

GERMIVOIRE



www.germ-ivoire.net

Revue scientifique
de littérature,
des langues et
des sciences sociales

ISSN: 2411-6750



Université Félix Houphouët Boigny



www.germ-ivoire.net

**REVUE SCIENTIFIQUE DE LITTÉRATURE
DES LANGUES ET DES SCIENCES SOCIALES**



14/2021 – Volume 2/2

Directeur de publication:

Paul N'GUESSAN-BÉCHIÉ
Université Félix Houphouët-Boigny Abidjan-Cocody

Editeur:

Djama Ignace ALLABA
Université Félix Houphouët-Boigny Abidjan-Cocody

Comité de Rédaction:

Brahima DIABY (Université Félix Houphouët-Boigny Abidjan-Cocody)
Ahiba Alphonse BOUA (Université Félix Houphouët-Boigny Abidjan-Cocody)
Djama Ignace ALLABA (Université Félix Houphouët-Boigny Abidjan-Cocody)

www.germ-ivoire.net

Comité scientifique de Germivoire

Prof. Dr. Dr. Dr. h.c. Ernest W.B. HESS-LUETTICH
Stellenbosch University Private Bag X1

Dr Gerd Ulrich BAUER
Universität Bayreuth

Prof. Stephan MÜHR
University of Pretoria

Prof. Dakha DEME
Université Cheikh Anta Diop - Dakar

Prof. Serge GLITHO
Université de Lomé - Togo

† Prof. Augustin DIBI
Université Félix Houphouët-Boigny (Abidjan)

Prof. Aimé KOUASSI
Université Félix Houphouët-Boigny (Abidjan)

Prof. Paul N'GUESSAN-BECHIE
Université Félix Houphouët-Boigny (Abidjan)

Prof. Kasimi DJIMAN
Université Félix Houphouët-Boigny (Abidjan)

Prof Kra Raymond YAO
Université Félix Houphouët-Boigny (Abidjan)

Prof Daouda COULIBALY
Université Alassane Ouattara (Bouaké)

TABLE DES MATIÈRES

Editorial	5
------------------------	----------

Allemand

YEO Lacina Kulturtransfer zwischen Subsahara-Afrika und dem deutschsprachigen Raum in Geschichte und Gegenwart. Ein Beitrag zum Postkolonialismus- und Globalisierungsdiskurs	6–24
--	------

BOUA Ahiba Alphonse / COULIBALY Lagnimin Marie-Noëlle Uchronie heute studieren: Umgang mit dem Begriff im Lichte einiger Grundbegriffe und Theorien der Postmoderne	25–43
--	-------

Espagnol

COULIBALY Mamadou El estudio del significado en semántica y pragmática: orígenes de los planteamientos actuales	44–61
--	-------

Géographie

ODJOUBERE Jules Ethnobotanique de <i>Detarium senegalense</i> et pression anthropique sur cette espèce dans les phytodistricts de Bassila et du Borgou-Sud en République du Bénin	62–78
---	-------

Gestion

BAH Oumar / SANOGO Boubacar / TRAORE Mohamed Projet expérimental de valorisation des déchets ménagers organiques pour la production de compost biologique à destination de l'agriculture péri - urbaine de Bamako	79–95
--	-------

Lettres (Littérature / Langue)

ANOH Brou Didier D'une écriture diasporique... Formes et pratiques dans trois romans d'Afrique noire francophone	96–110
---	--------

AKA Adjé Justin <i>La jalousie</i> d'Alain Robbe-Grillet, une œuvre fondamentalement Nouveau roman	111–127
---	---------

KOUASSI Koffi Georges La salutation chez le peuple agni de Côte d'Ivoire, un discours poétique théâtralisé dans la didactique de la morale de courtoisie	128–150
---	---------

KPANGUI Kouassi Fonctionnement syntaxique des propositions subordonnées circonstancielle et leurs valeurs dans les proverbes ivoiriens	151–171
---	---------

Sociologie

KOUIN Barnabé Jaurès La performance des organisations interpellée par la compliance et la culture	172–190
--	---------

Éditorial

La pandémie à Coronavirus continue de faire des ravages dans nos sociétés avec son lot de problèmes et de conséquences à tous les niveaux : Psychose, contagion, maladie et décès...

Les recherches scientifiques, à l'instar des autres domaines des activités humaines, s'en trouvent aussi quelque peu impactées, car les enseignants-chercheurs et chercheurs, soumis aux conditions de travail très peu favorables, ne peuvent produire efficacement et impunément, sans tenir compte des nouvelles règles et mesures que leur impose la pandémie : Changement spatio-temporel du cadre de travail, de moyens, de méthodes ... Il est évident que tout ce chamboulement nécessite une réadaptation et rééducation aux nouveaux modes de fonctionnement des systèmes. Et comme chacun, à son niveau, est peu ou prou affecté mentalement, psychologiquement, intellectuellement, physiquement, etc., la vie semble tourner au ralenti. Et les résultats de la recherche d'être livrés au compte-gouttes.

Quoiqu'il en soit, les productions scientifiques ne connaîtront pas d'arrêt total, car c'est de notre activité acharnée et continue que nous apprendrons à connaître le mal qui nous ronge, à le circonscrire et à le stopper définitivement ou, à défaut, à vivre avec lui.

Au regard de ce premier volume du présent numéro de la revue *Germivoire*, il nous semble que les différents auteurs se sont résignés à « combattre » la pandémie et préfèrent continuer dans leur pratique habituelle de la science ; c'est aussi une victoire sur la maladie que de l'ignorer, non pas de manière imprudente dans l'insouciance et au mépris des mesures en la matière mais plutôt en toute conscience et connaissance de son existence implacable, et qu'avec elle, il faut réapprendre et continuer à vivre.

Avec les différentes contributions, la littérature et la philosophie sont toujours à l'œuvre, les phénomènes linguistiques sont étudiés, les faits sociaux et historiques explorés et expliqués.

La revue *Germivoire* voudrait rendre hommage à ces vaillants auteurs qui, malgré cette crise sanitaire et les troubles qu'elle engendre, continuent de la faire vivre et de nourrir la science.

ALLABA Djama Ignace

***La jalousie* d'Alain Robbe-Grillet, une œuvre fondamentalement Nouveau roman**

AKA Adjé Justin

Université Félix Houphouët Boigny de Cocody (Côte d'Ivoire)

E-Mail : akaadjustin@yahoo.fr

Résumé

La jalousie n'est pas seulement une œuvre emblématique d'un mouvement littéraire, elle est surtout un chef-d'œuvre romanesque du XX^e siècle. D'emblée, la fiction robbe-grienne peut détonner par son écriture autobiographique : réalisme et éléments de biographie qui foisonnent. Il se pose un problème de classification qui conduit à une étude qui relève les caractéristiques essentiellement Nouveau roman de ce texte. L'analyse porte donc sur une représentation déformée par un prisme par lequel le narrateur extradiégétique construit des micro-récits qui brouillent les habitudes lectorales. Ces histoires dynamisent une fiction qui réduit le monde en une infinité d'objets qui rendent fonctionnels cet espace où les personnages très peu décrits font finalement partie du décor. Nous avons voulu analyser toutes ces spécificités qui font de ce texte une œuvre qu'on peut classer dans ce mouvement littéraire de refus.

Mots-clés : objets, gommage des personnages, perception, transgression, écriture.

Abstract

La jalousie is not only an emblematic book of a literary movement, it is above all a romantic masterpiece of the 20th century. From the outset, robbe-grienne fiction can detonate with its autobiographical writing : realism and elements of biography which abound. A classification problem arises which identifies the essentially New novel characteristics of this text. The analysis there focuses on a representation distorted by a prism through which the extraditable narrator constructs micro-narratives that scramble reading habits. These stories energize a fiction that reduces the world to an infinite number of objects that make this space functional where very little described characters are finally part of the decor. We wanted to analyze all these specificities that make this text a book that can be classified in this literary movement of refusal.

Keywords : objects, dissolution of the characters, perception, transgression, writing.

Introduction

Dans l'histoire littéraire française, le XX^e siècle est certainement l'époque la plus prolifique qui a généré de nombreux mouvements artistiques et culturels qui rompent avec les esthétiques qui étaient en vigueur dans les précédents siècles. André Gide est celui qui opère ce changement en conduisant le roman vers des voies nouvelles. A cet effet, D. Viart (1999, p. 23) affirme que : « Loin de cette production populaire, la recherche du « roman pur » menée par André Gide prône une littérature préservée de toute complaisance et consciente d'elle-même. » Dans cette dynamique de mutation, le roman ne se donne plus pour but de représenter la réalité, il atteint une autre dimension à partir de la deuxième moitié du XX^e siècle qui consacre la naissance d'un courant littéraire, à rebours des esthétiques traditionnelles et donc échappant à toute classification. Les critiques, pour caractériser cette écriture, vont regrouper cet ensemble d'écrits selon des critères de formes.

Ainsi, *Moderato cantabile*, *La jalousie*, *La modification*, *Tropismes* pour ne citer que ces livres majeurs, semblent justifier la dénomination de roman du regard ou les romans de minuit que les critiques ont donné au mouvement du Nouveau roman. Une particularité, ces écrivains avaient tous publié aux éditions de Minuits et mettaient un point d'honneur à effacer les traces du réel cristallisées sur le personnage et une histoire dont la chronologie est supplantée par une description abondante. Nous n'allons pas étudier tous les textes, l'intérêt sera porté indifféremment sur *La jalousie* d'Alain Robbe-Grillet.

Parue en 1957, *La jalousie* est une œuvre polémique qui est un échec commercial, mais paradoxalement sera traduite dans une trentaine de langues. Son auteur, Alain Robbe-Grillet, romancier, scénariste et réalisateur est le chef de file du Nouveau roman. Cette fiction, essentielle dans son abondante production, est a priori d'obédience autobiographique, puisque l'auteur de formation ingénieur agronome, s'adonne à une description minutieuse d'exploitations agricoles qui requièrent des techniques qui y sont définies avec objectivité. Et le cadre de son roman est représentatif des colonies françaises où il a longtemps séjourné. Ce qui fait dire à Y. Baudelle (2010, p. 7) que

« Il est en vérité difficile d'abstraire le texte de Robbe-Grillet de sa situation historique, celle de la décolonisation qui domine alors la vie politique française. À cet égard, on doit observer que la thématique coloniale de *La jalousie* est souvent négligée, sa présence étant généralement ramenée à des motifs biographiques. »

Aussi le roman, dans une première lecture, a vite fait de convaincre un lecteur que l'auteur adopte une écriture autobiographique impersonnelle et objective. Car le livre évoque une histoire classique empreinte de réalisme, celle de la jalousie d'un mari qui décrit les relations extraconjugales de sa femme. La fenêtre de sa maison dotée d'un système de jalousie lui sert de prisme pour épier les actions et tous les événements qui se déroulent dans son champ de vision. Le problème ne réside-t-il pas dans cette difficile cohabitation entre une réalité tenace et sa dénégaration dans cette fiction? Cette perspective esthétique motive la présente réflexion qui a pour titre : *La jalousie* d'Alain Robbe-Grillet : une œuvre fondamentalement Nouveau roman.

Nous n'allons pas nous arrêter à une première lecture qui peut éroder le sens de ce texte, mais procéder à une analyse qui ne s'embarrasse pas des questions sociales. Le texte semble s'en préoccuper, *a priori*, en abordant une thématique existentielle qui redéfinit des rapports sociaux. Mais, ce n'est qu'un prétexte pour aborder spécifiquement une écriture singulière qui supplante les autres considérations narratives.

Pour ce faire, les questions de recherche suivantes vont orienter notre étude : Quels sont les procédés du Nouveau roman qui sont utilisés dans cette fiction? Comment l'auteur parvient-il à déconstruire la réalité?

Pour répondre aux interrogations, nous adopterons la méthode narratologique.

1- La perception visuelle

Merleau Ponty (2005, p. 268) aborde la thématique de la perception sous différents prismes. Cependant, une perspective qui nous semble extrêmement importante est occultée dans les études qui sont dédiées à cette question. C'est celle de l'espace et de l'angle à partir duquel le corps percevant observe et aussi la déviance qui peut découler de cette observation. Le critique dit en substance que : « Dire que j'ai un champ visuel, c'est dire que par position j'ai accès et ouverture à un système d'êtres, les êtres visibles, qu'ils sont à la disposition de mon regard en vertu d'une sorte de contrat primordial. » Le sujet regardant, à partir d'une position géographique, est ouvert sur un horizon de choses qu'il peut représenter plus ou moins distinctement. Chez Robbe-Grillet, par contre, les objets sont de véritables adjuvants qui pullulent dans son texte. En s'attachant à la description d'objets hétéroclites au détriment du sujet de la perception, dans *La jalousie*, il y a assurément une altération du champ visuel.

L'objectif, dans cette narration était de prouver l'infidélité d'une épouse. Hors, la description qui rend compte de la focalisation porte sur des éléments objectifs qui appartiennent exclusivement au cadre de l'action. Il s'agit de l'espace champêtre et de la flore exubérante qui représentent un décor significatif. Dès lors, il y a un hors champ dont la prégnance dans ce texte de Robbe-Grillet est assez expressive, puisqu'il réoriente l'intérêt du lecteur. L'autre perspective porte sur le personnage regardant qui demeure complètement invisible aux yeux des protagonistes. Il est identifié comme étant le mari dont l'absence prolongée n'est même pas évoquée, mais plutôt allusive à travers des accessoires (verres, assiettes, chaises) qui ont peu de valeur parmi une multiplicité d'objets. Toute chose qui amène R. Barthes (1964, p.32) à dire que « Chez Robbe-Grillet, la description est toujours anthologique : elle saisit l'objet comme dans un miroir et le constitue devant nous en spectacle. » On ne peut, dès lors, occulter ce personnage discret et absent qui épie en permanence, mais dont les effets d'observation sont ceux qui retiennent l'attention. Le lecteur semble se trouver en face d'une fresque naturaliste qui s'attache aussi bien à montrer des paysages que des personnages qui fusionnent avec cet ensemble. Des éléments de la flore et de la faune sont minutieusement décrits sans être catégorisés. L'auteur ne procède pas par un regroupement en classe d'espèces ou d'êtres vivants comme dans une approche darwinienne. Principalement, il présente au lecteur un tout qui est restitué dans une homogénéité. Il n'y a pas d'éléments déterminants ou d'autres qui sont mis en rapport par ordre de préférence. De sorte que les passages qui suivent sont antinomiques :

« A... se retire aussitôt dans sa chambre, prend un bain, change de robe, déjeune de bon appétit, retourne s'asseoir sur la terrasse, sous la fenêtre dont les jalousies, aux trois quarts baissées, ne permettent d'apercevoir que le haut de ses cheveux. » (p. 162) ;

« La bête est facile à identifier grâce au grand développement des pattes, à la partie postérieure surtout. En l'observant avec plus d'attention, on distingue, à l'autre bout, le mouvement de bascule des antennes. A... n'a pas bronché depuis sa découverte : très droite sur sa chaise, les deux mains reposant à plat sur la nappe de chaque côté de son assiette. Les yeux grands ouverts fixent le mur. La bouche n'est pas tout à fait close et, peut-être, tremble imperceptiblement. » (p. 49).

Le narrateur n'adopte pas de méthode précise et passe sans logique d'un objet à l'autre. Tout ce qui apparaît dans son champ visuel est appréhendé comme un élément de décor et restitué comme tel. Bref, nous avons une perspective qui est obstruée par un obstacle physique qui altère la vision et une autre qui présente un ensemble cohérent de choses pourtant hétéroclites.

Mais peut-on accorder de l'intérêt à cette vision lunatique d'un narrateur-personnage fugace? Le point de vue à partir duquel ce dernier semble observer est fixe et situé en hauteur, précisément dans le bureau de la maison. Ce qui est sujet à fluctuation par contre, c'est le vaste espace observé qui élargit sa perspective. Toute la description qui est faite dans le texte se fait à partir de cette position. Il y a un obstacle majeur qui fausse du coup les informations qu'il donne. Dans ces conditions, la recherche de preuves de la trahison de sa femme est vouée à l'échec par une optique qui peut changer sous l'effet de perturbateurs (lumière, verre, obstacle). Nous le lisons dans cet extrait :

« Dans le battant de gauche, ouvert, de la première fenêtre de la salle à manger, au centre du carreau médian, l'image réfléchie de la voiture bleue vient de s'arrêter au milieu de la cour. A... et Franck en descendent en même temps, lui d'un côté, elle de l'autre, par les deux portières avant. A... tient à la main un paquet de très petite taille, de forme incertaine, qui s'efface par instant tout à fait, absorbé par un défaut du verre. Les deux personnages s'approchent aussitôt l'un de l'autre, devant le capot de la voiture. La silhouette de Franck, plus massive, masque entièrement celle de A..., située par derrière, sur le trajet du même rayon. La tête de Franck s'incline en avant. Les irrégularités de la vitre faussent le détail du geste. » (p. 161).

Aussi, les indices spatiaux sont particulièrement abondants tant ils permettent de décrire toutes les spécificités d'un espace central vaste. Le narrateur n'adopte pas une perspective synoptique pour présenter les nombreux objets qui se présentent dans son champ de vision. Au contraire, il procède par projection successive et suffisamment distincte, sans véritablement adopter un plan cohérent. Ainsi, comme un peintre impressionniste, il présente des éléments qui sont dans un espace ouvert et une lumière significative qui impacte les choses regardées.

« À droite comme à gauche leur proximité trop grande, jointe au manque d'élévation relatif de l'observateur posé sur la terrasse, empêche d'en bien distinguer l'ordonnance ; tandis que, vers le fond de la vallée, la disposition en quinconce s'impose au premier regard. Dans certaines parcelles de replantation très récente, celles où la terre rougeâtre commence tout juste à céder la place au feuillage, il est même aisé de suivre la fuite régulière des quatre directions entrecroisées, suivant lesquelles s'alignent les jeunes troncs. Cet exercice n'est pas beaucoup plus difficile, malgré la pousse plus avancée, pour les parcelles qui occupent le versant d'en face : c'est en effet l'endroit qui s'offre le plus commodément à l'œil. » (p. 10).

Dans cet extrait, le regard n'est pas statique, mais offre un panorama. Les choses perçues sont présentées avec une extrême précision situationnelle. La localisation géographique des objets décrits est mise en évidence dans une véritable cartographie. Nous avons les locutions adverbiales « à droite », « à gauche », « en face » et le nom « le fond » qui est utilisé dans son sens géographique. Ces marqueurs linguistiques permettent une circulation de l'objectif (au sens où l'entend la photographie) de l'observateur. Il y a finalement un sens visuel très utilisé, et qui participe à caractériser l'écriture de Robbe-Grillet avec, bien entendu, la prise en compte d'autres éléments narratifs dont la diégèse qui subit une altération dans la suite de l'étude.

2- Abolition de l'intrigue classique

L'intrigue, selon J-P. Goldenstein (1986, p. 64), est « l'organisation des éléments narratifs, l'agencement de la succession des actes et des événements de façon à former une trame selon une logique, généralement causale ou chronologique. » Si cette approche se réalise dans les fictions traditionnelles, celles des Nouveaux romanciers s'appréhendent différemment. En effet, ces derniers ne veulent plus raconter une suite d'événements ordonnés selon certaines conventions classiques. Ils ne veulent plus construire une histoire dont les épisodes se succèdent avec cohérence. Et même quand ils présentent encore des événements, ceux-ci ne sont plus groupés dans un enchaînement temporel traditionnel. D'une certaine façon on peut dire que le désordre instauré par cette catégorie d'écrivains reproduit le désordre de la vie sociale, car ils refusent de répondre aux questions existentielles de l'homme contemporain qui, il faut le dire, restent sans réponses.

Ainsi, dans *La jalousie* l'histoire ne suit pas la linéarité des fictions traditionnelles. Le manque de logique entre les événements se perçoit d'abord à travers la répétition de micro-récits et de paragraphes entiers qui sont ressassés inlassablement. Il s'agit de tableaux essentiels qui ont trait à ce qui constitue le point nodal de l'intrigue. Principalement, les scènes du mille-pattes, de l'apéritif sur la véranda de la propriété de A..., du séjour rocambolesque en ville.

D'abord la foisonnance des histoires est ce qui est caractéristique d'un récit atypique. Nous avons la scène relative à l'apéro qui réunit les deux personnages principaux sur une terrasse. Elle est centrale puisqu'elle constitue le fil d'Ariane qui se complexifie et génère de petites histoires qui finissent par altérer la chronologie de la narration. Tout se passe comme si le narrateur personnage est soumis à un trouble visuel qui dédouble les éléments et les

phénomènes observés. Par exemple, la scène du mille-pattes qui joue les trouble-fêtes pendant le dîner de A... et Franck est rabâchée dans une pensée continuelle du narrateur :

« Il pose le plat, sur sa gauche, et s'apprête à se servir. A... ramène son regard dans l'axe de la table. « Un mille-pattes ! » dit-elle à voix plus contenue, dans le silence qui vient de s'établir. Franck relève les yeux. Se réglant, ensuite, sur la direction indiquée par ceux-immobile - de sa voisine, il tourne la tête de l'autre côté, vers sa droite. Sur la peinture claire de la cloison, en face de A..., une scutigère de taille moyenne est apparue, bien visible malgré la douceur de l'éclairage. » (pp. 48-49) ;

Le même tableau d'un dîner singulier qui réunit des membres de deux familles est présenté plusieurs pages après. Avec des adjuvants qui ne changent pas, le passage suivant reprend des informations déjà connues :

« C'est à ce moment qu'elle aperçoit la scutigère, sur la cloison nue en face d'elle. D'une voix contenue, comme pour ne pas effrayer la bête, elle dit : « Un mille-pattes ! » Franck relève les yeux. Se réglant ensuite sur la direction indiquée par ceux- devenus fixes- de sa compagne, il tourne la tête de l'autre côté. La bestiole est immobile au milieu du panneau, bien visible sur la peinture claire malgré la douceur de l'éclairage. Franck, qui n'a rien dit, regarde A... de nouveau. Puis il se met debout, sans un bruit. A... ne bouge pas plus que la scutigère, tandis qu'il s'approche du mur, la serviette roulée en boule dans la main. » (pp. 76-77)

Ensuite, les paragraphes qui se répètent dans le texte. Ils portent sur des histoires qui sont remaniées en conservant des constructions phrastiques ou des constituants. C'est le cas du passage qui présente un moment de convivialité, celui de l'apéritif offert à Franck par le personnage de A... et qui s'inscrit dans la même logique de répétition. Disons que la même histoire est racontée avec quelques variantes esthétiques dans des paragraphes différents. Ainsi dans le cas suivant nous avons deux paragraphes qui ne présentent aucune antinomie, mais au contraire laissent apparaître des similitudes au niveau sémantique et même syntaxique :

« Sur la terrasse, Franck se laisse tomber dans un des fauteuils bas et prononce son exclamation-désormais coutumière-au sujet de leur confort. Ce sont des fauteuils très simples, en bois et sangles de cuir, exécutés sur les indications de A... par un artisan indigène. Elle se penche vers Franck pour lui tendre son verre (...) Les verres sont emplis, presque jusqu'au bord, d'un mélange de cognac et d'eau gazeuse où flotte un petit cube de glace. Pour ne pas risquer d'en renverser le contenu par un faux mouvement,

dans l'obscurité complète, elle s'est approchée le plus possible du fauteuil où est assis Franck. » (pp. 17-18) ;

« Sur la terrasse, devant les fenêtres du bureau, Franck est assis à sa place habituelle, dans un des fauteuils de fabrication locale. Seuls ces trois-là ont été sortis ce matin. Ils sont disposés comme à l'ordinaire : les deux premiers rangés côte à côte sous la fenêtre, le troisième un peu à l'écart, de l'autre côté de la table basse. A... est elle-même allée chercher les boissons, eau gazeuse et cognac. Elle dépose sur la table un plateau chargé portant les deux bouteilles et trois grands verres. Ayant débouché le cognac, elle se tourne vers Franck et le regarde, tandis qu'elle commence à le servir. Mais Franck, au lieu de surveiller le niveau de l'alcool, qui monte, regarde un peu trop haut, vers le visage de A... La voix de Franck a poussé une exclamation. « Hé là ! C'est beaucoup trop ! » (pp. 44-45).

On retient de cette partie que la redondance des histoires et les reprises de plusieurs paragraphes sans qu'ils s'inscrivent dans un système de linéarité causale ou chronologique brouillent les repères du lecteur. Celui-ci se retrouve dans un engrenage de répétition, un véritable puzzle qu'il doit recomposer pour comprendre la trame du roman. De même, la présence de micro récits qui ne se complètent pas ou qu'on ne peut mettre en relation constitue une forme d'altération. Ainsi, le lecteur est-il pris dans une incompréhensibilité, car l'histoire ne suit pas la progression classique qui donne de nombreux repères à un lecteur. Ici, l'entreprise s'avère difficile du fait de l'intrigue qui manque de consistance dans le livre.

Par ailleurs, la spécificité du Nouveau roman qui se lit dans une intrigue qui s'abolit se perçoit également par une description abondante. Cette technique qui introduit une pause dans la narration par des flashbacks ou des anticipations a pour conséquence de supplanter la succession des événements. E. Bordas (2001, p. 131) confirme à ce propos que « Bien qu'elle puisse assumer un certain nombre de fonctions narratives, la description n'en demeure pas moins un bloc peu soluble dans le flux du récit dont elle tend à troubler la bonne marche, d'ordre continu et linéaire. » Cela se lit dans le texte, par l'omniprésence des éléments qui font l'objet d'un examen ou d'une observation minutieuse du narrateur, et de ce fait prend une importance véritable. Cette présence des objets se perçoit par le souci du détail et par sa profusion. Par exemple, le regard du narrateur-personnage s'attache à décrire ce qui l'entoure dans le milieu qui est le sien. C'est un relevé systématique d'éléments hétéroclites dont la fonction et la corrélation ne sont pas données.

Les deux premiers paragraphes de l'*incipit* introduits par le déictique temporel « maintenant » montrent l'espace de la concession de A... sous le prisme de plusieurs objets : le pilier, le toit, les dalles. Les autres paragraphes qui suivent noient l'histoire personnelle des personnages dans un discours qui s'attelle à la description de lieux ouverts et de lieux fermés. Ces milieux qui s'opposent sont évoqués dans une disposition précise. Nous avons à cet effet l'emploi de phrases ou d'adverbes de lieu pour les répertorier et les caractériser : « C'est de l'autre côté » ; « La pente du terrain, plus accentuée à partir de l'esplanade » (p.13); « Tout autour du jardin » (p.13) ; « À droite comme à gauche leur proximité trop grande » (p.13) ; « À l'autre bout de cette branche ouest » (p.16).

On a une véritable situation géographique comme si le narrateur utilisait un GPS pour indiquer un itinéraire très précis. De ces lieux décrits on ne retient que le foisonnement des objets. C'est un recensement de la végétation (bananiers, plantation, feuilles vertes, plants, masse verte, feuillage, troncs), du sol (petite vallée, plateau, pente) et de la maison (pilier, toit, terrasse, dalles, murs en bois, balustrade, chambre, hangars, porte, fenêtre, plancher). Mais cette description abusive a des conséquences ; Elle entraîne la narration dans une circularité qui la fait stagner. Cela s'explique par le fait qu'il n'y a pas de faits ou d'évènements. Le parcours des yeux du narrateur, sans logique, se focalise sur les différentes composantes de la concession. Il ne s'intéresse pas à la psychologie ni aux caractères des personnages. Car, selon R. Barthes (1964, p. 106), « Si Robbe-Grillet décrit quasi géométriquement les objets, c'est pour les dégager de la signification humaine, les corriger de la métaphore et de l'anthropomorphisme. La minutie du regard chez Robbe-Grillet est donc purement négative, elle n'insinue rien, ou plutôt elle institue précisément le *rien* humain de l'objet. »

Les personnages n'intéressent pas beaucoup le narrateur. D'ailleurs, de ces derniers, on n'en saura pas grand-chose. Comme le destin personnel des personnages n'a pas d'importance pour l'auteur, la description peu exhaustive qu'il en fait ne permet pas de l'identifier. Car le narrateur s'attache à représenter la totalité des êtres par des fragments ou une partie de leurs corps. Cette perception synecdocique se lit dans ces extraits : « Le buste de A... s'y tient encadré. » (p. 41) ; « Le visage de Frank, presque à contre-jour, ne livre pas la moindre expression. » (p.27) ; « La voix de Frank continue de raconter les soucis de la journée sur sa propre plantation » (p. 20). Cette perception fragmentaire est en adéquation avec l'esthétique de l'auteur qui ne s'inscrit pas dans un projet de construction d'un personnage à l'image d'une personne.

Pour finir, les différents micro-récits ne constituent pas une suite logique qui pourrait en faire une histoire. C'est plutôt le parcours d'un organe de sens, les yeux qui ne se focalisent pas sur un seul évènement mais plutôt sur une multitude d'objets. Le roman ne raconte pas une histoire mais des gestes et des instants qu'il transforme en une multitude d'éléments ou d'objets qui sont les sujets d'une description minutieuse qui s'attachent à des détails, à des choses de moindres importances. Quels sont les autres principes ?

3- Le refus du personnage traditionnel

Le personnage est certainement le signe narratif qui participe à créer l'illusion du vrai. Il est celui qui cristallise un accord tacite entre l'auteur et le lecteur, et représente un idéal que critique A. Robbe-Grillet (2013, p. 33) : « Les créateurs de personnages, au sens traditionnel, ne réussissent plus à nous proposer que des fantoches auxquels eux-mêmes n'ont cessé de croire. Le roman de personnages appartient bel et bien au passé, il caractérise une époque : celle qui marqua l'apogée de l'individu. » Ce contrat de dupe est également celui que Nathalie Sarraute dénonce dans un XX^e siècle littéraire que les critiques ont appelé à raison « l'ère du soupçon »¹ en contestant le roman traditionnel qui consacre le personnage archétypal. De ce fait, il subit « une cure d'amaigrissement »² qui se perçoit à plusieurs niveaux.

D'abord, nous avons un manque d'épaisseur très caractéristique chez les personnages dans le texte d'Alain Robbe-Grillet. Ils sont très peu décrits en leurs caractères social et psychologique. En effet, l'altération sociale porte sur des éléments spécifiques. Nous avons les noms de personnages. On ne peut pas faire d'étude onomastique ou toponymique dans le texte. Ici, les noms propres ne sont plus que de simples supports et on lit plus de simples initiales pour désigner les personnages. Par exemple, le personnage protagoniste est désigné par la lettre A. C'est la première lettre et la première voyelle de l'alphabet français. Si on considère le nom comme un identifiant social, régional, générique (genre ou sexe) qui donne la qualité humaine, ici son absence montre l'anonymat dans lequel l'auteur installe ses personnages. L'autre artifice pour désigner les personnages est l'emploi de subterfuge linguistique. La dénomination porte sur des adjectifs de couleur et la race qui servent

¹ Dans son ouvrage, Pierre Chartier relève ce qui s'apparente à un manifeste le point de vue de Nathalie Sarraute : « La méfiance règne entre les partenaires et touche tout particulièrement le personnage traditionnel. Il est impossible de s'en tenir aux conventions « réalistes » du siècle passé. Le pacte, assure N. Sarraute, ne va plus de soi. Nous sommes entrés dans l'ère du soupçon. », p. 153.

² Expression utilisée par Nathalie Sarraute pour montrer le gommage que subi le personnage de Nouveau roman qui est délesté de tous ses caractères sociaux.

d'identifiants sociaux, de sorte que les termes « noir », « brun », « blanc », « indigène » sont foisonnants dans le texte. Dans ces extraits, la couleur de la peau et l'origine géographique sont des identifiants qui permettent de distinguer les personnages : « Madame, elle a dit d'apporter la glace », annonce-t-il avec le ton chantant des noirs, qui détache certaines syllabes en les accentuant d'une façon excessive, au milieu des mots parfois. » (p. 39) ; « Les éléments d'un paysage discontinu : les balustres en bois tourné, le fauteuil vide, la table basse où un verre repose à côté du plateau portant les deux bouteilles, enfin le haut de la chevelure noire, qui pivote à cet instant vers la droite, où entre en scène au-dessus de la table un avant-bras nu, de couleur brun foncé, terminé par une main plus pale tenant le seau à glace. » (p. 41).

Dans cette indifférenciation qui consiste à faire référence aux catégories de personnages par des expressions de généralité, ceux-ci perdent leur valeur et leur identité. On assiste de ce fait à un début de deshumanisation, car les personnages sont dépossédés de leurs caractères humains. Pire, le gommage ne s'arrête pas à la perte du nom, ils perdent aussi leur somatique et sont finalement réduits à des ombres qu'on ne peut identifier : « La silhouette de A..., découpée en lamelles horizontales par la jalousie, derrière la fenêtre de sa chambre, a maintenant disparu. » (p. 41). Une silhouette est une forme indistincte qui ne représente que des contours. Il y a comme une dématérialisation des personnages. Tout est mis en œuvre pour qu'ils perdent la composante essentielle inhérente à tout organisme vivant. Une telle situation conduit inéluctablement à une évanescence.

Au demeurant, A. Robbe-Grillet refuse de s'adonner à une analyse approfondie des personnages, du point de vue psychologique. De ce fait, les états de conscience et les portraits moraux sont absents de son roman. On ne saura quasiment rien des émotions des personnages principaux, qui semblent ne pas en avoir, tant l'écrivain ne s'investit pas dans une écriture des caractères qui analyse des psychologies individuelles, familiales et sociales comme on peut le lire dans les romans réalistes. À ce propos, R. Barthes (1964, p. 205) affirme que :

« Le réalisme littéraire s'est toujours donné pour une certaine façon de *copier* le réel. Tout se passe comme s'il y avait d'un côté le réel et de l'autre le langage, comme si l'un était antécédent à l'autre et que le second ait pour tâche en quelque sorte de courir après le premier jusqu'à ce qu'il le rattrape. Le réel qui s'offre à l'écrivain peut être sans doute multiple : ici psychologique, là théologique, social, politique... »

Or, la spécificité de cette écriture est à rebours de l'appréhension qui consiste à copier le réel. L'auteur ne représente pas de sentiment ni de traits particuliers de personnages. Ainsi, le

narrateur extradiégétique que nous étudions ne donne aucune information sur une personnalité ou des phénomènes mentaux des personnages dont il ne sait pas grand-chose, à cause de son statut. De fait, la fiction présente deux couples qui sont voisins et dont deux des membres se retrouvent régulièrement pour partager des moments de convivialité. Tout pourrait faire croire à la naissance d'une idylle entre ces personnages, mais la narration reste focalisée sur une vision fragmentaire d'une certaine réalité, déstructurant du coup une chronologie qui aurait pu conduire à la description d'éléments d'affectivité. Par exemple dans le passage qui suit, le rapprochement de A... et de son hôte Franck est supplanté par la scène du myriapode. L'auteur n'utilise pas de terme de tendresse ou de peur qui permettraient de décrire des traits moraux :

« Ils se regardent, tournés l'un vers l'autre, par-dessus le plat que soutient Franck d'un seul bras, vingt centimètres plus haut que le niveau de la table... « Un mille-pattes ! » dit-elle à voix plus contenue, dans le silence qui vient de s'établir. Franck relève les yeux. Se réglant, ensuite, sur la direction indiquée par ceux, immobiles, de sa voisine, il tourne la tête de l'autre côté, vers sa droite. » (p. 48).

Ensuite, le gommage des personnages est ce qui apparaît systématiquement dans le texte. Il y a une telle réduction dans le discours de Robbe-Grillet que les personnages sont soumis à un dépouillement qui touche à leur intégrité corporelle. Les personnages ne sont pas appréhendés comme des individus (dans le sens où l'entend la philosophie). Au contraire, ici ils sont soumis à une divisibilité qui leur enlève une homogénéité qu'ils pourraient revendiquer. La lecture du texte montre des personnages complètement désarticulés :

« La robe blanche à large jupe disparaît presque jusqu'à la taille. La tête, les bras et le haut du buste, qui s'engagent dans l'ouverture, empêchent en même temps de voir ce qui se passe à l'intérieur. A... sans doute est en train de rassembler les emplettes qu'elle vient de faire, pour les emporter avec soi. Mais le coude gauche reparait, suivi bientôt par l'avant-bras, le poignet, la main, qui se retient au bord du cadre. Après un nouveau temps d'arrêt émergent à leur tour en pleine lumière, puis le cou, et la tête avec sa lourde chevelure noire. » (pp. 91-92)

L'unité de l'individu est désintégrée par une description fragmentaire qui présente des parties du corps. Chaque constituant corporel semble avoir une autonomie de mouvement. Ainsi, les parties supérieures exécutent une tâche indépendamment des autres. Dans la suite, elles subissent une subdivision. C'est dire que le bras évoqué dans la première phrase de la citation est appréhendé plus loin en d'infimes parties : le coude, l'avant-bras, le poignet, la main. Il y

a une écriture de l'infinitésimale qui réduit des éléments jusqu'à ce qu'il n'ait plus de signification.

Par ailleurs, le personnage est défini et présenté comme un élément du décor. Et à ce titre, le narrateur dans son entreprise de recensement des objets passe de l'un à l'autre indistinctement des qualités ou des spécificités. Cette façon particulière de répertorier les éléments participe à une réification qui ne se comprend que si on admet qu'ils sont confondus avec le reste du décor. Nous le lisons dans le discours descriptif qui porte sur l'espace du roman. Le lieu principal qui est présenté dès l'*incipit* est une grande plantation comportant une maison cossue et qui fait l'objet d'une longue description. C'est une exploitation agricole qui est composée d'une maison de bois, d'un jardin et d'une bananeraie de forme singulière. Dans ce décor, le personnel de maison indigène et les exploitants en font partie intégrante. Ils sont appréhendés comme des taches à peine visibles tant on ne peut les dissocier du reste du paysage. Ainsi, les bananiers, le pont, les indigènes, les patrons occidentaux et la rivière sont classés dans la même catégorie narrative : celle du paysage que nous lisons dans l'extrait suivant :

« Les ouvriers du pont sont au nombre de cinq, comme les troncs de rechange. Ils sont en ce moment tous accroupis dans la même position : les avant-bras appuyés sur les cuisses, les deux mains pendant entre les genoux écartés ; ils sont disposés face à face, deux sur la rive droite, trois sur la rive gauche. Ils discutent sans doute de la façon dont ils vont s'y prendre pour accomplir l'opération, ou bien se reposent un peu avant l'effort, fatigués d'avoir porté les troncs jusque-là. » (p. 82).

On peut établir un parallèle avec *L'Innommable* de Samuel Beckett et *Moderato cantabile* de Marguerite Duras (pour ne citer que ceux-ci). Dans les œuvres de ces écrivains, tout ce qui peut rattacher au réel est systématiquement effacé. Le premier cité, *L'Innommable* soumet personnages, cadre et temps à une dégénérescence qui finalement brouille tous les repères d'identification. Le personnage de ce roman est soumis à un mécanisme de déconstruction qui lui enlève tous ses caractères somatique et psychique. C'est à cette même déconstruction du personnage que nous habitue Marguerite Duras dans son roman. La déliquescence de l'héroïne qui perd progressivement son rang social, sa dignité et ses capacités psychiques, dans son obsession à vouloir résoudre l'homicide d'une anonyme. Finalement, il ne subsiste dans ces environnements que des éléments hétéroclites qui sont ressassés à l'infini par les narrateurs.

En somme, la description qui est utilisée à profusion dans ce récit de Robbe-Grillet n'agit pas comme dans le roman réaliste où elle contribue à coller au réel l'histoire racontée. Chez l'auteur, la référence à la réalité est brouillée par des imprécisions spatiales et temporelles. L'histoire est située dans un espace qui n'est pas nommé et dont les repères sont sciemment altérés. Le narrateur dira que c'est une région à la fois humide et chaude, mais, selon la précision de la voix auctoriale, ce lieu n'est pas l'Afrique. Le rôle donc de la description ici est d'ancrer le récit dans une circularité qui ne fait pas avancer l'histoire, mais contribue à sa réduction ou du moins à celle du personnage, comme dira à juste titre P. Chartier (2013, p. 187) « Avec les décennies, ce personnage « n'a cessé de perdre successivement tous ses attributs et ses prérogatives », pour se réduire à une forme vide et anonyme. »

Au total, le gommage auquel le personnage est soumis dans ce récit est essentiellement focalisé sur une déstructuration des caractères somatiques et psychologiques qui le réduisent en un être verbal. Après la détermination de ce principe, qu'en est-il de la mise en abyme ?

4. La mise en abyme

La jalousie est un récit qui a une structure en abyme. Avant de l'analyser, il est bon de définir cette notion artistique qui constitue une technique scripturale utilisée surtout par les nouveaux romanciers. En peinture, la mise en abyme est un procédé qui consiste à représenter, dans un détail du tableau, le sujet du tableau tout entier. Ainsi, le célèbre *Portrait des Arnolfini* de Jan Van Eyck permet d'observer un miroir réfracteur situé au fond qui réfléchit toute la scène, telle qu'elle apparaîtrait à un observateur situé à l'arrière du tableau.

En littérature, ce procédé est souvent présent dès lors que le texte, à un moment donné, se réfléchit lui-même. En d'autres termes, la mise en abyme consiste à placer à l'intérieur de l'œuvre principale une œuvre qui reprend de façon plus ou moins fidèle des actions et des thèmes de l'œuvre principale.

Autre approche, celle de M-D Cratium (2016, p. 3) qui utilise cette technique pour analyser l'œuvre d'Umberto. Nous allons reprendre pour notre étude sa définition :

« La mise en abyme est une structure de dédoublement qui reflète à l'intérieur d'une œuvre la forme ou le contenu de l'œuvre-cadre. Ce faisant, nous suivons la signification que Lucien Dallenbach a donnée à la mise en abyme, à savoir celle « d'œuvre dans l'œuvre », de « récit dans le récit » ou de « narration seconde » incluse dans une narration première et entretenant avec elle une relation d'analogie thématique. »

Dans *La jalousie*, nous avons des thèmes qui sont repris dans le livre que lisent les personnages principaux et le projet d'écriture qui mobilise une partie de leur temps. Il s'agit du problème de santé de Christiane, du climat et du cadre. Ainsi, nous avons, dans la fiction, plusieurs références spatiale, climatique et sanitaire.

Le premier indice est la présence des indigènes noirs au service des familles occidentales évoquées dans le texte. Ils sont omniprésents dans cet espace champêtre et occupent des fonctions domestiques : cuisinier, agriculteur, boy. Le narrateur, pour mieux les identifier, les nomme par leur fonction sociale et la race, comme on peut le lire dans les extraits suivants : « le cuisinier noir » (p.16), « le boy fait son entrée » (p.22), « les noirs » (p.25).

Le second indice porte sur l'aménagement du cadre qui comporte de grandes plantations de bananiers et de caféiers. Ce sont des cultures typiques des régions tropicales qui représentent le potentiel commercial des deux exploitations agricoles décrites dans cette fiction et qui fixent le cadre dans un espace tropical :

« Mais le regard qui, venant du fond de la chambre, passe par-dessus la balustrade, ne touche terre que beaucoup plus loin, sur le flanc opposé de la petite vallée, parmi les bananiers de la plantation. On n'aperçoit pas le sol entre leurs panaches touffus de larges feuilles vertes. Cependant, comme la mise en culture de ce secteur est assez récente, on y suit distinctement encore l'entrecroisement régulier des lignes de plants. Il en va de même dans presque toute la partie visible de la concession, car les parcelles les plus anciennes, où le désordre a maintenant pris le dessus, sont situées plus en amont, sur ce versant-ci de la vallée, c'est-à-dire de l'autre côté de la maison. » (pp.11-12) ; « Tout autour du jardin, jusqu'aux limites de la plantation, s'étend la masse verte des bananiers. » (p.12).

Le troisième indice porte sur le problème de santé de Christiane. En effet, la femme de Franck n'a pas d'épaisseur dans cette fiction, car elle est évoquée et ne bénéficie pas d'une description spécifique. Son absence auprès de son mari est motivée par sa maladie. Il s'agit d'un mal-être lié au changement d'espace. Cette situation d'inconfort se lit dans ces passages : « Les troubles de Christiane dont la santé s'accommode mal de ce climat humide et chaud. » (p.17), « D'ailleurs, je ne trouve pas que le climat d'ici soit tellement insupportable... » (p.22).

Le quatrième indice concerne l'éclairage à la lampe et le nombre pléthorique de personnel noir au service des familles occidentales sont révélateurs de l'Afrique à l'époque de la colonisation. On a une période précise qui situe le roman dans une Afrique d'avant les indépendances qui n'avait pas encore connu l'apport de la révolution technologique et technique qui favorisera l'électrification des grands pôles administratifs coloniaux, sièges des gouvernorats colonisateurs à l'orée des années 1960. Et en termes d'avantage lié à leur statut, les administrateurs avaient à leur service un personnel local qui s'occupait des tâches domestiques. Nous avons les exemples suivants qui expriment cette période :

« De l'autre côté de la balustrade, vers l'amont de la vallée, il y a seulement le bruit des criquets et le noir sans étoiles de la nuit. Dans la salle à manger brillent deux lampes à gaz d'essence. L'une est posée sur le bord du long buffet, vers son extrémité gauche ; l'autre sur la table elle-même... » (p.20) ; « Il n'est pas rare, à présent, que son mari vienne ainsi sans elle, à cause des ennuis domestiques qu'elle doit à ses serviteurs trop nombreux et mal dirigés » (p.17).

Tous ces indices sont symptomatiques d'un espace géographique précis. Le lieu principal décrit est un ensemble de grandes propriétés au sein desquelles travaille un personnel de maison exclusivement africain. Les grandes plantations de bananiers et de caféiers mentionnées dans ces extraits sont des produits qui ne poussent que dans les pays tropicaux, en l'occurrence l'Afrique. Ces thématiques sur la spatialité et le climat sont ceux qui sont réfléchis par la lecture de A... et qui alimente sa conversation avec Franck : « Tous les deux parlent maintenant du roman que A... est en train de lire, dont l'action se déroule en Afrique. L'héroïne ne supporte pas le climat tropical. La chaleur semble même produire sur elle de véritables crises. » (p. 20).

En définitive, comme le Nouveau Roman s'insurge contre le réel dans le roman, la technique de mise en abyme permet de nier ce réel en le stylisant. Ainsi, l'histoire racontée dans le roman est le reflet du roman que lit l'héroïne et qui parle justement de l'Afrique et d'une femme (Christiane) qui avait le mal du pays.

Conclusion

En somme, *La jalousie* se présente comme un livre qui combat l'illusion réaliste ou effet de réel. Tous les éléments narratifs que nous avons analysés contribuent à déconstruire le récit. Personnages anonymes ou sans identité, télescopage de l'espace et du temps qui brouillent tout repère et désorientent ainsi le lecteur et permettent de focaliser l'attention sur l'écriture. Ce faisant, il y a une aventure qui n'est certainement pas celle d'une histoire qui se déroule chronologiquement, mais plutôt celle d'une écriture qui se déploie en se désamarrant de certaines normes esthétiques qui caractérisaient le roman français. Bref, l'étude consacre un mouvement littéraire de refus qui bouleverse toute l'architecture de la littérature du XX^e siècle codifiée par les critiques.

Bibliographie

1. BARTHES Roland et all, 1977, *Poétique du récit*, Paris, Éditions du Seuil.
2. BARTHES Roland, 1964, *Essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil.
3. BAUDELLE Yves, 2010, « *La jalousie* : les ambiguïtés d'un classique », *Roman 20-50*, Hors-série n.6, pp. 130-150.
4. BORDAS Éric et all, 2011, *L'analyse littéraire*, Paris, Édition Armand Colin.
5. CHARTIER Pierre, 2013, *Introduction aux grandes théories du roman*, Paris, Édition Armand Colin.
6. CRATIUM Marinela-Denisa, 2016, « La technique de la mise en abyme dans l'œuvre romanesque d'Umberto Eco », *Littératures*, Université Blaise Pascal- Clermont-Ferrand II.
7. GOLDENSTEIN Jean-Pierre, 1986, *Pour lire le roman*, Paris, Édition De Boeck Duculot.
8. LEVINAS Emmanuel, 2015, *Totalité et infini*, Paris, Librairie Générale Française.
9. MERLEAU-PONTY Maurice, 2005, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Édition Gallimard.
10. MERLEAU-PONTY Maurice, 1996, *Sens et non-sens*, Paris, Les Éditions Nagel.
11. ROBBE-GRILLET Alain, 2012, *La jalousie*, Paris, Les Éditions de Minuit.
12. ROBBE-GRILLET Alain, 2013, *Pour un nouveau roman*, Paris, Les Éditions de Minuit.
13. VIART Dominique, 1999, *Le roman français au XX^e siècle*, Paris, Édition Hachette.