

## **La Jalousie d'Alain Robbe-Grillet**

*Du mot au sentiment*

## **La Jalousie by Alain Robbe-Grillet**

*From Word to Feeling*

**Dr Badreddine LOUCIF**

Auteur correspondant, Laboratoire ILLAAC, Université de Khenchela (Algérie),  
[loucif.badre@univ-khenchela.dz](mailto:loucif.badre@univ-khenchela.dz)

**Soumission : 24.11.2024 – Acceptation : 19.03.2025 – Publication : 30.03.2025**

**Résumé** — L'objectif de cet article est de voir comment Alain Robbe-Grillet, dans *La Jalousie* est arrivé à transmettre le sentiment jaloux sans avoir recours à l'exploitation de la profondeur psychologique des personnages. Notre approche immanente et interprétative (*à la lisière des critiques de Roland Barthes et de Bruce Morrissette*), montrera que l'apparente extériorité « *optique* » de la matérialité des objets ainsi que la mécanique implacable des actions ont su produire un simulacre d'intériorité psychologique. Ainsi, dans ce roman, caractérisé par *un univers chosiste*, plein d'insinuation et de suspicion, Robbe-Grillet aura confirmé sa volonté de reléguer le statut du personnage au second plan.

**Mots-clés** : *Alain Robbe-Grillet, La Jalousie, univers chosiste, profondeur psychologique, critique.*

**Abstract** — The purpose of this article is to view how Alain Robbe-Grillet, in *Jealousy* managed to convey the jealous feeling without resorting to the exploitation of the psychological depth of the characters. Our immanent and interpretative approach (on the edge of the criticism of Roland Barthes and Bruce Morrissette), will show that the apparent “*optical*” exteriority of the materiality of objects as well as the implacable mechanics of actions have been able to produce a simulacrum of psychological interiority. Thus, in this novel, characterized by *the object universe*, full of insinuation and suspicion, Robbe-Grillet will have confirmed his desire to relegate the character's status to the background. Robbe-Grillet will have confirmed his desire to relegate the character's status to the background.

**Keywords:** *Alain Robbe-Grillet, Jealousy, objects universe, psychological depth, criticism.*

## Introduction

*La Jalousie*, le roman le plus célèbre<sup>1</sup> d'Alain Robbe-Grillet, a marqué le sentiment jaloux en littérature. Jamais nommé explicitement, pourtant diffus dans ce roman, ce sentiment est à subsumer (au sens kantien) du corps du texte, s'agissant de ramener la multiplicité de ses différentes facettes à sa conception abstraite et pure.

Comme dans les romans traditionnels, tous les éléments du contexte jaloux sont là, à savoir les trois pôles qui le composent : *le mari, l'épouse et l'amant*. Mais la comparaison s'arrête là. S'il s'agissait d'un roman de facture classique, le mari éprouverait ce sentiment d'une manière plus explicite avec une présence marquée, un comportement emphatique et une attitude démonstrative. Il déploierait ainsi un large éventail de sensations et de sentiments où il se sentirait au minimum écarté et au pire trahi.

Cependant, s'agissant de l'un des romans les plus représentatifs du *Nouveau Roman*, ce mari jaloux a pris en charge la narration en réduisant sa présence à un point focal, comme nous allons le constater, d'où il observe (*ou peut-être épie*<sup>2</sup>) son épouse A..., un prénom réduit à son initiale (*suivie de trois points de suspension*) pour tenter d'effacer non seulement l'identité de ce personnage, mais surtout pour remettre en cause l'archétype et le statut du personnage d'une manière générale (*et sa dimension psychologique*) comme l'un des piliers du roman traditionnel.

Avec le recul, les critiques, depuis la parution et la diffusion de l'œuvre de Robbe-Grillet, se sont regroupés autour de deux orientations majeures, l'une initiée par Roland Barthes (1954) et l'autre par Bruce Morrissette (1963). Ces deux positions sont, peut-on le dire, opposées, car la première est qualifiée de « *chosiste* » (Yanoshevsky, 2010), et la deuxième d'« *humaniste* » (Waters, 2010). L'argument avancé par cette dernière serait que les « *objets n'existent jamais qu'à travers la perception subjective d'un homme qui les voit et les décrit* ». En ce qui nous concerne, nous sommes convaincus que dans *La jalousie* « *tout est décrit/raconté par une sorte d'absence percevante* » (Viart, 2010) qui s'est appuyée sur une construction formelle, des objets et des actions ainsi que leurs descriptions.

Notre inscription critique suivra donc une ligne de conduite qui commence par celle de Roland Barthes pour trouver sa justification dans la deuxième, celle de Morrissette. En effet, nous pensons que l'extériorité « *optique* » de la matérialité des objets ainsi que la mécanique implacable des actions ont su produire un simulacre d'intériorité psychologique. L'objectif principal de cet article sera donc de voir comment Alain Robbe-Grillet est arrivé à transmettre un sentiment, ici, *la jalousie*, sans avoir recours à l'exploitation de la dimension psychologique de ses personnages, et cela, grâce à des descriptions chosistes qui ne « *laisse[nt] rien échapper des gestes et des pensées* » (Mirbeau, 2006, p. 473), et à une référentialité intradiégétique.

Pour amorcer notre réflexion, il convient d'établir un constat, celui de l'univers chosiste qui caractérise *La jalousie*. Nous examinerons par la suite le passage de la pseudo passion à la

<sup>1</sup> De l'aveux même de son auteur, c'est le roman « le plus connu, le plus lu [...], le plus étudié à travers le monde », *Angélique ou l'enchantement*, 1988, p. 160.

<sup>2</sup> Nous reviendrons sur cette différence de vocabulaire dans notre conclusion.

réelle suspicion qui aurait permis à cet auteur de transcender le psychologisme hérité du réalisme Zolien.

## 1. L'univers chosiste

Aborder le Nouveau Roman et plus particulièrement un roman d'Alain Robbe-Grillet à travers seulement l'histoire qu'il raconte va le réduire à une simple fiction ou fait divers comme il y en a tant d'autres. Pour pouvoir apprécier pleinement cette écriture, il faudrait effectuer plusieurs lectures (et sur plusieurs plans, notamment celui de la structure), puisque l'écriture néoromanesque possède dans ses gènes un refus catégorique de toute référentialité au réel et tout ce qui peut s'y rattacher. Une étude comme celle de Leenhardt dans *Lecture politique du roman, La Jalousie* d'Alain Robbe-Grillet (Leenhardt, 1973), qui, suivant la perspective du sociologue Lucien Goldmann, a proposé une approche du contenu de ce roman par le biais de l'idéologie coloniale très répondue subséquemment dans la période qui a suivi la dernière guerre mondiale. Pour lui, c'est avant tout l'histoire d'un groupe de colons qui a imposé sa « géométrie » et « angle précis » à la nature africaine<sup>3</sup> quelque peu désordonnée. D'autres études<sup>4</sup> se sont penchées sur l'aspect psychologique du personnage principal, le mari jaloux, pour en déterminer le profil et analyser ce sentiment qui serait à l'origine et le générateur de tous les événements du roman.

Tout est mis en œuvre pour montrer qu'il s'agit d'un univers matérialisé par des objets qui s'éloignent du mieux qu'il peut de l'affect des personnages. Suivant une approche immanente, nous avons pu trouver aisément des exemples pour le signifier. Pour ne pas nous encombrer, nous nous sommes restreints aux moins évidentes d'entre elles, les voix et les regards. En effet, dans les différents passages sur les voix de A... et notamment celles du cuisinier (un autre personnage invisibilisé), le narrateur-observateur accorde plus d'importance à leurs intonations qu'aux contenus et au sens de leurs propos :

« On entend, venant par sa porte [de l'office] entrebâillée, la voix de A..., puis celle du cuisinier noir, volubile et chantante, puis de nouveau la voix nette, mesurée, qui donne des ordres pour le raps du soir » (p. 12).

Ce ne sont plus les personnages qui racontent des faits mais leurs voix :

« La voix de Franck continue de raconter les soucis de la journée sur sa propre plantation » (p. 15).

Et c'est de même avec le regard :

« Mais le regard, qui, venant du fond de la chambre, passe, par-dessus la balustrade, ne touche terre que beaucoup plus loin » (p. 11).

<sup>3</sup> Ce qui va entraîner une succession d'associations telles que le blanc/noir, le langage/ bruit, l'ordonnance/anarchie, etc., qui se basent sur le dégagement d'une structure où « tous les éléments de signification, à tous les niveaux, s'ordonnent au point de produire une signification globale qui les rend intelligibles » (Leenhardt, 1973, p. 24).

<sup>4</sup> Comme celle plus récente de Saad, G. (2010).

De la même manière, ce n'est plus A... qui regarde mais ce ses yeux :

« Ainsi les yeux de A... devraient rencontrer la fenêtre grande ouverte qui donne sur le pignon ouest » (p. 52).

Les trois exemples suivants confirment cette tendance :

« A... ramène son regard dans l'axe de la table. "Un mille-pattes !" dit-elle à voix plus contenue ».

« Durant presque tout le repas elle [A.] reste sans bouger, très droite sur sa chaise, les deux mains aux doigts effilés encadrent une assiette aussi blanche que la nappe, le regard arrêté sur les restes brunâtres du mille-pattes écrasé, qui marquent la peinture nue devant elle » (p. 159).

« [...] le regard arrêté sur les restes brunâtres du mille-pattes écrasé, qui marquent la peinture nue devant elle » (p. 159).

L'univers chosiste, tel qu'exploré à travers l'œuvre d'Alain Robbe-Grillet, révèle une complexité qui dépasse la simple narration d'événements. En mettant l'accent sur les voix et les regards, le néoromanesque nous invite à repenser notre approche de la littérature en tant que miroir du réel. La déconstruction des personnages au profit des objets et des impressions souligne un refus de l'illusion référentielle, permettant ainsi une exploration plus profonde des dynamiques sociales et psychologiques sous-jacentes. Les analyses telles que celles de Leenhardt offrent des perspectives enrichissantes sur les implications idéologiques et culturelles du récit, tout en ouvrant la voie à de nouvelles interrogations sur la nature même de la fiction. Ainsi, cette étude ne se limite pas à une appréciation esthétique ; elle nous pousse à considérer comment l'écriture peut servir de moyen d'interrogation et de critique des réalités sociopolitiques. En définitive, l'univers chosiste nous incite à voir au-delà des mots pour saisir les enjeux plus larges qui façonnent notre compréhension du monde. Cette conclusion résume les points principaux tout en soulignant l'importance des thèmes abordés et en ouvrant la discussion sur les implications plus larges de l'œuvre étudiée.

## 2. Passion ou insinuation

L'aspect psychologique est donc minimisé par le recours à des descriptions chosistes tel que nous pouvons le vérifier encore dans la description de la longue scène du brossage des cheveux de A... qui a été prise en charge par le point de vue de la brosse, comme si c'était l'objet et non le personnage qui accomplissait l'action :

« À peine arrivée en bas, très vite, elle remonte vers la tête, où elle frappe de toute la surface des poils, avant de glisser derechef sur la masse noire, ovale couleurs d'os dont le manche, assez court, disparaît presque entièrement dans la main qui l'enserme avec fermeté » (p. 51).

Cette même description du « *brossage* » fait écho à une autre scène pour insinuer une proximité, voire une complicité, entre Franck, le supposé amant, et l'épouse du narrateur. En effet, lorsque Franck arrive avec sa voiture dans la cour de la maison, A... qui, lorsqu'elle va à sa rencontre, introduit sa tête par la vitre ouverte du conducteur où « *elle risque en se redressant de défaire sa coiffure contre les bords du cadre et de voir ses cheveux se répandre, à la*

*rencontre du conducteur [Franck] resté au volant* » (p. 46). Des cheveux que le narrateur connaît très bien :

« Le long de la chevelure défaite, la brosse descend avec un bruit léger, qui tient du souffle et du crépitement [...] Une moitié de la chevelure pend dans le dos, l'autre main ramène en avant de l'épaule l'autre moitié » (p. 50-51, **nous sommes revenus sur la description du broissage des cheveux**).

Toutes les scènes qui évoquent un sentiment de jalousie ne se contentent que d'insinuations, sans véritablement s'appuyer sur les aspects psychologiques des personnages, qui semblent d'ailleurs en être dépourvus. À commencer par la première description de A..., il est évident que l'auteur privilégie une approche qui minimise l'exploration intérieure des protagonistes. Plutôt que de plonger dans les méandres des émotions et des motivations, le récit se concentre sur des éléments extérieurs, laissant le lecteur face à une surface narrative où les sentiments sont suggérés plutôt que pleinement développés.

« Elle est toujours habillée de sa robe claire, à col droit, très collante, qu'elle portait au déjeuner. Christiane, une fois de plus, lui a rappelé que des vêtements moins ajustés permettent de mieux supporter la chaleur » (p. 8).

La robe collante suggère la sensualité de A... et les remarques (jalouses) de Christiane, l'épouse de Franck, qui lui rappelle, « *une fois de plus* », l'avantage des vêtements plus amples. Mais les phrases qui suivent directement ces suggestions viennent atténuer tout aspect psychologique qui pourrait survenir en évoquant toutes justifications des sensations physiques :

« Mais A... s'est contentée de sourire : elle ne souffrait pas de la chaleur, elle avait connu des climats beaucoup plus chauds—en Afrique par exemple— et s'y était toujours très bien portée. Elle ne craint pas le froid non plus, d'ailleurs. Elle conserve partout la même aisance » (p. 8).

La deuxième description qui pourrait inspirer au lecteur le sentiment d'une relation adultérine est celle de la « *lettre* » quand A... la cherche au fond du tiroir : « *Elle remue les papiers, dans la partie droite du tiroir, se penche et, afin de mieux voir le fond, tire un peu plus le casier vers elle* » (p. 11), insinuant que cette femme dissimule la lettre et qu'elle ne veut pas qu'elle tombe entre d'autres mains que les siennes, celle de son époux, par exemple. La suite des insinuations se base sur l'attitude de A... lorsque « *son profil incliné ne bouge pas* » en lisant avec « *intérêt* » cette lettre, et puis quand elle s'applique pour écrire une réponse : « *Elle ôte le capuchon de son stylo, puis après un bref regard du côté droit [...], elle penche la tête<sup>5</sup> vers le sous-main pour se mettre à écrire* » (p. 11-12).

<sup>5</sup> Si on voulait faire une analyse non-verbale de la *tête penchée à gauche*, on dira que *cette personne s'abandonne sentimentalement lors de la rédaction de cette lettre*. Pour plus de détails concernant ce point du langage corporel, il y a plusieurs ouvrages qui se sont penchés sur cette question : Truchet, P. (2010). *La synergologie : Comprendre son interlocuteur à travers sa gestuelle*. Paris : Poche.  
Bouvet, D. (1996). *Approche polyphonique d'un récit produit en langue des signes française*. Lyon : Presses Universitaires Lyon.

Suivant cette même logique, il est possible de justifier presque toutes les situations susceptibles de susciter le sentiment de jalousie chez ce narrateur. Dans la première scène du dîner : « *Franck est encore là, souriant, loquace, affable* » (p. 30, **c'est nous qui soulignons**). « *Encore là* » peut être interprété comme une marque d'agacement de la part du mari, ou tout simplement un constat objectif qui stipule que Franck est resté pour le dîner. De même que l'absence de la femme de Franck (*qui ne peut l'accompagner à ses nombreuses visites à la maison de A...*) est justifiée par le fait qu'elle est obligée de rester à la maison à cause de leur fils malade.

Et même concernant l'une des scènes les plus suggestives qui montre une grande familiarité, voire une complicité entre A... et son voisin Franck :

« Elle s'est approchée le plus possible du fauteuil où est assis Franck, tenant avec précaution dans la main droite le verre qu'elle lui destine. Elle s'appuie de l'autre main au bras du fauteuil et se penche vers lui, si près que leurs têtes sont l'une contre l'autre. Il murmure quelques mots : un remerciement, sans doute » (p. 14).

Nous avons pu proposer une lecture qui s'affranchit de la subjectivité inhérente au sentiment jaloux. Pour ce qui est du « *murmure* », la réponse a été donnée par le mari : une supposition d'un remerciement. Mais pour ce qui est de l'attitude suspicieuse de A... la réponse est dans le passage précédant celui-ci :

« Bien qu'il fasse tout à fait nuit maintenant, elle a demandé de ne pas apporter les lampes qui – dit-elle – attirent les moustiques. Les verres sont emplis, presque jusqu'au bord [...] où flotte un petit cube de glace. Pour ne pas risquer d'en renverser le contenu par un faux mouvement, elle s'approche ... » (p. 14).

Quant à cette situation où A... et Franck avaient « *leurs têtes [...] l'une contre l'autre* », elle est due à des considérations objectives et justifiables : l'obscurité d'une part (*absence d'une lampe pour éloigner les moustiques*) et, d'autre part, la précaution de A... pour ne pas renverser le contenu des verres.

Assurément, tout le roman est construit sur des suspicions, comme le confirme l'attitude globale du mari qui ne s'est aucunement manifesté ou même émis des protestations envers le comportement de son épouse, ni envers ce voisin qui démultiplie les visites à leur domicile.

En ce qui concerne l'adultère, qui constitue la preuve irréfutable du fondement de ce sentiment, il n'est que présumé et demeure également hypothétique. Bien qu'un doute soit semé par l'épisode du voyage en ville où Franck et A... ont passé la nuit dans un hôtel, rien ne peut l'affirmer puisqu'il n'a pas été consommé explicitement sur les pages du roman.

### 3. La description de la suspicion

Avec des descriptions sophistiquées et minutieusement détaillées, les nouveaux romanciers s'efforcent généralement de rendre compte, d'une manière obsessionnelle, de la réalité, en se concentrant particulièrement sur ses objets dans leurs immanences métatextuelles, plutôt que sur leur réalité extratextuelle. Ces objets possèdent une existence propre, indépendamment de toute relation psychologique qui pourrait les lier aux personnages du récit. C'est cet objectif que Robbe-Grillet souligne lorsqu'il affirme qu'il existe « *quelque chose dans le monde, qui n'est pas l'homme, qui ne lui adresse aucun signe, qui n'a rien de commun*

avec lui» (1963, p. 58). Cette « chose » est là « pour dégager [les objets] de la signification humaine, les corriger de la métaphore et de l'anthropomorphisme » (Barthes, 1958), comme l'a également confirmé Roland Barthes. Selon ce dernier, la description robbe-grilletienne, qu'il qualifie d'optique et de géométrique, « saisit l'objet comme dans un miroir et le constitue devant nous en spectacle ; c'est-à-dire qu'on lui donne le droit de prendre notre temps, sans souci des appels que la dialectique du récit peut lancer à cet objet indiscret » (Barthes, 1954).

Cependant, dans les faits,

— **peut-on affirmer que Robbe-Grillet a véritablement réussi à rompre, comme l'a si bien souligné Barthes, la solidarité entre l'homme et l'objet au sein de ce roman ?**

De premier abord, la description dans ce roman est purement formelle et n'apporte aucun élément psychologique aux personnages, d'autant plus que leurs traits physiques sont réduits au strict minimum, parfois limités à une main, à des cheveux, ou à d'autres détails fragmentaires. De nombreux exemples illustrent cette approche, à commencer par l'incipit du roman, qui se concentre sur la maison et l'ombre projetée par l'un de ses piliers :

« 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. Cette terrasse est une large galerie couverte, entourant la maison sur trois de ses côtés » (p. 7).

Et c'est pareil avec les descriptions de la bananeraie ou de la balustrade, largement reprises tout au long du roman :

« L'épaisse barre d'appui de la balustrade n'a presque plus de peinture sur le dessus. Le gris du bois y apparaît, strié de petites fentes longitudinales. De l'autre côté de cette barre, deux bons mètres au-dessous du niveau de la terrasse, commence le jardin » (p. 8).

L'utilité de ces passages ne réside pas dans leur appui au récit du roman, mais dans leur référentialité spatio-temporelle. La dernière phrase du paragraphe précédent indique la position spatiale du narrateur qui est en train de donner des indications, disons architecturales (*la situation du jardin par rapport à la terrasse*).

Détachée du reste de la narration, la description suivante, celle de la balustrade, apporte d'autres informations par rapport à la première, mais reste toujours au service de cette référentialité spatiale, en l'occurrence l'emplacement exact du narrateur-personnage :

« Le bois de la balustrade est lisse au toucher, lorsque les doigts suivent le sens des veines et des petites fentes longitudinales. Une zone écaillée vient ensuite ; puis c'est de nouveau une surface unie, mais sans lignes d'orientation cette fois, et pointillée de place en place par des aspérités légères de la peinture [...] où les doigts<sup>6</sup> reconnaissent le fendillement vertical du bois » (p. 22).

<sup>6</sup> Il s'agit ici, bien entendu, des doigts du narrateur.

Et c'est ce qui a permis aussi d'introduire le paragraphe suivant qui s'amorce par : « *De l'autre côté* » où sont installés Franck et A... dans leurs fauteuils respectifs.

Tous ces passages ont permis la définition ou la localisation du point focal du narrateur qui est en train d'observer ou de surveiller son épouse (et Franck) :

« c'est en effet l'endroit qui s'offre le plus commodément à l'œil, celui dont la surveillance pose le moins de problèmes » (p. 10).

Les repères spatiaux sont signifiés aussi par l'architecture de la maison et les détails géométriques des objets. Ainsi l'exemple suivant, pages 57-59, où le narrateur entame une description ayant comme objet une fenêtre : « *La fenêtre du coin a ses deux battants ouverts – en partie, toutefois. Celui de droite n'est qu'entrebâillé, [...]* ». Dans cette description qui se poursuit sur toute une page, le narrateur n'oublie rien de la fenêtre, de ses panneaux, de ses chambranles et de ses vitres qui laissent entrevoir « *des taches de verdure circulaires* ». Cela a permis d'introduire l'arrivée de la camionnette du voyage en ville de Franck et de A... : « *La grosse conduite-intérieure bleue de Franck, qui vient de s'arrêter là, se trouve elle-même entamée par un de ces anneaux mobiles de feuillage* ». En suivant tous les détails de la description de cette fenêtre, le lecteur pourrait connaître exactement l'emplacement où se tenait ce narrateur pour avoir l'angle de vue qui lui a permis d'effectuer cette description (et surveillance) détaillée.

Ces descriptions peuvent aussi fournir des indices sur la présence du narrateur dans un événement rapporté. En effet, l'auteur efface la présence du narrateur en tant que conscience et utilise les objets décrits (leurs quantités, comme le cas de l'exemple qui suit) pour donner des indices sur sa présence physique en tant que point focal.

La subtilité de l'exemple, pages 56 et 57, le montre bien : le boy est entré avec un plat où « *[...] rangés l'un après l'autre trois oiseaux rôtis de petit format* ». Franck est absent du repas, et A... en a mangé un de ces trois rôtis. Il devrait en rester deux, mais voilà ce qu'on peut lire sur la page suivante : « *Le boy enlève les assiettes [...], puis les deux plats, dont l'un contient encore le troisième oiseau rôti, celui qui était destiné à Franck* ». Dans le même ordre d'idées, nous citerons les différentes scènes des apéritifs où se réunissent les trois protagonistes du triangle de la jalousie sur la terrasse de la maison. Avec la description, la disposition et le nombre des fauteuils ont été exploités pour rendre compte de cette présence.

Pour confirmer ce même stratagème narratif, nous avons pu relever des descriptions lors de l'accomplissement d'une action, comme celle décrite dans le passage ci-après, où le mari cherche dans le tiroir du bureau où A... a caché une lettre qu'elle avait rédigée<sup>7</sup>.

Au lieu de dire par exemple : « *l'ouvre le tiroir, ... il y a, ... je vois ...* », l'auteur écrit :

« À l'intérieur du sous-main, le buvard vert est constellé de fragments d'écriture à l'encre noire : barres de deux ou trois millimètres, petits arcs de cercles, crosses, boucles, etc... ; [...] Dans la poche latérale sont glissées onze feuilles de papier à lettres, d'un bleu très pâle » (p. 132-133).

<sup>7</sup> Cette lettre, elle la remettra un peu plus tard à Franck.

« Dans le tiroir de la table, il y a deux blocs de papier pour la correspondance ; l'un est neuf, le second largement entamé. La dimension des feuilles, leur qualité, leur couleur bleu pâle, sont absolument identiques à celles des précédentes. À côté sont rangés trois paquets d'enveloppes assorties, dédoublées de bleu foncé, encore entourées de leur bande » (p. 133).

La description a servi aussi pour dissimuler le déplacement de ce personnage-narrateur. L'auteur lui fait dire : « *Pour se rendre à l'office, le plus simple est de [...]* ». Dans cet exemple, la dissimulation s'est réalisée en substituant les verbes d'action par leurs formes infinitives. Quand le narrateur arrive à destination, à « l'office », il regarde « *le boy [qui] est en train déjà d'extraire les cubes de glace* » (L. J. p. 39). En s'adressant à lui : « *Madame, elle a dit d'apporter la glace* » (L. J. p. 39). Cette description a permis, et le déplacement du personnage dans l'espace diégétique, et un changement de point de vue du narrateur dans la perspective qu'il adopte pour observer sa réalité.

Un autre exemple, celui-ci encore plus frappant, concerne une description (s'étalant sur deux pages) d'une parcelle de la bananeraie, qu'on peut qualifier de statistique : « *En outre, au lieu d'être rectangulaire comme celle d'au-dessus, cette parcelle a la forme d'un trapèze [...]* » (p. 27). À cela, viendra s'ajouter tout un lexique digne d'un géomètre avec toute la rigueur mathématique qui l'accompagne, où nous avons pu relever un vocable varié tel que perpendiculaire, parallèle, rectiligne, médiane, etc.<sup>8</sup>. En dépassant ce recensement énumératif très méticuleux des bananiers, nous pouvons déduire l'emplacement du narrateur, mais aussi attester qu'il est effectivement le maître de sa plantation. Il connaît la moindre parcelle de ses terres qu'il nous décrit avec la précision ou même l'obsession d'un passionné ou d'un observateur attentif.

Comme nous venons de le voir, l'analyse des différentes descriptions révèle une stratégie narrative qui transcende la simple représentation des objets. En se concentrant sur les éléments matériels et en effaçant la présence psychologique des personnages, l'auteur parvient à créer un espace où les objets acquièrent une existence autonome, indépendante de toute signification humaine. Cette approche, illustrée par des exemples précis, permet non seulement de situer le narrateur dans l'espace diégétique, mais aussi de souligner sa relation complexe avec son environnement. Les descriptions que nous avons examinées participent également à la création d'un effet de distanciation entre le mot et le sentiment qu'il est censé signifier, renforçant ainsi un semblant de sentiment jaloux. Ainsi, la narration devient un moyen d'explorer la jalousie et l'obsession à travers le prisme des objets, offrant au lecteur une expérience immersive et réfléchie sur la nature de la perception et de l'observation. Nous pouvons dire que Robbe-Grillet a réussi à établir un dialogue entre l'homme et son environnement tout en questionnant les conventions narratives traditionnelles.

## Conclusion

À l'instar de *La jalousie*, il est fréquent chez les nouveaux romanciers de choisir des thèmes apparemment usés ou issus de la banalité du quotidien pour les explorer à travers

<sup>8</sup> Nous avons compté 37 vocables.

des principes novateurs, dans le but de proposer un renouvellement scriptural. Les exemples sont nombreux : rappelons l'histoire d'un « simple » adultère dans *La Modification* de Michel Butor<sup>9</sup>, ou celle d'une enquête policière dans *Les Gommages* de Robbe-Grillet<sup>10</sup> ou encore les atrocités de la Seconde Guerre mondiale dans *La Route des Flandres* de Claude Simon<sup>11</sup>.

Dans le cas précis de notre corpus, s'il s'agissait d'un roman traditionnel qui traiterait du sentiment dévorant de la jalousie, la dimension sentimentale et la profondeur psychologique du mari serait à son paroxysme. Or, dans ce nouveau roman, la présence même de celui qui est le premier à être affecté par ce sentiment, c'est-à-dire le mari, est problématique. N'intervenant jamais ni dans les discussions, ni dans les événements et actions qui s'accomplissent entre son épouse A... et Franck que d'une manière indirecte, ce n'est qu'à travers certains passages insinuant sa présence, accomplissant implicitement certaines actions, que nous pouvons déduire celle de ce personnage-narrateur. L'effet immédiat de cette présence absente (si nous pouvons ainsi la qualifier), avec la posture narrative qui l'accompagne, a créé une sorte de détachement qui renforce l'entreprise de déshumanisation, ou du moins de superficialisation de la dimension psychologique des personnages. Cette entreprise s'est appuyée aussi sur les différentes descriptions, trouvant leurs pleins sens et pertinences dans leurs fréquences, occurrences et variétés, en créant un réseau de signification intradiégétique qui a occupé le premier plan dans le récit, reléguant ainsi les personnages au second plan.

Pour revenir sur la distinction posée, au début de cet article, entre observer et épier, qui, en définitive, constitue l'enjeu principal de notre analyse, nous pouvons dire qu'il s'agit d'un personnage néoromanesque comme élément diégétique (*sans réelle prédominance par rapport aux autres éléments*), observant des faits et des choses qui participent concrètement et fortement à la construction d'une structure narrative et d'une orientation diégétique. Le mari jaloux qui épie son épouse n'est, pour nous, qu'une lecture extrapolée et secondaire, influencée par l'intertexte du roman traditionnel. Ainsi, les trois pôles composant le triangle de la jalousie ne sont là, finalement, que pour servir de prétexte pour une base structurelle qui a servi de leurre (*ou de caution rassurante*) au « *lecteur traditionnel* » pour qu'il puisse identifier un semblant de progression diégétique.

Pour mettre en perspective ce résultat, notons enfin que le Nouveau Roman, à travers le personnage, doute de l'Homme. Après le *Romantisme* qui l'a vue triompher à travers une sacralisation du moi individuel et sentimental, ainsi que le *Réalisme* et le *Naturalisme* qui se sont érigés sur un réel quelque peu ébranlé par Freud (*et l'importance de l'inconscient par*

---

<sup>9</sup> Avec une construction extrêmement élaborée et une originalité particulière qui s'est bâtie sur la relation entre les deux espaces liminaires du récit – voir Loucif, B. (2011). Les relations fonctionnelles et matérielles des espaces liminaires de *La Modification* de Michel Butor. *Synergies Algérie*, n° 14, p. 63-76.

<sup>10</sup> L'exemple parlant de la réification des personnages néoromanesques (selon la thèse de Lucien Goldmann qu'il développa dans *Pour une sociologie du roman*).

<sup>11</sup> Avec un travail remarquable, entre autres, sur la mise en récit de la mémoire (et de la conscience).

*rapport au conscient*) et la guerre (*qui a fait découvrir aux hommes une autre réalité, atroce et brutale*), le personnage, déshumanisé, a perdu sa place au profit des faits et des objets.

## Références

- BARTHES, Roland (1964). *Essais critiques*. Paris : Seuil.  
 — (1954). Littérature objective. *Critique*, vol. 10, N° 86-87, p. 581-591.  
 — (1964). « Il n’y a pas d’école de Robbe-Grillet ». *Essais critiques*. Paris : Seuil, Coll. « Tel Quel ».
- BOUVET, Danielle (1996). *Approche polyphonique d’un récit produit en langue des signes française*. Lyon : Presses Universitaires Lyon, Collection Éthologie et psychologie des communications.
- GOLDMANN, Lucien (1964). *Pour une sociologie du roman*. Paris : Gallimard.
- LEENHARDT, Jacques (1973). *Leçture politique du roman : La Jalousie d’Alain Robbe-Grillet*. Paris : Minuit.
- LOUCIF, B. (2011). Les relations fonctionnelles et matérielles des espaces liminaires de *La Modification* de Michel Butor. *Synergies Algérie*, n° 14, p. 63-76.  
<https://gerflint.fr/Base/Algerie14/loucif.pdf>
- MIRBEAU, Octave (2006). *Combats littéraires*. Lausanne : L’âge d’homme.
- MORRISSETTE, Bruce (1963). *Les romans de Robbe-Grillet*. Minuit.
- ROBBE-GRILLET, Alain (2012). *Pour un nouveau roman*. Paris. Minuit.
- SAAD, Gabriel (2010). La Jalousie d’Alain Robbe-Grillet : Une poétique de l’équivoque. *Carnets II* – Revue électronique d’études françaises de l’APEF, Première Série : 2 – L’équivoque, p. 113-122. <http://journals.openedition.org/carnets/4657>
- TRUCHET, Phillippe (2010). *La synergologie*. Québec : Maison de l’homme.
- VIART, Dominique (2010). *Une mémoire inquiète : La route des Flandres de Claude Simon*. Villeneuve d’Ascq : Presses universitaires du Septentrion.  
<http://books.openedition.org/septentrion/14184>
- WATERS, Julia (2010). « Un monde d’objets et de gestes : La représentation du corps féminin dans *La Jalousie* d’Alain Robbe-Grillet ». *Roman 20-50*, N° Hors-série 6(3), p. 151-164. <https://doi.org/10.3917/r2050.hs6.0151>
- YANOSHEVSKY, Galia (2010). « La critique littéraire et les romans de Robbe-Grillet : Le cas de Roland Barthes et de Bruce Morrisette ». *Roman 20-50*, N° Hors-série 6(3), p. 67-82. <https://doi.org/10.3917/r2050.hs6.0067>

## Pour citer cet article

Badreddine LOUCIF, « *La Jalousie* d’Alain Robbe-Grillet, du mot au sentiment », *Paradigmes*, vol. VIII, n° 02, mars 2025, p. 179-189.