

République Algérienne Démocratique et Populaire

Ministère de L'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique



**Université D'Oum-El Bouaghi
Faculté des Lettres et des Langues
Département de Langue Française**



Thèse De Doctorat ès Sciences

Option : Sciences des Textes Littéraires

Présentée et soutenue publiquement par

LOUCIF Badreddine

Titre

**L'OUVERTURE ET LA CLÔTURE DANS LES ROMANS
FRAGMENTAIRES, UNE RELATION CRITIQUE.**

Sous la direction du Professeur :

BOUDERBALA Tayeb

Les membres du jury :

| | | |
|--------------------------------------|--|---------------------|
| M. Farida LOGBI | Professeur, Université de Constantine | Présidente |
| M. Foudil DAHOU | Professeur, Université de Ouargla | Examineur |
| M. Saïd SAÏDI | MC A, Université de Batna 1 | Examineur |
| M^{lle} Soumya CHEBLI | MC A, Université de Khenchela | Examinatrice |
| M. Tayeb BOUDERBALA | Professeur, Université de Batna 1 | Rapporteur |

Année universitaire : 2016/2017

Université D'Oum-El Bouaghi
Faculté des Lettres et des Langues
Département de Langue Française



Thèse De Doctorat ès Sciences
Option : Sciences des Textes Littéraires
LOUCIF Badreddine

**L'OUVERTURE ET LA CLÔTURE DANS LES ROMANS
FRAGMENTAIRES, UNE RELATION CRITIQUE.**

Remerciements

Je tiens à remercier mon directeur de thèse le Professeur Bouderbala Tayeb.

Je tiens aussi à remercier tous mes enseignants, depuis l'école primaire.

Dédicace

Je dédie ce modeste travail à mes parents.

Je tiens aussi à le dédier à tous ceux qui associent l'activité intellectuelle à une certaine forme de jouissance.

Sommaire

| | |
|---|------------|
| Introduction générale | 1 |
| Première Partie : L'ouverture et la clôture : Le cheminement rompu | 12 |
| Premier Chapitre : L'écriture néoromanesque comme expérience phénoménologique | 13 |
| 1. Introduction | 14 |
| 2. La littérature et les enjeux idéologiques des années cinquante | 16 |
| 3. La littérature et sa société | 19 |
| 4. La mémoire de la guerre | 22 |
| 5. L'archéologie du Nouveau Roman | 24 |
| 6. Conclusion..... | 38 |
| Deuxième Chapitre : L'écriture fragmentaire : discontinuité, rupture et système | 41 |
| 1. Introduction | 42 |
| 2. Le Fragment | 43 |
| 3. Discontinuité..... | 51 |
| 4. Fragment et totalité | 57 |
| 5. L'inachevée | 62 |
| 6. Conclusion..... | 72 |
| Troisième Chapitre : Le périphrase comme prolongement du texte | 75 |
| 1. Introduction | 76 |
| 2. Le paratexte | 76 |
| 3. La relation titre/texte/couverture dans <i>La Jalousie</i> | 86 |
| 4. La Matérialité de la fin | 117 |
| 5. Conclusion..... | 122 |
| Deuxième Partie : Dialectique ouverture/clôture : Dynamique d'une aventure de l'écriture | 124 |
| Chapitre premier : Le montage fragmentaire de <i>La Jalousie</i> | 125 |
| 1. Introduction | 126 |
| 2. <i>La Jalousie</i> , une recherche aporétique..... | 127 |
| 3. Une description ontologique | 131 |
| 4. Un récit fragmentaire | 136 |

| | | |
|--|---|------------|
| 5. | <i>La Jalousie</i> , une écriture de la discontinuité | 143 |
| 6. | Un Récit ouvert sur tous les possibles..... | 149 |
| 7. | Rumination obsessionnelle et reprise scripturale..... | 150 |
| 8. | Les topoï des espaces liminaires | 169 |
| 9. | Conclusion..... | 174 |
| Deuxième chapitre : La fragmentation et la mise en texte du <i>Jardin des Plantes</i> | | 176 |
| 1. | Introduction | 177 |
| 2. | La fragmentation dans <i>Le Jardin des Plantes</i> | 178 |
| 3. | La relation Titre/ Épigraphe/Quatrième de couverture | 182 |
| 4. | La Mise en page | 193 |
| 5. | L'entrée du Jardin des Plantes | 197 |
| 6. | La phrase simonienne | 201 |
| 7. | La syntaxe simonienne..... | 205 |
| 8. | Logique de la phrase..... | 210 |
| 9. | Conclusion..... | 219 |
| Troisième Chapitre : Correspondance structurelle des espaces liminaires..... | | 221 |
| 1. | Introduction | 222 |
| 2. | Délimitations et implications synergiques..... | 224 |
| 3. | Bouclage structurelle dans <i>La Jalousie</i> | 239 |
| 4. | Correspondance thématique | 254 |
| 5. | Correspondance structurelle | 257 |
| 6. | Les Modalités | 261 |
| 7. | Le programme structurel..... | 265 |
| 8. | Les limites du <i>Jardin</i> | 269 |
| 9. | <i>Mobile</i> , un roman ... expérimental..... | 273 |
| 10. | Conclusion..... | 285 |
| Conclusion générale | | 288 |
| Bibliographie | | 298 |
| Annexes | | 309 |
| Table des Figures | | 316 |
| Table des Matières | | 317 |

Introduction générale

Introduction générale

« Un tout, c'est ce qui a un commencement, un milieu et une fin¹. »

Aristote, *La Poétique*.

Côtoyant le silence, en ces lieux qui l'en séparent, l'*incipit* et l'*excipit*² permettent à un auteur de feindre une prise de parole dans l'espace virtuel de la littérature en fabulant un monde autotélique qu'il essaie de créer pour inscrire son propre discours dans le discours romanesque commun.

L'*incipit* et l'*excipit*, et plus généralement l'ouverture et la clôture du roman, sont des lieux textuels stratégiques par excellence : ils sont hautement symboliques et largement codifiés. Ils supportent à eux deux tout l'édifice du texte littéraire. L'ouverture est « un premier accord auquel doit se rapporter une symphonie entière³ », la clôture est cet « espace textuel [...] ayant pour fonction de préparer et de signifier l'achèvement de la narration⁴ ».

Le premier ouvrage à avoir étudié les limites formelles des œuvres d'arts est *La structure du texte artistique* de Iouri Lotman qui a fait une analyse pertinente sur la notion de cadre et affirme que « le cadre du tableau, la rampe au théâtre, le début et la fin d'une œuvre littéraire ou musicale, les surfaces qui délimitent une sculpture ou un édifice architectural –ce sont différentes formes d'une loi générale de l'art : l'œuvre d'art représente un modèle fini d'un monde infini⁵. ». De ce fait, le texte littéraire apparaît comme la représentation d'un modèle fini, encadré par un début et une fin, d'un univers sémiotique infini avec toutes ses virtualités linguistiques, thématiques ou idéologiques.

L'œuvre d'art se définissant tout d'abord par ses limites, la notion de cadre ou de délimitation se pose non seulement comme enjeux d'ordre formel, mais aussi esthétique et idéologique,

¹ ARISTOTE, *La Poétique* (éd. R. Dupont-Roc et J. Lollot), Paris, Seuil, 1980, p. 59.

² Ce terme, nous est préférable, car il désigne avec exactitude l'inverse de l'*incipit* (les préfixes *in-* et *ex-* le montrent bien) tout en insinuant leurs relations, le cas de notre étude. Nous rejoignons là-dessus l'avis de Raymonde Debray Genette (*Métamorphose du récit : Autour de Flaubert*, Paris : Seuil, 1986, p. 85.) qui trouve que le terme de "clausule", « trop marqué par la tradition rhétorique, ne s'est pas acclimaté ». Cela dit, elle ne discrédite pas Ph. Hamon lorsqu'il l'a utilisé, car il visait un point de vue plus général, selon elle toujours.

³ DEL LUNGO, Andréa, *L'Incipit romanesque*, Paris, Seuil, 2003, p. 55.

⁴ BEN TALEB, Othman, « La clôture du récit aragonien », *Le Point final*, Université de Clermont-Ferrand, 1984, p. 131.

⁵ LOTMAN, Iouri, *La structure du texte artistique*, Paris, Gallimard, 1973, p. 300.

car les questions que l'on se pose sur les limites d'un texte sont en relation avec une certaine vision du monde.

Où commence un texte ? Et où finit-il ? " Finir ", est-ce une décision que prend l'auteur ou est-elle imposée par le texte ? La fin d'un texte est-elle un effet de lecture ou une construction du texte⁶ ? Pourquoi Proust avait-il réécrit seize fois le début de *À La Recherche du temps perdu* pour aboutir à « Longtemps, je me suis couché de bonne heure » ?

À ce genre de questions, deux approches, dans l'essentiel, se proposent de répondre. L'une est d'obédience sociocritique, l'autre s'inscrit dans le champ de la sémiotique textuelle. Ces deux approches sont d'accord pour considérer le texte comme un « continuum amorphe⁷ » et s'accordent sur le fait de l'existence de lieux, ou points stratégiques, qui lui servent d'articulations qui facilitent sa lisibilité.

Parmi les chercheurs qui se sont investis dans cette problématique des espaces liminaires, il y a ceux qui ont porté leurs attentions sur le commencement comme Edward Saïd dans *Beginnings* édité en 1975, ou encore Claude Duchet qui a fait une analyse remarquable de l'incipit de *Madame Bovary* parue dans la revue *Littérature*, en 1971. Notons aussi l'ouvrage de référence actuel *L'incipit romanesque* d'Andréa Del Lungo, édité en 2003, qui a fait un vrai travail de synthèse. Concernant la fin du roman, les travaux qui se sont concentrés sur cette question remontent à 1966, quant au plus ancien, *The Sens of an ending* de Frank Kermode. En 1981, a suivi un autre ouvrage plus spécifique : *Closure in the Novel* de Marianna Torgovnick, puis, en 1985, *La Clôture narrative* d'Armin Kotin Mortimer. Mais c'est *Le Mot de la fin. La clôture narrative en question*, de Guy Larroux qui a su, à sa façon aussi, faire un travail incontournable en laissant en héritage plusieurs principes, dont la lecture "rétroactive" ; sans oublier l'article fondateur de Philippe Hamon, « Clausules », qui parut dans la revue *Poétique*, en 1975.

Comme on vient de le constater, le rapprochement de ces deux frontières a été négligé par la critique moderne qui les a étudiées séparément. Pour nous, étudier l'ouverture romanesque sans sa clôture, ou bien le contraire, reviendrait à étudier la moitié d'un problème ; c'est voir un seul versant d'un *tout* que constitue un texte romanesque qui est défini, entre autres, par sa cohérence. Sachant que tout début, dès qu'on le qualifie ainsi, s'achemine inévitablement vers une fin (tout comme il a été lui-même l'acheminement d'une genèse personnelle (propre

⁶ Question posée par HAMON, Philippe, « Clausules », *Poétique*, n° 24, 1975, p. 506.

⁷ HAMON, Philippe, « Clausules », *op. cit.*, p. 496.

à l'auteur) ou genrologique (propre à un genre donné et défini par ses mutations formelles)), nous postulons qu'il n'y a pas de commencement sans fin, ni de fin sans commencement, car tout texte possède une « figure globale du sens⁸ » avec une clôture comme un lieu où s'opère un acte configuratif qui structure l'ensemble du récit, et une ouverture comme « un lieu romanesque sur lequel s'édifie tout le texte du roman⁹ ».

L'objet de cette relation a été indirectement abordé par les formalistes¹⁰ dès lors qu'ils ont considéré le texte littéraire comme une structure d'ensemble. Comme antécédent à cet objet d'étude, notons la réflexion critique, celle de Frédérique Chevillot, qui a mis au jour la notion de "réouverture" qui motive la lecture d'un roman suivant la quête d'un nouvel élan narratif (parce que cet "élan relance le texte romanesque lui-même") et intertextuel (parce qu'il « renvoie, au-delà du récit-tremplin, à d'autres textes et à d'autres écritures¹¹ »)

Avec « Commencer et finir¹² » qui s'inspire directement des réflexions de Iouri Lotman, Italo Calvino a constitué la seule véritable étude critique concernant ces deux frontières du texte littéraire, du moins d'après ses prétentions, car, ne parvenant pas à se détacher de sa posture d'écrivain, il confia sa préférence aux commencements, lésant un peu le traitement des fins.

Le seul ouvrage qui s'est intéressé d'une manière spécifique aux frontières du texte littéraire est celui qui a été dirigé par Andréa Del Lungo, « *Le début et la fin, une relation critique* ». Les différents auteurs (Marion François, Frédérique Chevillot, Guy Larroux, Marc Escola, Charles Grivel, Frank Wagner, etc.) se sont penchés sur la "symétrie théorique" entre le commencement et la fin, ne cachant pas leurs ambitions de traiter le rapprochement et l'articulation de ces frontières dans un corpus vaste et interdisciplinaire en donnant à cette question une vision transgénique. On compte dans leur corpus des romans, bien entendu, mais aussi des films cinématographiques, et des bandes dessinées.

Pour Del Lungo, c'est la linéarité –« élément essentiel de toute œuvre fondée sur la temporalité¹³ » - qui constitue la relation herméneutique entre le début et la fin, et c'est ce qui

⁸ RICOEUR, Paul, *Temps et récit*. Tome I, Paris, Seuil, 1983. Cité par GENSANE, Bernard. « Clore un texte ». *Études Britanniques Contemporaines*, n° 10, Montpellier : Presses Universitaires de Montpellier, 1996, p. 37.

⁹ GRIVEL, Charles. *Production de l'intérêt romanesque*. La Haye-Paris : Mouton, 1973, p. 91.

¹⁰ et ensuite par les structuralistes.

¹¹ CHEVILLOT, Frédérique, *La Réouverture du texte : Balzac, Beckett, Robbe-Grillet, Roussel, Aragon, Calvino, Bénabou, Hébert*. Stanford, ANMA Libri, 1993, p.138.

¹² CALVINO, Italo, *Défis aux labyrinthes*, Paris, Seuil, 1995, p.118.

¹³ DEL LUNGO, Andrea, « En commençant en finissant. Pour une herméneutique des frontières », *Le début et la fin : une relation critique*, Paris, Garnier, 2010.

permet la construction du sens, peu importe la structure du texte, fragmentaire ou déconstruit. Dans son étude, Del Lungo conçoit la linéarité dans une perspective herméneutique plutôt que structurelle.

Ces rares chercheurs qui ont étudié l'articulation de ces deux lieux stratégiques ont conclu qu'il existe une relation de symétrie, du moins d'interdépendance qui les unirait : un état initial qui subit des transformations (des enchaînements de type causaliste) et devient un état final. Ce qui est valable au conte, au mythe ou dans une narration traditionnelle, mais pas dans un récit néoromanesque qui enfreint la logique de *la cause et l'effet* accentuée parfois par les distorsions entre le temps pseudo-réel et le « pseudo-temps¹⁴ » et proclame « le refus des débuts purs [qui correspondent] à des fins incertaines¹⁵ », rendant l'enchaînement début-fin difficilement catégorisable. Et c'est là justement l'autre intérêt, et difficulté, de notre recherche, le choix inédit du corpus, le Nouveau Roman. Nous l'avons choisi parce qu'il est le seul à mettre en avant, tout en revendiquant et en assumant ouvertement, l'écriture fragmentaire. Dans le Nouveau Roman, c'est une utilisation consciente du fragment qui s'intègre dans une réflexion globale sur l'écriture.

Il s'agit de *La Jalousie* d'Alain Robbe-Grillet et du *Jardin des plantes* de Claude Simon. Cela ne nous a pas empêché de puiser dans d'autres romans de ce mouvement littéraire, et plus particulièrement dans ceux de Michel Butor, *Mobile* et *La Modification* pour justifier et conforter notre argumentation. Pour ce qui est de *La Jalousie*, Robbe-Grillet a laissé, du point de vue diégétique, des lacunes qui ont rendu la relation ouverture/clôture discutable. Il a délégué au lecteur (volontaire), plus soucieux du réalisme, le soin de les combler, à sa manière, et de choisir l'enchaînement qui mènerait un début vers une fin de telle sorte qu'il en serait capable de le résumer à la façon d'un récit traditionnel, avec tout ce que pourrait porter ce terme de réducteur. Édouard Saïd confirme cette volonté du lecteur avec son affirmation qui dit que « l'homme a un besoin émotif et imaginatif d'unité qui le pousse à faire de l'ordre¹⁶. ».

Avec *Mobile*, Michel Butor a instauré un mode de lecture totalement nouveau, horizontal bien sûr, selon l'axe traditionnel, mais aussi vertical et diagonal, et de surcroît sans cesse interrompu, brisé et fragmenté. À l'exigence classique *d'unité* et de *continuité*, se substitue le

¹⁴ GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 78.

¹⁵ MORTIMER, Armine Kotin, « les débuts-et-fins, un enchaînement forgé », in *Fabula* [en ligne], 2007. URL. <http://www.fabula.org/colloques/document666.php> (consulté le 10/06/2012).

¹⁶ Cité par MORTIMER, Armine Kotin, « les débuts-et-fins, un enchaînement forgé », in *Fabula* [en ligne], 2007. URL. <http://www.fabula.org/colloques/document666.php> (consulté le 10/06/2012).

principe de la fragmentation systématique – du flux narratif, de la cohérence syntaxique, de l'uniformité typographique. Du coup, l'œil (et l'esprit du lecteur) se retrouve contraint à effectuer d'incessants déplacements, assimilant le livre à un territoire à explorer.

Dans *La Modification*, il y a une duplication du temps narré manifeste. Elle est pertinente non seulement sur le plan romanesque, mais aussi sur le plan structurel, car elle va au-delà de la simple réorganisation des éléments d'une histoire en un récit. Les différentes périodes de la vie du personnage principal constituent des séquences narratives dont chacune est découpée en fragments dont l'agencement et l'ordre sont significatifs et participent à la mise en forme générale du texte et à son encadrement.

Dans *Le Jardin des plantes*, Simon a adopté une disposition typographique originale. C'est un morcellement du texte en fragments de taille variable juxtaposés sur plusieurs colonnes où l'alinéa décompose l'écriture selon une pratique encore radicalisée par rapport à ses précédents romans. Cette mise en page tente de créer une analogie avec la réalité discontinue, et les multiples pensées, sensations, perceptions qui cohabitent dans l'esprit de l'auteur. Dans ce roman, Simon a concrétisé ses ébauches des techniques, celle de la fragmentation et celle de l'abolition de la syntaxe, initiées dès *Le Vent* et *L'Herbe*. *Le Jardin des Plantes* est l'application effective des intentions de cet auteur, mais aussi le lieu de leurs systématisations.

De ce choix de corpus transparait notre volonté de porter notre attention sur des textes fragmentaires, les plus représentatifs de ce genre d'écriture. Cette variation de choix s'est imposée par la multitude des acceptions du terme "fragment". Chacun de ces auteurs cités possède sa propre conception et utilisation du fragment, mais qui reste toujours dans le même esprit du *Nouveau Roman*.

Nous comptons inscrire notre travail dans le champ de la sémiotique textuelle, sans pour autant nous interdire le recours à d'autres approches (thématique, stylistique et statistique textuelle) et cela pour nous permettre de rendre compte de cette relation dans la plupart de ses aspects dans le corpus choisi. Nous allons considérer les deux frontières du roman comme un encadrement du récit qui ne l'enfermerait pas pour ainsi dire. Mais plus particulièrement, nous nous inscrivons dans la lignée des travaux d'Andréa Del Lungo qui tente, dans les dernières recherches qu'il dirige, de savoir comment le récit construit son sens par le rapprochement et la confrontation de son début et de sa fin.

Nous pensons étendre cette étude en abordant plusieurs problématiques déjà souscrites dans l'un ou l'autre de ces espaces liminaires, à savoir : le statut des frontières textuelles et leurs aspects fonctionnels ; les effets de sens et l'analyse des aspects intertextuels et métatextuels de ces frontières ; mais aussi, le sens (l'orientation) de l'histoire racontée entre un début et une fin. Tous ses aspects seront ici abordés au sein d'une seule thèse qui stipule que toute théorie (ou poétique) de l'ouverture, ou de la clôture, ne doit avoir d'objet pour elle-même que si elle est observée dans une théorie d'ensemble qui les considérerait dans leurs relations coexistentielles. Nous avons la ferme conviction qu'on ne peut rendre compte pleinement de l'un des espaces liminaires d'un récit, considéré comme un *tout*, sans consulter son autre extrémité. Prises séparément, ces théories se verront réduire leurs pertinences à de simples études typologiques ou descriptives. Il s'agira donc dans ce travail, d'étudier la double articulation : celle qui existerait entre les deux espaces liminaires d'une œuvre littéraire, mais aussi celle qui pourrait l'être entre chacun de ces espaces avec l'avant et l'après-texte de cette œuvre étudiée dans les contextes idéologiques et historiques. L'ouverture et la clôture seront considérées non seulement comme des espaces fictionnels mais aussi comme des espaces textuels. Nous espérons ainsi donner une dimension matérielle au texte littéraire et apporter à cette étude une autre donnée jusque-là négligée par la critique. Ce qui nous amène à expliciter notre problématique de la manière suivante : Comment déterminer la relation ouverture/clôture dans un texte fragmentaire ?

Il faut préciser que la question de la légitimité de ces notions quant à leur validité dans le champ de l'écriture fragmentaire inhérente au Nouveau Roman se pose avec pertinence. Les écrivains de cette sensibilité sont connus pour leurs pratiques d'une certaine esthétique de l'indécidable qui caractérise des textes confus et complexes où le sens est subverti et l'architecture éclatée. Le Nouveau Roman possède des débuts qui rompent avec les modèles canoniques du genre qui sont censés être des « moments de contacts¹⁷ » entre l'auteur et le lecteur. Ces deux parties signent un contrat, celui d'une lisibilité optimum que le Nouveau Roman fait tout pour déconcerter. Un texte néoromanesque demande à un lecteur actif (et motivé) de construire du sens ; contrairement à un lecteur passif qui ne fait rien de tel, puisqu'un sens vient s'offrir à lui selon la norme du *mythe de la représentation* hérité du XIX^{ème} siècle.

Les procédés d'ouvertures et de fermetures utilisés dans les romans réalistes ou classiques sont mimés par le Nouveau Roman qui veut les miner pour mieux les contester. Par ce fait,

¹⁷ La définition est d'Andréa Del Lungo in *L'Incipit romanesque, op. cit.*, p.14.

leurs ouvertures ne veulent en aucun cas trouver un appui référentiel pour provoquer un effet de réel. Dans le Nouveau Roman le langage se centre sur lui-même et non sur ce qu'il raconte. L'histoire n'est qu'un prétexte, elle est au service de l'écriture et non le contraire.

L'étude des espaces liminaires est d'autant plus justifiée puisque cette écriture –et ce qui la caractérise le plus, sa discontinuité– est un perpétuel commencement qui s'initie à chaque nouveau fragment : c'est le commencement et la fin pour le plaisir de commencer et de finir¹⁸. C'est le commencement et la fin qui se répètent pour démultiplier les possibilités de l'écriture et pour donner la priorité aux jeux formels. Les clauses du contrat (qu'on vient de citer) sont de même incessamment renouvelées, sans pour autant être résiliées. Et même s'il s'agissait d'un texte qui se présenterait sous une forme monolithique, à un moment ou à un autre, il va montrer des signes de "faiblesse" qui permettront de déceler une "fracture"¹⁹ d'ordre formel ou thématique qui confortera la légitimité pour une délimitation qu'on pourrait qualifier de stratégique.

L'autre aspect de l'écriture fragmentaire, cette fois-ci sémantique, est l'apparente incohérence des textes, car d'après des études récentes²⁰, la cohérence résulte de l'enchaînement linéaire des séquences, mais aussi de leur dimension configurationnelle qui envisage un texte comme un *tout*.

Toutes ces remarques nous poussent à formuler d'autres questions subsidiaires qui peuvent orienter notre recherche, à savoir : Comment déterminer les formes et la nature de cette relation ? Comment expliquer la cohésion d'un texte fragmentaire ? Quelle est la relation entre la structure matérielle et les structures narratives, logiques, descriptives, etc. ? Et enfin : Comment penser la relation ouverture/clôture comme une articulation multilatérale entre un texte littéraire - et dans une large mesure l'œuvre dans toutes ses dimensions (thématique, formelle, matérielle, structurelle et structurale)-, ses frontières et sa signification ?

Trois hypothèses peuvent orienter notre recherche, la première supposera qu'à chaque « modalité » d'entrée dans le récit correspond une « modalité » spécifique pour en sortir. On peut entendre aussi par *modalité* tout rapport entre l'ordre naturel et l'ordre fictif préconisé

¹⁸ Ou comme disait Barthes : « Aimant à trouver, à écrire des débuts, [l'auteur] tend à multiplier ce plaisir : voilà pourquoi il écrit des fragments : autant de fragments, autant de débuts, autant de plaisir ». *Le Plaisir du texte*. Paris : Seuil, 1975, p. 98.

¹⁹ Ce terme est présent, sous cette acception littérale ou synonymique, dans plusieurs définitions qui concernent la fragmentation.

²⁰ Groupe μ , *Rhétorique de la poésie*, Paris, Seuil, 1990, p. 201.

pour raconter l'histoire avec ses diverses formes de dissimulation ou d'exposition de *l'arbitraire*. La deuxième hypothèse considérera *l'incipit* et *l'excipit* comme des lieux textuels avec des ampleurs et des frontières qui sont à déterminer en se concertant mutuellement. La troisième envisagera l'ouverture et la clôture comme un signe sémiologique²¹ qui ferait partie d'un système de communication.

L'étude de cette relation, que nous pensons indispensable à la lisibilité d'un texte, nous permettra de comprendre le rôle du bouclage structurel et thématique qui détermine la cohésion textuelle. Les procédés architectoniques *incipitiels* et *excipitiels* nous fourniront, quant à eux, des indications sur les conceptions génériques en général, ou plus spécifiques d'un auteur ; ce qui donnera des indications sur sa vision du monde réel, ou celle de son monde romanesque.

Cela rendra possible la mise à nu de l'armature textuelle et son rôle dans la mise en texte formelle dans le processus ouverture/clôture d'un texte littéraire afin de connaître la façon avec laquelle il ajuste et aménage ses espaces intérieurs pour, d'une part, se rendre plus lisible, et de l'autre s'intégrer dans des espaces textuels et génériques plus vastes. Mais d'une façon générale, cette étude nous permettra de mieux comprendre les techniques scripturales de l'écriture néoromanesque.

Comme aboutissement à ce travail, nous espérons croire que l'analyse d'un texte littéraire, en général, pourrait être appréhendée par le biais de l'articulation de ses lieux liminaires et l'architecture de ses espaces textuels internes (et de leurs ampleurs). En étendant cette étude à plusieurs romans de plusieurs genres, ou écoles, et en dégagant les régularités dans leurs structures, on pourrait arriver à une sorte de typologie des caractéristiques d'ouverture dans leurs relations avec ceux de la fermeture afin de mieux comprendre la dynamique interne qui a permis et la production et la lisibilité d'un texte littéraire.

Pour le faire, nous devons considérer le roman –qui est avant tout un texte, défini, empiriquement, par ses limites, c'est-à-dire, les pauses qui l'encadrent ; et théoriquement, par sa cohérence – comme un espace sémiotique structurellement délimité, mais aussi « comme un "tout de signification" produisant en lui-même, les conditions contextuelles de sa lecture²². ».

²¹ Qui inclurait le linguistique, l'iconique et le symbolique.

²² DENIS, Bertrand, *Précis de sémiotique littéraire*, Paris, Nathan, 2000, p. 14.

La sémiotique²³ nous sera utile dans la mesure où elle est « une théorie de la relation²⁴ » dont les termes sont des « unités signifiantes de toute grandeur, empiriquement isolables²⁵ ». Elle nous permettra aussi d'analyser le déploiement des signaux *incipitiels* et *excipitiels* essentiellement métalinguistiques mais aussi typographiques, voire topographiques, pour identifier leurs relations que nous présumons significatives.

La structure narrative de l'ouverture et de la clôture sera prise en charge par la narratologie qui étudiera les séquences temporelles, les différents *topoi*, et les parcours des multiples motifs narratifs ou descriptifs. Nous allons croiser des critères thématiques et des paramètres formels car dans notre corpus, l'emploi du temps –et parfois de l'espace– organise des séquences narratives en une structure temporelle qui fait office aussi de structure formelle et architecturale. Cette analyse, qui essaiera d'adopter une démarche empirique et déductive, se fondera, la plupart du temps, sur l'immanence du récit, sera donc structurale et structurelle, et considérera le roman comme une totalité structurée par des éléments complémentaires, et peut-être hiérarchisés. L'analyse quantitative nous aidera, quant à elle, à mesurer les données relatives à la matérialité textuelle. Ils nous seront nécessaires pour démontrer quelques points dans les hypothèses que nous venons de citer.

La présente recherche s'articulera en deux parties. Dans la première, nous ne nous sommes pas contentés de citer des éléments théoriques en les exemplifiant, mais nous avons pris le soin de proposer quelques analyses, critiques et définitions dans les différents titres qui la composent. Nous avons choisi de nous pencher dans le premier chapitre de cette première partie sur le Nouveau Roman puisque l'écriture fragmentaire y est illustrée d'une manière évidente, consciente et assumée. Ce qui nous a amené à dire que l'écriture néoromanesque reflète l'expérience phénoménologique des auteurs de cette mouvance. Dans le deuxième chapitre de cette même partie, nous nous sommes intéressés à cette écriture romanesque et ce qui la caractérise de fragmentaire, à commencer par les formes aphoristiques où nous avons pu proposer un défrichage terminologique notamment en ce qui concerne l'achèvement et la discontinuité, le *tout* et la *totalité*. Dans le dernier chapitre de cette même partie, nous avons surtout étudié la relation entre les différents éléments qui composent le paratexte. Nous y avons aussi exposé les points de vue qui ont abordé les espaces liminaires

²³ Qui a comme objet d'étude l'ensemble des « relations structurelles (...) qui produisent de la signification », *Ibid.*, p. 9

²⁴ *Ibid.*, p. 10.

²⁵ *Ibidem.*

séparément ou dans leurs relations, ainsi qu'un champ conceptuel et notionnel qui nous a servi de base pour appréhender en toute sérénité la deuxième partie. Dans cette dernière, nous avons pu développer les démonstrations des hypothèses posées un peu plus haut dans cette introduction. Elle a concerné premièrement le montage fragmentaire de *La Jalousie*, et en deuxième lieu la fragmentation et la mise en page du *Jardin des Plantes*, et enfin la correspondance entre les espaces liminaires dans les deux romans cités. Dans la conclusion générale, nous avons synthétisé notre investigation, tout en indiquant des pistes pour de nouvelles perspectives que nous espérons être prometteuses.

Nous terminons cette introduction par les propos de Roland Barthes qui affirmait que le sens n'est ni au début d'un texte ni à sa fin, mais qu'il le traverse. Oui, il est partout, et sur tous les plans, culturel, idéologique, sémantique, structurel, etc. Chaque roman est un monde qui existe pour lui-même. Il est une création qui s'élabore à partir de ses propres éléments qui se soutiennent. Le roman est obligé de créer sa propre logique pour nous faire croire à son existence et à sa vraisemblance. La création de ce monde romanesque commence par l'ouverture, et sa crédibilité par sa clôture. Ces espaces liminaires permettent d'identifier un monde particulier, par rapport à d'autres mondes, et de lui donner une identité romanesque. Sans cette relation ce monde risque de s'écrouler.

Première Partie :
L'ouverture et la clôture :
Le cheminement rompu

Premier Chapitre : L'écriture néoromanesque comme expérience phénoménologique

1. Introduction

L'idée principale que nous allons essayer de développer dans ce chapitre est celle du rapport de l'écriture au réel. Pour nous, cette idée est capable de justifier et d'expliquer cette prise de parole qui rompt avec l'écriture dite classique. Les nouveaux romanciers ont essayé d'invalider le moindre doute en ce qui concerne la relation entre un signe et la réalité à laquelle il renvoie. Pour eux le signifiant tient un rôle contestataire : il revendique sa propre existence (littéraire) indépendamment de la réalité qu'il est censé rendre compte.

Cette revendication (qui peut être qualifiée d'identitaire) a pris son point de départ à partir du conflit avec les autres formes d'écriture. Nous allons dès lors nous permettre un retour en arrière pour essayer de comprendre le processus qui a fait naître le Nouveau Roman. Il s'agit là de quelques étapes présentées quelque peu sommairement, rien que pour avoir une idée sur cette période d'un point de vue contextuel.

Dans la période classique, la critique était plus normative que positiviste. Elle se basait sur des considérations morales qui tenaient des valeurs religieuses comme universellement valides. La "raison" en serait le maître-mot, ou plus exactement la vraisemblance. Pour Boileau, le roman est inutile, puisque invraisemblable, et irréaliste. Voilà comment l'évêque de Soissons et membre de l'Académie française, Pierre-Daniel Huet définissait le roman en 1670 dans son *Traité* sur l'origine des romans :

Ce que l'on appelle proprement Romans sont des fictions d'aventures amoureuses, écrites en prose avec art, pour le plaisir et l'instruction des lecteurs. Je dis des fictions, pour les distinguer des histoires véritables. J'ajoute, d'aventures amoureuses, parce que l'amour doit être le principal sujet du Roman. Il faut qu'elles soient écrites en prose, pour être conformes à l'usage de ce siècle. Il faut qu'elles soient écrites avec art, et sous certaines règles ; autrement ce sera un amas confus, sans ordre et sans beauté²⁶.

Cette vision a perduré jusqu'au début du XIX^{ème} siècle avec un romantisme confirmé qui prôna un sentimentalisme individuel qui favorisera par la suite l'apparition du *moi*, jusqu'à

²⁶ Cité par BELAVAL, Yvon, « Préface », dans DIDEROT, Denis, *Jacques le Fataliste et son maître*, Paris, Belaval, 2002, p. 11.

le sacréaliser, dans sa recherche pour explorer les états d'âme personnels où « la nature est perçue à travers le prisme de l'art (originellement, le roman)²⁷».

Les différents événements qui ont bouleversé le vingtième siècle sont plus profonds et plus significatifs. Ils signifient à l'homme son incapacité à comprendre le monde, à en avoir une vision cohérente et totalisante qui répondrait à ses interrogations existentialistes. La forme de l'écriture a accompagné sa nouvelle conception du monde qui est elle-même bouleversée par les découvertes en sciences humaines, mais surtout par la désillusion généralisée à l'égard de la nature humaine. Les deux guerres mondiales y sont pour beaucoup (rien que pour la seconde, celle dont le bilan a été très lourd avec plus de 70 millions de morts, des millions de blessés et près de 30 millions d'européens déplacés). Il y a eu même un tournant dans la façon de concevoir la guerre elle-même. En comparaison avec la Première Guerre mondiale, la majorité des batailles se déroulaient en dehors des agglomérations loin des habitations des grandes villes et des villages et cela pour épargner les civils qui doivent rester à l'écart des militaires. Les guerres étaient plus propres (si toutefois une guerre peut être qualifiée ainsi), d'où le désenchantement à l'égard des comportements humains qui ne respectent plus rien. La vie se mêle à la mort dans un chaos total. Les rescapés de ce carnage survivent comme ils peuvent. Le rationnement est de rigueur dès la capitulation allemande du 8 mai 1945. Pour chaque famille en France, par exemple, la ration journalière de pain était de 200 g. En ce qui concerne la viande, c'était moins de 200 g pour la semaine. La famine hollandaise de 1944 a été la cause du décès de plus de 22 000 personnes. Les conditions dégradées de la vie quotidienne, accentuées par l'hiver rigoureux de 1946-1947 ont reconduit tout développement économique²⁸ dans toute l'Europe du Nord-Ouest. La destruction des infrastructures industrielles agraires et commerciales ont été particulièrement visées, ainsi que les réseaux de communication et de transports. Les routes, les ponts et la voirie doivent, en grande partie, être reconstruits ; ce qui a contribué au ralentissement considérablement de la reprise économique.

Toute cette destruction, ces massacres et cette misère ne peuvent laisser personne indifférent. À jamais, tous les citoyens en sont sortis profondément affectés. Tous ont été touchés dans leurs chairs et dans leurs convictions. Rien ne sera plus comme auparavant. Personne ne peut vivre comme l'avant-guerre. L'Homme a perdu la foi envers ses semblables ; sa vision du

²⁷ DÉCULTOT, Élisabeth, « Les Pérégrinations européennes du mot romantique », *Critique*, n° 745-746, 2009, p. 459.

²⁸ Dû essentiellement au manque de charbon, le seul moyen d'industrialisation et de chauffage à cette époque.

monde a changé. Psychologiquement, ils sont sous le choc, traumatisés par ce qu'ils ont vu et survécu. Comme ce nouveau degré de violence jamais atteint que symbolise les deux bombes atomiques lâchées sur Hiroshima et Nagasaki, dont les séquelles sont visibles jusqu'à nos jours. La Seconde Guerre mondiale a donc changé la face du monde. Elle en a redessiné les frontières géographiques, les repositionnements stratégiques et les intérêts économiques.

En France, la gravité de la situation politique est sanglante : avec des manifestations organisées par des sympathisants de la droite française de tous bords (en février 1934) qui ont voulu montrer leur mécontentement lors du limogeage du préfet de police de Paris suite à une affaire de corruption et de trafic d'influence. Le bilan de ces journées a été d'une vingtaine de morts et des centaines de blessés. Économiquement, à partir de 1931, la Grande Dépression, née aux États-Unis, arrive en France. Elle touche particulièrement la classe moyenne. Le chômage est en hausse et a atteint les 15 %. Se sont succédés dès lors de mai 1932 à février 1934, six gouvernements, l'un chassant l'autre sans réel pouvoir pour essayer de venir à bout de cette crise²⁹.

Qui a raison ou qui a tort ? Qui a le droit de mourir ou de vivre ? Et au nom de quoi doit-il (ou croit-il) le faire ? Toutes ces questions ont ouvert une brèche pour d'autres alternatives de toute nature : économiques, sociales, et même culturelles et artistiques, et d'une manière incontournable, littéraires.

2. La littérature et les enjeux idéologiques des années cinquante

Les écrivains, comme tous les citoyens français, sont bouleversés par ces changements. La défaite de 1940 leur a particulièrement demandé plus de sollicitude pour faire des choix, non pas littéraires, mais politiques. La séparation de la France en deux zones a eu comme répercussion la distinction de deux catégories d'auteurs, ceux qui ont suivi l'appel de la France libre (R. Gary, A. Cohen, J. Kessel, etc.) ; et ceux, très nombreux, qui ont fait un choix de rester sur le territoire national (A. Breton, G. Bernanos, R. Caillois, etc.). À partir de là, toutes les attitudes sont possibles. Les écrivains se positionnent en fonction de déterminations, non seulement comme on pourrait le croire, littéraire, mais aussi, pour des

²⁹ CHEBEL D'APPOLLONIA, Ariane, *L'Extrême-droite en France. De Maurras à Le Pen*, Bruxelles, Édition Complexe, 1996, p. 102.

considérations sociales et individuelles³⁰, à travers de multiples clivages. « Il y avait des enjeux politiques dans les questions culturelles les plus anodines et que des engagements très politiques avaient parfois aussi des fondements "apolitiques", en particulier "littéraires".³¹». Les différents auteurs se positionnaient entre la neutralité et la collaboration (soit d'État avec le régime de Vichy, soit avec l'occupant Allemand et le nazisme), ou bien faire partie de la Résistance ; et là on reconnaît les noms célèbres du tableau d'honneur des écrivains français : Camus, Aragon, Char, Desnos, Éluard, Mauriac, Paulhan, etc. Pour montrer la complexité des inextricables relations entre la littérature et le contexte (pour ne pas préciser la nature de celui-ci) de son évolution, on retiendra le nom de Céline. De l'avis général des critiques, il avait un talent littéraire indiscutable. Stylistiquement, il est considéré comme l'un des grands novateurs de la littérature française du XX^{ème} siècle. À propos de son style, Julien Gracq dira : « Ce qui m'intéresse chez lui, c'est surtout l'usage très judicieux, efficace qu'il fait de cette langue entièrement artificielle -entièrement littéraire- qu'il a tirée de la langue parlée³². » La polémique autour de lui vient de ses positions antisémites et de sa sympathie, non officielle, envers le régime nazi. Plus récemment, Henri Godard avait dit de lui qu'il a été :

l'homme d'un antisémitisme virulent qui, s'il n'était pas meurtrier, était d'une extrême violence verbale. Mais il est aussi l'auteur d'une œuvre romanesque dont il est devenu commun de dire qu'avec celle de Proust, elle domine le roman français de la première moitié du XXe siècle. Œuvres de même ampleur (quatre volumes chacune dans la Bibliothèque de la Pléiade), opposées par bien des points mais qui, toutes deux, rejetant la production de leur temps mais s'enracinant dans la tradition antérieure, ont apporté à la littérature française quelque chose de radicalement nouveau³³.

Son roman, *Voyage au bout de la nuit*, qui a failli avoir le prix Goncourt de l'année 1932 (il a été classé deuxième³⁴), est un véritable plaidoyer contre la guerre. Sans pour autant verser dans l'historicisme ou l'engagement politique ou idéologique, il a su décrire et porter un message clair tout en adoptant la posture du romancier qui a opéré une « révolution

³⁰ Comme l'avait très bien expliqué (notamment dans le premier chapitre) SAPIRO Gisèle dans *La Guerre des écrivains "1940 - 1953"*. Paris : Fayard. 1999.

³¹ SAPIRO, Gisèle, « Ni Pilori ni panthéon », *L'Humanité*, 30/12/99.

³² GRACQ, Julien, *Œuvres*, t. 2, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1989, p. 1533.

³³ GODARD, Henri, « Céline émerge comme un des grands créateurs de son temps », *Le Monde* du 24.01.2011 URL : <http://www.lemonde.fr/idees/article/2011/01/24/celine-emerge-comme-un-des-grands-createurs-de-son-temps_1469806_3232.html#URT4Twq0ytH8Htzy.99> (consulté le 10/03/2015)

³⁴ Personne ne se souvient d'ailleurs du premier prix : Guy Mazeline.

littéraire³⁵ » et ouvrant vers d'autres voies possibles pour d'autres écritures. Ce qui nous intéresse dans le parcours de Céline, c'est qu'il a été, à sa façon, à l'encontre de la majorité bien-pensante en allant au-delà de toutes les considérations nationalistes voire même chauvinistes. Animé par son horreur de la guerre, il la qualifie de boucherie, d'« abattoir international en folie³⁶ ». Son personnage principal porte en lui tout l'anti-institutionnalisme sous toutes ses formes : antinationaliste, anticolonialiste et anticapitaliste. Pour lui, la guerre est « une formidable erreur » qui révèle « l'imbécillité infernale », « la sale âme héroïque et fainéante des hommes » « dupés jusqu'au sang par une horde de fous vicieux devenus incapables soudain d'autre chose, autant qu'ils étaient, que de tuer et d'être étripés sans savoir pourquoi ». Cette guerre n'est rien en définitive qu'une « fuite en masse, vers le meurtre en commun³⁷ ».

Dans sa logique pacifiste qu'il pousse à l'extrême, il trouve que l'unique salut raisonnable pour empêcher une telle folie, c'est la lâcheté. Ce qui n'est pas curieux pour un homme qui est hostile à toute forme d'héroïsme, source d'engagement et de prolongement de toute guerre.

De par le fait de son travail inédit sur la langue, mais aussi à cause de la portée philosophique d'une réflexion animée par le fondement, la légitimité et les conséquences de la guerre, nous considérons que Céline tient une place dans la genèse du Nouveau Roman. Il a su articuler plusieurs notions telles que l'expérience et la conscience personnelle, la vie et l'absurdité de la mort. Alors, face aux grandes questions d'avant-guerre (la démocratie bourgeoise, le libéralisme économique ou le capitalisme), s'ajoutent des questions inspirées par l'expérience de la guerre : quelle position adopter à l'égard des régimes totalitaires ? Bellicisme ou pacifisme ? Et enfin l'après-guerre qui va imposer le tourment de l'engagement de l'écrivain. Céline y répond par une méfiance envers les discours idéologiques trompeurs : « Les idées, rien n'est plus vulgaire. Les encyclopédies sont pleines d'idées, il y en a quarante volumes, énormes, remplis d'idées. Très bonnes, d'ailleurs. Excellentes. Qui ont fait leur temps. Mais ça n'est pas la question. Ce n'est pas mon domaine, les idées, les messages³⁸. ».

³⁵ SPIQUEL Agnès, GUÉRIN Jean-Yves, *Les révolutions littéraires aux XIX^e et XX^e siècles*, Valenciennes, Presses universitaires de Valenciennes, 2006, p. 187

³⁶ CÉLINE, Louis-Ferdinand, *Voyage au bout de la nuit*, Paris, Gallimard, 1952, p. 148.

³⁷ Cet extrait comme les précédents sont du *Voyage au bout de la nuit*, *op. cit.*, p. 24-28.

³⁸ CÉLINE, Louis-Ferdinand, *Romans II*, Paris, Gallimard, 1974, p. 934.

Pour lui le vrai problème, ce sont les hommes. « C'est des hommes et d'eux seulement qu'il faut avoir peur, toujours³⁹. »

3. La littérature et sa société

Dans son ouvrage *Roman et Société*, Michel Zérafra s'est intéressé à la relation entre la littérature et la société. Cette relation a été posée comme objet d'étude bien avant lui puisque c'est Hegel qui en a posé les bases lorsqu'il a voulu proposer une histoire de l'art d'un point de vue philosophique dans son ouvrage intitulé *Esthétique*. Cette relation trouve donc sa source dans la rationalité hégélienne qui n'isole pas l'art de ses ressources culturelles et particulières. Mais dans le domaine de la sociologie de la littéraire, ce sont Goldman et Lukács qui se sont illustrés avec leurs analyses et théories pour situer l'œuvre littéraire dans son contexte sociologique. L'intérêt du travail de Zérafra réside dans son esprit de synthèse qui n'a rien négligé des études précédentes, mais surtout dans l'information recueillie dans un corpus assez vaste qui inclut des auteurs jusque-là boudés par les autres approches.

En effet, l'auteur a pris un volume considérable de productions romanesques qui s'étend de l'époque médiévale jusqu'aux dernières parutions. Michel Zérafra a accordé une importance particulière à Henry James, Thomas Mann, Dos Passos, Hermann Broch, Proust, Kafka, Musil, Beckett et Robbe-Grillet. On voit déjà par là en quoi une telle recherche prolonge et complète celle de Lukács peut-être trop exclusivement consacrée à cet âge classique du roman et visiblement assez mal à l'aise devant l'œuvre de Kafka ou le phénomène du Nouveau Roman.

Zérafra a exploité quelques domaines de cette relation à commencer par la sociologie de la création romanesque, ou comme on pourrait la dénommer d'une manière plus générale : la sociologie du « fait littéraire » qui s'est imposée pour expliquer la relation entre les auteurs et les lecteurs. Dans son analyse, il n'a pas négligé tous les éléments qui gravitent autour du texte et qui ont permis sa réalisation ou sa diffusion. De même qu'il n'a pas omis l'apport de la critique des auteurs eux-mêmes : de Sade à Robbe-Grillet et Butor en passant par H. James, Proust.

³⁹ CÉLINE, Louis-Ferdinand, *Romans I*, Paris, Gallimard, 1974, p. 15.

Partant de la distinction entre le roman comme art et « le roman comme expression sociale⁴⁰ » ; entre la tendance « réaliste » héritée de Balzac et *l'esthétisme* d'une manière générale, Michel Zérafra a procédé à une définition de ce qui peut être assimilé à l'extérieur du roman, considéré comme phénomène culturel qui caractérise certains types de société. « Les changements du roman procèdent sans doute d'une volonté d'art nouveau, même quand elle est volonté de réalisme⁴¹ »

« Proust a lu Flaubert, qui a lu Balzac. Les œuvres de Stendhal, de Joyce, de Kafka, de Faulkner auront été des références, sinon des modèles pour des générations d'écrivains⁴² ». Pour Zérafra, la critique doit également préciser la manière dont les œuvres romanesques se réfèrent à la réalité sociale. Les recherches qui négligent le caractère esthétique des œuvres romanesques pour ne retenir que leurs fonctions, dénie par avance toute valeur sociologique à des romans comme *Ulysse* ou *Molloy* et excluent, pour les œuvres de ce type, la possibilité d'une référence à la réalité sociale.

Il considère que Balzac est un historien. Tandis que Joyce, Beckett ou Robbe-Grillet passeront pour lui pour des auteurs étrangers à leur époque. Or, s'il y a une relation entre roman et société, ce ne peut être qu'à la manière dont toute œuvre d'art se réfère à la réalité sociale. L'œuvre n'est ni un produit issu mécaniquement d'une entité appelée *société*, ni une reproduction de celle-ci. Cette façon de voir méconnaît, en effet, que l'œuvre d'art est la conséquence d'un travail humain inscrit dans l'histoire. Le fait qu'un auteur d'une œuvre soit un individu, comme l'admet traditionnellement la critique, soit un groupe social comme le pense Goldmann, n'est que secondaire. Le résultat en est que l'œuvre est le produit d'un travail, que la relation œuvre-société est une relation médiatisée. Et ainsi, on comprend que l'œuvre ne se réfère pas à la société, mais aux différentes images que l'on peut se forger de celle-ci. La sociologie du roman ne peut se concevoir sans une attention toute particulière prêtée aux représentations collectives élaborées par les différents groupes qui composent la société.

Cette réflexion amène alors Zérafra à formuler l'une des thèses essentielles de sa recherche : l'évolution du roman depuis Balzac n'est pas un passage progressif du réalisme à l'esthétisme.

⁴⁰ ZÉRAFFA, Michel, *Roman et Société*, Paris, P.U.F., coll. « Le Sociologue », 1971, p. 10.

⁴¹ ZÉRAFFA, Michel, « Le Romanesque et le roman », *Canadian Review of Comparative Literature*, décembre 1984, p. 488.

⁴² ZÉRAFFA, Michel, *Roman et Société*, *op. cit.*, p. 11.

Elle serait plutôt une modification de l'idée même de la société. C'est cette évolution que souligne l'auteur lorsqu'il retrace, à travers les étapes que constituent Balzac, Flaubert, James, Proust et Joyce, l'histoire du roman européen depuis cent ans :

S'il fallait donner une preuve du caractère profondément sociologique d'interprétation et de formalisation auquel se livreront les écrivains originaux de Flaubert à Joyce, on la trouverait dans ce contresens d'un commentateur de James : puisque les romans de celui-ci ne comportent pas de description sociale, on doit les considérer non pas comme de la littérature, mais comme de l'art. (pp. 25-26).

Tout roman implique donc une certaine conception de la société contemporaine de son auteur. La modernité romanesque initiée par Flaubert confirme l'incapacité de la société à « proposer à l'homme des références lui permettant de connaître le monde et de se connaître⁴³ ». Michel Zérafra voulait savoir comment se « fait » la narration romanesque ou, en d'autres termes, quelle en est la source. Il pense que « si les phénomènes sociaux et psychologiques présents dans un roman relèvent exclusivement du discours élaboré par l'écrivain, [...] en revanche la réalité et la vérité de ce discours ne se limitent point aux formes de celui-ci : ce discours est réel et vrai en ce qu'il désigne (et non pas représente) des objets⁴⁴ ». Zérafra a mentionné le rôle des interprétations formalistes ou structuralistes qui ont apporté « une remarquable contribution à la sociologie de la littérature en faisant apparaître l'écriture d'une œuvre comme la condition même du réel, et non plus comme son effet⁴⁵ »

L'apport de ce critique dans l'approche sociologique du fait littéraire serait celle qui concevrait le texte littéraire comme un fait du réel. Toute analyse qui lui sera consacrée devrait donc tenir compte des conditions de sa production, ainsi que l'importance qu'occupe le thème de « la vie des valeurs⁴⁶ ». Le texte littéraire doit aussi être considéré comme une « réalité post-romanesque⁴⁷ » qui doit être fondamentalement une sociologie de la lecture dont l'étude « permettra de déterminer les divers niveaux et tendances de l'imaginaire social et de situer diverses sortes de modèles socio-affectifs⁴⁸ ».

⁴³ *Ibid.*, p. 27.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 72.

⁴⁵ *Ibidem.*

⁴⁶ *Ibid.*, p. 90.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 92.

⁴⁸ *Ibidem.*

Intéressons-nous maintenant de plus près aux conditions réelles de l'un de ces nouveaux romanciers, Claude Simon. Comparativement aux deux autres auteurs de notre corpus, il est le seul à avoir vécu la guerre dans sa chair. Elle constituera, comme nous allons le voir, sa mémoire romanesque qu'il ne cessera de restituer tout au long son œuvre.

4. La mémoire de la guerre

Claude Simon a été particulièrement inspiré par la guerre puisqu'il en a été directement confronté, l'ayant vécue de l'intérieur. L'Histoire de la France, à travers sa participation aux deux grandes guerres, est toujours présente dans ses différents romans par le biais des obsessions et des témoignages des personnages. Depuis son premier roman *Le Tricheur*⁴⁹, Simon a mis en texte un personnage, Gauthier, un survivant de la Première Guerre mondiale qui rêve de jours meilleurs. Notons que ce roman aurait pu prendre une place beaucoup plus importante dans le débat sur l'absurdité de la condition humaine à côté de ceux de Camus ou de Sartre. Cela a été empêché à cause de la guerre justement⁵⁰. Simon fait d'ailleurs une allusion assez caricaturale à Camus dans *Le Jardin des Plantes* :

au dessus de l'austère col de dandy, de la cravate de dandy et du complet de dandy, par quelque bizarre, coupable et inapaisable souffrance, le jeune écrivain à la mode debout sur la gauche et un peu à l'écart, élégant aussi, comme pommadé, et dont le menton lourd évoquait vaguement celui d'un comique de cinéma alors en vogue (JDP, p. 341-342.)

Ce « jeune écrivain » n'est rien d'autre qu'Albert Camus et le « comique de cinéma », Fernandel⁵¹.

Les éléments biographiques⁵² le montrent bien : Simon ne raconte pas la Guerre qu'il a imaginée ou que d'autres personnes lui ont racontée. Simon raconte la Guerre qu'il a vécue dans sa chaire comme son père, avant lui, un militaire, qui mourut pendant celle de 14-18, quelques mois après sa naissance. Claude Simon, « l'enfant du désastre⁵³ », a choisi de

⁴⁹ SIMON, Claude, *Le Tricheur*, Paris, Sagittaire, 1945.

⁵⁰ De l'avis de Maurice Nadeau, dans « *Le Tricheur* », *Combat*, 15 février 1946, p. 2.

⁵¹ SIMON, Claude, *Œuvres*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2006, p. 1521.

⁵² Recueillis pour la plupart du site dédié et consacré à Claude Simon, celui de l'Association des Lecteurs de Claude Simon, rédigé par Alastair Duncan et Christine Genin. URL : <<http://associationclaudesimon.org/claude-simon/biographie/article/chronologie-de-la-vie-et-de-l>> (Consulté le 25/04/1015).

⁵³ SOLLERS, Philippe, *Claude Simon, l'évadé*. URL : <<http://www.philippesollers.net/claude-simon.html>> (Consulté le 11/06/15).

raconter son histoire personnelle au sein de l'Histoire collective, avec une écriture qui a personnalisé la langue, comme nous allons le voir dans le deuxième chapitre de la deuxième partie.

Dès l'âge de six ans, il est confronté au malheur à travers plusieurs expériences traumatisantes. L'une d'entre elles l'a vu parcourir avec sa mère la Meuse, dévastée par la guerre, à la recherche de la tombe de son père. Une autre lui a fait subir le décès de sa mère à la suite d'un cancer à douze ans. Mais cela n'avait fait que renforcer sa personnalité. En 1934, il effectue son service militaire et sera mobilisé, en 1939, comme brigadier. En 1940, avec son régiment, cette fois-ci comme cavalier, il n'arrive pas à repousser une attaque allemande qui a été renforcée par des chars (les tristement célèbres Panzers). Son colonel fut abattu devant ses yeux (ce qu'il racontera dans plusieurs de ses romans et notamment dans *Le jardin de Plantes*). Il fut enfin emprisonné dans un camp des Landes d'où il put s'évader.

Montant à cheval depuis l'âge de treize ans, il connaît parfaitement l'univers des cavaliers de guerre. Sa passion pour les chevaux et son expérience de la guerre ont fait qu'il a repris, dans plusieurs de ses romans, les anecdotes les plus marquantes. Agripina Carriço Vieira⁵⁴ l'avait fait remarquer en ces termes : « Le caractère obsessionnel de l'écriture simonienne trouve dans la description de la scène de la selle qui ne tient pas sur le dos d'un cheval l'un de ses motifs privilégiés. Elle est récurrente non seulement dans *L'Acacia* mais dans la globalité de son œuvre. ». La scène en question, dans *La Route des Flandres*, décrivait un cavalier, lors d'un assaut donné par l'ennemi, qui avait essayé de monter sur son cheval, sauf qu'il n'a pas pu le faire à cause de la sangle de la selle qui était trop longue. Sa monture le laissa mettre le pied dans l'étrier sans rien faire, seulement, dit-il « quand j'attrapai le pommeau et le trousequin pour m'enlever la selle tourna sens dessus dessous⁵⁵ ». Ce malencontreux épisode l'a fait bien comprendre que la vie d'un homme ne tenait qu'à un rien, une malheureuse sangle mal ajustée.

À travers ses éléments biographiques, on peut mieux comprendre la présence de la guerre dans tous les romans de Simon. Elle l'est dans une large mesure, surtout, dans *La Route des Flandres*, *Histoire*, *L'Acacia*, et enfin dans *Le Jardin des Plantes*. Une obsession qui l'a animée jusqu'à son dernier roman *Le Tramway*.

⁵⁴ AGRIPINA CARRIÇO, Vieira, « Claude Simon : portrait d'une mémoire de guerre », in REYNAUD, Maria João (dir.), *La Littérature va-t'en guerre : Représentations fictionnelles de la guerre et du conflit dans les littératures contemporaines*, Porto, Presses Universitaires de la faculté des lettres, 2013, p. 94.

⁵⁵ SIMON, Claude, *Œuvres, La Route des Flandres. op. cit.*, p. 301.

5. L'archéologie du Nouveau Roman

Dans sa dynamique innovatrice qui se fonde sur le paradoxal tiraillement entre la fidélisation d'un certain lectorat (qui ne s'éloignerait pas trop d'un horizon d'attente fédérateur et consensuel) et la recherche d'une nouvelle écriture qui rompt la monotonie et ravive l'intérêt pour la littérature, le roman contemporain vacille. Hormis une littérature *industrielle* où « tout le monde veut écrire ; [et] tout le monde veut lire⁵⁶ », on peut opposer deux littératures, qui en réalité se complètent. L'une abordable, pour ne pas dire populaire, voire populiste, qui reprend tous les motifs éprouvés, ayant fait leurs preuves de succès et de réception auprès d'une catégorie de lecteur généralement rattaché au réalisme ou au naturalisme. Et l'autre qui est sans cesse dans la recherche de nouvelles formes et l'exploration des manières inédites pour raconter le monde.

Les nouveaux romanciers n'ont pas oublié d'où ils se sont inspirés pour arriver à cette nouvelle écriture. D'ailleurs, « ils déclarent [...] avoir décelé beaucoup de leurs « nouveautés » (approche de l'objet, choix du monologue, traitement discontinu du temps, expansion de l'espace [...], effacement du personnage et de l'histoire) chez des romanciers bien antérieurs : Flaubert, Dostoïevski, Virginia Woolf, Proust, Kafka, Joyce, Faulkner ...⁵⁷ »

Alain Robbe-Grillet avait révélé ceci : « Sarraute était dans la lignée de Proust comme j'étais dans celle de Kafka, Butor de Joyce, Simon de Faulkner⁵⁸ ». Ces nouveaux romanciers partagent avec ces auteurs leur volonté de s'écarter des normes usitées par le roman traditionnel. Cela a été effectué en usant des procédés (qu'ils ont systématisés et théorisés) qui expriment cette volonté. C'est avant tout l'intrigue qui a été longtemps considérée comme la raison d'être du roman qui a subi les changements le plus remarquables. Chez Virginia Woolf, ce sont des images récurrentes et des sentiments diffus plus qu'une trame nette et identifiable qui traverse ses romans, notamment celui des *Vagues* où les « règles toutes faites de l'art du roman étant résolument écartées, [elle] ne gardera, en matière d'intrigue, que les quelques éléments strictement indispensables à toute œuvre romanesque⁵⁹ ».

⁵⁶ PIGOREAU, Alexandre-Nicolas, *Cinquième supplément à la Petite bibliographie biographico-romancière*, Paris, Pigoreau, 1823, p. 3.

⁵⁷ LEAL, Eugénia, *La mise à mort du récit dans l'œuvre romanesque de Robert Pinget ?*, Berne, Peter Lang, 2009, p. 47.

⁵⁸ Robbe-Grillet, Alain, *Les derniers jours de Corinthe*, Paris, Minit, 1994, p. 83.

⁵⁹ DELATTRE, Floris, *Le Roman psychologique de Virginia Woolf*, Paris, Vrin, 1967, p. 219.

C'est le même constat avec Jean Giraudoux. Ses *Contes d'un matin*, par exemple, ont « un canevas fictionnel extrêmement simple. C'est-à-dire que rien, ou presque, ne se passe dans ses récits⁶⁰ ». L'œuvre d'André Gide peut aussi être retenue comme source d'inspiration, notamment avec *Les Faux-Monnayeurs*. Ce roman, le plus emblématique de cet auteur, est construit en mise en abyme et élaboré d'une manière complexe avec plusieurs histoires qui s'entrecroisent où s'entremêlent une multitude de points de vue. Plusieurs genres narratifs se côtoient et le narrateur, réputé unique, s'est démultiplié.

Les nouveaux romanciers ont repris quelques résultats concédés par Joris-Karl Huysmans qui a montré dans *À rebours*, par exemple, que l'intrigue dans un roman peut ne pas être vitale. Avec Kafka, ce sont les descriptions, entre autres, qui ont marqué la nouvelle écriture. Ainsi, on peut déjà trouver *Le Château* ambigu et chargé de descriptions "sans intérêt". Et c'est de même avec *La Métamorphose* où « il convient [...] de souligner l'ambiguïté de la position du narrateur, qui est à la fois solidaire de son personnage principal –Gregor- et extérieur à lui. Décrivant par exemple ses efforts pour se mouvoir, sortir de son lit et ouvrir la porte de sa chambre, qui donne littéralement à voir son calvaire⁶¹ ».

5.1. La sensibilité "Nouveau Roman"

L'hétérogénéité des méthodes utilisées par les nouveaux romanciers nous incite à qualifier leurs groupes de mouvance plus qu'un mouvement ou école proprement dite. Pour nous, le Nouveau Roman est avant tout une sensibilité commune à une certaine manière scripturale adoptée par des auteurs talentueux.

Surnommée aussi « l'école du regard » à cause de la perception visuelle dominante comme celle adoptée par Nathalie Sarraute dans la plupart de ses romans. La romancière, doublée d'une théoricienne, décrit le travail de l'auteur comme celui d'un « chirurgien qui fixe son regard sur l'endroit précis où doit porter son effort, l'isolant du corps endormi⁶² ». Pour elle, l'auteur « a été amené à concentrer toute son attention et sa curiosité sur quelque état

⁶⁰ REAL, Elena, « Le premier Girardoux : la rhétorique du détail dans Les Contes d'un matin », *Cahiers Jean Giraudoux*, n°33, "La poétique du détail", JOB, André (dir.), Presses universitaires Blaise-Pascal, Clermont-Ferrand, 2006, p. 56.

⁶¹ GEPNER, Corinna, *La métamorphose, Franz Kafka*, Paris, Éditions Bréal, 2004, p. 41.

⁶² SARRAUTE, Nathalie, *Œuvre Complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1996, p. 1581

psychologique nouveau, oubliant le personnage immobile qui lui sert de support de hasard⁶³. »

Il n'y a pas eu de manifeste convenu et officiel⁶⁴ de la part des nouveaux romanciers, ni même une concertation avouée. Regroupé sous une seule bannière, celle des Éditions de Minuit et son directeur Jérôme Lindon, le premier à être touché par cette écriture inédite, ils sont animés par une seule ambition : renouveler une écriture qu'ils estiment figée depuis le réalisme de Balzac, ou le naturalisme de Zola. Les noms de ceux qui composent le Nouveau Roman peuvent être relevés d'une célèbre photographie⁶⁵, reproduite à des milliers d'exemplaires, que certains auteurs avaient prise devant cette maison d'édition, rue Bernard-Palissy, en 1959. Anne Simonin avait essayé de comprendre les raisons qui ont rendu cette photographie célèbre. Elle s'est interrogée en ces termes : « Est-ce lié à la nature «objective » de la photographie, à son privilège de fixer une réalité momentanée ou ne serait-ce pas plutôt dû à l'usage et à la diffusion qu'en ont fait les Éditions de Minuit⁶⁶ ? ». Fanny Lorent a donné une explication au succès de cette photographie. Elle a été due, selon elle, à son contexte improvisé puisqu'elle a été : « immédiate, spontanée, innocente, littérale, anonyme, transparente⁶⁷ ». Cette photographie, devenue par la suite iconique, a signifié « *par son insignifiance*, [et] par la *clarté* irrécusable de sa dénotation, et ce, grâce à l'intransigeance d'une croyance sociale en le « *ça a été* » photographique.⁶⁸ »

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ Comme c'était le cas du surréalisme, par exemple, avec un ouvrage clairement identifiable comme tel : BRETON, André, *Manifeste du surréalisme*, Paris, Éditions du Sagittaire, 1924.

⁶⁵ Prise par Mario Dondero en 1959.

⁶⁶ SIMONIN, Anne, « La photo du Nouveau Roman. Tentative d'interprétation d'un instantané », *Politix*, vol. 3, n° 10-11, Deuxième et troisième trimestre 1990, p. 45.

⁶⁷ FANNY, Lorent, « Portrait et imaginaire photographique », *COnTEXTES* [En ligne], 14 | 2014, mis en ligne le 06 juin 2014. <URL : <http://contextes.revues.org/5963> ; DOI : 10.4000/contextes.5963>, [consulté le 25/01/2016]

⁶⁸ *Ibidem*.



Figure 1 : La célèbre photographie de la majorité des auteurs du Nouveau Roman.

Cette photographie a fixé, par son instantanéité, les écrivains dont il est habituel de dire qu'ils forment les nouveaux romanciers. Il s'agit de : Lindon, Robbe-Grillet, Simon, Mauriac, Pinget, Beckett, Sarraute et Ollier. Cette liste de noms sera élargie fort naturellement avec Butor (qui est arrivé cinq minutes après que le groupe eut pris la photographie), Duras et Ricardou. Par la suite, Beckett et Duras ont revendiqué, chacun à sa manière, leur distance à l'égard du groupe. Ollier quant à lui leur a signifié très clairement son désaccord dès son deuxième roman *Le Maintien de l'ordre* qui s'est vu refuser par Lindon, le jugeant trop politique.

Olivier de Magny, dans un article paru en 1958 dans la revue *Esprit*, a essayé de proposer un « Panorama d'une nouvelle littérature romanesque » qui dans lequel il a tenté d'exposer les spécificités de l'écriture néoromanesque. Pour lui « les romanciers qui aujourd'hui remettent en question le roman oscillent [...] entre la recherche du roman par lui-même (Michel Butor, Jean Cayrol, Claude Simon, Kateb Yacine⁶⁹) et la négation du roman par lui-même (Samuel Beckett, Maurice Blanchot, Robert Pinget⁷⁰) » il a ajouté à cette liste « les auteurs qui fondent

⁶⁹ La critique de Magny a porté sur *Nejma*. Il a justifié l'ajout de cet auteur algérien à la liste des dix nouveaux romanciers par le fait que Kateb a intégré « au roman "occidental" une certaine architecture propre à la cosmologie arabe » in MAGNY, Olivier (de), « Panorama d'une nouvelle littérature romanesque », *Esprit*, n° 7, 1958, p. 49

⁷⁰ MAGNY, Olivier (de), « Panorama d'une nouvelle littérature romanesque », *Esprit*, n° 7-8, 1958, p. 20.

leurs romans sur le mensonge, comme Jean Langolet, avec *Les vainqueurs du jaloux*, Louis-René des Forêts, avec *Le Boulevard*, et même Jean Genet). ». Il met à part Alain Robbe-Grillet puisqu'il a dépassé les autres noms cités « dans la voie étroite qui, au-delà de refus parfaitement définis, le conduit à une sorte d'ascétisme de la nécessité⁷¹ ». « Alain Robbe-Grillet veut écrire des romans non pas sans recherche, mais sans question, sans contestation, sans ambiguïté⁷² ». Le point commun entre tous ces noms c'est que « chacun d'eux rompt, dans une mesure d'ailleurs variable, avec les formes traditionnelles du roman⁷³ », Magny justifie le choix porté sur ces dix romanciers par le fait qu'ils ont été désignés par "la nouvelle école du roman" ou "le nouveau réalisme" ou bien encore "l'anti-roman". Mais il avoue lui-même « l'absurdité de vouloir, par exemple, enfermer dans une même formule Nathalie Sarraute, Michel Butor, et Alain Robbe-Grillet⁷⁴ ». Pour nous, et en ce qui concerne notre travail de recherche, le trait commun entre les trois romanciers c'est leur manière particulière de pratiquer une écriture fragmentaire.

À présent, revenons un peu en arrière, au commencement même de cette dénomination. C'est pour rendre compte -d'une manière hostile et péjorative- d'un roman de Robbe-Grillet, *La Jalousie*, et un autre, celui de Nathalie Sarraute, *Tropismes*, qu'Émile Henriot a utilisé le titre "Le nouveau roman" (sans majuscules) pour un article paru dans *Le Monde* en mai 1957. Cette dénomination a survécu à toutes celles qui les ont précédées : À celle de Sartre par exemple, qui a été faite à propos de *Portrait d'un inconnu* de Sarraute, qu'il a qualifié d'«anti-roman». Ou encore à celle de Roland Barthes lorsqu'il a utilisé le terme de « littérature objective » pour faire la critique des *Gommes* de Robbe-Grillet.

D'autres encore comme « roman blanc » de Bernard Dort ou « roman expérimentale » de Gaétan Picon ne sont pas restés à la postérité puisque ce sont les auteurs-théoriciens (Robbe-Grillet, Ricardou, Sarraute et Butor) eux-mêmes qui se sont emparés du titre d'Henriot pour le retourner contre lui, estimant, non d'une façon péjorative comme lui, que c'est la stricte vérité. Oui il s'agissait incontestablement de leurs intentions premières : écrire de *nouveaux romans*. Ces auteurs ont constitué grâce à leur vision personnelle, chacun de son côté et avec sa propre sensibilité, une conception générale de ce que peut être l'art romanesque et plus particulièrement le Nouveau Roman. C'est Natalie Sarraute qui a ouvert la voie, en 1956, avec *L'Ère du soupçon*, qui a pour sous-titre : Essais sur le roman, où elle tient à s'expliquer

⁷¹ *Ibidem.*

⁷² *Ibidem.*

⁷³ *Ibid.*, p. 18.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 18.

sur cette tentative d'une nouvelle écriture et cela en explicitant les mouvements de la conscience, ses fameux "tropismes". Le texte de *L'Ère du soupçon* peut être considéré comme un manifeste, si on devait choisir un, rien que par sa primauté chronologique. En 1963, Robbe-Grillet, dans *Pour un Nouveau Roman*, un recueil d'articles parus précédemment dans *l'Express*, était plus direct que Sarraute dans sa critique du roman traditionnel, allant jusqu'à taxer de "périmées" les notions sur lesquelles il s'est érigé. Butor, quant à lui, a inauguré une réflexion critique qui débuta avec sa série de *Répertoire*, quatre en tout, depuis 1960 jusqu'à 1982. De son côté Jean Ricardou a proposé en 1967 son *Problèmes du Nouveau Roman* qui sera suivi en 1971 de *Pour une théorie du Nouveau Roman*. Plus que ses autres collègues, il a essayé de tenir un discours critique, le plus rigoureux possible, et cela en tenant compte des avancées de la linguistique et de l'apport du structuralisme, pour apporter à son travail critique une légitimité scientifique. Mais dans l'ensemble, « le statut de l'ouvrage théorique est néanmoins resté secondaire par rapport aux textes romanesques⁷⁵ ». L'apport théorique de ces auteurs a surtout concerné leurs propres romans, a fait remarquer Bruce Morissette : « les nombreuses références à certaines de [leurs] idées que le lecteur trouvera dans [leurs] essais seront toujours établies en liaison avec un caractère particulier d'une œuvre donnée, le but de chaque rapprochement étant d'éclaircir tel ou tel aspect de l'œuvre, et jamais de discuter sur le plan théorique les mérites de l'idée en question⁷⁶ ». En fin de compte, toute cette théorisation, dans le cas général, ne cherchait pas à se « situer dans l'ensemble des débats en cours sur les fondements esthétiques et philosophiques du roman contemporain⁷⁷ », néanmoins, tous les protagonistes de cette sensibilité s'accordaient sur le fait de mettre à bas les deux notions qui motivent cette écriture traditionnelle : l'illusion référentielle et l'engagement.

Jean-Paul Sartre, de par son envergure intellectuelle, a mobilisé la scène littéraire et philosophique par sa conception engagée que doit revêtir toute tentative de littérisation. Avec *Qu'est-ce que la littérature ?* et la revue *Temps modernes*, l'opposition avec une nouvelle conception et visée de la littérature s'intellectualise. Sartre n'admet tout acte de création littéraire que dans la perspective d'une action concrète sur l'existence de l'homme. En fait, il veut interroger cet acte en tant que répercussions sur la société, abordant la question littéraire en philosophe qui cherche à agir avec ses écrits ("la parole est action") et non en

⁷⁵ YANOSHEVSKY, Galia, *Les discours du nouveau roman : essais, entretiens, débats*, Lille, Presses Univ. Septentrion, 2006, p. 11.

⁷⁶ BRUCE, Morissette, *Les romans de Robbet-Grillet*, Paris, Minuit, 1963, p. 19.

⁷⁷ *Ibidem*.

tant que pure littérature. Pour lui le prosateur essaie avant tout de transformer les situations vers ce qui délivre l'Homme de toutes les oppressions. En réponse à Sartre, Alain Robbe-Grillet, dans son article « Sur quelques notions périmées », pose autrement la question de l'engagement. Pour lui, la révolution sociale, les prises de position politiques ne doivent pas passer par la littérature qui ne doit jamais être au service d'une quelconque cause, ce qui ne ferait que réduire sa dimension et l'aliéner à une finalité déterminée puisque « dès qu'apparaît le souci de signifier quelque chose (quelque chose d'extérieur à l'art) la littérature commence à reculer, à disparaître⁷⁸ ». Robbe-Grillet ne réfute pas pour autant l'engagement qui peut être incarné à titre individuel ou même collectif, mais il ne doit pas être corrélé à la littérature. Le Nouveau Roman est connu pour sa distance avec la forme fondamentale de l'humanisme, et par-delà, par rapport à l'existentialisme. L'avènement du structuralisme (à travers les recherches anthropologiques de Lévi-Strauss) n'a rien arrangé à la position radicale de Sartre puisqu'il remet en cause l'importance du *sujet*, l'un des piliers de l'existentialisme. Le modèle littéraire pour Sartre n'est nul autre que Stendhal, un réaliste. Il ne cache pas son enthousiasme à son propos : « Relu avec une admiration profonde les soixante premières pages de *La Chartreuse de Parme*. Le naturel, le charme, la vivacité d'imagination de Stendhal ne peuvent être égalés⁷⁹. »

Pour ce qui est de l'illusion de la référentialité au réel, Sartre avait adopté les préceptes du réalisme socialiste et avait demandé aux artistes, toutes disciplines confondues, et particulièrement aux écrivains « marxistes » des représentations véridiquement historiques, les seules à pouvoir guider le mouvement révolutionnaire et participer à l'idiologie socialiste. Ce que reprochait Robbe-Grillet à Sartre, c'était justement le risque que cette « littérature moralisatrice » tombe dans l'esprit propagandaire. Robbe-Grillet avait une conception claire : il voulait tracer, avec cette nouvelle écriture, une ligne séparatrice entre la littérature et l'engagement, entre l'esthétisme et tout soubassement politique (ou idéologique) qui lui servirait de prétexte.

Rappelons enfin que lorsqu'il s'agit d'une description linguistique du texte littéraire, c'est tout autre chose. Michel Arrivé est plus catégorique concernant la référentialité : « Le postulat de l'absence du référent n'implique nullement que le texte littéraire soit totalement dépourvu de relations avec la réalité extérieure⁸⁰. » Et c'est de même avec Charles Grivel, cette fois-ci

⁷⁸ *Ibid.*, p. 46.

⁷⁹ SARTRE, Jean-Paul, *Les Carnets de drôle de guerre*, Paris, Gallimard, 1983, p. 309.

⁸⁰ ARRIVÉ, Michel, « Postulats pour la description linguistique des textes littéraires », *Langue française*, n°3, 1969. P. 7.

avec une approche sociologique, lorsqu'il affirma qu'il « est faux de déclarer que le roman n'entretient aucun rapport nécessaire avec la situation conflictuelle réelle⁸¹ »

5.2. Les coulisses d'une genèse

Après les régimes totalitaires, monarchiques ou dictatoriaux qui ont perduré ; après la crise économique avec ses valeurs boursières spéculatives qui ont fait perdre aux populations le semblant de confiance qu'ils avaient envers toutes les institutions politiques et économiques, c'est un climat de remise en question qui vient envahir tous les aspects de la vie en Europe des années 50. La voie est ouverte à toutes les tentatives et les contestations pour créer des ruptures dans tous les domaines, et notamment dans le domaine artistique.

Ce que conteste (et révoque) l'écriture néoromanesque, c'est cette écriture balzacienne qu'elle voudrait éviter à tout prix, non en tant que style mais en tant que soubassement exclusif d'un vain réalisme qui s'est octroyé, de surcroît, une vertu didactique. La critique ne porte pas sur l'œuvre de Balzac, qui a d'ailleurs fait son temps, mais sur ses héritiers qui ont fait de l'écriture balzacienne un modèle figé. Cela conduit, comme l'avait fait remarquer Jean Ricardou, à un autre analphabétisme⁸².

C'est une remise en question du réalisme que proposent les nouveaux romanciers. Un réalisme qui repose sur des faits et des descriptions sociaux. Il a la prétention de vouloir faire coïncider la description du réel avec la vérité. Le réaliste sera réduit à un raconteur d'histoires, à un chimiste de la morale⁸³, non à un romancier ; et le roman balzacien (ou zolacien) sera érigé en courant littéraire plus qu'une esthétique personnelle.

L'objection envers toute forme de conformisme formel ou substantiel, ou plus généralement envers l'*engagement* (au sens connoté de Sartre), tient ses sources du constat de l'échec de la littérature pour rendre compte de la réalité et des problèmes d'une société donnée. La désillusion due aux différentes révélations sur la nature humaine complexe et incertaine, sur l'absurdité apparente et la confusion des positions idéologiques qui abordent une réalité qui devient de plus en plus incohérente, n'a fait que conforter ce constat. On ne peut plus expliquer ce monde du XX^{ème} siècle qui ne s'offre plus à notre esprit dans sa globalité. Toute tentative pour le faire passera inévitablement par un point de vue parcellaire. Raconter

⁸¹ GRIVEL, Charles, *Production de l'intérêt romanesque*, Paris, Mouton, 1973, p. 226.

⁸² RICARDOU, Jean, *Problèmes du nouveau roman*, Paris, Seuil, 1967, p. 17.

⁸³ A l'instar de Balzac qui voulait proposer une science naturelle littéraire qui comporterait des « Espèces sociales ».

dans la perspective de *représenter* « est devenu proprement impossible⁸⁴ », *restituer*, lui serait largement préférable.

Il s'agit d'une remise en question de la conception anthropomorphologique du réel inspirée par la place centrale qu'occupe l'homme en tant que narrateur omniprésent, omniscient et démiurge. Les différentes descriptions, même celles des objets, ont pris des caractéristiques humaines. Avec le Nouveau Roman, c'est le langage en tant que matériau artistique qui prend la relève. L'autonomisation du verbe et l'existence des choses par soi vont prendre la relève dans cette nouvelle écriture.

Le nouveau romancier a des doutes quant à l'histoire qu'il veut raconter. Il n'est pas sûr de l'ordre du déroulement des événements, encore moins des paroles des personnages qui les racontent. Il abandonne donc l'ordre chronologique et linéaire pour une écriture qui ressemble à l'homme avec ses oublies, ses sentiments confus et ses souvenirs imprécis. Il réfute du même coup tout déterminisme qui est un parti pris qui choisit les événements avec la logique implacable de la cause et de l'effet. Et là où le roman traditionnel raconte une histoire cohérente avec un début qui prend la main du lecteur pour le guider et lui expliquer (et surtout pas l'embrouiller), le nouveau roman use d'emboîtement, de digression, de rupture, de prolifération et de circularité, c'est-à-dire qu'il fait tout pour obliger le lecteur à participer activement à la construction du sens. Pinget, par exemple, adoptait pour ses romans, surtout depuis *Passacaille*, une construction fragmentée, sous forme de puzzle, avec un narrateur qui ne reconstitue jamais l'histoire racontée d'une façon claire. La succession et l'ordre sont délaissés au profit d'une simultanéité ou d'une structure plus ou moins complexe que le lecteur, dans un jeu de patience, doit trouver, tel un code ou une clef, pour déchiffrer le message caché.

Chaque roman est un modèle pour lui-même qui ne recopie aucune structure traditionnelle classique. La logique du récit est perturbée par *l'arbitraire*, mais aussi par une temporalité pervertie, une forme qui se confond avec un contenu et un traitement spécial des personnages et des objets.

⁸⁴ ROBBE-GRILLET, Alain, *Pour un nouveau roman*, Paris, Minuit « double », 2013, p. 31.

5.2.1. Le personnage

Les romans, comme l'affirmait Alain Robbe-Grillet, « n'ont pour but ni de créer des personnages ni de raconter des histoires⁸⁵ ». La consigne est donc donnée. Pour opérer un changement radical sur le roman traditionnel, il faut s'attaquer à ce qui le caractérise fortement et le rend identifiable. Robbe-Grillet nous explique la méthode balzacienne pour créer et donner du relief au personnage qui peut, à lui tout seul, porter un roman : « [...] il faut à la fois que le personnage soit unique et qu'il se hausse à la hauteur d'une catégorie. Il lui faut assez de particularité pour demeurer irremplaçable, et assez de généralité pour devenir universel.⁸⁶ » Il faut dire que Balzac a particulièrement réussi cet exercice. Il a dans son répertoire de la *comédie humaine* des portraits incontournables tels que le père Goriot, le colonel Chabert etc. Dans son ambition de comprendre l'humain, Balzac s'est livré à une classification des différents individus (dans sa société contemporaine) pour aboutir à une typologie sociologique, basée, entre autres, sur une analyse psychologique des traits de caractères humains. L'œuvre de Balzac s'est constituée surtout grâce à des personnages réalistes, dont le nombre a dépassé les quatre mille⁸⁷ (dont plus de cinq cents sont des *réapparaisants*⁸⁸), et possédant même un arbre généalogique.

Le Nouveau Roman a décrété la mort du personnage. Il est parfois réduit à une lettre. Ces romanciers ne fournissent de lui aucune information relative à son aspect physique, psychologique ou social. Dans *La Jalousie* de Robbe-Grillet c'est un A... ; dans *La Maison de rendez-vous*, et avec la même intention, un personnage possède plusieurs patronymes : Lady Ava, Lady Bergmann, Eva Bergmann et Jaqueline.

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 (qui a rétabli l'importance de l'inconscient par rapport à notre conscience du réel) et la guerre (qui a fait découvrir aux hommes une autre réalité), le personnage a perdu sa place au profit des objets. Cette conversion ne s'est pas faite brusquement. La substitution a commencé depuis

⁸⁵ Citation d'un article publié dans *Le Figaro littéraire* du 29 mars 1958, « Révolution dans le roman ? Cinq écrivains aux prises », citée in MATTHEWS, J.H. (dir.), « Un nouveau roman ? », Paris, Minard, 1964, p. 75.

⁸⁶ ROBBE-GRILLET, Alain, *Pour un Nouveau Roman*, op. cit., p. 32.

⁸⁷ Chiffre donné par Judith Meyer-Petit dans *Généalogie des personnages de la Comédie humaine*, Paris, Édition de la Maison de Balzac, 1994, p. 12.

⁸⁸ Comme les a qualifiés BARDECHE, Maurice dans *Balzac, Romancier*, Genève, Slatkin, 1967, p. 284.

Dostoïevski et Kafka qui ont été les premiers à vouloir se défaire de l'archétype romanesque. Le premier a signé *L'Idiot*, l'antihéros incarné par le prince Mychkine, un être naïvement bon jusqu'à l'idiotie, mêlée parfois d'une pointe de folie. Le deuxième a révélé des personnages tourmentés dans un univers oppressant où l'individu est pris de plus en plus dans une société impersonnelle. À vrai dire, les voix de la discorde se sont élevées, dès les années 1887, contre le modèle réaliste et ont contesté « la valeur de l'observation comme dernier ressort de la création romanesque⁸⁹ ». Cette protestation est venue de l'intérieur même du cercle de Médan⁹⁰, le plus représentatif des auteurs naturalistes, par la dissension de quelques disciples de Zola qui ont dénoncé⁹¹ les « excès » du maître dans une lettre ouverte au *Figaro*. Ils ont suivi le chemin de Huysmans, une autre figure du naturalisme, qui avait publié en 1884 *À Rebours*, où ont été développés des thèmes plus près de l'esthétique symbolique que du naturaliste.

Tel un support narratologique semblable à n'importe quel autre élément diégétique, le personnage, type héroïque a cédé sa place à un avatar sans portrait clair et définissable. On s'éloigna dès lors de l'ambition de Balzac qui voulut concurrencer l'état civil, vers des êtres caractérisés par leurs absences, leurs manques de profondeur psychologique et/ou sociale. Déterritorialisés, ces nouveaux personnages errent dans une histoire labyrinthique. Ils sont souvent pris dans une dynamique de déchéance, soutenue par une structure formelle déroutante. Cette déterritorialisation s'est manifestée par une étrangeté des lieux, par des voyages, des quêtes inachevées, des enquêtes inabouties et par une indifférence généralisée ou des points de vue décalés ou inédits.

5.2.2. Le récit

Depuis Flaubert, et par la suite Proust et Faulkner, Robbe-Grillet avait constaté que l'adoption d'un déroulement chronologique et linéaire pour raconter une histoire ne fait plus son effet auprès des lecteurs. Avec ces auteurs « les retours dans le passé, les ruptures de chronologies, semblent [être] à la base de l'organisation même du récit, de son

⁸⁹ RAIMOND, Michel, *La crise du roman. Des lendemains du Naturalisme aux années vingt*, Paris, José Corti, 1966, p. 32.

⁹⁰ Qui tient son nom d'un petit village des Yvelines, Médan, où Zola accueillait notamment : Huysmans, Maupassant, Léon Hennique, Henri Céard, Paul Alexis, etc. d'où est né *Les Soirées de Médan*, un recueil collectif de six nouvelles.

⁹¹ « Louis Ulbach dénonçait dans *Le Figaro*, en janvier 1868, l'invasion de la "littérature putride" » in Alain PAGES, «Émile Zola : Bilan critique», *Item* [En ligne], Mis en ligne le : 06 septembre 2007 URL : <<http://www.item.ens.fr/index.php?id=187040>> (Consulté le 01/04/2016)

architecture⁹² ». Dans le même prolongement et évolution, le Nouveau Roman a tenté de pervertir, voire d'abolir la temporalité du récit pour adopter « des structures mentales privées de “temps”⁹³ ». Cela a été le cas dans *La Jalousie* comme nous allons le voir dans les détails, mais aussi dans tous les romans et même les films de Robbe-Grillet comme *L'Année dernière à Marienbad*⁹⁴ (réalisé par Alain Resnais, en 1961 et scénarisé par l'auteur), où il a mis en scène un « présent perpétuel qui rend impossible tout recours à la mémoire⁹⁵ ».

La démarche de Simon concernant le temps est celle qu'on pourrait qualifier de contraire à celle de Robbe-Grillet dans la mesure où pour le premier, c'est l'impossible capacité à retrouver le temps passé (et les souvenirs), sans faire recours au fragmentaire. Pour le deuxième, il n'y a rien à retrouver, puisque le « récit⁹⁶ était au contraire fait de telle façon que tout essai de reconstitution chronologique extérieure aboutissait tôt ou tard à une série de contradictions, donc à une impasse⁹⁷. »

Pour ce qui est de Butor, toute son œuvre trouve sa raison d'être dans sa particulière conception de l'architecture spatiale et/ou temporelle. Pour lui, « le temps est une dynamique qui actionne le *mobile textuel*.⁹⁸ ». Dans *Passage à Milan*, ce sont douze heures qui racontent en douze chapitres les habitants d'un immeuble parisien. Dans *L'emploi du temps*, le personnage principal écrit à partir du premier mai (en n'écrivant que les jours de semaine, c'est-à-dire du lundi au vendredi) pour raconter ce qu'il a vécu lors de son arrivée le premier octobre dernier. Dans *La Modification*, ce sont cinq périodes de la vie du personnage principal (1938, 1952, 1953, 1954, 1955) que Butor a magistralement combinées en partition, entre un départ de Paris et une arrivée à Rome ; le temps nécessaire pour modifier la décision de départ de ce personnage. Et dans *Degrés*, c'est une heure de temps qui a été racontée par trois points de vue narratifs différents.

Cette inhabituelle utilisation du temps a participé à la réputation du Nouveau Roman comme « difficilement lisible⁹⁹ », ne s'adressant qu'aux initiés, mais surtout aux passionnés, armés de patiences, pour se retrouver dans ce manque de repérage temporel qui ne renvoie généralement qu'à des références intratextuelles.

⁹² ROBBE-GRILLET, Alain, *Pour un nouveau roman*, op. cit., p. 164.

⁹³ *Ibidem*.

⁹⁴ Ce film a obtenu le Lion d'or à la Mostra de Venise.

⁹⁵ ROBBE-GRILLET, Alain, *Pour un nouveau roman*, op. cit., p. 164.

⁹⁶ L'auteur parlait précisément de *La Jalousie*.

⁹⁷ ROBBE-GRILLET, Alain, *Pour un nouveau roman*, op. cit., p. 167.

⁹⁸ CALLE-GRUBER, Mireille, *L'art du chiffonnier*, in *Le Génie du lieu 1*, Paris, Édition de la Différence, 2007, p. 9.

⁹⁹ ROBBE-GRILLET, Alain, *Pour un nouveau roman*, op. cit., p. 144.

5.2.3. La forme et le contenu

Dans l'entendement traditionnel des Belles-lettres, c'est l'histoire racontée qui prime sur la manière de le faire. « Le “grand” roman [...], c'est seulement celui dont la signification dépasse l'anecdote, la transcende vers une vérité humaine profonde, une morale ou une métaphysique.¹⁰⁰ ». Sans cela, le roman perd de sa valeur littéraire et devient, au mieux, un corps sans âme, vidé de sa substance. Robbe-Grillet ne partage pas cette conception. Pour lui, penser de cette façon c'est « refuser à l'art sa principale condition d'existence, la liberté¹⁰¹ ». Pour Robbe-Grillet, les tenants de l'affirmation contraire utilisent la littérature comme un instrument de propagande pour leur “révolution socialiste” ou leur “vague humanisme”. Pour eux, un roman doit avoir une utilité didactique ou moralisatrice. Le chef de file du Nouveau Roman considère le roman d'une autre manière semblable à celle adoptée par les parnassiens, où l'art, en général, doit se justifier par lui-même : « si l'art est quelque chose, il est *tout*, qu'il se suffit par conséquent à soi-même, et qu'il n'y a rien au-delà¹⁰². ». C'est dans sa forme que réside la réalité d'un roman, c'est aussi dans sa forme que résident son sens et sa “signification profonde¹⁰³”. Robbe-Grillet ne restreint donc pas l'écriture à l'opposition forme/contenu. Il rejoint en ceci la conception de Gilbert Simondon qui affirme que :

la relation de participation qui relie les formes au fond est une relation qui enjambe le présent et diffuse une influence de l'avenir sur le présent, du virtuel sur l'actuel. Car le fond est le système des virtualités, des potentiels, des forces qui cheminent, tandis que les formes sont le système de l'actualité. L'intervention est une prise en charge du système de l'actualité par le système des virtualités, la création d'un système unique à partir de ces deux systèmes.¹⁰⁴

À croire Robbe-Grillet, et d'après sa propre expérience, cette opposition est à remettre dans le dualisme représentation/réalisation, car « il n'y a pas, pour un écrivain, deux manières possibles d'écrire un même livre. Quand il pense un roman futur, c'est toujours une écriture

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 47-48.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 48.

¹⁰² *Ibid.*, p. 49.

¹⁰³ *Ibidem.*

¹⁰⁴ SIMONDON, Gilbert, *Du Monde d'existence des objets techniques*, Paris, Aubier, 1989, p. 58.

qui d'abord lui occupe l'esprit, et réclame sa main¹⁰⁵ ». Il y a d'abord une représentation, et non une idée, de ce que sera le roman. « Ce qui se passera dans le livre [viendra] après, comme secrété par l'écriture elle-même¹⁰⁶ » ; l'écriture ayant son mot à dire (si ce n'est pas le dernier) indépendamment des intentions de l'auteur. L'écrivain, le véritable, n'a rien à dire, « il a seulement une manière de dire.¹⁰⁷ »

5.2.4. Le système des objets

Les nouveaux romans sont envahis d'objets, le plus souvent inanimés et accompagnés d'une description détaillée, poussée à l'extrême. Leurs descriptions prennent des ampleurs telles qu'ils semblent piétiner sur la narration en ralentissant, voire même en entravant, le bon déroulement de l'histoire. Des objets qui devraient rester anonymes en se fondant dans le "décor", se sont vus anormalement exposés. La question se pose quant à l'utilité de la démultiplication de ces objets et de leur description outrageuse.

Dans son effort pour la désinfection du roman réaliste de toute sa dimension psychologique qui a touché les humains comme les objets, le Nouveau Roman a cherché à donner une vie propre aux choses sans les rattacher aux humeurs ou aux personnalités des personnages, ni aux lieux de leurs apparitions. Les nouveaux romanciers ont voulu les défaire de leur interprétation anthropomorphologique et de leur charge symbolique. Les descriptions de ces objets se développent donc en parallèle du récit à tel point qu'on pourrait être tenté de les qualifier d'inutiles, provoquant à leur tour un aspect fragmentaire indéniable.

L'utilité de cette surexposition des objets et de leurs descriptions a été exposée dans le chapitre du « récit abymé¹⁰⁸ » de Jean Ricardou. La description aurait un effet de *mise en abyme* du récit romanesque. Selon lui, les exemples ne manquent pas : la photographie dans *La Jalousie*, le vitrail de Caïn dans *L'Emploi du temps*, etc.

Nous venons de citer ces éléments qui caractérisent le Nouveau Roman d'une manière brève dans le dessein d'en proposer une vue d'ensemble. Nous allons y revenir, d'une manière beaucoup plus profonde et pertinente à chaque fois qu'il serait nécessaire de le faire, lorsque cela touchera de près ou de loin à notre problématique.

¹⁰⁵ ROBBE-GRILLET, Alain, *Pour un nouveau roman*, op. cit., p. 49.

¹⁰⁶ *Ibidem*.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 51.

¹⁰⁸ RICARDOU, Jean, *Le Nouveau Roman*, Paris, Seuil, 1973, pp. 60-85.

6. Conclusion

Pour proposer une autre conception du roman, les nouveaux romanciers ont déclaré la guerre essentiellement à ce qui a fait son identité même, à savoir, le personnage et l'intrigue. Le premier a été remplacé par des objets (qui ont reçu, grâce à eux, une valeur épistémologique forte), et le deuxième par une architecture déstructurée et fragmentaire. Ils ont posé un regard positiviste, au sens philosophique du terme, sur l'aspect matériel des choses, le seul capable d'en dévoiler l'existence. Ce regard sera par nature fragmentaire en l'absence d'une vision idéaliste qui lierait l'essence et l'existence des objets aux représentations personnelles des individus, les seules aptes à combler les vides. Comme c'est le cas de l'« observateur [de *La Jalousie* qui] ne perçoit jamais un ensemble, mais un fragment de réalité : le profil de sa femme, ou le dessus de sa chevelure, ou la partie de son visage réfléchi dans un miroir, etc. Telle est la fonction de la persienne à lamelles mobiles appelée “jalousie“, instrument parfait du *découpage* visuel¹⁰⁹. ». Écrire n'est plus « expliquer » la familiarité du monde mais au contraire, « tenter d'explorer » sa part inconnue. En tant qu'expérience, c'est une écriture qui a permis la saisie et l'appréhension du monde. Cette nouvelle forme d'écriture « est une tentative de rendre le contenu aussi manifeste, aussi accessible que possible¹¹⁰ ».

Mais cela n'a pas été aussi évident pour la réception. « Et si les critiques et les lecteurs ont tant de difficultés à le saisir [le Nouveau Roman], ce n'est pas la faute de l'écrivain, mais celle des habitudes mentales, des sentiments préconçus et des jugements préétablis avec lesquels la plupart d'entre eux abordent la lecture¹¹¹. »

Le nouveau romancier, conscient de son écriture en tant que projet nécessitant une maîtrise de son sujet et une rigueur formelle, contraste avec le mythe du « grand romancier [...] irresponsable et fatal, voire légèrement imbécile, de qui partent des “messages“¹¹² » plus ou moins spontanés et inspirés par une force cachée (mystique ou avouée) causée par une misère, une maladie, ou un malheur insurmontable. Le nouveau romancier entretient un dialogue explicite avec le lecteur qu'il interpelle. Il lui a donné un rôle important, passant d'un spectateur passif qui *subit* une histoire, au statut de co-auteur, actif, obligé d'être l'artisan de

¹⁰⁹ LUDOVIC, Janvier, *Une Parole exigeante : Le Nouveau Roman*, Paris, Minuit, 1964, p. 45. (C'est nous qui soulignons)

¹¹⁰ GOLDMANN, Lucien, *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard, 1964, p. 304. (Nous trouvons que ces propos peuvent concerner l'écriture de Robbe-Grillet précisément).

¹¹¹ *Ibidem*.

¹¹² ROBBE-GRILLET, Alain, *Pour un nouveau roman*, *op. cit.*, p. 11.

sa compréhension en reconstituant la structure du texte et en comblant les vides sémantiques et structurels qui caractérisent l'écriture néoromanesque.

Ayant une parfaite connaissance des codes littéraires, les nouveaux romanciers ont pu en jouer et proposer d'autres formes originales, grâce notamment à l'énonciation qui n'est plus exclusive à une seule instance. Le fil narratif¹¹³ est fréquemment discontinu¹¹⁴, et les niveaux temporels sont parfois démultipliés et d'autres fois superposés. Le narrateur, s'il est clairement identifiable, est incertain de lui comme de ce qu'il raconte. *Parler* devient un questionnement et la prise de parole problématique.

Les nouveaux romanciers ont posé un nouveau regard sur le monde, sur une réalité autre que celle décrite dans le roman traditionnel. Un monde où « les choses sont les choses, et l'homme n'est que l'homme¹¹⁵ ». Avec eux, une importance jusque-là insoupçonnée est accordée à la chose qui existe indépendamment de l'homme « qui ne lui adresse aucun signe, [et] n'a rien de commun avec lui¹¹⁶ ». Cette vision va à l'encontre de la conception classique du roman où le *sujet* (et l'*Être* même, dans sa dimension ontologique) est déterminé par l'intermédiaire de l'objet.

Le regard que ces romanciers portent sur la surface intelligible de l'objet (qui, pour eux, est caractérisé par une existence propre qui les interpelle), confère une ambiguïté interprétative et un sentiment de "facticité" à leur univers choséiste. En restant au niveau de surface, en décrivant et non en expliquant ou en analysant, les nouveaux romanciers ont appliqué, d'une manière plus ou moins consciente, le principe de base de la phénoménologie husserlienne où la chose, dans la conception philosophique du *phénomène*, possède une apparence et une présence dans un temps et un espace bien déterminés. L'objet, sans pour autant être personnifié, dévoile une réalité, non pas celle exposée devant nos yeux, mais celle qui se construit grâce à un processus de perception qui avec lequel les nouveaux romanciers ont pu dépasser la dualité entre le *sujet* et l'*objet*. Cette *chose* possède donc une existence propre,

¹¹³ Comme exemple prenons celui de *L'Ère du soupçon*, l'un des titres majeurs de la bibliographie critique du nouveau roman. Édité en 1956, cet ouvrage est en réalité un recueil de quatre essais, dont les deux premiers *De Dostoïevski à Kafka* et *L'ère du soupçon* ont été publiés respectivement dans la revue *Temps modernes* en 1947 et 1950. On peut lire sur la quatrième de couverture : « *Un soupçon pèse sur les personnages de roman. Le lecteur et l'auteur en sont arrivés à éprouver une méfiance mutuelle.* » in SARRAUTE, Nathalie, *L'ère du soupçon : essais sur le roman*, Paris, Gallimard, 1956.

¹¹⁴ Pour rester dans l'œuvre de Nathalie Sarraute, dans *Planétarium* (1959), la même scène est reprise par plusieurs points de vue selon différents personnages.

¹¹⁵ ROBBE-GRILLET, Alain, *Pour un nouveau roman*, op. cit., p. 58.

¹¹⁶ *Ibidem*.

mais surtout particulière et spécifique à la conscience individuelle d'un sujet qui la penserait ; ce qui constitue un autre principe phénoménologique.

Les objets sont vidés de leurs charges symboliques (et parfois même sémantiques), ils ne peuvent signifier que pour un narrateur *hic et nunc*, dans un contexte textuel unique et précis. « Tout ce que je sais du monde, même par science, affirmait Merleau-Ponty¹¹⁷, je le sais à partir d'une vue mienne ou d'une expérience du monde sans laquelle les symboles de la science ne voudraient rien dire¹¹⁸. »

Dans le même projet avoué de Robbe-Grillet concernant « la destruction des vieux mythes de la profondeur¹¹⁹ », le personnage-narrateur (dénoué de toute dimension psychologique), possède, lui aussi, une existence factice puisque sa conscience de soi a précédé son existence qu'il découvre comme un fait extérieur.

L'ouverture romanesque en tant que prise de parole consciente dans l'univers diégétique, peut être assimilée à la perception comme ouverture au monde réel. Par-delà, le Nouveau Roman cherche à se différencier radicalement de l'approche psychologue qui a la prétention de fournir les bons outils nécessaires à la connaissance, éliminant naïvement toute subjectivité qui accompagne l'expérience de l'individu. Nous trouvons, enfin, que cette écriture (reçue comme déraisonnable à cause de sa surdétermination descriptive) a surrationalisé la réalité grâce aux ruptures, nécessaires, qui ont permis une meilleure intégration transcendantale au réel. Nous pouvons dire à présent que l'écriture néoromanesque peut être appréhendée comme une expérience phénoménologique.

¹¹⁷ L'un des fondateurs de la phénoménologie et auteur de la *Phénoménologie de la Perception*.

¹¹⁸ MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, p. 14. [En Ligne] URL : < http://classiques.uqac.ca/classiques/merleau_ponty_maurice/phenomenologie_de_la_perception/phenomenologie_de_la_perception.pdf > (Consulté le 18/12/2016)

¹¹⁹ ROBBE-GRILLET, Alain, *Pour un nouveau roman*, op. cit., p. 55.

Deuxième Chapitre :
L'écriture fragmentaire :
discontinuité, rupture et
système

1. Introduction

L'œuvre littéraire est fondée sur un projet esthétique qui la modèle tout entière si bien que la dynamique continuité / discontinuité est soumise aux impératifs de ce projet et qu'elle en devient même le moteur essentiel. [...] cette articulation est exploitée de manière systématique dans l'écriture de l'œuvre, et elle préside également à sa lecture et aux opérations de sélection, de mémorisation, de hiérarchisation, d'ordonnement, de reconstruction auxquelles celle-ci conduit à procéder¹²⁰.

Voilà ce qui va poser en de bons termes la place importante de la continuité et de la discontinuité comme fondement de la préoccupation esthétique propre à toute œuvre littéraire.

Après les deux grandes guerres et leurs conséquences (largement commentés dans le chapitre précédent), après Blanchot et Nietzsche (comme nous allons le voir dans ce chapitre), réduire *l'Être* au langage pour faire du monde un *texte* n'est plus possible. Il faut « fissurer durablement la continuité qui a longtemps régi la pensée de Dieu comme Unité, de l'Homme comme gardien de l'Unité, de l'Univers comme Cosmos, et du Logos comme totalité du sens¹²¹. ». L'écriture fragmentaire est devenue une exigence. Discours et *discursus*¹²² vont de pair dans la nouvelle pensée européenne¹²³. Les deux s'inscrivent dans le même espace et suscitent les mêmes contrariétés pour les mettre en œuvre.

Dans cette même veine, le Nouveau Roman ne veut rien expliquer (ou même insinuer) puisque toute explication, suivant les schémas narratifs classiques, passe généralement par un cheminement linéaire. Au contraire, il cherche à mettre en doute, si ce n'est à questionner ; un questionnement qui ne se réalisera qu'à travers une exigence fragmentaire.

Nous allons essayer à travers ce chapitre consacré à l'écriture fragmentaire de connaître tous les enjeux relatifs à cette question qui pourrait à elle seule constituer une véritable et immense

¹²⁰ GOMEZ-VIDAL, Elvire, « Vers un genre autre. Esthétique de la continuité et de la discontinuité » in LY, Nadine (dir.), *Figures du discontinu*, Bordeaux, PUB, 2007, p. 261.

¹²¹ ANTONIOLI, Manola, « Nietzsche et Blanchot : parole de fragment » in HOPPENOT, Éric, et MILON, Alain, *Maurice Blanchot et la philosophie : Suivi de trois articles de Maurice Blanchot*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2010. (pp. 103-110). URL <<http://books.openedition.org/pupo/1109>>.

¹²² *Discursus* est définie comme une « action de courir çà et là, de se répandre de différents côtés » in GAFFIOT, Félix, *Dictionnaire latin français*, Hachette, 1934, p. 538.

¹²³ Qui émanent essentiellement, comme on va le voir dans ce chapitre, des pays européens ayant une grande tradition philosophique comme l'Allemagne et la France.

problématique. Entre fascination et répulsion, cette écriture a fait réagir les philosophes comme les romanciers, chacun usant de son propre mot, de sa propre terminologie même, tantôt pour la dénigrer, évoquant le désordre et l'inachevé, tantôt pour l'allouer, vantant sa puissance évocatrice et sa liberté.

2. Le Fragment

Dans la tradition de la critique littéraire, le terme "fragment" renvoie à une certaine forme d'écriture spécifique, le plus souvent à la forme brève, qui a caractérisé les grandes œuvres du romantisme allemand et plus précisément le « Premier Romantisme ». Ce terme évoque, avec plus ou moins de justesse et un certain sentimentalisme, soit la nostalgie des Anciens, soit la distinction oppositive par rapport aux autres grands courants que sont d'une part le classicisme et de l'autre le réalisme et le naturalisme. En effet, l'écriture fragmentaire, sous sa forme épistolaire, ou aphoristique surtout, a connu un grand engouement au courant du XVII^e siècle en France, et vers la fin du XVIII^e siècle en Allemagne. Les frères Schlegel, qui, autour d'eux s'est constitué le « romantisme d'Iéna » (la période la plus connue et la plus importante du romantisme allemand), ne sont connus qu'à travers leurs textes lacunaires (dans le sens de manquants où il s'agit de citations détachées de leurs textes originaux), ou bien à travers leurs textes brefs. Les *Fragments* de Friedrich Schlegel (le plus connu des deux frères) prennent les devants en traçant les grandes lignes pour une véritable théorie du fragment, l'imposant même comme un genre littéraire, déjà au début du XIX^e siècle. Lié à l'esthétique romantique, le fragment devient non seulement un choix formel, mais carrément une modalité de penser. Le fragment devient la notion fondamentale en philosophie et le fondement de l'esthétique romantique. Considéré souvent comme la sublimation des idéaux du romantisme, il en devient même « la marque la plus distinctive de son originalité et le signe de sa radicale modernité¹²⁴ ». Nous notons au passage que ce début du siècle a été le témoin de plusieurs bouleversements dont la déclaration des droits de l'homme, les Révolutions Industrielle et Française, Diderot, Rousseau et L'Encyclopédie, mais surtout la critique de l'ordre social ainsi que la volonté de remettre en question toutes les valeurs et les idées reçues en prenant la décision d'explorer de nouvelles perspectives dans différentes orientations. Selon les romantiques, seul le fragment exprime parfaitement ce changement de vision du monde. Pour eux, dès lors que la connaissance du monde se fait

¹²⁴ LACOUE-LABARTHE, Philippe ; NANCY, Jean-Luc., *L'absolu littéraire, Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil, 1978, p. 58.

d'une manière fragmentaire, sa description, sa représentation ou sa reproduction ne peut être que fragmentaire. Selon la conception de Schlegel de l'ontologie du fragment comme faisant partie d'un processus en perpétuelle relance, « l'idée de devenir est plus importante que celle d'être¹²⁵ ». Contrairement à l'idéal classique (avec tout ce qui s'y rattache comme manière de vivre et de penser (on vise par-là surtout le rationalisme moderne de Descartes et l'œuvre Idéal comme l'entendaient Corneille, Racine ou Molière¹²⁶)), la pensée romantique bouleverse les impératifs de la *mimésis* et de la *catharsis* et prend corps dans une écriture fragmentaire qui renie, rien que par sa forme, toute perfection ou achèvement (du moins apparent). Le fragment, comme esthétique, est une réponse au nouveau visage du monde bouleversé, que le classicisme ne peut apporter.

Cette acception du « fragment » qui se rattache à la forme brève, maxime, pensée et autres aphorismes, peut être confirmée par le traitement définitionnel des *Pensées* de Pascal. Rappelons que tous les ouvrages¹²⁷ qui ont étudié l'écriture de ce philosophe se sont mis d'accord pour la qualifier de fragmentaire.

En plus de son intention originelle d'une écriture où l'absence d'ordre en serait le maître-mot, la maladie et la mort de Pascal se sont ralliées pour laisser en héritage une œuvre inachevée. Pour justifier son choix du fragmentaire, il disait de l'ordre ce qui suit : « Je sais un peu ce que c'est, et combien peu de gens l'entendent. [...] La mathématique le garde, mais elle est inutile en sa profondeur¹²⁸ ». Il préféra à l'ordre mathématique, « trois (autres) ordres » : ceux du corps, de l'esprit et de la charité, qui relèvent tous pour lui, plus d'une sensibilité, que d'une quelconque logique. Ajoutons à cela le fait que les *Pensées* (publié la première fois, en 1670, sous le titre *Pensées de M. Pascal sur la religion et sur quelques autres sujets*¹²⁹) forment le projet d'un ouvrage apologétique sur la religion chrétienne. Pascal s'est quelque peu inspiré de l'aspect formel de la Bible avec ses nombreux livres, psaumes et versets. Cette œuvre recouvre, d'un point de vue genrologique, de nombreuses formes : formules pénitentielles, proverbes, listes de devoirs, paraboles, poèmes, hymnes, récits de

¹²⁵ MAÁR, Judit, *Mallarmé, De l'œuvre parfaite au fragment*, Budapest, Eötvös University Press, 2008, p.15.

¹²⁶ Avec les trois règles de l'unité du temps, du lieu et de l'action.

¹²⁷ On peut citer : LAFUMA, Louis, *Histoire des Pensées de Pascal (1656-1952)*, Paris, Éditions du Luxembourg, 1954. Ou encore : BRUNETIÈRE, Ferdinand, *Études critiques sur l'histoire de la littérature française : première série, La littérature française au Moyen Âge. Pascal, Molière, Racine et Voltaire*, Paris, Hachette, 1910. URL : <http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/critique/brunetiere_etudes-critiques-01/body-2>. (Consulté le 23/12/2016)

¹²⁸ Pascal, *Pensées diverses III – Fragment n° 47*. URL : <<http://www.penseesdepascal.fr/XXV/XXV47-moderne.php>>. (Consulté le 20/09/2016)

¹²⁹ Tel que rapporté dans une copie imprimé de la Bibliothèque nationale de France URL : <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k57715n>>. (Consulté le 20/09/2016)

miracles, béatitudes, diatribes, etc. D'ailleurs, textuellement, l'Ancien Testament qui constitue la totalité de la Bible, est une sorte d'anthologie. Formellement, elle ne présente aucune unité en termes d'auteurs ou de dates de rédaction. Ajoutons un détail qui semble être oublié par de nombreuses études, celui de la volonté présumée (et non avérée par les exégètes) de cet auteur à vouloir éditer un ouvrage fragmentaire. À sa mort, ses héritiers n'ont trouvé que des brouillons épars reliés par un fil (qui peut être, ou pas, le conducteur à suivre pour mettre en ordre ces feuillets). La décision de les publier dans cette forme a été prise par les éditeurs qui juraient de l'intention de Pascal à vouloir le faire ainsi¹³⁰.

À vrai dire, la ferveur pour cette écriture remonte au XVII^e siècle en France comme on venait de la voir avec *Les Pensées* de Pascal, mais aussi à La Rochefoucauld, ou si l'en poussait un peu plus loin sa généalogie, on citera les *Essais* de Montaigne (qui n'a proposé sa version définitive que vers 1595). Rousseau était dans la même veine avec *Julie ou la Nouvelle Héloïse*, son plus célèbre roman, qui plus est, épistolaire (esquissé dès 1756). Ce roman publié en 1757, dans sa première version en quatre parties, et partiellement finalisé en 1758, n'a connu sa publication finale qu'en 1761, après une longue mise au net, en six parties cette fois-ci. Ses *Confessions* ou confidences dans les *Rêveries du promeneur solitaire*, dernière grande œuvre autobiographique publiée à titre posthume en 1782, est restée inachevée, car seulement sept des dix « promenades » que comporte ce recueil sont connues et attestées grâce à leurs versions autographiques définitives.

2.1. Les Formes aphoristiques

C'est vers le dernier quart du XVIII^e siècle, et plus précisément, en 1776, qu'a été publié *Philosophische Aphorismen* d'Ernest Platner, un recueil d'aphorismes à tendance philosophique (comme l'indique d'ailleurs son titre), qui a suivi la tendance des romantiques allemands, sans pour autant en faire partie. D'autres recueils ont vu le jour notamment ceux de Ignaz Felner, Johann Friedrich Baumann ou encore Zimmermann. En 1793, les *Maximes* de La Rochefoucauld renaissent en une nouvelle édition, et les *Essais* de Montaigne ont vu leur première adaptation faite par Joachim Bode. Notons enfin que l'aphorisme, en cette période, a pu même être exploité en littérature dite galante. Ce qui a amené à dire que le terme

¹³⁰ Pour plus de détails nous conseillons l'article suivant qui a mis toute la lumière sur les coulisses de l'édition des *Pensées* : RAYMOND, Francis, « Sainte-Beuve éditeur des "Pensées" de Pascal », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 54e Année, n° 4 (Oct. - Dec., 1954), pp. 469-481. URL. < https://www.jstor.org/stable/40521256?seq=1#page_scan_tab_contents>. (Consulté le 14/06/2016).

d'aphorisme, vu son utilisation abusive par des profanes du romantisme, a enclenché un glissement de sens vers une marginalité, puis vers l'amalgame qu'on lui connaît aujourd'hui.

Dans tout ce qu'on vient d'évoquer à propos du Romantisme, s'agissant des œuvres comme des critiques qui les ont étudiées, le terme utilisé était et reste « écriture fragmentaire ». Il se limite à la variante aphoristique de la fragmentation telle que confirmée dans le fameux 206^{ème} fragment de l'*Athenaeum* où Schlegel s'exprime ainsi : « Pareil à une petite œuvre d'art, un fragment doit être totalement détaché du monde environnant, et clos sur lui-même comme un hérisson¹³¹. »

2.2. Les Noms du fragment

Goethe, l'un des plus imminents poètes, dramaturge et théoricien de l'art allemand, a montré une certaine réticence quant à l'emploi de l'aphorisme. Il lui préfère les maximes¹³² ou encore les "réflexions". Il contrecarra la tendance générale des romantiques, sous l'égide F. Schlegel, qui se démarquèrent par le terme "fragment". Dans la même époque, Lichtenberg, l'un des précurseurs de la période préclassique et auteur d'*Aphorisme* (1801), considéra l'intérêt de l'aphorisme dans sa commodité gnoséologique qui est due en partie à sa concision, au contraire des formes bavardes¹³³ utilisées comme supports didactiques, notamment dans les disciplines scientifiques. Mais c'est la confirmation du Romantisme d'Iéna comme un mouvement motivé par des choix philosophiques et idéologiques exécutés par des mises en formes esthétiques, qu'une première distinction entre "fragment" et "aphorisme" s'est imposée. En effet, « *Frangere* signifie [ce qui a] procédé [par] la brisure¹³⁴ », aboutissant « à la libération des formes par effacement des contours, tandis qu'*Aphorizein* signifie, au contraire, limitation stricte, extraction et « excommunication » de la pensée par rapport à un horizon infini et ressenti du même coup comme démesuré et inaccessible¹³⁵ ».

Une distinction peut être dès lors ébauchée comme suit : l'aphorisme nous apparaît comme une forme brève, formellement délimitée et thématiquement bouclée, avec un début et une fin qui lui procurent un aspect achevé. L'entité aphoristique porte en elle une idée mature qui

¹³¹ LACOUE-LABARTHE, Philippe ; NANCY, Jean-Luc., *L'absolu littéraire, Théorie de la littérature du romantisme allemand*, op. cit., p. 126.

¹³² Cette préférence est prouvée par son emploi dans de nombreuses correspondances.

¹³³ En référence aux textes plus conséquents.

¹³⁴ SUSINI-ANASTOPOULOS, Françoise, *L'Écriture fragmentaire : Définitions et enjeux*, Paris, PUF, 1997, p. 17.

¹³⁵ *Ibidem*.

peut exister indépendamment des autres fragments. Tandis que dans le fragment, caractérisé par un début et une fin inidentifiable clairement, et par l'absence d'un encadrement structurel et un achèvement thématique, la pensée n'y est qu'embryonnaire. Il a besoin des autres fragments pour atteindre sa maturité non pas définitive, mais hypothétique, ouverte et conditionnée par toutes les connexions possibles.

Il y a une réelle confusion définitionnelle et une difficile homologation des termes voisins : sentence, aphorisme, maxime, et surtout fragment, qui peuvent signifier parfois des sens distincts et parfois même des sens complètement opposés. L'anachronisme ne facilite guère un éventuel éclaircissement, puisqu'à des périodes historiques différentes l'utilisation de tel ou tel terme change¹³⁶. Des tentatives ont été initiées pour mettre fin à cet amalgame notamment par Franz Mautner et cela en considérant l'un de ces termes, l'aphorisme, comme un concept-cadre, pour travailler ensuite sur l'écart qui pourrait apparaître avec les autres termes.

L'amalgame vient aussi des théoriciens eux-mêmes. Valéry par exemple pratique une écriture fragmentaire tout en la fustigeant ouvertement. En effet, il avança dans les textes courts (où le contenu est inexorablement discontinu) de ses célèbres *Cahiers* que « le problème littéraire général est de lier¹³⁷ ». Bien entendu, pour lui, il s'agit d'un choix conscient du terme *Cahiers* qui désigne un *assemblage* de feuilles (qui auraient pu être désignés par *recueils* ou encore, comme il a proposé parfois de l'appeler, *album*). La prolepse commence par les titres et les seuils de ses recueils où l'auteur s'y dénonce lui-même dans une tentative pour sympathiser avec le lecteur en l'avertissant d'emblée de ce qui l'attend pour s'octroyer son indulgence.

“Tel Quel“, “Histoires brisée“, “Mélange“, “Instants“, tous ces termes exhibent franchement le désordre, la discontinuité, l'inachèvement qu'il qualifie de « note pour moi », c'est-à-dire, qu'ils ne sont même pas destinés à la publication ; ils n'appartiennent aucunement au projet poétique de Valéry. Pour arriver à un langage poétique, ce qui compte chez Valéry se sont les « rapprochements physiques des mots, leurs effets d'induction ou leurs influences mutuelles qui dominent, aux dépens de leurs propriétés de se consommer en un sens défini et certain¹³⁸ »

¹³⁶ Nous pouvons prendre comme exemple l'aphorisme qui avait depuis l'Antiquité les acceptions de : définition, délimitation et même de théorème médical.

¹³⁷ VALÉRY, Paul, *Cahiers*, t. II, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1974, p. 1021.

¹³⁸ VALÉRY, Paul, « Commentaires de *Charmes* » in *Œuvres*, t. I, Paris, Gallimard, 1957, p. 1509-1510.

Le problème qui peut se rajouter à cette imprécision terminologique vient aussi de la critique qui n'a pas pris à son compte de fixer ces différentes acceptions relatives aux différentes utilisations des auteurs. L'une des tentatives les plus convaincantes fut celle de Jean-Louis Galay qui a su prendre un parti pris implicite, mais clair, en adoptant une terminologie opératoire. Pour lui, "fragment" est un terme générique qui engloberait tous les textes courts réunis en recueil. Son étude a porté sur l'œuvre de Valéry, ce qui n'a pas contribué pour autant à handicaper la généralisation de ce terme choisi, vu la variété formelle et substantielle des textes valériens. Les fragments, d'après Galay, sont formellement de "petites créatures"¹³⁹. Autrement dit, ce ne sont que des textes courts (pour ne pas dire des *formes brèves*, terme porteur d'une certaine caractérisation générique). Galay pense que le fragment ne développe rien et ne présente aucun accroissement, ni mobilité. Non loin de la mort, il s'apparente à un germe. C'est une écriture spontanée et immédiate d'« idée à l'état brut¹⁴⁰ » qui peut inclure des : remarques, pensées, aphorismes, formules, propos, boutades, germes, fragments. Tous ces termes ont été cités par Valéry¹⁴¹ sans distinction aucune, accentuant le sentiment d'éparpillement définitionnel en élargissant leurs différentes appellations. Il désigne indifféremment les textes qui composent ses *Cahiers* par : « essais, esquisses, études, ébauches, brouillons, exercices, tâtonnements¹⁴² ».

2.3. Pourquoi le fragment ?

Selon Susini-Anastopoulos, les causes qui ont amené à adopter la pratique du fragment s'inscrivent dans les plis d'une triple crise où l'on peut identifier :

la modernité : crise de l'œuvre par caducité des notions d'achèvement et de complétude ; crise de totalité, perçue comme impossibilité et décrétée monstrueuse, et enfin crise de la généricité, qui a permis au fragment de se présenter, en s'écrivant en marge de la littérature ou tangentiellement par rapport à elle, comme une alternative plausible et stimulante à la désaffection des genres traditionnels, jusqu'à s'imposer comme la matrice même du Genre.¹⁴³

¹³⁹ GALAY, Jean-Louis, « Problèmes de l'œuvre fragmentale : Valéry », *Poétique*, n° 6, 1977, p. 337.

¹⁴⁰ SUSINI-ANASTOPOULOS, Françoise, *L'Écriture fragmentaire : Définitions et enjeux*, op. cit., p. 473.

¹⁴¹ GALAY, Jean-Louis, « Problèmes de l'œuvre fragmentale : Valéry », op. cit., p. 337.

¹⁴² *Ibidem*.

¹⁴³ *Ibidem*.

Le tout dans un climat de crise sociétale générale, comme l'avait fait remarquer Alain Touraine où le sujet « écarte les déterminismes sociaux, ... [et] donne à l'individu le désir d'être acteur, d'inventer une situation au lieu de s'y conformer, et surtout qui l'amène à un engagement assez absolu pour ne pas être d'ordre seulement social, pour éloigner des conduites de consommation et d'adaptation¹⁴⁴ ». Ce qui a permis l'émergence d'une exigence fragmentaire prônée par Blanchot « en tant qu'esthétique nécessaire devant un monde, un temps, où les certitudes sont révolues ». Le fragment serait donc « comme un *langage autre* associé au neutre, qui ouvre la porte à une autre temporalité et qui déroge du *logos*¹⁴⁵ ».

Ces raisons évoquées présentent des similitudes avec celles qui ont vu naître le Nouveau Roman que nous avons pu les développer dans le chapitre précédent.

2.4. La Définition du fragment

Étymologiquement, du grec comme du latin, le fragment renvoie à une volonté violente de briser et de fracturer. Le champ lexical qui pourrait accompagner ce terme se composerait de : rompre, fracasser, arracher, mettre en pièces ; ou encore : morceau, partie, bribe. On imagine mal comment cette virulence pouvait-elle accompagner le romantisme et se figer comme « genre » pour le caractériser

Le premier sens, et le plus usité dans la pratique langagière, désigne les *restes* d'un ouvrage ancien, le plus souvent Antique. Ces restes, *involontaires*, au sens de débris, de morceaux d'une totalité à jamais irrécupérable, sont, suivant le hasard qui les a préservés, inachevés dans la quasi-totalité des cas. Et si achèvement il y a, il ne serait dû qu'au hasard toujours, et non à la volonté d'une instance auctoriale. L'achèvement dans ce cas n'est que partiel, ne concernant que les fragments eux-mêmes, et non l'œuvre entière qui, elle, restera thématiquement inachevée à cause de son incomplétude matérielle, de ses morceaux manquants.

Le deuxième sens est plus restreint quant à son utilisation. Il désigne un *extrait*, tiré volontairement et consciemment d'un texte dont on admet et reconnaît la totalité. Si on suivait le raisonnement définitionnel du dictionnaire du Petit Robert, par exemple, que dirait-on d'un extrait des *Pensées* de Pascal ? Un fragment des fragments de Pascal ? Achevé ou

¹⁴⁴ TOURAINE, Alain, *Critique de la modernité*, Paris, Fayard, 1992, p. 264.

¹⁴⁵ ANTONIOLI, Manola, « Nietzsche et Blanchot : parole de fragment » in HOPPENOT, Éric, et MILON, Alain, *Maurice Blanchot et la philosophie : Suivi de trois articles de Maurice Blanchot, op. cit.* URL <<http://books.openedition.org/pupo/1109>>.

pas, cela dépend de la volonté et de l'intention de l'extracteur et de son objectif qui est généralement didactique, ou argumentatif.

Le troisième sens, celui qui intéresse notre recherche, désigne une manière d'écrire, une esthétique de l'inachevé comme projet intellectuel conçu pour lui-même, volontairement, sans qu'il soit rattaché¹⁴⁶ à une quelconque totalité originelle avouée. Nous insistons sur le caractère *volontaire*, et cela pour mettre l'accent sur la décision consciente de la part d'un auteur et sa confirmation par une œuvre déterminée.

« Le caractère inachevé de l'œuvre (...) corrobor[e] en somme *a contrario* l'excellence de continu, hors duquel il y a quelquefois ébauche, mais jamais perfection¹⁴⁷ », avait affirmé Roland Barthes. La perfection est à prendre au sens de *complétude*, terme que nous allons développer dans le chapitre qui suit. Dans la fragmentation comme esthétique il y a donc un manque mais pas un manquement.

Ajoutons à cela le cas où l'auteur renonce à poursuivre son travail et s'arrête délibérément avant son achèvement. Cela peut être dû à un projet envisagé et initié, mais qui s'est avéré en inadéquation avec sa mise en œuvre. Ce travail sera qualifié non pas de *fragment*, mais d'*esquisse*.

Notons aussi le fait que *l'esquisse* est dans la recherche d'une totalité espérée, tandis que le fragment (en tant que ruine) possède les traces d'une totalité réelle (puisqu'elle a existé), mais qui a été endommagée.

Signalons enfin que la fragmentation peut être une combinaison de deux types de définitions, celle qui présente des lacunes et celle qui n'a pas été achevée pour n'importe quelle raison (mort de l'auteur, par exemple, ou son incapacité à mener à terme son travail).

2.5. Les Types de fragmentations

La confusion définitionnelle peut donc venir du fait qu'on peut mettre derrière le mot "fragment" un mode d'énonciation, une forme, une technique d'écriture et en même temps une production générique finie.

¹⁴⁶ Comme un *extrait* (sous forme de citation) d'une totalité connue, ou ce qui est *restée* d'une totalité à jamais perdue.

¹⁴⁷ BARTHES, Roland, « Littérature et discontinu » in *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964. [En ligne] <http://ae-lib.org.ua/texts/barthes__essais_critiques__fr.htm>. (Consulté le 20/02/2015)

Toute tentative pour aboutir à une typologie de l'écriture fragmentaire doit tenir compte de la nature de la fragmentation qui porte sur les différences constitutives qui existent entre ces trois acceptions définitionnelles dont le point commun est le fait de *rompre*¹⁴⁸. Nous pouvons dire qu'il y a fragmentation dès qu'il y a une rupture (qui touche à l'aspect matériel), ou une discontinuité (qui concerne l'aspect thématique). Dans les deux cas, il n'y a pas de transfert de sens, direct et explicite, entre les fragments.

On pourrait opérer une autre typologie qui se baserait sur la volonté de l'auteur. Il y aurait une distinction entre une fragmentation *volontaire* comme projet ayant une visée esthétique, un sens in-définitif et une *unité qui le caractérise* ; et une fragmentation *involontaire* et fortuite. Sa *totalité* est altérée et son sens, à jamais, incomplet.

En ce qui concerne notre corpus, il n'y a pas de doute quant à la visée esthétique et la *volonté* de ses auteurs. Pour ce qui est de *La Jalousie* et de *La Modification*, il s'agit d'une fragmentation thématique due à une discontinuité diégétique dans la mesure où il n'y a pas de rupture dans la matérialité langagière. *Le Jardin des Plantes* et *Mobile* sont caractérisés, au contraire, par une fragmentation qui sera qualifiée de matérielle puisqu'elle est visiblement mise en page avec des blocs textuels distincts ainsi que les blancs qui les entourent. Dans les deux cas, les différents romans possèdent une *unité* et une *totalité*.

Notons enfin que dans de telles visées esthétiques, qu'il s'agisse de discontinuité ou de rupture, la fragmentation espère avoir le même souci qui anime l'écriture aphoristique. Elle aspire à la restitution d'une signification globale de tous les sens partiels des fragments.

3. Discontinuité

Un roman n'est pas un récit s'il ne satisfait pas la condition nécessaire d'une écriture continue. Cette exigence a été formulée par Barthes dans ses *Essais critiques* en ces termes : « écrire, c'est couler des mots à l'intérieur de cette grande catégorie du continu, qui est le récit¹⁴⁹ ». Il va plus loin dans sa généralisation en affirmant que « toute littérature, même si elle est impressive ou intellectuelle [...] doit être un récit, une fluence de paroles au service d'un événement ou d'une idée qui « va son chemin » vers son dénouement ou sa

¹⁴⁸ Nous avons choisi ce terme quelque peu neutre pour faire la différence entre rupture et discontinuité. L'une de ces définitions, dans le Larousse est comme suit : « Faire cesser quelque chose, en empêcher la continuation » URL : < www.larousse.fr/dictionnaires/francais/rompre/69793#mLFeMHvMGsMgB369.99 > (Consulté le 24/12/2015)

¹⁴⁹ BARTHES, Roland, « Littérature et discontinu », *op. cit.*

conclusion¹⁵⁰ ». C'est donc un suicide, pour Barthes, que de ne pas « réciter » son objet. Rappelons que Barthes a écrit justement cette critique à propos de *Mobile*, qui selon lui toujours, a blessé l'idée du livre.

Rappelons que tous les auteurs choisis dans notre travail, et d'une manière plus générale, ceux qui ont choisi cette écriture, n'ont pas pour objectif, ni motivation d'ailleurs, le modèle traditionnel d'une écriture classique et ce qui la caractérise le plus (hormis son aspect « lisse » et linéaire), sa façon de s'adresser au lecteur. Dans un message (peu importe sa valeur informative, émotionnelle, etc.) formulé d'une manière discontinue, le contact qui devrait se renforcer au fur et à mesure durant sa réception est ici constamment rompu. Ce qui va modifier la notion de *lecture* en un véritable concept qui « réunit de manière large toutes les manières de lire qui, de la contemplation esthétique à l'analyse structurale en passant par la simple lecture par références littéraires, font du texte (dans son sens, ses formes, son application à un auteur ou tout simplement dans sa valeur spécifique) l'intérêt en soi et la fin de la lecture, celle-ci devenant du même coup une activité qui est à elle-même sa fin¹⁵¹».

On pourrait assimiler la discontinuité de l'écrit à sa part de l'oral qu'elle renferme. Le langage oral est interrompu par la situation énonciative du direct et du spontané, puisque, entre autres causes, le sujet s'arrête de parler pour chercher les mots ou les idées. Avec la discontinuité, le texte écrit est embarrassé avec sa composante orale qu'il essaie de dissimuler avec son aspect continu.

3.1. Le discontinu et le fragmentaire

Le « continu » est à comprendre, dans son acception générale, comme faisant partie d'un processus, une dynamique, un mouvement qui a commencé et qui est en train de se produire sans interruption. De toute entrave à ce processus, de toute rupture dans ce développement, ne résultera que de la discontinuité. *Enchaîner, développer, filer et couler*, tous ces mots soulignés par Roland Barthes¹⁵² le signifient : il n'y a point de coupure. « Le livre (traditionnel) est un projet qui *enchaîne, développe, file et coule*, bref, a la profonde horreur du vide¹⁵³ ». Le livre tel qu'on connaît est vivant. Il est consacré par la spontanéité et la volonté d'une intelligence qui se veut gracieuse, sans panne d'inspiration et d'à-coup, signe

¹⁵⁰ *Ibidem*.

¹⁵¹ BAUDELOT, Christian ; CARTIER, Marie, « Lire au collège, lire au lycée : de la foi du charbonnier à une pratique sans croyance », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°123, 1998, p. 27.

¹⁵² BARTHES, Roland. « Littérature et discontinu », *op. cit.*

¹⁵³ *Ibidem*.

d'une défaillance et d'une carence quant à la "perfection" littéraire. Et lorsqu'*écrire* s'apparente à « *couler des mots* » pour ne voir qu'une seule surface lisse et attrayante, toute fissure risque de fragiliser la surface qui perd, du même coup, de son attraction et surtout de sa stabilité. S'il n'y a pas de continuité, il n'y a pas alors de développement ; or, « tout notre art d'écriture est fondé sur la notion de « développement »¹⁵⁴». C'est un développement linéaire, dont il s'agit, qui se réalise avec une écriture continue¹⁵⁵.

Il faudrait alors prévoir une autre forme de développement qui accompagnera une écriture non linéaire, mais qui ne serait pas nécessairement discontinue. Notre orientation se dirigera plutôt vers un développement multilinéaire qui s'effectuerait sur plusieurs plans superposés, mais qui au moment de les mettre à plat sur la page du roman suivant la linéarité orientée de l'écriture, un choix scriptural doit s'imposer, et du coup, opérer une discontinuité. Ce développement est à chercher dans une structure dont la forme la plus rudimentaire, son degré zéro, serait le linéaire. Si on prenait l'œuvre de Michel Butor comme exemple, à commencer par ses premiers romans et en passant par sa poésie et ses textes expérimentaux, elle n'a cessé de prouver qu'une seule certitude : elle est avant tout une *construction*, une structure signifiante avec de multiples développements linéaires qui sur lesquelles viennent se greffer les différents épisodes d'une histoire.

Le développement ne concerne point exclusivement la linéarité en tant que continuité¹⁵⁶. Un texte discontinu peut développer ce qu'un texte continu ne peut faire. En effet, « un texte en apparence parfaitement organisé, cohérent et continu peut cacher une écriture profondément fragmentaire, alors qu'une œuvre écrite sous forme d'aphorismes et de fragments peut, à tout moment, rétablir la continuité et la totalité auxquelles elle semblait vouloir échapper¹⁵⁷. »

Pour désigner la spécificité majeure du livre le plus problématique de Butor, *Mobile*, le motif même de sa *mise en cause* est sa discontinuité. Dénomination que Barthes généralise, vers la fin de son article¹⁵⁸, en avançant que « le discontinu est le statut fondamental de toute communication : il n'y a de signes que discrets ». Ce qui veut dire qu'un texte littéraire (considéré comme un cas très particulier de la communication) est discontinu. Cette

¹⁵⁴ *Ibidem*.

¹⁵⁵ Il y a tout de même un continu dans *Mobile* : « le continu rhétorique développe, amplifie ; il n'admet de répétition qu'en transformant. Le continu de *Mobile* répète, mais combine différemment ce qu'il répète. Il s'en suit que ... course. »

¹⁵⁶ Nous envisageons de poser les termes du développement au niveau de la *rupture*.

¹⁵⁷ ANTONIOLI, Manola, « Nietzsche et Blanchot : parole de fragment » in HOPPENOT, Éric, et MILON, Alain. *Maurice Blanchot et la philosophie : Suivi de trois articles de Maurice Blanchot, op. cit.* URL <<http://books.openedition.org/pupo/1109>>.

¹⁵⁸ BARTHES, Roland, « Littérature et discontinu », *op. cit.*

affirmation est confirmée par le point de vue linguistique : « la *discrétion* est une propriété fondamentale du langage¹⁵⁹ ». Oui, tout texte, cette fois-ci considéré comme un système de signes, est discontinu au niveau de ses composantes linguistiques de bases puisque dans un mot, si on reste dans une communication verbale¹⁶⁰ écrite, il y a des blancs, des ruptures entre les lettres de l'alphabet qui le composent. C'est donc l'*opposition* entre les unités discrètes d'un mot qui nous permet de faire la distinction entre ses différents sons. En généralisant l'acception de la discontinuité concernant *Mobile*, Barthes a dilué ainsi son sens.

La discontinuité dans *Mobile* s'est manifestée par « une suite de phrases de citations, d'extraits de presse, une suite d'éléments linguistiques, langagiers, de même nature ou hétéroclites¹⁶¹ ». Le discontinu peut être envisagé comme une suite et non une série d'éléments langagiers tels que concaténés dans ce roman.

Pour Barthes, la discontinuité doit être réservée soit au « recueil de fragments (Héraclite, Pascal), [...] soit [au] recueil d'aphorisme¹⁶² ». Du premier abord, on peut déduire une distinction entre le recueil de fragments et le recueil d'aphorismes. On peut aussi dire que le fragmentaire et l'aphorisme sont des cas particuliers de la discontinuité.

Pour ce critique, un livre ne peut être discontinu. Les seules possibilités pour qu'il le soit sont les recueils de fragments et les recueils d'aphorismes, comme on vient de le signaler. Notons qu'ils le sont par nature, puisqu'ils sont constitués d'entités distinctes, ces derniers se présentent sous une forme continue. Ce que l'on peut déduire, c'est que la discontinuité, d'après Barthes, se trouve au niveau macrostructural, et non au niveau des fragments ou des aphorismes. En d'autres mots : les fragments en eux-mêmes sont continus, la discontinuité se trouvant en dehors de l'intégrité de l'entité fragmentale.

Notons enfin que dans sa conception propre de la littérature (dans la mesure où il accorde une importance singulière au silence plus qu'à la parole), Maurice Blanchot généralise l'acception du discontinu à tout texte littéraire, puisqu'il le considère comme un « espace troué, un *neutre* (ni l'un ni l'autre) qui n'est pas [ou plus] du silence mais plus tout à fait une parole continue¹⁶³».

¹⁵⁹ DUBOIS, Jean et al., *Dictionnaire de linguistique*, Paris, Larousse, 1973, p. 159.

¹⁶⁰ Et même dans les autres systèmes sémiologiques.

¹⁶¹ BARTHES, Roland, « Littérature et discontinuité », *op. cit.*,

¹⁶² *Ibidem.*

¹⁶³ BLANCHOT, Maurice, *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 9.

3.2. La poétique du fragment

Le *tout* est en étroite relation avec le “beau“ dans la mesure où la beauté est la sensation éprouvée comme satisfaction due à la totalité qui détermine l’objet artistique en tant que *tout*. Ce qui fait que l’œuvre d’art crée sa propre totalisation, et ce qui la caractérise comme stabilité nécessaire à l’élaboration d’un objet parfait. En effet, « cette totalité qui se phénoménalise comme beauté en faisant surgir notre finitude¹⁶⁴», nous rassure sur notre condition, et nous aide dans notre connaissance de nous-mêmes, puisque « l’apparition de la beauté est l’avènement de la conscience, c’est-à-dire du savoir de notre finitude¹⁶⁵ ». Christian Godin a noté que depuis les Grecs jusqu’au XVII^e siècle, la conception classique du beau le définit par rapport à la notion de totalité. Il est vrai qu’il y a eu d’autres rapprochements du beau avec d’autres notions, comme celle de Hölderlin¹⁶⁶ qui le lie à la finitude, mais il s’agit toujours de notions qui se recoupent dans tel ou tel champ notionnel. Le résultat en est qu’on peut toujours trouver des similitudes en élargissant l’acception de la “finitude” pour rejoindre celle de la “totalité”

Ainsi, le beau a été depuis Platon¹⁶⁷ (et avant lui, les néoplatoniciens), et plus que jamais à l’âge classique, considéré comme ce qui définit une œuvre d’art. L’objet artistique est dès lors un objet parfait, puisque la perfection est le critère qui revient le plus souvent dans la définition du beau.

Le terme grec de *beauté* qualifie un objet harmonieux, c’est-à-dire que l’association de ses différents éléments constitutifs est un agencement fluide, qui ne présente aucune altercation. Voilà ce qu’il dit en faisant dialoguer Calliclès et Socrate :

Voyez tous les artistes ; ils considèrent ce qu'ils veulent faire, et ne prennent point au hasard les premiers moyens venus pour exécuter leur ouvrage, mais ils choisissent ce qui peut lui donner la forme qu'il doit avoir. Par exemple, jette les yeux sur les peintres, les architectes, les constructeurs de vaisseaux, en un mot, sur tel ouvrier qu'il te plaira, tu verras que chacun d'eux place dans un certain ordre tout ce qu'il emploie, et qu'il force chaque partie de s'adapter et de s'arranger avec les autres, jusqu'à ce que le tout ait l'ensemble,

¹⁶⁴ VAYSSE, Jean-Marie, *Totalité et subjectivité : Spinoza dans l'idéalisme allemand*, Paris, Vrin, 1994, p. 133.

¹⁶⁵ *Ibidem*.

¹⁶⁶ *Ibidem*.

¹⁶⁷ Exposé notamment dans l'*Hippias* et le *Gorgias*.

*l'arrangement et l'ordre convenables. Ce que les autres ouvriers font par rapport à leur ouvrage, ..., [ils] le font à l'égard du corps, ils l'ordonnent et le règlent*¹⁶⁸

Platon accorde la plus grande importance à l'ordre, peu importe le matériau utilisé chez tel ou tel artiste, le but ultime est d'arranger les différentes parties d'un *tout*.

Des propos similaires ont été tenus par Plotin, un autre philosophe Antique : « la beauté des corps en général consiste dans la symétrie et la juste proportion de leurs parties. Elle ne saurait se trouver dans rien de simple, elle ne peut nécessairement apparaître que dans le composé. L'ensemble seul sera beau ; les parties n'auront par elles-mêmes aucune beauté : elles ne seront belles que par leur rapport avec l'ensemble¹⁶⁹ ». Dans la dernière partie de la citation précédente, Plotin, en ôtant aux parties, dans leurs individualités, la qualité du "beau", donne au tout (composé tout de même de ses parties) le droit de l'être.

Wilhelm Joseph Von Schelling¹⁷⁰ confirme avec ses dires la même idée : « il n'y a, dans l'œuvre d'art véritable, pas de beauté de détail, le *tout* seul est beau¹⁷¹ ».

Selon Nietzsche, « l'essentiel dans l'art, c'est qu'il parachève l'existence, c'est qu'il est générateur de perfection et de plénitude¹⁷². ». On peut de même lire, déjà en 1771, dans le *Dictionnaire Universel des Sciences Morales* que « la perfection est l'essence de la beauté et que la beauté n'est que la perfection observée¹⁷³ ». « La beauté consiste dans la perfection, de manière que par la force de cette perfection, la chose qui en est revêtue est propre à produire en nous du plaisir¹⁷⁴ »

Tout objet artistique possède un contenu sublimé par un aspect sensible, sa matérialité. La sculpture réalisée en bronze de *L'Homme qui marche* de Giacometti, un exemple parmi tant d'autres d'œuvre d'art, veut dire (entre autres interprétations) qu'il faut "s'arracher" de toutes

¹⁶⁸ Platon, *Œuvres complètes*, trad. Victor COUSIN, Paris, Arvensa, 2014, p. 1066. (C'est nous qui soulignons.)

¹⁶⁹ Plotin, *Les Ennéades*, Tome premier, livre sixième « Du Beau », Trad., M.-N. Bouillet, Paris, Hachette, 1857. [En ligne]. URL <<http://remacle.org/bloodwolf/philosophes/plotin/enneade6.htm>>

¹⁷⁰ Philosophe allemand du début du 19^{ème} siècle. Il est l'un des grands représentants de l'idéalisme allemand.

¹⁷¹ VON SCHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph, *Philosophie de l'art*, Grenoble, Éditions Jérôme Millon, 1999, p. 50. (C'est nous qui soulignons)

¹⁷² GOEDERT Georges citant Nietzsche (*La Volonté de Puissance*) dans, *Nietzsche, critique des valeurs chrétiennes : Souffrance et compassion*, Paris, Édition Beauchesne, 1977, p. 364.

¹⁷³ ROBINET, Jean, *Dictionnaire Universel Des Sciences Morale*, Volume 7, Londres, Les Libraires Associés, 1779, p. 539.

¹⁷⁴ DIDEROT, Denis, *Encyclopédie Ou Dictionnaire Raisoné Des Sciences, Des Arts Et Des Métiers*, Volume 2, Paris, Briasson, 1751, p. 609.

lourdeurs qui empêcheraient la marche de l'homme pour aller de l'avant. Le contenu est langagier, la matière sensible est, elle, en bronze. En littérature, la matérialité et le message se confondent : les deux sont langagiers. Pour ce qui est de l'écriture fragmentaire, sa matérialité remplit une autre fonction en plus de celle qui consiste à transmettre un message compréhensible en utilisant les facultés de la cognition langagière. Cette fonction se manifeste au niveau structurel (différent de la structure narrative) de l'œuvre. Elle rendrait la matière langagière visible, en plus d'être déjà lisible. L'écriture fragmentaire posséderait donc des qualités esthétiques proches de l'objet artistique.

Terminons par un retour à la définition même du "beau" prise dans le Littré. Un bel objet, selon ce dictionnaire, est « remarquable par [ses] proportions¹⁷⁵ », ce qui renvoie la beauté à l'aspect formel, à un calcul implicite -au sens mathématique- de ses parties remarquablement proportionnées. Le profil du bel objet serait donc : un *tout* composé de parties qui doivent être agencées, ordonnées d'une façon harmonieuse et instruite par un seul mouvement orienté par une visée artistique. Même un beau coucher de soleil peut être analysé d'une manière objectivement scientifique, en décomposant sa lumière en un spectre de plusieurs couleurs parfaitement agencées selon leurs longueurs d'onde respectives.

4. Fragment et totalité

D'après l'une des définitions que nous avons pu développer précédemment, le fragment renvoie à une totalité espérée ou perdue. Les différentes acceptions du mot sont plus ou moins explicites : « Morceau d'une chose qui a été brisée en éclats [...]. Petite parcelle de l'hostie rompue ... [...] qui se détachent, pendant la taille, des cinq pierres précieuses ... [...]. Ce qui reste d'un livre, d'un poème perdu [...]. Morceau d'un livre, d'un ouvrage qui n'est point encore terminé ou qui n'a pu l'être¹⁷⁶ ».

Un fragment n'existe donc pas tout seul, isolé sans rattachement réel, possible ou espéré, à une totalité. « Écrire en fragment, c'est écrire en fragments. Mais ce pluriel est le mode spécifique par lequel le fragment vise, indique et d'une certaine façon, pose le singulier de la totalité¹⁷⁷ ». La même conception, encore plus spécifique à l'acte d'écriture, existe chez

¹⁷⁵ LITTRÉ, Émile, *Dictionnaire de la langue française*, Tome 1, Paris, Hachette, 1877, p. 318.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 221.

¹⁷⁷ LACOUE-LABARTHE, Philippe ; NANCY, Jean-Luc., *L'absolu littéraire, Théorie de la littérature du romantisme allemand*, *op. cit.*, p. 64.

Barthes, avec *Le Monstre de la totalité* que personnifie le livre¹⁷⁸. Ou encore chez Serge Doubrovsky qui ne peut concevoir l'autofiction sans l'exigence d'une écriture fragmentaire : « Fragments épars, morceaux dépareillés, tant qu'on veut : l'autofiction sera l'art d'accommoder les restes¹⁷⁹. »

4.1. Totalité

Un roman est autotélique. Pas seulement dans le sens de son accomplissement par lui-même, mais aussi dans le sens qu'il est un monde construit avec des éléments qui se soutiennent indépendamment de toute référentialité extérieure, spécialement lorsqu'on parle du Nouveau Roman, et plus particulièrement, et d'une façon exemplaire, chez Robbe-Grillet. Il devient - et c'est l'une de ses singularités les plus passionnantes- un objet conçu pour lui-même, renvoyant la réalité au roman et pas le contraire. « Dans le roman, l'unité de l'univers n'est plus un *fait*, mais un *but* ¹⁸⁰»

D'après les travaux de Julia Kristeva sur le *texte clos* comme totalité possédant une structure narrative complexe et diversifiée (en ce qui concerne le texte romanesque), le roman possède une surface verbale qui appréhende le réel grâce à un langage qui se différencie de son emploi du quotidien par son utilisation de techniques stylistiques. Et puisqu'il rentre aussi dans l'échange entre un destinataire et un destinataire, il peut être compris, de ce fait, comme un discours faisant partie d'un dispositif énonciatif particulier.

Suivant les règles de la composition discursive et plus particulièrement celle de la rhétorique, le roman possède une ouverture, un développement, et une clôture ; le tout dans un cadre psychologique, social, historique, etc. Peu importe l'arrière-plan (la société balzacienne ou hugolienne), il faut que sa mise en mots constitue un univers à part entière. Au niveau discursif, la cohérence, la continuité isotopique et la cohésion, participent à cet aspect de la totalité textuelle. Le roman possède une totalité, une unité et une intégrité physique sous l'apparence d'un livre en tant qu'objet ayant dès sa couverture des marques qui participent à

¹⁷⁸ Lire à ce propos *Roland Barthes par Roland Barthes*, Seuil, 1979, lorsqu'il le termine avec le dernier fragment intitulé justement *Le Monstre de la totalité* : "Qu'on imagine (s'il est possible) une femme couverte d'un vêtement sans fin, lui-même tissé de tout ce qu'en dit le journal de Mode..." [...] Cette imagination, apparemment méthodique, puisqu'elle ne fait que mettre en œuvre une notion opératoire de l'analyse sémantique ("le texte sans fin"), vise en douce à dénoncer le monstre de la Totalité (la Totalité comme monstre). La Totalité tout à la fois fait rire et fait peur, comme la violence, ne serait-elle pas toujours *grotesque* (et récupérable alors seulement dans une esthétique du Carnaval) ? » (p. 182).

¹⁷⁹ DOUBROVSKY, Serge, « Textes en main », in *Autofictions & Cie*, Cahiers de la RITM n° 6. Sous dir. DOUBROVSKY, Serge ; LECARME, Jean ; LEJEUNE, Philippe, Paris, Université Paris X, 1993, p. 213.

¹⁸⁰ KRISTEVA, Julia, *Le Texte du Roman*, Paris, Mouton, 1970, p. 15. (C'est l'auteure qui souligne).

son identité particulière. Le titre, le nom de l'auteur, le nombre de pages, la couverture¹⁸¹ présentant une image, une photographie, une typographie, etc. caractérisent un roman par rapport à tant d'autres. Cette particularité est plus évidente dès qu'on ouvre ce livre pour découvrir les variantes et les infinies différenciations narratives et structurelles. Infinies sont les histoires d'amour, par exemple, mais infinies aussi sont les manières de raconter l'une d'entre elles.

Le roman peut aussi être envisagé comme un texte rien que par le fait d'être un appareil de production de sens. Ainsi considéré, il devient « une pratique sémiotique dans laquelle on pourrait lire, *synthétisés*, les tracés de plusieurs énoncés [...]»¹⁸². D'après cette définition de Julia Kristeva, le roman est un foyer qui concentre dans son espace langagier une multitude de fils énonciatifs. On pourrait admettre que le roman est doté d'une totalité puisque cette dernière possède le même effet concentrique de la synthèse. En effet, « l'œuvre d'art est par essence synthétique ; elle seule forme un tout détaché de son environnement spatial et temporel¹⁸³ ». Elle contraste avec l'objet quelconque qui est, lui, pris dans la continuité du monde. Une œuvre d'art est une rupture de cette continuité permise par un encadrement qui trace une ligne de démarcation entre ce qui fait l'œuvre et ce qui reste en dehors d'elle. La force et la spécificité propre de l'objet artistique c'est qu'il possède une autonomie et une autoréférentialité, une identité et un discours propre. L'œuvre d'art est-elle dès lors une *totalité* ou un tout ?

4.2. Le tout et la *totalité*

Benedetto Croce, cité par Eco¹⁸⁴, affirmait que « la simple représentation artistique est à la fois elle-même et l'univers ». Une œuvre ratée donnerait l'impression d'un inachèvement, d'un *tout* non atteint. Cela produirait une sensation frustrante d'un univers qui n'aurait pas trouvé un *bel ordre* (au sens pythagorien¹⁸⁵). Une œuvre, si elle est ratée, empêcherait ce que

¹⁸¹ Comme nous allons le voir dans les détails (dans la deuxième partie de cette thèse) avec les différentes couvertures de *La Jalousie*.

¹⁸² KRISTEVA, Julia, « Le texte clos », *Langages* n° 12, 1968, p. 104. (C'est nous qui soulignons).

¹⁸³ GODIN, Christian, *La Totalité*, Volume 4, Seyssel, Éditions Champ Vallon, 1997, p. 61.

¹⁸⁴ ECO, Umberto, *L'Œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1965, p. 44.

¹⁸⁵ Pour Pythagore le « bel ordre » était le synonyme de « cosmos » : « Les sages [les pythagoriciens], disent que l'affinité, l'amitié, le bel ordre, la mesure et la proportion tiennent ensemble le ciel et la terre, les dieux et les hommes ; voilà pourquoi, ils donnent à cet ensemble le nom de Cosmos (ou bel ordre) et non de désordre et de dérèglement. » in MEUNIER, Mario, *Femmes pythagoriciennes, fragments et lettre*, Paris, Éditions de la Maisnie, 1980, p. 17.

pourrait réaliser comme *tout*, et par la même occasion, la sensation rassurée qui a été permise lorsqu'elle a été entamée.

L'art a « cette faculté d'être un tout, d'appartenir à un tout plus grand qui inclut toute chose et qui n'est autre que l'univers dans lequel nous vivons¹⁸⁶ ». D'où l'émotion semblable à l'émotion religieuse qui nous empare lors d'une contemplation d'une œuvre artistique, convenait Eco.

La tension qui existe entre la représentation finie d'un monde infini a été étudiée par Hegel (et plus récemment par Iouri Lotman dans *La Structure du texte artistique*). Pour le philosophe allemand, la *symbolique* est ce moment qui caractérise la contradiction qui existe entre le contenu absolu, infini et qui n'a pas encore été défini, et un contenant, obligatoirement fini, de par sa nature matérielle, physique et formelle. La symbolique, c'est-à-dire ce qui contribue, entre autres, à la valeur artistique d'un objet, est effective lorsqu'un *tout* est atteint, réalisé dans une totalité.

Dans le cas de la fragmentation dans *Le Jardin des Plantes* et *La Jalousie*, « la forme [a] signifié un contenu infini [...] par l'accumulation et la répétition¹⁸⁷ ». En effet, les fragments, s'accumulant avec des répétitions et des variations, tendent vers une représentation totalisante de ce qui fait l'univers de Simon et de Robbe-Grillet comme un *tout*. La fragmentation serait le concret par lequel l'infinité du contenu est réalisée en tant qu'allégorie (ou symbole, pour reprendre la terminologie de Hegel).

Reste à savoir si c'est le *tout* et la *totalité* qui caractérise réellement l'objet ou est-ce une construction de l'esprit qui l'appréhende ?

Le sujet récepteur essaie de rassembler tous les éléments constitutifs de l'objet artistique en s'adonnant à un exercice d'*unification* pour relier toutes ses parties en suivant, ou pas, l'intention première du sujet créateur qui a visé un *tout* (l'œuvre), pour atteindre une totalité. Selon Edgar Morin, pour appréhender un objet complexe tel qu'un roman (en l'occurrence comme celui de Claude Simon), il faut adopter une méthode constructiviste. En effet, dans la mesure où la littérature peut être comprise comme une représentation subjective de la réalité et non pas l'image exacte du réel, une approche constructiviste peut être tentée comme soubassement théorique pour expliquer le discontinu. Dans « *Pour une réforme de la*

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 45.

¹⁸⁷ GODIN, Christian, *La Totalité, op. cit.*, p. 37.

*pensée*¹⁸⁸ », Morin souligne l'obligation d'opérer une complémentarité entre deux manières opposées de pensée : l'une qui "sépare" et l'autre qui "relie" dans une seule "pensée complexe" qui cherche dans le même geste à "distinguer" (sans pour autant disjoindre) et à "relier" (sans pour autant lier). « L'univers n'est pas soumis à la souveraineté absolue de l'ordre, il est le jeu et l'enjeu d'une dialogique (relation à la fois antagoniste, concurrente et complémentaire) entre l'ordre, le désordre et l'organisation¹⁸⁹ ». Épistémologiquement parlant, cette pensée marque « une rupture avec la notion traditionnelle selon laquelle toute connaissance humaine devrait ou pourrait s'approcher d'une représentation plus ou moins « vraie » d'une réalité indépendante ou ontologique¹⁹⁰ »

Comment s'opère donc une totalisation ? En se basant sur les dires de Paul Klee, Christian Godin affirme que « toute composition est une totalisation – un développement jusqu'à une forme achevée¹⁹¹ ». Effectivement, chaque geste (coup de pinceau chez un peintre, mot ou phrase chez le littéraire), faisant partie du processus créatif, est motivé par la totalisation et orienté vers une finalité, vers une fin. Godin explique que cela se passe de deux manières : par l'« adjonction successive¹⁹² » d'éléments grégaires qui donneront *a posteriori* un *tout* artistique animé par des raisons extérieures aux agrégats dans leurs individualités, mais qui présentent quand même des points de similitude qui peuvent les faire admettre dans un *tout* (ou pas, d'ailleurs, s'agissant d'un recueil de poésie par exemple, le *tout* est décrété par la décision du poète qui a fait le choix des poèmes qui doivent constituer son recueil). Cet assemblage, quelque peu artificiel, a été désigné par Godin de "totalité mécanique". L'autre manière fait que le *tout* naîtra d'une germination appelée la "totalité organique" qui trouvera en elle-même les ressources nécessaires pour se développer jusqu'à atteindre l'achèvement, indépendamment des éléments extérieurs. Dans la réalité, cela se traduit par les deux méthodes de créativité adoptées par les artistes. Il y en a ceux qui partent d'une idée, d'une forme ou même d'une phrase, pour la développer au fur et à mesure jusqu'à l'obtention d'un

¹⁸⁸ Court article dans les *Entretiens Nathan* du 25 et 26 novembre 1995, Paris, Éditions Nathan, 1996, URL : <http://archive.mcxapc.org/docs/conseilscient/morin3.htm> (Consulté le 21/06/2016)

¹⁸⁹ Cité par : TORDEURS, David ; ZDANOWICZ, Nicolas ; REYNAERT, Christine, « De la complexité dans la relation thérapeutique : l'approche autopoïétique », *Cahiers de psychologie clinique* n° 28, 1/2007, p. 33-47. <URL : www.caim.info/revue-cahiers-de-psychologie-clinique-2007-1-page-33.htm> (Consulté le 27/05/2016)

¹⁹⁰ JONNAERT, Philippe ; MASCIOTRA, Domenico (dir.), *Constructivisme, Choix Contemporains : Hommage à Ernst Von Glasersfeld*, Québec, Presses de l'Université de Québec, 2004, p. 148.

¹⁹¹ GODIN, Christian, *La Totalité*, op. cit., p. 64

¹⁹² *Ibid.*, p. 64.

tout qui les satisfasse. Et il y a ceux qui ne font qu'exécuter un *tout* déjà présent dans leur conception intérieure.

À travers ce qui a précédé, nous pouvons constater que la distinction entre le *tout* et la *totalité* est subtile puisque les deux termes sont proches dans leur utilisation usuelle et pouvant facilement se confondre même. L'œuvre peut être définie comme « un *tout* lui-même placé dans une *totalité* englobante¹⁹³ », ce qui nous emmène à noter la différence de degré, et non de nature, entre les deux termes ; le *tout* est limitatif, relatif aux contours propres de l'objet, tandis que la *totalité* est un *tout* expansif, qui relie l'objet au monde. En d'autres termes et d'une façon quelque peu réductrice on pourrait dire que le *tout* est une partie de la *totalité*¹⁹⁴.

5. L'inachevée

Une mise au point définitionnelle va s'imposer par elle-même avant d'entamer ce titre de l'inachevé. Comme on va le voir, il y a une contiguïté terminologique chez deux des plus célèbres théoriciens qui ont marqué les deux termes qui nous intéressent, l'ouverture et la clôture. Il s'agit de Julia Kristeva et d'Umberto Eco. Pour Eco, « toute œuvre d'art, alors même qu'elle est une forme achevée et close dans sa perfection d'organisme exactement calibré, est ouverte au moins en ce qu'elle peut être interprétée de différentes façons, sans que son irréductibilité soit altérée.¹⁹⁵ ». L'œuvre d'art est donc, à la fois, achevée et ouverte. L'achèvement est d'ordre structurel, et l'ouverture d'ordre sémantico-thématique. Cette conception est confirmée par Julia Kristeva, mais en utilisant des termes porteurs de signification contraire : « L'achèvement explicite –le topique de la conclusion- peut souvent manquer au texte romanesque, ou être ambigu, ou sous-entendu. Cet inachèvement ne souligne pas moins la finition structurale du texte¹⁹⁶. ». L'achèvement chez Kristeva concerne donc l'aspect thématique où « les trajets [des figures narratives] se referment, reviennent à leur point de départ ou se recourent de manière à dessiner les limites d'un discours clôturé¹⁹⁷. »

¹⁹³ *Ibid.*, p. 66.

¹⁹⁴ Nous nous arrêtons à cette distinction. Godin quant à lui l'étend à une *totalité* qui est l'unité de deux autres : la *totalité* extensive et la *totalité* expansive, et ajoute une troisième, la non-*totalité*. Pour plus de détails, il faut se référer au prologue de *La Totalité* : Pour une philosophie de la *totalité*, p. 65.

¹⁹⁵ ECO, Umberto, *L'Œuvre ouverte*, *op. cit.*, p. 17.

¹⁹⁶ KRISTEVA, Julia, *Le texte du roman*, *op. cit.*, p. 50.

¹⁹⁷ *Ibidem*.

D'après Eco, il y a achèvement d'une œuvre lorsque l'auteur en a fixé, ou du moins, limité le sens et les possibilités. Mais est-ce toujours vrai, du moment où une œuvre d'art est un message profondément ambigu même pour son auteur (conscient de tous les sens que pourraient avoir son œuvre) qui ne contrôle plus à vrai dire son sens ni ses possibilités de façon exhaustive. L'œuvre d'art est ouverte surtout parce que le lecteur participe d'une façon collaborative à son interprétation, mais aussi parce qu'elle est produite selon une structure qui prévoit sa réception.

5.1. L'ouverture selon Umberto Eco

Lorsqu'on parle d'inachèvement constitutif et inévitable d'une œuvre, de quoi s'agit-il ? Généralement, les critiques, en parlant de cette caractéristique, évoquent la notion de l'œuvre ouverte d'Eco. Chez Umberto Eco, il s'agit d'une véritable poétique que de concevoir l'œuvre comme ouverte puisqu'elle tient une place importante dans l'appréhension d'une écriture moderne qu'il oppose à une conception beaucoup plus classique. Cette poétique a ouvert la voie au lien qui a été longtemps négligé par les études critiques qui existent entre le lecteur et l'œuvre. C'est un rapport qui donne plus d'importance au rôle actif du lecteur qui passe d'une simple réception à une véritable coopération. Eco accorde à l'œuvre moderne le mérite d'avoir une constellation de significations indéterminées qui expose, jusqu'aux limites de l'interprétation, les figures de l'aléatoire, le discontinu, l'informel, les changements de perspective, etc. et cela dans le but de brouiller les pistes et de complexifier un message déjà « fondamentalement ambigu¹⁹⁸ ». Le lecteur dès lors ne lit plus un texte, il l'écrit en quelque sorte en le reconstruisant à partir de ses éléments constitutifs. Il est en quête d'indices qui lui permettent de restituer un sens ; sens, d'ailleurs qui peut ne pas coïncider avec celui d'un autre lecteur, d'où, en partie, l'ouverture du sens. Cette ambiguïté (et pluralité) du message qui caractérise l'œuvre moderne, est visée sciemment. Elle reflète la volonté de l'auteur de construire un message en vue d'un lecteur idéal capable d'actualiser toutes les possibilités significatives que contient un texte. Si on revient aux exemples cités par Eco dans le début de son ouvrage (cité plus haut), on conviendra que l'ouverture prend le sens de *variation*. En effet, le musicien qui interprète l'une des partitions citées (*Sequenza* pour flûte seule de Luciano Berio, *Scambi* d'Henri Pousseur, ou encore la troisième sonate pour piano de Pierre Boulez) ne fait que proposer une "lecture" possible, parmi tant d'autres, dans un texte musical bien achevé avec une structure déterminée, mais qui laisse plusieurs choix quant à sa

¹⁹⁸ Eco, Umberto, *L'œuvre ouverte*, op. cit., p. 9.

représentation (son interprétation, au sens musical). La liberté du musicien est bornée par les valeurs minimales et maximales où peut varier la durée des notes qu'il a choisies. Eco le confirme avec ce qui suit : « Jouir d'une œuvre d'art revient à en donner une interprétation, une exécution, à la faire revivre dans une perspective originale. » Mallarmé rejoint Eco en ceci lorsqu'il préconise de dissimuler des indices explicites dans un poème. Il laisserait ainsi libre cours à l'imagination du lecteur pour proposer des pistes interprétatives qui l'aideront dans sa quête de la jouissance. Pour ce poète, « nommer un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème, qui est faite du bonheur de deviner peu à peu : le suggérer, voilà le rêve ».

Remarquons enfin que *l'ouverture* d'une œuvre ne relève pas de son intégrité physique, même si elle en dépend, mais des propositions externes à elle, formulée par les différentes lectures. Chaque lecteur s'approprie l'œuvre en la lisant à travers sa propre sensibilité et ses différentes expériences. L'œuvre ouverte ne s'oppose pas à l'œuvre achevée, mais plutôt à l'œuvre fermée qui ne laisse aucune possibilité pour en proposer des variations.

Dans cette perspective, tout texte, même après avoir été livré au public, est un texte inachevé. Son auteur, après une longue genèse, *décide* d'en publier la version qu'il croie *hic et nunc* être ce qui se rapproche le plus de son projet. Cet auteur peut, après un certain temps, apporter des changements à son texte qui reste in-défini jusqu'à ce qu'il ne soit plus possible de le modifier techniquement, c'est-à-dire, jusqu'à sa mort. Quelle est dès lors la différence entre la première version de ce texte et la dernière en date ? Cela pose la question délicate de l'identité du texte. Est-ce vraiment le même texte après tant de variantes ? Ou s'agit-il d'un seul et même texte avec des variantes, toutes égales en importance, sans hiérarchiser les différentes versions ? En vue des nombreux exemples qui indiquent ces multiples versions d'un seul roman, il s'agirait probablement du même texte porté par un même titre. Le désir de l'auteur de vouloir y apporter des modifications vient de son souci de bien faire, de bien finir et de parfaire pour tendre le plus possible à l'image qu'il souhaite donner à son texte. Et quand cela est rendu impossible par le décès de l'auteur, il peut y avoir des "continuateurs" qui vont prétendre reconnaître les intentions premières et ultimes d'un auteur pour proposer de prendre sa place. Action qui dénature, à notre sens, le texte puisqu'il est un ouvrage initié par une intention, et une conception, émanant d'une sensibilité créatrice unique, depuis la germination d'une idée, jusqu'à sa finalisation définitive.

5.2. Identité évanescence du roman

L'inachèvement sous-entend une *interruption* dans le processus du travail qui aurait conduit à compléter un objet artistique soit-il ou ordinaire. Cet objet est arrivé au stade de la finition qui n'a pas été réalisée. L'objet en question peut être qualifié d'incomplet puisqu'il possède une forme (et une signification) idéalement imaginée par son concepteur et dont l'interruption a laissé en l'état. Cette complétude de l'objet est en relation avec son unité en tant qu'identité qui lui procurerait une présence au monde et une intégrité (physique ou morale) clairement identifiable. Tout manquement à cette unité est perçu du côté de l'artiste comme une faillite à sa tâche, un aveu de son incompetence ; et du côté de l'objet comme un déchet, inutile, ou pire encore, comme un objet estropié, mal formé, déformé, amputé ou en jachère. Il n'a même pas le statut d'*objet* qui autoriserait dès lors d'éventuelles spéculations quant à ses potentialités esthétiques. Il n'est pas encore, il n'a pas une entité définie qui permettrait son appréhension, sa préhension et sa compréhension.

Nous nous écartons de la conception aristotélicienne, qui, depuis la *Poétique*, s'inspire de la nature où il n'y a d'objets qu'achevés. Selon elle, tel un corps, une œuvre devrait donc présenter toutes les caractéristiques d'une complétude anthropomorphologiquement organique.

Dans cette perspective, l'*inachevé* peut avoir le sens de l'*incomplet* et non de l'imparfait. Une œuvre peut être achevée sans pour autant être complète. Pour nous, la perfection d'une œuvre renvoie à ses éléments propres dans leurs relations intrinsèques ; elle serait d'ordre structurel, l'achèvement, quant à lui, serait d'ordre structural. On ne peut pas parfaire ce qui n'est pas ou ce qui n'est pas encore complet.

Dans l'histoire de l'art en général, et dans celle de la littérature en particulier, les exemples d'œuvres inachevées sont nombreux, mais de quel achèvement parle-t-on ?

Maupassant, dans *L'Âme étrangère* s'interrompt au milieu d'une phrase : « Dans l'escalier encore, il dut s'arrêter deux fois pour laisser passer ces chaises à porteurs et il comprit d'où venaient [...] ¹⁹⁹ ». Dans *L'Angélu*, l'interruption a été au début d'une phrase : « Le mouton qui [...] ²⁰⁰ ». Le célèbre *Château* de Kafka est lui aussi inachevé : « Elle parlait difficilement,

¹⁹⁹ MAUPASSANT, Guy, *Romans inachevés : L'âme étrangère - L'Angélu*, Québec, BeQ, 1990, p. 46. URL <http://beq.ebooksgratuits.com/vents/Maupassant_Romans_inacheves.pdf> Édition de référence : *Romans*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1987.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 103.

on avait peine à la comprendre, mais ce qu'elle disait [...]»²⁰¹ ». Manifestement, il s'agit là de fin suspensive plus que de non-finition structurelle qui a été réalisée avant ces différentes phrases qui donnent l'impression d'une fin ouverte.

Pour ce qui est du dernier exemple, celui de *Château*, sachons que ce roman n'était pas destiné à la publication de l'aveu même de l'auteur qui s'adressait à son exécutant testamentaire Max Brod. Il le lui a ordonné en ces termes :

*De tout ce que j'ai écrit ne compteront que les livres : Le Verdict, Le Chauffeur, La Métamorphose, La Colonie Pénitentiaire, Un Médecin de Campagne, et le récit Un Champion de Jeûne [...] En revanche, tout ce que j'ai écrit d'autres (sous forme d'articles dans les revues, de manuscrits ou de lettres) [...] tout cela, sans exception, et de préférence sans que tout cela soit lu [...], tout cela sans exception, doit être brûlé, et je te demande de le faire le plus rapidement possible*²⁰².

Cet aspect anecdotique montre que même si un roman aussi exceptionnel qu'il soit peut ne pas refléter les intentions premières de son auteur qui n'en demeure qu'insatisfait.

Les exemples sont innombrables des textes inachevés, cette fois-ci au sens d'inaboutis, non complétés par leurs auteurs, soit parce qu'ils ont été abandonnés par eux, soit parce qu'ils sont morts tout simplement. Si l'on se penchait sur les deux derniers siècles, on citerait *L'Homme sans qualité* de Musil où l'inachèvement du roman traduit le symptôme d'une modernité impossible à cerner qu'il a essayé de restituer avec un parti pris intellectuel qui s'apparenta plus au refus de fixer qu'à l'échec d'achever. De même que *Lucien Leuwen* de Stendhal qui dénonça des accords douteux entre des hauts fonctionnaires et des banquiers sous la monarchie de Juillet. Il a été obligé d'interrompre son écriture pour ne pas rentrer dans des considérations fâcheuses²⁰³. Il y a aussi *Le Rose et le vert*, un autre roman de Stendhal qui explique son manque d'inspiration par ce qui suit : « Mon ballon qui promène mon imagination... va trop haut... je n'ai plus qu'une vue cavalière des objets et

²⁰¹ C'est l'ami de l'auteur Max Brod qui l'a indiqué dans son postface de la troisième édition in Franz Kafka, *Le Château*, Édition du groupe « Ebooks libres et gratuits », p. 394. [Édition en ligne] URL <https://www.ebooksgratuits.com/ebooks.php?auteur=Kafka_Franz>

²⁰² Cité par NEUMANN, Gérard, « Le texte inachevé de Franz Kafka » in *Le manuscrit inachevé. Écriture, création, communication*, Paris, CNRS, 1986, p. 88.

²⁰³ VULSER, Nicole, « 1834 : Affaires, banque, sexe et prostitution sous la monarchie de Juillet », *Le Monde*, 24.07.2009. URL: <http://www.lemonde.fr/la-crise-financiere/article/2009/07/24/1834-affaires-banque-sexe-et-prostitution-sous-la-monarchie-de-juillet_1222482_1101386.html#cQi9DzcAtM4EDpvk.99> (Consulté le 19/06/2015).

non une vue pittoresque ; de là, grande difficulté à écrire²⁰⁴». Dans le même ordre d'idée, pensons notamment au *Premier homme* d'Albert Camus publié presque tel qu'il a été trouvé avec ses différentes notes, 34 ans après sa mort lors d'un accident routier tragique, ou aux *Chemins de la liberté* de Sartre dont « [L'] inachèvement a à voir avec l'esprit critique, négatif, voire nihiliste du penseur, poussé à son extrême²⁰⁵ ».

Mais attardons-nous maintenant sur le cas de Valéry puisqu'il a été lui aussi tourmenté, à sa manière, par le fragmentaire.

« Il y a chez moi une tendance originelle, invincible, peut-être détestable, à considérer l'œuvre terminée, l'objet fini, comme déchet, rébus, chose morte²⁰⁶ ». Il préfère donc la phase de l'élaboration (et la conception) de l'œuvre, à l'œuvre elle-même. C'est ce qu'il a revendiqué dans ces *Cahiers* et dans ses *Œuvres*. Pour lui, « une œuvre n'est jamais nécessairement finie [...]»²⁰⁷ ». Valéry insiste sur le *non-finito* qu'il relie ouvertement à De Vinci²⁰⁸, le premier peintre à l'évoquer : « Je le confesse, je ne trouvai pas mieux que d'attribuer à l'infortuné Léonard mes propres agitations, transportant le désordre de mon esprit dans la complexité du sien²⁰⁹ ». Valéry associe aussi le *non-finito* à Degas à cause du processus de production des toiles de cet impressionniste : « Une œuvre était pour Degas le résultat d'une quantité indéfinie d'études, et puis, d'une *série d'opérations*. Je crois bien qu'il pensait qu'une œuvre d'art ne peut jamais être dite *achevée* [...]»²¹⁰ ».

L'inachevé, chez Valéry, est donc conçu comme une esthétique, comme une pensée éthique et philosophique, née de sa conviction de l'impossibilité d'achever.

« Aux yeux de ces amateurs d'inquiétude et de perfection, un ouvrage n'est jamais *achevé* – mot qui pour eux n'a aucun sens –, mais *abandonné* ; et cet abandon du livre aux flammes ou au public (et qu'il soit l'effet de la lassitude ou de l'obligation de livrer), leur est une sorte d'*accident*, comparable à la rupture d'une réflexion, que la fatigue, le fâcheux, ou quelque sensation viennent rendre nulle²¹¹ ». Alors ce n'est que par résignation qu'un auteur *abandonne* son ouvrage, convaincu de son impossible inachèvement. Mais comment Valéry arrivait-il à rendre un objet suffisamment achevé qui le satisferait ? À vrai dire, ses poèmes

²⁰⁴ STENDHAL, *Romans et nouvelles*, tome II, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1948, p. 1470.

²⁰⁵ BERTRAND, Marc, « A propos de l'inachèvement des *Chemins de la liberté* : Les *Chemins de la liberté* : formes et sens de l'écriture romanesque » in *Recherches interdisciplinaires sur les textes modernes*, n° 11, p. 93

²⁰⁶ VALÉRY, Paul, *Œuvres*, tome II, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1960, p. 1359.

²⁰⁷ VALÉRY, Paul, *Œuvres*, tome I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1957, p. 1450.

²⁰⁸ Cette notion du *non-finito* a été mise en pratique d'une manière beaucoup plus consciente avec Michel-Ange comme nous allons le voir dans le prochain titre.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 1232.

²¹⁰ VALÉRY, Paul, *Œuvres*, tome II, *op. cit.*, p. 1199.

²¹¹ VALÉRY, Paul, *Œuvres*, tome I, *op. cit.*, p. 1497.

possèdent malgré tout une structure, puisqu'il avait le don de « ramener « toutes idées à une structure de langage », comparable à une géométrie analytique²¹²». En réalité, et dans sa pratique de la poésie surtout, Valéry finit structurellement ses poèmes en fixant et en s'imposant des règles formelles très rigoureuses qu'il respectait fidèlement. Certes, à l'instar de tous les poètes qui tendent vers l'élaboration du poème pur qui présente une harmonie interne l'assimilant à un objet parfait, Valéry reconnaît l'angoisse de l'achèvement qui pénalisera sa face esthétique par une clôture qui restera à jamais artificielle donnant l'impression du *fabriqué*, mais qui insinue tout de même une liberté du mouvement de pensée, chère à Valéry, ou de « débordement de l'âme », cher au commun des poètes.

5.3. Le *non-finito*

Le *non-finito*, radicalement, de l'italien, le non fini, est apparu comme visée artistique avec Michel-Ange qui l'a promu en une véritable esthétique de l'inachevé. En son temps, c'est-à-dire vers le XV^e siècle, l'achèvement rentre directement dans la définition du beau qui, considéré comme la seule valeur à prendre en considération dans l'élaboration et l'évaluation d'une œuvre d'art. Dans son domaine de prédilection, la sculpture, l'achèvement ne serait atteint que vers l'ultime geste qui embellirait son *objet* (le polissage lorsqu'on parle de marbre, par exemple). L'inachèvement chez cet artiste est une décision choisie où il « est libre de suspendre le travail de l'œuvre dès que la pensée qui en était à l'origine, se trouve suffisamment exprimée²¹³ ». L'apparent inachèvement des *Esclaves*, l'une des œuvres les plus connues (avec moins d'évidence *Le Jour et la Nuit*), reflète ce choix délibéré de la non finition puisqu'elle révèle en réalité une concordance métaphorique entre le *sujet* et l'*objet* parce que les formes et les contours de l'esclave ne sont pas libérés du bloc de pierre. L'inachèvement est devenu un caractère constitutif de l'œuvre. Ce cas modèle est rare. Dans les autres œuvres de cet artiste, l'inachèvement n'émane pas d'une nécessité propre à l'objet en tant qu'œuvre, mais renvoi plutôt vers d'autres considérations et contraintes en dehors du projet artistique. Il s'agit de projets qui ont été interrompus pour des causes prosaïques : un commanditaire qui s'est rétracté, ou qui n'a pas voulu payer ; un carnet de commandes surdimensionné qui reflète le talent de l'artiste mais aussi son ambition surestimée pour tout réaliser. Il y a aussi les défauts dans la matière : des parties poreuses dans les blocs de marbre impossible à détecter avant de commencer le travail. Ou encore lorsqu'il y « avait [une]

²¹² REY, Alain, « La conscience du poète : les langages de Paul Valéry », *Littérature*, n°4, 1971, p. 117.

²¹³ SCHAUDER, Silke, « Figures de l'inachèvement : Michel-Ange et Camille Claudel », *Topique* n°104, 2008, p. 174.

incompatibilité entre ses projets et la matière, laquelle se refusait à lui et le forçait à des changements brusques d'orientation²¹⁴ ». On pourrait avancer qu'il y aurait même une forte tentation pour la facilité qui pourrait séduire un artiste qui trouverait une justification à sa faillite pour mener à terme la réalisation de son objet.

Le *non-finito* peut être rapproché au *Work in progress*, littéralement, *travail en cours*, dans la mesure où, là aussi, le processus et la démarche créatrice sont plus importants que le résultat obtenu, c'est-à-dire l'objet artistique. Avec cette fois-ci, la volonté de partager ou même d'associer les récepteurs à la création de l'œuvre qui est en cours de réalisation. Cela a réorienté la conception de l'œuvre du nom vers son verbe, il ne s'agit plus d'œuvre, mais d'œuvrer. L'artiste présente consciemment une œuvre non-définitive qu'il espère finir. Elle peut avoir comme spécificité le fait d'être évolutive, c'est-à-dire que l'œuvre peut se présenter sous des formes qui peuvent varier très significativement depuis sa première présentation jusqu'à sa dernière et parfois même, pourrait-on dire, aboutira à une tout autre œuvre. Dans cette perspective, on pourrait dire que c'est la version moderne de la conception mallarméenne du *Livre absolu* ou la version blanchotienne du *Livre à venir*. Non satisfait de son premier roman, *Thomas l'obscur*, Blanchot l'avait réécrit plusieurs fois. À la première publication de 1941 qui faisait plus de trois cents pages, ont suivi six autres versions, toutes restées dans le tiroir de l'auteur, jusqu'à une septième, publiée en 1950, beaucoup moins volumineuse puisqu'elle fait dans les cent vingt pages. Qu'est-ce qui a fait que Blanchot a passé dix-huit ans de sa vie à travailler sur un roman (qu'il a commencé en 1932). Peut-on considérer que la première édition est inachevée ? Ou n'était-ce qu'un brouillon, une esquisse, malgré tout éditée, préparant la version achevée²¹⁵ ?

Le but de cette création artistique serait non pas un objet mais une *intention*, une pensée mise en pratique par l'inachèvement formel d'une œuvre en tant qu'objet. Cela atteste d'une esthétique supportée par un objet et non un objet qui porte une esthétique.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 179.

²¹⁵ Les exemples ne manquent pas : « du *Cimetière marin* de Valéry qui ne vit le jour que par l'intervention de Paulhan qui en arracha le manuscrit au poète - lequel ne parvenait pas à voir son œuvre comme achevée, à Proust qui remania jusqu'à la fin de sa vie l'architecture de *Sodome et Gomorrhe* sans parvenir à fixer définitivement la place d'*Albertine disparue*, ou encore à *L'Arrêt de mort* de M. Blanchot dont l'auteur donna deux versions successives (1948 et 1972) » in ESCOLA, Marc, « Existe-t-il des œuvres que l'on puisse dire achevées? ». *Fabula*, URL <http://www.fabula.org/atelier.php?Existe-t-il_des_%26%23156%3Buvres_que_1%27on_Puisse_dire_achev%26acute%3Bes%3F> (Consulté le 08/08/2015).

5.4. L'unité et la totalité

Sous l'impulsion du formalisme russe et l'influence grandissante du structuralisme, le texte littéraire est appréhendé dans son immanence. Il s'agissait de mettre fin à la pratique qui étudiait partiellement un texte, c'est-à-dire celle qui privilégiait un aspect ou un élément plutôt qu'un autre. Cela a abouti à une conception du texte qui ne tenait pas compte de sa référentialité spatiotemporelle ni à son ancrage au réel, ou plus précisément au contexte, social ou autre. Cette approche, qui ne prête attention qu'à l'aspect verbal, à la matérialité, identifiable et quantifiable du texte, le conçoit comme une totalité cohérente et structurée. Ce qui relègue au deuxième plan les parties par rapport à l'ensemble, la synchronie par rapport à la durée, et les faits eux-mêmes par rapport à ce qui les relieraient.

Cette vision ne va pas de pair avec une écriture fragmentaire où l'importance des parties est plus conséquente que celle de l'ensemble. Pour échapper à la charge sémantique qui spécifie le vocable de totalité, plus usité pour qualifier un texte continu, nous lui préférons celui d'*unité* dans l'intention de le spécifier par rapport au texte fragmentaire.

Il est évident que le roman, en tant qu'objet ayant un volume avec un certain nombre de pages fini, encadré matériellement par une couverture, forme une unité. Cette unité peut être tout simplement décrétée par son auteur qui estime que ce qu'il a réuni sous un même titre forme une totalité. Épistémologiquement parlant, prendre un roman comme objet d'analyse, comme cela se fait en linguistique textuelle, c'est admettre qu'il possède une *unité*.

Cette unité pourra être de nature substantielle, mais elle sera sûrement de nature structurale pour pouvoir y inclure toutes les parties qui formeront une architecture structurée, ou déstructurée, peu importe. La fragmentation des textes choisis de notre corpus obligera, pour l'étudier, à un recours à la continuité isotopique, un outil un peu plus élaboré que la continuité thématique des réseaux lexicaux, pour confirmer cette *unité*.

5.5. Le fragmentaire selon Blanchot

Dans sa forte conviction de la contingence de la littérature sur le monde (et pas le contraire), Stéphane Mallarmé prévoit que tout, dans le monde, « existe[rait] pour aboutir à un livre²¹⁶ », une « œuvre totale [...] dégageant, un enseignement ou une conviction de caractère

²¹⁶ MALLARMÉ, Stéphane, *Le Livre, instrument spirituel*, Paris, Eugène Fasquelle, 1897, p. 273. [En ligne] URL : < https://fr.wikisource.org/wiki/Divagations/Le_Livre,_Instrument_spirituel >

métaphysique destiné à remplacer les religions existantes²¹⁷ ». Tout texte ne serait qu'un fragment de ce *Livre* absolu.

Le Livre à venir de Maurice Blanchot suit cette logique qu'il développe en l'étendant à ce que peut prétendre la littérature comme pluralité de voi(x)(es), à l'éparpillement et à la dissémination. Blanchot, s'est posé non pas la question de « qu'est-ce que la littérature ? », "question fade" du point de vue critique, mais la question de : « où va la littérature ? » pour pouvoir envisager ce que permet la littérature. Blanchot répondit ainsi : « [...] question étonnante mais le plus étonnant, c'est que s'il y a une réponse, elle est facile : la littérature va vers elle-même, vers son essence qui est la disparition²¹⁸. ». Ce qui fait de la littérature un concept fuyant d'un objet insaisissable :

Tout se passerait donc comme si, les genres s'étant dissipés, la littérature s'affirmait seule, brillait seule dans la clarté mystérieuse qu'elle propage et que chaque création littéraire lui renvoie en la multipliant – comme s'il y avait donc une "essence" de la littérature²¹⁹.

L'essence même de la littérature serait :

d'échapper à toute détermination essentielle, à toute affirmation qui la stabilise ou même la réalise : elle n'est jamais déjà là, elle est toujours à retrouver ou à réinventer. Il n'est même jamais sûr que le mot littérature ou le mot art réponde à rien de réel, rien de possible ou rien d'important²²⁰.

Blanchot, l'un des auteurs, si ce n'est le seul à concevoir l'écriture fragmentaire, comme une nécessité pour pouvoir prétendre à une *rupture* par rapport à tout ce qui animait son engagement²²¹. Une rupture qui devait se manifester non seulement avec des idées, mais aussi avec une forme d'expression qui les reflète. La première tentative pour réaliser cette rupture est venue naturellement avec la "Déclaration sur le droit à l'insoumission dans la guerre d'Algérie", plus connue sous l'appellation du "Manifeste des 121", où il s'agissait d'une écriture collective. C'est ce qui a donné ultérieurement naissance à un projet d'une revue (qui ne verra jamais le jour) que Blanchot ne voulait pas similaire aux *Temps Modernes* ou des

²¹⁷ Mallarmé cité par SCHERER, Jacques, *Le « Livre » de Mallarmé*, Paris, Gallimard, 1957, p. 37.

²¹⁸ BLANCHOT, Maurice, *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959, p. 265.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 273.

²²⁰ *Ibidem*.

²²¹ Et ses prises de position envers toutes les formes de l'antisémitisme et les mouvements de l'extrême droite politique.

Lettres Nouvelles arguant ainsi : « À un tel moment extrême du temps, songer à faire une nouvelle revue, seulement plus intéressante ou meilleure que les autres, paraîtrait une dérision. Il faut donc bien qu'un tel projet soit sans cesse rassemblé sur sa propre gravité qui est d'essayer de répondre à cette énigme grave que représente le passage d'un temps à un autre²²² » dû à des moments de doutes, de bouleversements politiques et sociaux, et surtout à la déportation et aux camps nazis de concentration et d'extermination. Dans *La Folie du jour*, il expose clairement son incapacité à s'exprimer autrement, il dit dans sa dernière page : « Je dus reconnaître que je n'étais pas capable de former un récit avec ces événements. J'avais perdu le sens de l'histoire (...). Un récit ? Non, pas de récit, plus jamais²²³ ». C'est de cette conviction qu'il va proposer une définition du fragment qu'il a envisagé dans le cadre du projet de cette revue. Blanchot, pour simplifier, admet quatre types de fragments : le premier « n'est qu'un moment dialectique d'un plus vaste ensemble », le second possède la « forme aphoristique, concentrée, obscurément violente, qui, à titre de fragment, est déjà complète. ». Dans le troisième, le fragment est « lié à la mobilité de la recherche, à la pensée voyageuse qui s'accomplit par affirmations séparées et exigeant la séparation ». Et « enfin une littérature de fragment qui se situe hors du *tout*, soit parce qu'elle suppose que le tout est déjà réalisé (toute littérature est une littérature de fin des temps), soit parce qu'à côté des formes de langage où se construit et se parle le tout, parole du savoir, du travail et du salut, elle pressent une tout autre parole libérant la pensée d'être seulement pensée en vue de l'unité, autrement dit exigeant une discontinuité essentielle²²⁴. »

6. Conclusion

Les fragments remettent en question le rapport entre les parties et l'ensemble, la totalité et le *tout*. Ils suscitent d'autres chemins de lectures autres que linéaires, et d'autres processus de compréhensions qui ouvrent vers plus d'interprétations. Cette écriture réserve une place à l'ambiguïté, aux contradictions et au non-sens même, comme faisant partie du processus gnoséologique. Le fragment « privilégie toujours la relance du questionnement et excite l'insatisfaction²²⁵ ».

²²² Le dossier de la *Revue Internationale* (textes préparatoires et correspondances) peut être consulté dans la *Revue Lignes* n° 11, consacré à Maurice Blanchot, Édition Librairie Séguier, septembre, 1990, p. 180.

²²³ BLANCHOT, Maurice, *La folie du jour*, Paris, Gallimard, 2002.

²²⁴ BLANCHOT, Maurice, « Memorandum sur le cours des choses », *Lignes* n°11, 1990, pp. 187-188.

²²⁵ CHASSAY, Jean-François, « Le fragment », *Dictionnaire du littéraire*, ARON, Paul ; SAINT-JACQUES, Denis ; VIALA, Alain (dir.), Paris, PUF, 2002, p. 237-239.

« Ce qui est perçu comme un manque de cohérence par les tenants d'un discours harmonieux correspond pourtant à la recherche d'un nouveau langage dans *un monde où l'unité et les certitudes ne semblent plus évidentes*²²⁶ ». Cette dernière affirmation vient rejoindre l'une des principales causes qui ont vu naître les revendications des nouveaux romanciers, celle qui correspond à une crise qui a débordé la politique, l'économie et la morale, pour toucher le littéraire et l'art en général.

Par l'utilisation particulière du matériau langagier, l'écriture fragmentaire est allée au-delà de l'écriture continue. Elle posséderait dès lors deux qualités qui lui sont indéniablement exclusives : elle contracte le temps et ne fixe pas un sens préétabli.

Nous avons pu voir que l'achèvement concerne la structure formelle, d'ailleurs signifiante, d'un texte romanesque. De ce point de vue, l'achèvement n'a rien à voir avec l'ouverture (au sens d'Eco) d'une œuvre dont la signification est sans cesse réactualisée par la lecture. Le lecteur est forcé de modifier sa façon d'approcher le texte en trouvant de nouveaux chemins de lecture qui permettront la construction d'un sens.

Nous pouvons aussi convenir qu'une œuvre fragmentaire possède des qualités esthétiques. Comme toute œuvre ou objet artistique, elle est pourvue d'une fonction néguentropique²²⁷ qui permettrait de proposer un ordre et une forme au chaos infini et informe de l'univers. Un texte fragmentaire peut même être « défini comme la transposition et l'extension d'une situation d'ensemble qu'il enferme *en lui*²²⁸ ».

« L'écriture peut devenir, non pas simplement la fracture du fragment, mais la déliaison du fragmentaire²²⁹ ». Dans ce sens, chez les nouveaux romanciers, « elle peut saisir l'incessant de l'événement - le fait qu'il se redise, se reprenne, redevienne incessante interrogation sans pour autant être commentaire²³⁰ ».

Il se peut que la fragmentation soit due à la technique du collage, mais dans le présent corpus, elle ne nous apparaît pas évidente. Nous nous fions au jugement de Lucien Dällenbach qui avait émis des réserves à propos de l'adoption de cette technique dans *Les Corps conducteurs*

²²⁶ *Ibid.*, p. 237. (C'est nous qui soulignons)

²²⁷ CUIR, Raphaël, *Pourquoi y a-t-il de l'art plutôt que rien ?* Paris, Archibook, 2009, p. 70.

²²⁸ DAGOGNET, François, *Philosophie de l'image*, Paris, Vrin reprise, 1986, p. 154.

²²⁹ MOKADDEM, Kader, « Du fragment et du philosophique - le singulier, le présent, l'évènement », *Blanchot et la philosophie*, Avril 2007, < https://hal.archives-ouvertes.fr/file/index/.../Final_Blanchot_et_la_philosophie.doc > [En ligne]. (Consulté le 14/06/2016.)

²³⁰ *Ibidem.*

de Claude Simon en ces termes : « cette métaphore du collage me paraît masquer certains fonctionnement du texte que j'appellerai l'entrelacement²³¹ ». Par ailleurs, la spécificité stylistique de cet auteur (la chronologie désorientée, l'hétérogénéité des scènes ainsi que la diversité des extraits et des documents agencés dans le corps du texte même) peut faire rapprocher l'écriture de Simon à d'autres formes artistique telles que la peinture (de collage) ou au cinéma (comme art du montage).

Enfin, nous pouvons concevoir l'achèvement comme ce qui concerne l'aspect formel d'une œuvre. Il assure l'intégrité matérielle en tant qu'objet identifiable. L'inachèvement dans le sens thématique peut prendre le terme de finition²³².

L'achèvement ne dépend pas de savoir quelle touche de pinceau, un peintre pense-t-il être la dernière ou quelle phrase un auteur estime qu'elle achèvera son roman. L'achèvement n'est pas ponctuel, tributaire d'une décision de dernière minute, il dépend d'une formalisation structurante et globalisante. Achever, dans la perspective de notre problématique, participerait à aborder une œuvre dans des limites finies (d'une ouverture qui répondrait à une clôture), l'infinité des possibilités de ses réalisations. Cela permettra de la définir et de l'identifier en tant qu'objet artistique, mais surtout comme un *tout* qui sera concrétisé formellement par ce qui permet de l'appréhender, à savoir une ouverture et une clôture, que nous allons étudier dans le prochain chapitre.

²³¹ Dällenbach, Lucien, *Claude Simon*, Paris, Seuil, p. 265.

²³² Comme nous allons le voir avec la conception triadique de la fin, finalité et finition, telle que comprise par Philippe Hamon dans le dernier chapitre de la deuxième partie de cette thèse.

Troisième Chapitre : Le péritexte comme prolongement du texte

1. Introduction

Dans le présent chapitre que nous introduisons, il s'agira des spécificités des espaces liminaires du roman. Nous allons prendre des exemples variés pour les confronter aux exigences de l'écriture néoromanesque pour mettre en évidence leurs particularités.

Nous allons considérer l'*incipit* et l'*excipit* comme des espaces textuels qui encadrent un roman. Il s'agit bien entendu d'un encadrement formel, limitatif orienté vers l'intérieur du roman, et non distributif, orienté vers l'extérieur, vers d'autres romans dans un rapport d'intertextualité. Cet encadrement est utile pour la délimitation passive des contours du texte romanesque nécessaire pour identifier ce qui fait partie du roman de ce qui ne l'est pas. Il est utile aussi dans la mesure où il contribue activement (dans une dynamique thématico-structurale) à son ouverture et à sa clôture. Ces deux espaces liminaires participent à la « profondeur et [à] la perspective²³³ » du roman. Leur encadrement aide à concentrer l'œuvre sur elle-même et participe à sa totalisation.

Pour ce qui est de l'ouverture et de la clôture, dans notre conception, elles ne se définissent pas (seulement) par une matérialité, mais plutôt par une fonction qui prépare le passage, brutal ou progressif, du dedans vers les dehors, ou bien l'inverse, traçant ainsi une frontière entre l'œuvre et le *hors-d'œuvre*.

2. Le paratexte

Une première mise au point consiste à faire la distinction entre le roman proprement dit, c'est-à-dire le texte depuis sa première phrase jusqu'à sa dernière, et tout ce qui l'accompagne (mais figurant sur le livre-objet), autrement dit, l'« ensemble formé par les titres, prières d'insérer, préfaces, épigraphe, notes, quatrième de couverture etc. qui accompagnent le texte proprement dit²³⁴ », ce que l'on nomme, après Genette, paratexte. Il l'a défini comme suit : c'est « ce par quoi un récit se fait *livre* et se propose comme tel à ses lecteurs. ». Tous ces éléments cités font du roman ce qu'il est et participent à sa compréhension optimale. La présence du préfixe "para" fait que tous ces éléments sont « à la fois des deux côtés de la

²³³ DELEUZE, Gilles, *Francis Bacon : La logique de la sensation*, Paris, Seuil, 2002, p. 100.

²³⁴ JARRETY, Michel (sous dir.), *Lexique des termes littéraires*, Paris, Librairie Générale Française, 2001, p. 308.

frontière qui sépare l'intérieur et l'extérieur²³⁵ » du roman. Le paratexte constitue par lui-même cette frontière. Il est « l'écran qui fait membrane perméable entre le dedans et le dehors²³⁶ ».

N'oublions pas de signaler l'importance de la première de couverture car elle permet de donner des indices sur le roman. Il est souvent intéressant, lorsqu'il existe plusieurs éditions d'un ouvrage, de comparer plusieurs couvertures de manière à voir ce que chacune d'elle met en avant.

Mais le plus important pour nous, c'est de signaler la distinction entre tous ces éléments qui produisent un effet de structuration qui est basé sur la *divisio*, et non sur le *continuum*.

Il s'agira pour nous de signaler les relations hypothétiques qui peuvent se tisser entre la couverture, le titre²³⁷ comme élément indépendant de cette dernière, et enfin le texte. Le tout dans le processus, ou du moins la dynamique, de l'ouverture dans sa relation avec la clôture.

Cela étant, l'ouverture désignera la série de passages comprise entre le paratexte et le texte. *L'incipit* sera donc un espace textuel inclus dans l'ouverture. Il fait partie du texte proprement dit. *L'attaque* désigne les premiers mots de *l'incipit*. Pour plus de précisions terminologiques, nous devons, comme nous venons de le faire pour l'ouverture, en amont du récit, apporter des distinctions définitionnelles pour sa clôture, en son aval. La *clôture* englobera tout l'espace textuel compris entre *l'excipit* et toute la zone péri-textuelle. La *clé* est le « mot de la fin²³⁸ ». Sur les deux figures ci-dessous, nous schématisons les distinctions précédentes :

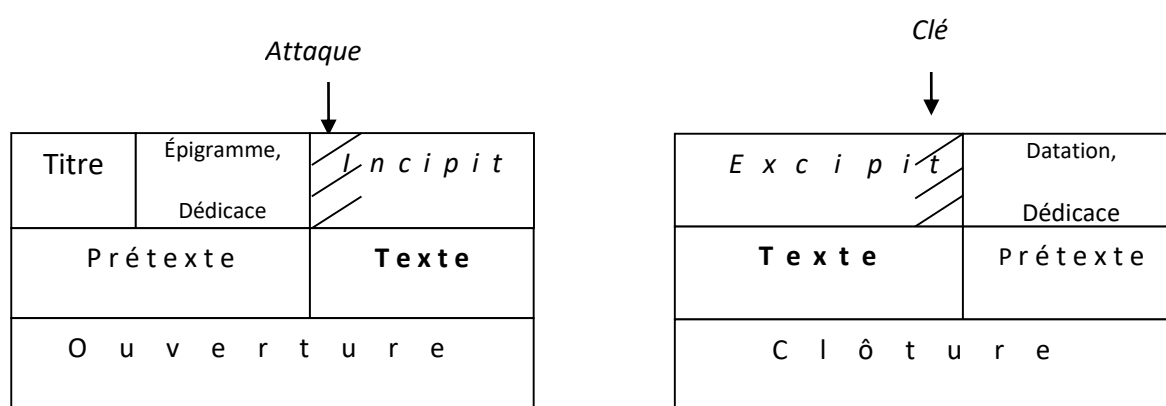


Figure 2 : schématisation des espaces liminaires

²³⁵ HILLIS-MILLE, Joseph, « The Critic as Host », in *Deconstruction and Criticism*, New York, The Seabury Press, 1979, p. 219. Cité par GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, (note), p. 7.

²³⁶ *Ibidem*.

²³⁷ Sans pour autant s'adonner à une étude poussée en titrologie.

²³⁸ LARROUX, Guy, « Mise en cadre et clausularité », *Poétique*, n° 98, 1994, p. 252.

2.1. Le titre

Du latin *titulus*, le titre désignait, dans la Rome Antique, le panneau portant le nombre de batailles gagnées par un général victorieux. Au Moyen-Âge, la page du titre (la future couverture) n'existait même pas. Sur la même page du texte, en son début, était écrite en rouge (pour créer une distinction visuelle basée sur un code de couleurs) la célèbre formule *Incipit liber*. Le texte n'avait pas besoin de tous les éléments paratextuels actuels. Il faut dire que sa vulgarisation, très restreinte et souvent accompagnée par la personne qui le transmettait, l'en a affranchi.

C'est avec la place qu'occupera l'auteur, sorti enfin de l'anonymat du XVIII^e siècle, que les titres des romans acquièrent une importance plus conséquente.

Le titre d'un roman remplit les fonctions suivantes :

- une fonction d'identification : il est la « carte d'identité » du récit.
- une fonction descriptive : le titre donne des renseignements sur le contenu et/ou la forme du récit.
- une fonction connotative : il renvoie à des significations annexes, à une époque déterminée, à la manière propre à un auteur, etc.
- une fonction séductive : le titre met en valeur le récit et attire le lecteur par son mystère, sa concision etc.

On peut trouver d'autres appellations à ses fonctions et cela à cause « du caractère vacillant de leur dénomination²³⁹», comme, par exemple, les fonctions : métalinguistique, informative etc. Roland Barthes les a résumés en deux fonctions essentielles : Une fonction déictique et une fonction énonciatrice. Avec la première, le roman est nommé et identifié. Avec la seconde, le contenu du roman est annoncé avec un énoncé plus ou moins explicite.

La pertinence d'un titre et son efficacité n'est pas à déterminer avant la lecture du texte qu'il précède. Elle se fait *a posteriori* grâce à une lecture rétroactive qui opère d'incessants renvois, ou du moins rappels, qui lui donnent son plein sens. Citons à ce sujet De Biasi : « le texte prend congé de son lecteur et se referme sur la stratégie d'écho d'une mémoire de l'œuvre dont le titre restera le symbole métonymique²⁴⁰». Sans cela, le titre n'aurait qu'une seule

²³⁹ BESA CAMPRUBÍ, Josep, *Les Fonctions du titre*, Limoges, PUL, 2002, p. 8.

²⁴⁰ DE BIASI, Pierre-Marc, « Les points stratégiques du texte », *Le grand Atlas des littératures*, Paris, Encyclopaedia Universalis, 1990, p. 27. (C'est nous qui soulignons.)

fonction celle de l'identification, ou telle que désignée par Josep Besa Camprubi²⁴¹ par la fonction désignative.

Le titre n'est pas autonome du texte, il est une partie de lui (même si parfois, il n'est pas choisi par l'auteur). Pour Genette, le titre possède une fonction descriptive où il donne des informations thématiques ou rhématiques du roman, mais il a surtout une fonction séductive. Le titre est un "apéritif" selon Barthes, insistant ainsi sur son rôle d'ouverture au texte. C'est une contrainte interprétante et donc un index qui dirige l'attention sur l'objet du texte en en donnant à son égard, plus ou moins, un supplément informatif. Il est des titres décents et des titres plus "mystérieux", parfois même de nature symbolique.

Le titre est le premier contact verbal du roman avec le lecteur. Il doit faire son effet : intéresser, intriguer, résumer, informer, promettre, etc. peu importe, l'essentiel c'est que le lecteur ait envie d'aller plus loin et de lire le roman après l'avoir acheté et succombé à la fonction *publicitaire*. Un excellent titre ne présage pas nécessairement d'un excellent roman, comme un excellent roman ne posséderait pas obligatoirement un excellent titre. L'idéal serait une adéquation entre les deux comme par exemple *À La Recherche du temps perdu* qui ouvre un horizon d'une "quête" qui promet d'être merveilleuse et qui sera confirmée par la suite, tout au long du roman.

Dans sa rigoureuse analyse du titre, faite notamment dans *La marque du titre*²⁴², Léo Hoek a trouvé que la relation logico-sémantique qui existe entre un titre et son texte dans le Nouveau Roman est, pour le moins que l'on puisse dire, différente de celle qui existe dans le roman traditionnel, puisque dans la majorité des cas, le titre est une subsumption du texte.

D'après Hoek toujours, le texte néoromanesque et son titre entretiennent une relation dialectique qui fait qu'ils peuvent évoluer dans deux sphères différentes dans la mesure où le « langage du titre [...] est un langage secondaire, un "système modélisant secondaire", qui "utilise des signes agencés de façon particulière"²⁴³ ». Allant même jusqu'à se renier l'un l'autre, le texte n'assumant que partiellement ou nullement le titre ou *vice versa*. Dans le cas précis de notre corpus, nous n'avons pas remarqué cette répulsion puisqu'une adéquation (que nous allons identifier un peu plus loin) entre le titre et le texte peut être relevée. La

²⁴¹ BESA CAMPRUBÍ, Josep, *Les Fonctions du titre*, op. cit., p. 8.

²⁴² LÉO H. HOEK, *La Marque du titre : dispositif sémiotiques d'une pratique textuelle*, Paris, Mouton, 1981.

²⁴³ *Ibid.*, p. 52.

fonction référentielle reste donc opératoire, sauf que le référent peut être modifié d'une lecture à une autre. Ainsi, dans une lecture sociologique²⁴⁴, Lucien Goldman avait mis l'accent sur l'aspect objectal de l'univers choséiste tant revendiqué par les nouveaux romanciers, et plus particulièrement par Robbe-Grillet dans *La Jalousie*.

Pour Hoek, le titre subit des transformations sémiques²⁴⁵ lorsqu'il est confronté au texte. Et parmi ces transformations, il cite comme exemple celle qui a affectée *La Jalousie*, la qualifiant de conjonctive où les deux sens de "jalousie" s'entremêlent dans le texte.

Hoek avait opéré une classification qui a fait ressortir deux grands types de titres : les onomastiques et les référentiels. Les premiers identifient des noms propres comme *Les Géorgiques* de Simon ou *Molloy* de Beckett, et les deuxièmes des noms commun comme *Les Gommages*, *Le Voyeur* et *La Jalousie* de Robbe-Grillet, *La Modification*, *L'emploi du temps*, etc. de Butor. Mais d'une manière générale, il a trouvé que le titre lui aussi a été exploité par ces romanciers pour contester la mimésis romanesque.

2.1.1. *La Jalousie*, le titre de la suspicion

Le thème unique de *La Jalousie* est le sentiment jaloux. Il a été porté par un narrateur qui observe son épouse A... à travers les systèmes de jalousies des fenêtres de sa maison. En ce qui concerne le sentiment, le mot en lui-même n'est jamais repris dans le corps du texte. Ce sentiment, jamais nommé, pourtant diffus, est à deviner par le lecteur. Mais concernant les fenêtres, elles sont reprises plusieurs fois dans le roman. Ce titre est une évidence pour cette histoire. Il subsume (au sens kantien) le texte dans la mesure où il ramène la multiplicité des différentes facettes de ce sentiment à sa conception abstraite et *pure*. Ricardou a donné à ce genre de titre l'explication suivante : « 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 définitions²⁴⁶. ». Léo Hoek avait désigné le choix de Robbe-Grillet pour les titres du

²⁴⁴ Effectuée dans *Pour une Sociologie du roman*, Paris, Gallimard, 1964.

²⁴⁵ Qu'il a identifié comme la transformation de conjonction, de coordination, d'effacement, etc.

²⁴⁶ RICARDOU, Jean, *Nouveaux problèmes du roman*, Paris, Seuil, 1978, p. 146.

*Voyeur*²⁴⁷ et de *La Jalousie* par l'archilxie, puisqu'il s'agit dans les deux cas d'un « mot pris dans deux sens différents à la fois²⁴⁸ ».

Ce titre, le plus célèbre (en tout cas l'un des plus vendus²⁴⁹) de Robbe-Grillet, a marqué ce sentiment en littérature. On ne peut plus rien dire à propos de ce sentiment sans faire recours à la référence de *La Jalousie*. Le titre de cette fiction s'est amalgamé au sentiment réel, comme d'autres (*Madame Bovary*, *Les Misérables*, *L'Étranger*, 1984) qui se sont rattachés à l'histoire qu'ils racontent. Avec l'article défini de ce titre, l'auteur semble nous affirmer que son roman raconte ce qu'est LA vraie Jalousie. Contrairement au titre d'un autre de ses romans, *Les Gommages*, où Barthes voit une métaphore, c'est-à-dire « un seul adjectif de substance, appliqué d'ailleurs au seul objet psychanalytique de sa collection : la douceur des gommages (« Je voudrais une gomme très douce ») ». Il ajoute que la « qualification tactile désignée par la gratuité mystérieuse de l'objet [...] donne son titre au livre comme un scandale ou une énigme²⁵⁰ »

Sans pour autant s'adonner à une étude titrologique complète de l'œuvre de Robbe-Grillet, nous allons essayer d'en tirer les quelques éléments significatifs qui participent au mouvement de l'ouverture qui se prolongera éventuellement à la clôture.

Les titres des romans de cet auteur reflètent ses intentions scripturales. Comme pour *La Jalousie* où il voulait installer le lecteur dans une situation inconfortable par la polysémie du seul mot utilisé comme titre, *Un régicide*, son premier roman publié en 1949, veut dire à la fois, une tentative d'assassinat d'un roi, son assassinat proprement dit, sa condamnation à mort, et même la personne qui a tenté ou effectivement assassiné un roi. Pour ce qui est du *Souvenirs du triangle d'or* (1978), Robbe-Grillet avait dit à propos du choix du titre ceci :

²⁴⁷ Robbe-Grillet confia à Hoek (lors de la discussion qui a suivie sont intervention au colloque de Cerisy de 1971) qu'il avait envisagé initialement le titre du *Voyageur* pour son roman *Le Voyeur*. Les lettres enlevées du titre correspondent à la scène de viol occultée dans le roman. Le titre est devenu comme une sorte de « miroir devant un texte », in Léo Hoek, « Description d'un archonte : Préliminaires à une théorie du titre à partir du Nouveau Roman », *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui*, (Colloque de Cerisy, 1971), UGE, 1972, « 10/18 », I, p. 308.

²⁴⁸ HOEK, Léo, *La Marque du titre*, op. cit., p. 139.

²⁴⁹ « Quand, dans la presse, on parlait de moi à tout propos, on ne me lisait presque pas. En 57, année de sa parution, on a dû vendre moins de 500 exemplaires de *La Jalousie*, pour l'ensemble des lecteurs de langue française. L'année suivante, on en a vendu peut-être 600... Maintenant, bon an, mal an, on en vend cinq ou six mille exemplaires. Si on fait le total depuis sa sortie, le livre n'est pas ce qu'on appelle un best-seller, dont la vente est rapide, mais c'est un « long-seller », qui a largement dépassé les best-sellers de l'époque. », *Entretien avec HENRIC, Jacques dans Le Voyeur : Textes, causeries et entretiens, 1947-2001*, Paris, Bourgois, 2001, p. 440.

²⁵⁰ BARTHES, Roland, *Essais Critiques*, op. cit., [En ligne]. URL : <http://ae-lib.org.ua/texts/barthes__essais__critiques__fr.htm> (Consulté le 13/03/2015).

*Le triangle est une forme symbolique divine ; joint au nombre d'or, il permet de mettre en jeu une activité géométrique, mythologique et charnelle. On peut aussi penser au triangle des Bermudes, endroit où il se passe des phénomènes inexplicables, au triangle de la drogue (à la frontière de la Birmanie, du Laos et de la Thaïlande), [...]. Dans mon roman, le Triangle d'or pourrait être un temple religieux, ou bien le nom d'une maison de plaisir comparable à l'Opéra dans *Le Jeu avec le feu*, ou bien encore le nom d'une société secrète qui organise des chasses à courre d'un genre très spécial.*²⁵¹

Pour ce qui est de : *Dans le labyrinthe* (1959), *La Maison de rendez-vous* (1965), *Projet pour une révolution à New-York* (1970), *Topologie d'une cité fantôme* (1976), tous ces titres véhiculent ouvertement une dimension spatiale, très largement exploitée dans ces romans, ou comme l'avait affirmé Genette : « un espace à la fois instable et obsédant²⁵²».

Mais d'une manière générale, l'ensemble des titres de l'œuvre de cet auteur possède une cohérence qui va dans le sens du projet robbe-grilletien d'une nouvelle vision du roman.

2.1.2. *Le Jardin des Plantes*, le titre de l'analogie

Pour ce qui est du titre du *Jardin des Plantes*, il s'agit là aussi d'ambiguïté. Le jardin des plantes peut désigner, à la fois, un nom propre, celui du célèbre jardin public de la ville de Paris. Il indique aussi un nom commun qui désigne un potager exploité à titre individuel.

Le roman n'est pas une histoire romancée sur la botanique, ni une intrigue qui a choisi comme décor un jardin public. La relation directe ne se trouve pas donc entre le titre et le contenu du roman, mais plutôt entre le titre et la mise en page formelle de l'écriture. En effet, on pourrait constater une correspondance entre les formes des parcelles plantées dans le jardin et les blocs textuels sur les premières pages du roman : comme dans le jardin des plantes, la page du roman est constituée de lopins hétérogènes de diverses natures qui se côtoient.

²⁵¹ VERHOEFF, Han, *Les grandes tragédies de Corneille : une psycholecture*, Paris, Lettres modernes, 1982, p. 80. Disponible aussi sur le site des Éditions de Minuit, URL : <http://www.leseditionsdeminuit.com/livre-Souvenirs_du_triangle_d_or-1807-1-1-0-1.html> (Consulté le 20/03/2016).

²⁵² GENETTE, Gérard, *Figures I*, Paris, Seuil, 1966, p. 70.

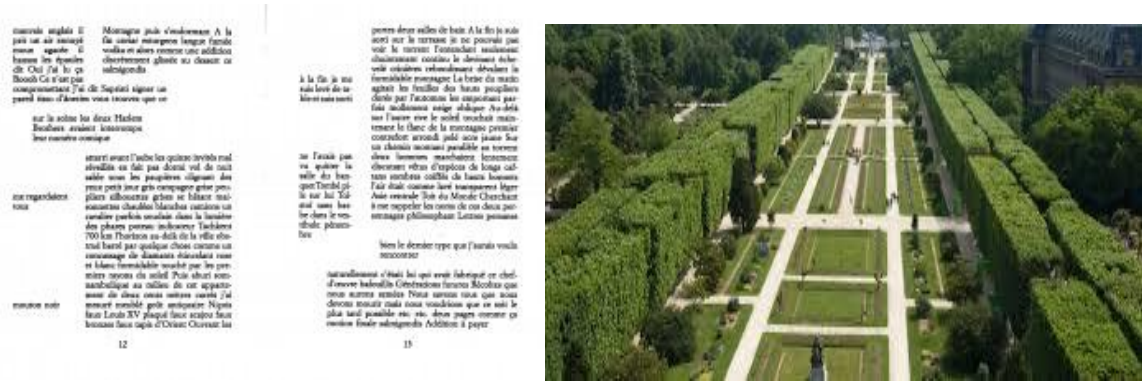


Figure 3 : l’analogie entre les lopins du jardin et les blocs textuels du *Jardin*

Ce rapprochement entre l’écriture de Simon et l’image du jardin a été effective et d’une manière explicite dans ce roman comme suit : « V. essayant de lui expliquer qu’il en était là du langage comme de ces jardins, ces parcs aux allées taillées en forme de murailles, d’entablements, langue et nature également soumises à la même royale volonté d’ordre, de mesure et de mathématiques²⁵³ ». (*JDP*, p. 104)

Simon, qui habita Place Monge à Paris, ne manquait pas de faire ses promenades dans ce jardin qui se trouvait à trois cents mètres de chez lui. Il l’évoque d’une manière explicite une seule fois, à la page 61 : « l’homme s’est appliqué là a pour ainsi dire *domestiquer, asservir la nature, contrariant son exubérance et sa démesure pour la plier à une volonté d’ordre et de domination, de même que les règles du théâtre classique enferment le langage dans une forme elle aussi artificielle, à l’opposé de la façon désordonnée dont s’extériorisent naturellement les passions.* ». (*JDP*. C’est nous qui soulignons)

Dans ce passage tiré du roman lui-même, on peut relever une autre analogie. Elle concerne cette fois-ci une écriture classique, normative, qui s’est soumise aux règles formelles et rigides, qualifiée d’artificielle, et une nouvelle écriture libérée qui reflète mieux la passion et la spontanéité d’un auteur.

Simon a voulu donc délivrer l’écriture de sa forme linéaire et ordonnée, pour refléter la simultanéité et l’informité de la réalité.

²⁵³ “Mathématiques” renvoie aux déclarations de Simon concernant le fonctionnement de son écriture par combinaisons et permutations, un autre rapprochement entre l’écriture traditionnelle et l’écriture simonienne.

Le titre du *jardin des plantes* donne donc des indications sur la forme et sur le contenu du roman : les différents lopins hétérogènes qui constituent le jardin botanique présagent de l'hétérogénéité des motifs qui constituent le roman. Leurs agencements et leurs répétitions imitent l'aspect général du jardin botanique.

2.1.3. *Mobile*, le titre de la rupture

Le Génie du lieu est l'essai de Michel Butor qui a confirmé la volonté de cet auteur pour la promotion d'une certaine "critique géographique". Elle a été certifiée à partir de *Mobile*, où s'est opérée une bifurcation dans la trajectoire de l'auteur de *La Modification* pour explorer d'autres territoires littéraires. Dans ce livre, Butor partage son expérience des États-Unis avec une écriture singulière qui reflète la particularité de ce pays. *Mobile* propose de réorganiser plusieurs descriptions d'une manière éparpillée sur la surface de la page, elle-même orientée en *paysage*²⁵⁴. Les mots n'étant plus cloisonnés dans le moule de la colonne du codex (selon la mise en forme traditionnelle), ils donnent l'impression d'être plus libres et mobiles. Cette impression a été confortée par les nombreuses insertions qui reprennent littéralement des inscriptions sur des pancartes, ou des coupures de journaux locaux. Mais elle a été confirmée surtout par le mouvement qui s'est instauré avec la progression qui suit l'ordre alphabétique adopté dans le livre.

« Je suis très sensible au paysage. Je suis très sensible au paysage en mouvement ». Cette déclaration de Michel Butor, pourrait bien être la motivation première qui a déterminé son choix formel adopté dans *Mobile* où le lecteur passe d'un paysage à un autre, d'une évocation, l'autre. Dans *Mobile* le titre indique, comme l'avait fait remarqué Léo Hoek, « la mobilité et la discontinuité du texte, c'est-à-dire son fonctionnement²⁵⁵ »

²⁵⁴ L'écriture est inscrite sur la largeur de la page et non sur sa longueur.

²⁵⁵ HOEK, H. Léo, *La Marque du titre : dispositif sémiotiques d'une pratique textuelle*, Paris, Mouton, 1981, p. 108.

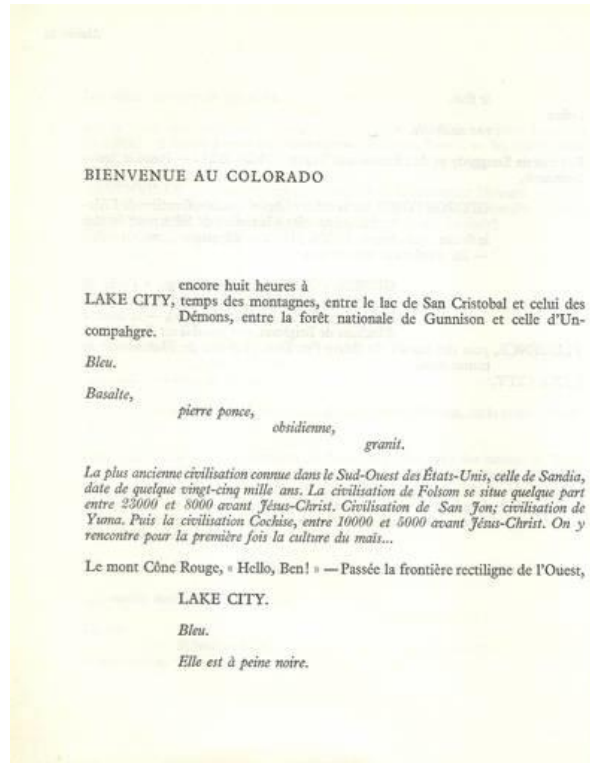


Figure 4 : la mobilité des mots sur la page de *Mobile*

Comme on peut le voir sur cette page, les mots, ainsi détachés, donnent l'impression d'être en mouvement, comme dans le cas précis des mots : « Bleu. Basalte, pierre ponce, obsidienne, granit » qui se sont libérés de l'alignement traditionnelle pour se *balader* sur la surface de la page.

Mobile renvoie aussi au thème général du texte, un voyage aux États-Unis. Cela a été confirmé, comme nous l'avons déjà signalé, par le sous-titre : étude pour une représentation des États-Unis. C'est donc une mobilité dans l'espace géographique de ce pays (de ville en ville, d'un état à un autre) et une mobilité dans l'espace textuel de ce livre (de mot en mot, d'une page à une autre).

2.2. Le Péritexte

Partant du constat de Genette qui affirmait qu'« un texte se présente rarement à l'état nu, sans le renfort de l'accompagnement d'un certain nombre de productions²⁵⁶ », nous ne devons pas

²⁵⁶ GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, p. 7.

négliger l'appareil paratextuel dans une étude, qui est la nôtre, consacrée à l'ouverture et à la clôture.

Le paratexte, selon Genette toujours, est « ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public. Plus que d'une limite ou d'une frontière, il s'agit ici d'un seuil ou [...] d'un vestibule qui offre à tout un chacun la possibilité d'entrer ou de rebrousser chemin²⁵⁷. »

Cet appareil comprend toutes les informations contenues dans la page de couverture, à savoir le nom de l'auteur, le titre (et le sous-titre s'il existe), l'indication générique, le nom de la maison d'édition, et enfin l'éventuelle illustration (dessin, photographie, etc.) ; mais aussi celles contenues dans la quatrième de couverture comme le probable extrait, plus ou moins représentatif, du texte du roman et/ou la présentation du roman par l'instance éditoriale ou un critique universitaire ou journalistique. Elle est accompagnée parfois d'une notion bibliographique ou biographique de l'auteur.

Puisqu'elles font partie de l'ouverture et de la clôture du roman, ces deux couvertures liminaires retiendront notre attention bien qu'elles échappent souvent au contrôle de l'auteur qui ne décide pas de leurs contenus. Considérant le livre comme un produit commercial parmi tant d'autres, dont il a la tâche de promouvoir, l'éditeur prend en charge ses deux couvertures. Rappelons enfin que ces éléments cités constituent le *péritexte* auquel il faut ajouter d'autres informations (entretiens avec l'auteur, ses correspondances relatives à son œuvre, les critiques etc.) qui constituent *l'épitéxte*. Pérítex te et építex te forment l'ensemble du paratexte.

3. La relation titre/texte/couverture dans *La Jalousie*

Longtemps considérée comme une frontière entre le dehors et le dedans, une couverture n'est pas seulement « la figure identitaire du roman »²⁵⁸, mais aussi et surtout un lieu de transition et de transaction. Lieu de transition, en ce qu'elle est un espace où s'est inscrit le point de départ de l'activité signifiante. Lieu de transaction en ce qu'elle est un lieu de négociations

²⁵⁷ *Ibidem*.

²⁵⁸ BAILLET, Caroline, « *Le choix d'un roman sur le point de vente : Influence des variables situationnelles et des caractéristiques du consommateur sur le processus décisionnel utilisé* », Thèse de doctorat en Sciences de Gestion sous la direction d'André BOYER, Nice, Université Sophia Antipolis, 2009, p. 144. [En ligne] URL : <file:///C:/Users/shift/Desktop/Caroline_BAILLET_-_These.pdf > (Consulté le 06/06/2016).

du sens où se mêlent plusieurs systèmes de communication. Nous allons maintenant effectuer une analyse de l'aspect iconique et figuratif de la première de couverture de *La Jalousie*²⁵⁹.

La première de couverture d'un roman est un objet polymorphe, à la fois iconique et linguistique où l'image est porteuse d'un prolongement linguistique. Selon Roland Barthes, le message iconique possède deux fonctions, une fonction d'ancrage et une fonction de relais. Le relais implique une complémentarité texte-image. L'ancrage correspond au contrôle imposé par le texte, à la polysémie de l'image : le texte aide à imposer le bon niveau de perception. Les différentes perceptions expliquent en partie, la diversité des couvertures pour un même roman, en l'occurrence, *La jalousie*, qui se prête le mieux à cette étude puisqu'il possède un bon nombre de cas d'étude les unes plus intéressantes que les autres s'agissant de 06 couvertures, proposées par 06 maisons d'édition différentes. Le présent titre a pour objectif l'étude sémiologique de la première de couverture de ce roman. Comme nous l'avions mentionné dans les hypothèses relatives à notre problématique, l'étude sémiologique envisagée considère cette couverture comme un signe qui présuppose un système possédant un code de communication.

Dans la tradition éditoriale, la couverture est considérée comme un produit culturel qui ne peut être reproductible à l'identique sans perdre de sa pertinence. L'image qui y figure est en fonction dans un contexte bien déterminé étant liée à un horizon d'attente spécifique. Par contexte, nous soulignons particulièrement les dispositions d'apparition qui conditionne l'interprétation du message. Chaque couverture privilégie une interprétation et met en valeur une piste d'interprétation plutôt qu'une autre. Nous reviendrons sur ce point avec plus de détails lors de l'analyse des différentes premières de *La Jalousie*.

L'analyse de la première de ce roman s'appuie sur le repérage des différents types de signes selon la grille suivante :

1. Le format : Outre les informations économiques que suggère le format d'un roman broché ou de poche, Stéphane Darricau explique que le format d'un roman est également un code culturel et un signe de distinction qualitative. Le format est « un code culturel qui lie les dimensions observables d'un livre à la nature et la qualité de son contenu. Nous serons ainsi naturellement enclins à accorder plus de prestige à un livre de grandes dimensions qu'à un

²⁵⁹ Ce choix d'une analyse exclusive à la couverture de *La Jalousie* a été déterminé par le manque d'exemples et de variétés, dans d'autres éditions, des deux autres livres de notre corpus.

ouvrage de poche. »²⁶⁰ Toutefois, Genette confère un aspect culturel aux formats de poche dans la mesure où la réédition des romans dans ce format signifie une consécration de l'œuvre littéraire. Par ailleurs, Genette ajoute un troisième format réservé aux best-sellers caractérisés formellement par les dimensions 16 × 24 et un volume d'environ 400 pages, que le lecteur associe à une lecture de détente. Ce sont des « pavés sur la plage [...] assez larges pour que leur couverture fût en vitrine l'effet d'une affiche, et assez lourds pour maintenir au sol une serviette de bain. »²⁶¹ ajoutait ironiquement Genette. Enfin, il convient de souligner à titre indicatif, que depuis la conversion numérique, un nouveau format a vu le jour, le format Kindle qui ne sera pas pris en compte dans ce travail.

2. L'édition : Selon Hubert Nyssen²⁶² les chartes typographiques utilisées par les différentes maisons d'édition constituent leurs identités visuelles auprès du lecteur qui a acquis une certaine expérience qui lui permet de connaître d'emblée dans quelle catégorie il peut classer un texte. Une sorte de code de communication que le lecteur déchiffre grâce à un format, un graphisme et une couleur spécifique à une collection propre à une maison d'édition particulière et qui lui permet de classer un roman.

3. La couleur de la couverture : Dans le monde de l'édition, il existe un code de couleur bien établie et propre à chaque collection. Grâce à ce système de communication, le lecteur averti associe aisément une couleur à une collection et à un genre littéraire. Dès lors, le lecteur pourra choisir, et *a fortiori*, privilégier une piste de lecture parmi une multitude d'hypothèses qui s'offrent à lui. *La jalousie* en est un exemple concret : sa couverture blanche ne suggère pas une interprétation identique à celle que propose la couverture verte ou bleue.

4. La typographie et l'emplacement du nom de l'auteur : Le choix typographique de la couverture d'un roman n'est pas innocent. La typographie ne se soumet pas seulement aux impératives de la technique. En effet, le choix de l'italique ou du romain ne véhicule pas le même sens. Si l'italique laisse transparaître un effet visuel du mouvement et un certain romantisme, le romain reflète le statique et le sérieux. L'Association Typographique Internationale classe les groupes typographiques suivant un ordre chronologique en 12 grandes familles « en postulant que chaque style véhicule l'esprit de l'époque qui l'a vu

²⁶⁰ DARRICAU, Stéphanie, *Le livre en pages*, Paris, Éditions Pyramyd/CNDP, 2006. Cité par BAILLET, Caroline, *Le choix d'un roman sur le point de vente : Influence des variables situationnelles et des caractéristiques du consommateur sur le processus décisionnel utilisé*, op. cit., p. 147.

²⁶¹ GENETTE, Gérard, *Seuils*, op. cit., p. 23.

²⁶² NYSSSEN, Hubert, *Du texte au livre, les avatars du sens*, Paris, Armand Colin, 2005.

naître»²⁶³. Ainsi, les cratères *Gothiques* sont associés au Moyen- Âge, et le *Modern Face* à l'esprit rationnel des Lumières, etc.

Mettre en évidence le titre du roman ou le nom de l'auteur dépend de la notoriété de ce dernier comme nous le verrons avec Alain Robbe-Grillet.

5. Le type d'illustration : Contrairement à l'idée reçue d'une tradition qui associe l'absence d'illustrations sur la couverture à une littérature d'élite, la présence d'illustration n'est toujours pas synonyme de littérature populiste, car « en invitant le public à “voir” les livres, les éditeurs ont éveillé une exigence esthétique qu'ils sont contraints de satisfaire s'ils veulent écouler leur marchandise²⁶⁴ ». Nul ne peut nier que l'objectif principal de l'illustration sur la couverture d'un roman soit de nature purement commerciale. Néanmoins, son caractère artistique (peu importe sa nature, photographique ou autres) n'est pas à démontrer. Différents types d'illustrations sont repérés sur la première de *La Jalousie*. Nous avons pu recenser un dessin (qui nous laisse penser aux deux personnages du roman), et deux photographies de Robbe-Grillet : nous étudierons les orientations des schémas corporels des photographies de l'auteur dont nous distinguerons la photographie de *pose* de celle qui pourrait être qualifiée de testimoniale. À cette fin, nous nous appuyerons sur le dernier ouvrage de Roland Barthes, *La chambre claire*. Dans cet important ouvrage, Barthes évoque une « photographie qui déclenche le sentiment », la jalousie, dans notre cas. Dans notre démarche, nous emprunterons à Barthes l'approche de la photographie par son caractère indiciel plutôt que par sa nature iconique en favorisant le temps à l'espace où le référent est *dé-temporalisé*, pour reprendre Barthes. La localisation de la photographie dans le temps constitue, toujours selon Barthes, le noème de la photographie. « Le contenu quasi assertorique de toute image, ne réside évidemment pas dans l'image elle-même qui n'est, lorsqu'on considère comme sème, qu'une demande, aussi insistante que flottante, de clore par un sens assertorique quel qu'il soit, la question que son existence intentionnelle a posée. L'énoncé quasi – assertorique est dans le regard porté sur l'image, il se confond avec l'acte de la faire fonctionner comme une image²⁶⁵. »

²⁶³ DARRICAU, Stéphanie, in BAILLET, Caroline, *Le choix d'un roman sur le point de vente : Influence des variables situationnelles et des caractéristiques du consommateur sur le processus décisionnel utilisé*, op. cit., p. 152.

²⁶⁴ SARTRE, Jean-Paul. In JOHANNOT, Yvonne, *Quand le livre devient poche : une sémiologie du livre au format de poche*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1978, p. 107.

²⁶⁵ PASSERON, Jean- Claude, « Les yeux et les oreilles », avant-propos de J-C Passerons, M. Grumbach et al. *L'Œil à la page*, Paris, Bibliothèque Publique de l'Information, 1984, p. 282.

Afin d'analyser les images des premières de *La jalousie*, nous nous appuyons, également, sur les travaux du groupe μ ²⁶⁶ qui considère que l'analyse de l'image repose sur l'analyse de deux composantes du message visuel à savoir : les signes plastiques et les signes iconiques. Le groupe μ distingue trois types de signes plastiques : la forme au sens Hjelmslevien²⁶⁷, la couleur et la texture.

5.1. La forme : Le Groupe μ , considère que la saisie sensorielle de l'information visuelle constitue le point de départ de la construction et la production du sens. L'information visuelle est captée sous la forme d'un ensemble invariant fonctionnant dans un espace donné : « l'œil, pris comme exemple, ne se contente pas de repérer de multiples points juxtaposés, mais construit une impression de continuité à partir de ces données discrètes : si tous ces points ont la même luminance et la même teinte, ils seront perçus comme constituant ensemble une tache²⁶⁸ ». Cette tache est regardée comme un énoncé minimal et est envisagée comme une « entité » ayant une « qualité » qualifiée de translocale. La somme « entité + qualité » façonne la forme. Sur le plan de l'expression cette forme est caractérisée par les trois signifiants, ou « formèmes », suivants : la *position*, l'*orientation* et la *dimension*.

À propos du fonctionnement de ces « formèmes », le Groupe μ explique que « la position détermine l'emplacement de la forme dans l'espace de représentation. Elle est évaluée en fonction du rapport fond/forme, mais aussi, et corollairement, en fonction de la place de la forme dans le lieu géométrique de la réception : le foyer. »²⁶⁹ Le foyer quant à lui est considéré comme point de détermination de la position de toute autre forme présente dans le même espace avec toutes ses orientations. Dès lors, l'orientation est déterminée par rapport aux caractéristiques des formèmes de la position, qui sont associés à leur tour à une direction.

²⁶⁶ « Né de libres échanges menés à l'Université de Liège (Belgique), le Groupe μ poursuit depuis plus de quarante ans des travaux interdisciplinaires en rhétorique, en théorie de la communication linguistique ou visuelle, en philosophie des sciences du langage, travaux qu'il signe collectivement - tel Bourbaki en mathématiques - de l'initiale grecque du mot « métaphore ». Outre les membres titulaires actuels - Francis Édeline et Jean-Marie Klinkenberg, le Groupe μ a compté Jacques Dubois, Philippe Minguet, Francis Pire et Hadelin Trignon [...]. Plus récemment, le Groupe μ a contribué à orienter la sémiotique dans une direction sociale et cognitive » URL : <<http://www.groupe-mu.ulg.ac.be/Groupe/Groupe.html>> (Consulté le 02/11/2016).

²⁶⁷ « De ce point de vue, on doit conclure que, tout comme les autres disciplines scientifiques peuvent et doivent analyser le sens linguistique sans prendre la forme linguistique en considération, la linguistique peut et doit analyser la forme linguistique sans se préoccuper du sens qui s'y rattache dans les deux plans. » HJEMSLEV, Louis. *Prolégomènes à une théorie du langage*. Paris : Minuit, 1971, p. 101.

²⁶⁸ Groupe μ , « Pourquoi y a-t-il du sens plutôt que rien ? Abrégé de sémiogénétique », *Signata* n°2, 2011, p. 283.

²⁶⁹ Groupe μ , *Traité du signe visuel, pour une rhétorique de l'image*, Paris, Seuil, 1992, p. 218.

La dynamique fond - forme - foyer est à l'origine de l'évaluation de la dimension qui varie suivant une échelle de grandeur : grand vs petit.

5.2. La Texture : La texture d'une image est déterminée par « sa microtopographie constituée par la répétition des éléments »²⁷⁰. Ces éléments et leurs répétitions, les texturèmes, sont considérés comme signifiants synesthésiques et sont saisis grâce à « la réception du grain de la surface et de la projection sensorielle de type visuo-tactile du récepteur. »²⁷¹. D'après le Groupe μ l'élément textural est un *fragment de petite dimension* qui ne permet pas d'« en faire une forme, car la réception individuelle de ces éléments cesse à partir d'une certaine distance, et est remplacée par une appréhension globale grâce à une opération d'intégration²⁷². » En d'autres termes, plus la distance entre le récepteur et l'image augmente, la perception de l'élément textural cède la place à une perception plus globale de l'image. Cette perception dépend grandement de la répétition des *fragments de petites dimensions* : « Des éléments ne peuvent être intégrés en une surface uniforme que dans la mesure où ils sont répétés et que cette répétition suit une loi perceptible. En d'autres termes, c'est le rythme qui fait la texture²⁷³. » Le groupe μ distingue entre le signifiant et le signifié de la texture. Ils n'associent pas un texturème à un signifié ; toutefois ils acceptent « l'existence d'un signifié global du signe²⁷⁴. » Ce signifié se manifeste selon « sa tridimensionnalité, sa tactilomotricité et son expressivité. »²⁷⁵ Et c'est à partir de là que ce groupe de recherche classe les texturèmes selon qu'ils ont « un aspect grainé, lisse, hachuré, moiré, lustré, un pied-de-poule, etc. »²⁷⁶. En somme, la valeur d'une texture est estimée par rapport à la conjugaison des trois facteurs suivants : « la nature du support, le choix de la matière et la manière dont l'artiste pose ou dispose son outil par rapport au support²⁷⁷. » De cette conception découlent deux types de signifiés associés à la texture : le grain et la macule. Le grain varie selon la tridimensionnalité du support mais aussi des propriétés chimiques de la matière utilisée et du type d'empâtement. Pour ce qui est du support, le Groupe μ fait la distinction entre la toile, le bois, le verre ou le papier. Pour la matière utilisée, ils distinguent peinture, graphite,

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 197.

²⁷¹ GRANJON, Émile, *Le signe visuel chez le Groupe μ* , Louis Hébert (dir), 2016, *Signo* [En ligne], Rimouski (Québec), <<http://www.signosemio.com/groupe-mu/signe-visuel.pdf>>. (Consulté le 15/10/2016).

²⁷² Groupe μ , *Traité du signe visuel, pour une rhétorique de l'image, op. cit.*, p. 199.

²⁷³ *Ibidem.*

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 201.

²⁷⁵ GRANJON, Émile, *Le signe visuel chez le Groupe μ* , *op. cit.*

²⁷⁶ Groupe μ , *Traité du signe visuel, pour une rhétorique de l'image, op. cit.*, pp. 70-71.

²⁷⁷ GRANJON, Émile, *Le signe visuel chez le Groupe μ* , *op. cit.*

gouache. Et concernant le dernier élément, il s'agit de distinguer l'empâtement lisse de l'empâtement en relief.

La macule caractérise un état de la texture dans sa forme la plus plate, dans un état d'effacement de relief. Dans ce cas le traitement plastique de la photographie est considéré comme maculaire.

5.3. La Couleur

La rhétorique de l'image du Groupe μ , décompose la couleur en deux types : une couleur physique et une couleur phénoménologique. Les chercheurs belges identifient la couleur physique avec un spectre de couleurs. Cela « mesure selon les longueurs d'onde, le rapport entre qualité de lumière reçue et la quantité réfléchie²⁷⁸. »

La couleur phénoménologique est la couleur naturelle, perçue à titre individuel et subjectif. Selon Kandinsky, « il est aisé de s'apercevoir que la valeur de telle couleur est soulignée par telle forme, atténuée par telle autre. Des couleurs « aiguës » [...] font mieux retenir leurs qualités dans une forme pointue (le jaune, par exemple, dans un triangle). Les couleurs qu'on peut qualifier de profondes se trouvent renforcées, leur action intensifiée par des formes rondes (le bleu, par exemple, dans un cercle)²⁷⁹».

Selon les chercheurs du Groupe μ , la couleur se compose de trois unités de mesure nommées chromèmes. Ces chromèmes sont :

- La dominante colorée qui définit la perception par la rétine des différentes longueurs d'onde du spectre. Chaque longueur d'onde est le résultat d'un mélange chromatique. Seules trois d'entre elles sont estimées comme pures : le bleu, le vert et le rouge.
- La saturation qui est tributaire de l'intensité de l'interaction de la lumière monochromatique et de la lumière blanche. Le degré de saturation est mesuré par rapport à la pureté de la teinte donc par rapport à l'absence de blanc.
- La brillance ou la luminance, quant à elle, mesure la quantité d'énergie radiante de la dominante colorée.

²⁷⁸ *Ibidem*.

²⁷⁹ KANDINSKY, Vassily, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, Paris, Denoël, 1911, pp. 96-97.

Chaque chromème engage un axe sémantique qui se superpose aux deux autres, sur plan du contenu, à un signifié plastique culturellement codé. Il n'est pas nécessaire de rappeler, encore une fois, que l'interprétation des signifiés plastiques subit des différences inter et intra-culturelles.

Devant la complexité définitionnelle de la sémiotique visuelle proposée par le Groupe μ , il serait pertinent de reprendre le schéma du réseau notionnel de la sémiotique visuelle du Groupe μ proposé par Émile Grajon, dans *Le signe visuel chez le Groupe μ* . Le schéma ci-après tente de rendre compte du fonctionnement de cette rhétorique de l'image.

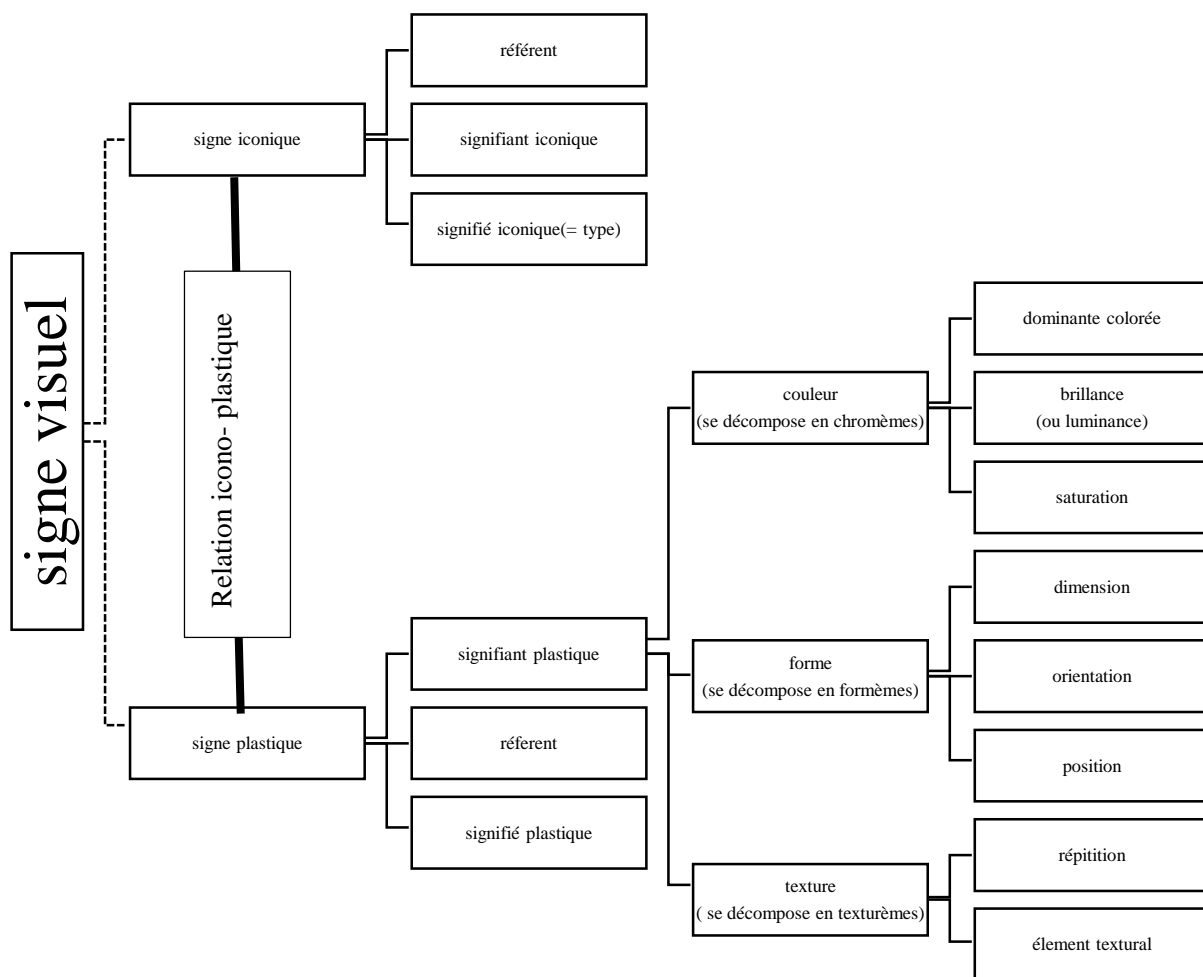


Figure 5 : Réseau notionnel de la sémiotique visuelle du Groupe μ ²⁸⁰

Légende

Ligne pleine : relation de tout (en haut) à partie (en bas)

Ligne pointillée : relation de classe

Ligne grasse : autre relation

Dans un article consacré au *signe visuel*, Georges Roque expose la question de la distinction entre signe iconique et le signe plastique et de l'espace qu'ils occupent dans les œuvres figuratives et non figuratives. Il conclut que cette distinction revêt une véritable difficulté

²⁸⁰ GRANJON, Émile, *Le signe visuel chez le Groupe μ , op. cit.*

qui est due au fait que « le signe plastique est un signe opaque [qui] dans lequel le signe plastique surgit de la prise en compte des qualités matérielles du signifiant, tandis que le signe iconique est un signe transparent, [qui] dans lequel prime la fonction de renvoi vers le référent. »²⁸¹. Toutefois, il est important de préciser que « La couleur est vraie, réaliste, émotionnelle en elle-même sans se retrouver dans l'obligation d'être étroitement liée à un ciel, à un arbre, à une fleur, elle vaut en soi²⁸². »

Georges Roque ne manque pas de saluer l'entreprise du Groupe μ qui a réussi à remplacer le signe visuel par deux signes autonomes, mais en correspondance, à savoir le signe plastique et le signe iconique, cependant, il attire l'attention sur la dissymétrie qui résulte de la mise à l'écart du signifié iconique. Par le signifié plastique, les chercheurs belges évoquent « un système de contenus psychologiques postulés par le récepteur²⁸³. »

Dans le signe plastique, l'accent est mis sur le signifiant, alors que dans l'iconique, l'accent est mis sur le signifié. Dans notre démarche, c'est l'intérêt des formes et des couleurs dans leurs fonctions d'ancrage et de relais, selon la conception barthienne soulignée plus haut, qui importe.

1- Les Éditions de Minuit (format classique)



Figure 6 : Première de *La Jalousie*, Éditions de Minuit. Format : 18,1 x 13,5 cm.

²⁸¹ Groupe μ , *Traité du signe visuel, pour une rhétorique de l'image*, op. cit., p. 195.

²⁸² LÉGER, Fernand, *Fonctions de la peinture*, Paris, Gonthier, 1965, p. 111.

²⁸³ Groupe μ , *Traité du signe visuel, pour une rhétorique de l'image*, op. cit., p. 195.

Dans un ouvrage intitulé, « Existe-t-il un style Minuit ? », publié sous la direction de Michel Bertrand²⁸⁴, les auteurs reviennent sur les caractéristiques des publications signées « Minuit ». Ils n'évoquent pas uniquement le style comme technique d'écriture mais également comme discours visuel reconnaissable dès qu'on voit leurs romans.

Toutefois, « pour un stylicien de stricte obédience l'expression "style Minuit" ne peut passer que pour une figure de style. Un "style", *stricto sensu*, il est plus que douteux en effet que les auteurs publiés par la maison de la rue Bernard-de-Palissy en aient un unique en partage. Mais il existe bel et bien un "(état d') esprit", des caractéristiques, un cahier de charges tacite, des engagements, des refus, etc., qui concourent à définir une identité reconnaissable aux auteurs maison²⁸⁵. » C'est un style qui se reconnaît par son manque d'artifice qui contraste avec les fioritures étalées par la concurrence des autres éditions.

1.1. L'Édition : La tradition française fait de la sobriété des couvertures des romans qu'elles publient un vrai trait distinctif à travers le monde. Contrairement à ce qui se fait aux États-Unis par exemple, la couverture est moins soumise à la rigueur éditorialiste qui caractérise la tradition française où elle participe à la sacralisation des belles-lettres.

1.2. La couleur de la couverture : L'illustration étant réservée aux maisons d'édition populistes, la page blanche, la neutralité dans le code des maisons d'édition, renvoie à une littérature d'élite. La couverture blanche s'interdit toute orientation qui influencerait toutes les prédictions (ou interprétations) de la part du lecteur. La deuxième couleur utilisée par les éditions de Minuit est la couleur bleue, couleur qui dénote un brin d'aristocratie. Le bleu est le symbole de « la vérité régénératrice du Saint-Esprit²⁸⁶ » dans la culture chrétienne. Elle permet également un retour en soi pour un calme intérieur lié aux choses profondes. « Le bleu est le reflet de la vérité incarnée²⁸⁷ »

1.3. La typographie et l'emplacement du nom de l'auteur : En lettres noires sur un fond blanc, le nom de l'auteur est en première position, profitant, ainsi, de la notoriété de Robbe-

²⁸⁴ Michel Bertrand (dir.), *Dictionnaire Claude Simon*, Paris, Honoré Champion, 2013.

²⁸⁵ JOUSSET, Philippe, *La raison et la lyre. À propos de Michel Serres*, in BERTRAND, Michel (dir.) *Existe-t-il un style Minuit ?* Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2014, p. 238.

²⁸⁶ SWEDENBOR, Emmanuel, *La Nouvelle-Jérusalem : revue religieuse et scientifique*, Saint-Amand, Farré le Garé, 1839, p. 55.

²⁸⁷ PRIEUR, Jean, *Les Symboles universels*, Paris, Fernand Lanore, 1989, p. 174.

Grillet. Les Éditions Minuit utilisent la police Garamond²⁸⁸ qui appartient à la famille des *incises*²⁸⁹. « Le caractère de Claude Garamond, attesté vers 1530 à Paris, est tout bonnement insurpassable par sa clarté, sa lisibilité et sa beauté²⁹⁰. » Cette police de caractères est apparue « au moment où le livre occidental avait perdu en tant qu'objet de sa pesanteur médiévale, et avait pris cette forme qui aujourd'hui est encore la meilleure : ce corps mince, aux angles droits, capable de se tenir debout²⁹¹ ». Il présente un parfait compromis entre la rigidité de l'imprimerie et la douceur de la cursive manuelle.

1.4. Le type d'illustration : Dans cette collection, les éditions de minuit ne s'autorisent aucune illustration sur la première de ses romans. Dès lors, cette collection perpétue la tradition qui donne la primauté au texte au détriment de tout autre signe appartenant à un système de communication autre que le système linguistique.

²⁸⁸ « Les caractères portant le nom du plus illustre graveur de caractères de tous les temps ont été très populaires durant les XVI^e et XVII^e siècles et le sont de nouveau en cette fin du XX^e siècle. Les nombreuses versions existantes, certaines très différentes les unes des autres, ont toutefois compliqué l'identification du *Garamond*. Plongeons-nous donc dans l'histoire tourmentée de ce magnifique caractère [...] Au romain, il conféra une élégance sans pareille qui jamais ne serait surpassée. Quel délicat raffinement ! dans la pureté stylisée du contour des lettres ; dans l'équilibre des déliés et des pleins, complémentaires mais non opposés ; dans le galbe parfait des lettres rondes ; dans la finesse des empattements triangulaires et dans le rôle esthétique discret des obits ou, autrement dit, des apices ; dans les tracés verticaux modérément accentués des hampes hautes et des queues qui contribuent à renforcer l'impression de légèreté de l'ensemble ou dans de rares, mais bienvenus, appendices ornementaux. Si, pour la gravure de l'italique, Garamond se borna à incliner les lettres majuscules romaines, il reprit, pour ses minuscules, les délinéaments de l'écriture cursive dont il reconstitua avec grâce, le trait de plume naturel. Ce ne sont plus seulement des lettres penchées, mais des caractères italiques d'une facture originale. », *Histoire des caractères*, URL : <<http://www.typographie.org/histoire-caracteres/g/garamond.html>>. (Consulté le 17/12/2016).

²⁸⁹ « Ces caractères tiennent leur nom de la parenté qui caractérise leur propre forme et celle de caractères gravés dans la pierre ou le métal. Proches des *Linéales*, leurs empattements sont souvent petits et triangulaires ». *Ibidem*.

²⁹⁰ *Ibidem*.

²⁹¹ TSCHICHOLD, Jan, *Livre et typographie*, Paris, Éditions Allia, 1994, p. 34.

2. Les Éditions de Minuit (format de poche)

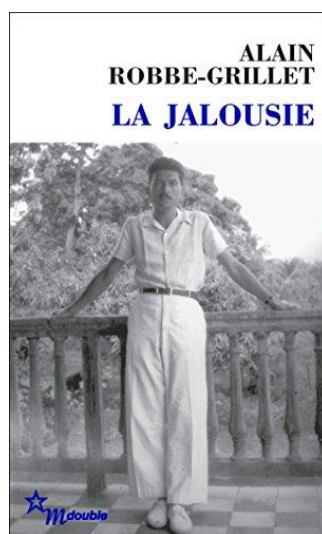


Figure 7 : La première de *La jalousie*, Éditions de Minuit « Double ».

Ce format de poche est associé à une connotation marketing que nous avons déjà traitée plus haut.

2.1. La couleur : Sur cette couverture, la couleur est monochromatique. Elle a été réalisée avec une opposition entre le blanc et le noir. Ce choix est expliqué par les professionnels de la photographie par la priorité donnée à la forme. Une bonne raison quant à la préférence du noir et blanc nous a été donnée par Kadir Van Lohuizen, l'un des photographes attitrés des magazines les plus en vogue lorsqu'il affirmait qu'il avait l'impression d'aller plus en profondeur et vers l'essence de l'histoire qu'il voulait raconter à travers la photographie. Cela va de concert avec la ligne éditorialiste des Éditions de Minuit qui consiste à accorder de l'importance au texte, l'élément le plus "essentiel" pour éviter toute distraction.

2.2. Le type d'illustration : Dans une version plus "marketing" que la précédente, les Éditions de Minuit ont fait le choix d'intégrer une photographie sur la première de *La Jalousie*. Comme « un cadeau du personnage photographié au photographe (et par son intermédiaire, au lecteur) ²⁹²», Alain Robbe-Grillet pose pour la couverture de son roman. Ce qui conduit à une confusion dès ce premier palier qui est la couverture en mettant en scène (puisque toute pose présuppose une mise en scène) l'auteur du roman dans le décor où évoluent les personnages de son roman ; d'autant plus que Robbe-Grillet pourrait correspondre facilement

²⁹² ÉLÍSEO, Véron, *De l'image sémiologique aux discours : le temps d'une photo*, HERMÈS n°13-14, 1994, p. 58.

aux traits physiques du mari jaloux (mais pas ceux de Franck qui possède une stature un peu plus importante) avec ses caractéristiques vestimentaires de l'époque coloniale. Sur cette photo de pose, le punctum sur cette balustrade donne une valeur nostalgique à la lecture de la photographie. En effet, la balustrade limite l'espace et désigne le *moène*, « le a été là », qui est lié à l'espace. La balustrade trace les frontières de la terrasse « entourant la maison sur trois de ses côtés. »²⁹³. Et c'est justement autour du chiffre trois que se construit la structure de tout sentiment jaloux ; mais aussi, celui du piler qui divise la terrasse en trois espaces, et les fenêtres symétriques [...] de la chambre, « les *trois* fenêtres ont à cette heure-ci leurs jalousies baissées plus qu'à moitié²⁹⁴ ». Il y a aussi les panneaux : « La fenêtre présente, de cette façon, *trois* panneaux d'égale hauteur qui sont de largeur voisine : au milieu l'ouverture béante et, de chaque côté, une partie vitrée comprenant *trois* carreaux²⁹⁵ ». Notons que c'est à partir de ce lieu, la balustrade, que le premier regard du mari jaloux est mentionné par Robbe-Grillet : « Mais le regard qui, venant du fond de la chambre, passe par-dessus la balustrade²⁹⁶».

3. Les Éditions An Evergreen Cat book

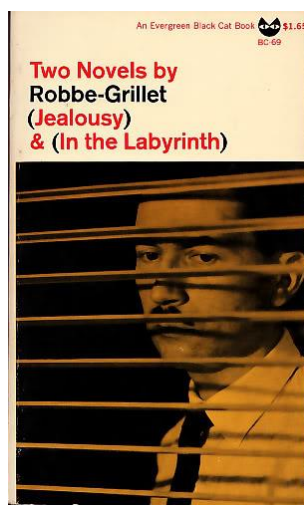


Figure 8 : La première de « La jalousie » Éditions An Evergreen Cat Book.

3.1 Le format : format de poche.

3.2. L'édition : En 1965 c'est-à-dire huit ans après sa première parution aux Éditions de Minuit, Grove Press, publie *La jalousie* et *Dans le labyrinthe* dans la collection Evergreen

²⁹³ ROBBE-GRILLET, Alain, *La Jalousie*, op.cit., p. 7.

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 60. (C'est nous qui soulignons)

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 58. (C'est nous qui soulignons)

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 8.

black cat books. La couverture choisie privilégie une photo de Robbe-Grillet derrière les lames d'une jalousie.

3.3. La couleur de la couverture : C'est une couleur qui rappelle celle du lever ou du coucher du soleil. Cette photographie saisit un moment crucial du roman, celui de son commencement qui se renouvelle à maintes reprises par l'entremise de l'emploi du *Maintenant*. Ce moment est indiqué par un signe plastique jaune orangée qui renvoie au lever du soleil, à *l'incipit* : « Maintenant [...] par le soleil, qui se trouve encore trop haut dans le ciel » (p. 07).

Et si cette couleur se référait au coucher du soleil, elle aurait aussi une importance particulière pour ce moment de la fin de la journée pour un voyeur. C'est le moment où il peut se dissimuler dans l'obscurité. Et c'est là aussi que vont se produire toutes les scènes qui suggèrent la connivence entre A... et Franck. Et c'est surtout l'heure de l'apéritif et du dîner qui la suit.

3.4. La typographie et l'emplacement du nom de l'auteur : la typographie choisie appartient à la famille des linéales sans empattement montrant une certaine sobriété et une recherche de l'épuré.

3.5. Le type d'illustration : Sur cette première, l'éditeur a opté pour une photo événement où Robbe-Grillet apparaît derrière les lames de la jalousie qui rappelle explicitement le thème du voyeurisme du roman précédent, *Le Voyeur*, édité en 1955, mais surtout le point de vue, en retrait, adopté par le narrateur pour raconter l'histoire.

4. Les Éditions Germain Bree et Éric Schönefeld

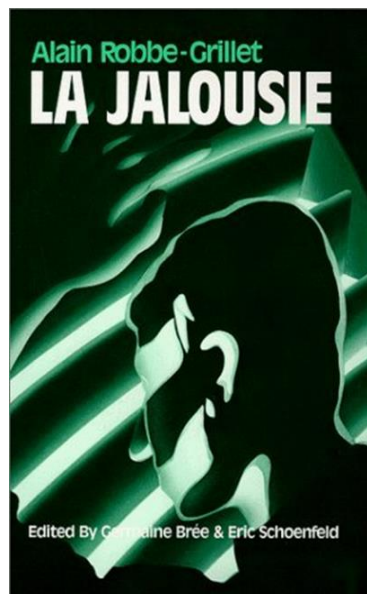


Figure 9 : La première de « La jalousie » Éditions Germaine Brée and Éric Schönefeld.

4.1. Le format et l'édition : Format de poche d'une maison d'édition londonienne : Germaine Brée and Éric Schoenfeld.

4.2. La couleur de la couverture : Sur un fond noir, le vert est dominant. Dans le domaine de l'art et de la littérature, cette couleur a des connotations négatives. En France et dans le monde du théâtre, le vert est vu comme maléfique. Cette idée reçue trouve ses racines dans le théâtre lorsqu'on pensait que l'éclairage de la scène avec des tons verts donnait aux acteurs une allure méchante. Selon la légende, la couleur verte est à bannir au théâtre : « Molière serait mort [sur scène] vêtu de cette couleur²⁹⁷ ». Aux États-Unis, le vert est particulièrement assimilé à deux émotions négatives : à l'envie et à la jalousie d'où l'expression : « to be green with envy », ce qui signifie littéralement en français « être vert de jalousie ». Cette couleur peut être porteuse d'échecs et d'infortune qui caractérise le mari prétendument trompé qui n'arrive pas à matérialiser l'infidélité de sa femme tout au long du roman.

Cette couleur qui a longtemps été difficile à fabriquer, et plus encore à fixer. C'est une couleur chimiquement instable. Le vert a symboliquement été associé à tout ce qui était fragile : l'enfance, l'amour, la chance, le jeu, le hasard, l'argent. C'est justement cette instabilité que nous retrouvons dans ce roman.

4.2. La typographie et l'emplacement du nom de l'auteur : le nom de l'auteur est en première position avec une taille de police moins importante que celle du titre du roman. Pour ce qui est des couleurs le nom de l'auteur est en vert un peu plus claire que le vert dominant sur la première. Alors que le titre de la jalousie est mis en évidence en blanc sur un fond noir et vert foncé. Cette priorité accordée au titre par rapport à l'auteur serait due à la notoriété du roman.

4.3. Le type d'illustration : l'illustration choisie s'assimile aisément à une ombre, un spectre. Cette illustration privilégie la piste du rêve et de l'inconscient. Une atmosphère onirique hors de l'espace et du temps conventionnel qu'on peut retrouver à l'intérieur du roman par l'emploi du *maintenant*. Un point de vue psychanalytique très théâtralisé est reflété par cette première. L'apparition du spectre sur la première de *La Jalousie* représente le trouble entre le rêve et la réalité : « c'est mental, surtout, ces choses-là » (pp. 20-42). Et c'est à l'instar de la présence (comme un spectacle) des personnages : de A... qui n'est définie que par sa parole, sa gestuelle et sa chevelure, de Franck qui accompagne celle de A..., mais surtout

²⁹⁷ BOULOCHER-PASSET, Véronique ; RUAUD, Sabine, *La Couleur au cœur de la tragédie marketing*, Paris, De Boeck Supérieur, 2016, p. 57.

celle du mari, le principal absent du roman. Dans ce cas, ce n'est pas le mari qui est jaloux, encore moins le regard du mari qui est représenté par le spectre, mais c'est les craintes de A...et Franck qui se matérialisent à travers cet insaisissable spectre. Ce n'est pas le mari qui cherche désespérément la preuve d'un éventuel adultère, mais ce sont les deux personnages, A...et Franck qui redoutent la présence du mari.

5. Les Éditions Germaine Brée

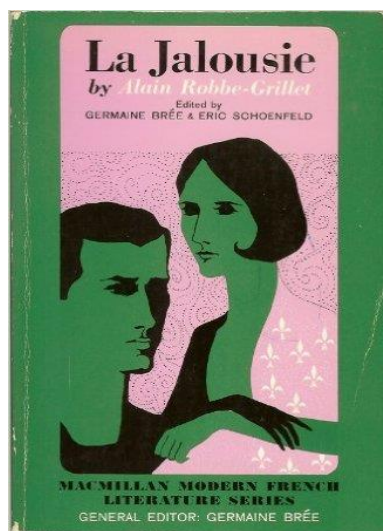


Figure 10 : La première de *La jalousie*, Éditions Germaine Brée.

5.1. La couleur de la couverture : Le rose et le vert. Sans pour autant revenir sur la signification de la couleur verte, nous signalons le contraste entre cette dernière et la couleur rose qui vient entourer le personnage féminin de la couverture et isole du même coup le personnage masculin dans sa jalousie (signifiée par la couleur verte)

5.2. La typographie et l'emplacement du nom de l'auteur : Dans cette édition le titre du roman de couleur noire figure en premier sur cette couverture, arrive ensuite le nom de l'auteur en blanc contrastant avec le noir, afin de le mettre en évidence grâce à l'opposition des deux couleurs.

5.3. Le type d'illustration : La présence d'illustrations sur un roman est une arme à double tranchant comme nous l'avons souligné ci-dessus dans la mesure où le choix de l'illustration comporte toujours un risque : il peut inviter comme il peut rebuter le lecteur. Les signes iconiques qui apparaissent sur cette première mettent en scène deux personnages qu'on serait tenté d'assimiler aux deux principaux personnages du roman Franck et A..., mais

l'observation de la chevelure du personnage féminin présent sur la couverture nous éloigne de cette hypothèse. Dans *La Jalousie*, les descriptions les plus détaillées de A... relèvent de sa chevelure : « les boucles noires et brillantes » (p. 12), « [...] dont les torsades savantes semblent sur le point de se dénouer ; quelques épingles cachées doivent cependant le maintenir avec plus de fermeté que l'on ne croit. », « Le chignon de A... vu de si près, par derrière, semble d'une grande complication. Il est très difficile d'y suivre dans leurs emmêlements les différentes mèches [...] » (p. 41). Ces descriptions ne sont pas fidèles à la chevelure de la femme présente sur cette première de couverture.

C'est de même avec un autre signe iconique, celui de la fleur de lys blanche figurant comme un motif imprimé sur le vêtement porté par la femme, puisqu'elle symbolise des traits positifs et non la trahison, encore moins l'adultère. « Le lys blanc fut pour tous les peuples symbole de la pureté²⁹⁸ ». Nous pensons qu'avec le choix de tels signes iconiques qui s'avèrent être erronés, l'éditeur a privilégié la piste d'une lecture politique et coloniale du roman dont la plus illustre fut celle soutenue par Jacques Leenhardt. Ce choix a été donc pris en se basant non sur sa propre lecture du roman, mais sur la base d'une critique

Le dernier signe iconique vient confirmer notre dernier constat : la posture des mains de cette femme qui, l'une sur l'autre et tournées vers le bas, lui donne l'apparence d'une sereine élégance, digne d'un héritage aristocratique. Cette posture des mains rappelle celle du *Portrait de Madame Duvaucy* d'Ingres (1807)

6. Les Éditions Riverrun Press

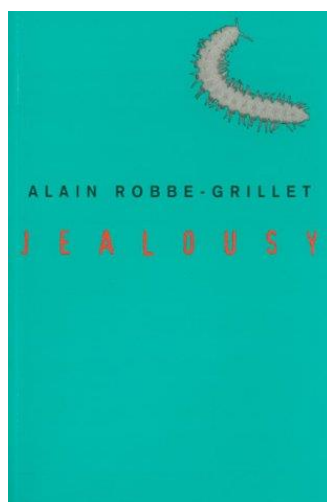


Figure 11 : La première de *La Jalousie*, éditions Riverrun Press (états-Unis, New York)

²⁹⁸ PRIEUR, Jean, *Les Symboles universels*, Paris, Fernand Lanore, 1989, p. 103.

6.1. L'édition : Aucune maison d'édition n'apparaît sur la première du roman. Ce qui va donner plus d'importance aux autres signes.

6.2. La couleur de la couverture : Sur cette couverture monochrome, la couleur est au centre du système de communication.

6.3. La typographie et l'emplacement du nom de l'auteur : Typographie sans empattement, caractéristique de l'édition anglophone d'une manière générale.

6.4. Le type d'illustration : La seule illustration sur cette première est un mille-pattes positionné en haut à droite de la première. Cette position donne l'impression que le mille-pattes est en mouvement et fait écho à sa trace, une fois écrasé, en forme de point d'interrogation : « un mètre plus haut, environ, la peinture reste marquée d'une forme sombre, un petit arc qui se tord en point d'interrogation. » (p. 50).

Cette édition a donc fait le choix le plus symbolique puisque sur cette couverture, il n'y a pas de personnages ni de lieu, mais une "bestiole" dont nous allons voir l'importance et la place dans ce roman dans les prochains titres.

Sur cette première, nous sommes devant trois signes : un signe plastique, la couleur verte en arrière-plan, un signe iconique, le mille-pattes et un enfin signe linguistique, le titre et le nom de l'auteur.

À l'image de l'écriture déroutante et ambiguë qui caractérise le système linguistique de *La Jalousie*, le système iconique, multiple et complexe des différentes *premières*, plonge le lecteur à la fois dans le conscient et dans le fantasme.

Au terme de cette analyse, nous pouvons conclure que dans la première de couverture de *La Jalousie*, la textualité de l'image est un fragment de l'énonciation éditoriale qui s'appuie sur des signes iconiques et plastiques fortement codés culturellement et auxquels vient se superposer un système de signes linguistiques.

Cela nous permet de dire qu'il y a un lien intime et dans la majorité des cas étudiés, entre la couverture, le titre et le texte proprement dit.

Pour ce qui est de la quatrième de couverture, et d'après le constat fait autour des différentes maisons d'édition consultées pour cette analyse, elle est en étroite relation avec le texte dans la mesure où elle en propose un résumé.

Cela a été fait de la manière suivante dans “Minuit Double”, la version de poche des éditions de Minuit : « Le narrateur de ce récit –un mari qui surveille sa femme- est au centre de l’intrigue. Il reste d’ailleurs en scène de la première phrase à la dernière, quelquefois légèrement à l’écart [...], mais toujours au premier plan. Souvent même il s’y trouve seul²⁹⁹. ».

Ce premier paragraphe de la quatrième de couverture est dans une logique commerciale puisqu’il contient des arguments de vente auxquels sont sensibles les lecteurs comme la présence d’une *intrigue* et *un mari qui surveille sa femme*. Mais lorsqu’on lit le texte du roman, on s’apercevrait vite que d’intrigue, il n’y en a point. Quant à la surveillance du mari, on serait plus précis si on utilisait le verbe « *observer* », plus adéquat lorsqu’il y a une absence totale des traits psychologiques qui ont été remplacés par une attitude objective similaire à celle adoptée lors d’une observation scientifique.

Le deuxième paragraphe renforce ces arguments avec la présentation alléchante d’un personnage atypique « qui n’a pas de nom, [ni] de visage³⁰⁰ ». Ce personnage « est un vide au cœur du monde, un creux au milieu des objets. Mais, comme toute ligne part de lui ou s’y termine, ce creux finit par être lui-même aussi concret, aussi solide, sinon plus³⁰¹. ». Cette description que nous ne pouvons que partager reste avant tout un parti pris de la part de l’auteur qui n’a pas su rester neutre dans ce résumé qui s’apparente plus à une présentation.

Dans le bref paragraphe qui suit, l’éditeur présente la femme du narrateur A.... Par la suite, il revient sur le narrateur en ces termes : « ce narrateur irréductible, toujours présent, ne peut se soucier de chronologie. Toute scène est pour lui actuelle. Le champ de sa perception constitue l’univers, *ici et maintenant*³⁰². ». À vrai dire, ce sont des paroles euphémiques qui esquivent la réalité compositionnelle du texte. En effet, l’éditeur ne voulait pas prendre le risque de dire que c’est un roman (fragmentaire) dénué d’une progression diégétique identifiable. Il ne pouvait pas aussi avancer que la reconstitution de la chronologie serait vaine.

²⁹⁹ La quatrième de couverture de *La Jalousie*, Paris, Minuit « Double », 2012.

³⁰⁰ *Ibidem*.

³⁰¹ *Ibidem*.

³⁰² *Ibidem*.

Dans le dernier paragraphe l'éditeur termine avec un aveu implicite du manque de clarté dans le roman à travers le deuxième sens du mot jalousie : « la jalousie est une sorte de contrevent lorsque les lames sont closes, on ne voit plus rien, dans aucun sens³⁰³ »

Nous pouvons enfin dire que la quatrième de couverture, animée par des impératifs commerciaux, est tournée plus vers l'extérieur du roman que vers l'intérieur. Dans ce cas précis de *La Jalousie*, l'éditeur a évité de brusquer l'horizon d'attente du futur acheteur du roman en enjolivant certains traits caractéristiques majeurs de ce roman qui ne correspondent pas du tout à une écriture classique.

Pour récapituler, nous pouvons affirmer que l'ouverture et la clôture font partie d'un même système qui génère le même discours communicatif.

2. Les modalités du commencement

Le récit propose un ordre narratif qui organise les événements d'une histoire. Faire avancer ou reculer tel ou tel événement par rapport aux autres, est sans importance. Seule compte la cohérence du récit qui se conçoit dans une totalité encadrée par *l'incipit* et *l'excipit* où, à l'intérieur de laquelle, s'éprouve du sens.

Lorsqu'un auteur décide de raconter une histoire, il doit choisir entre un ordre "naturel" ou arbitraire. Il se pose la question fondamentale du commencement : doit-il situer son histoire sur l'axe orienté du temps et suivre un ordre chronologique, ou bien créer une temporalité fictive, librement choisie ?

Cet ordre va se répercuter directement sur le commencement du roman.

Ce commencement peut alors :

- être absolu, depuis l'origine, depuis le début d'un événement inaugural : c'est *l'in principio*. *L'incipit* commence par le commencement : le début du récit coïncide avec le début naturel, qui est réalisé généralement par la naissance du protagoniste, le commencement de la vie même. (Le cas de *Robinson Crusoé* de Defoe).

³⁰³ *Ibidem*.

- prendre une action au cours de son déroulement, présupposant son début antérieurement : c'est *l'in medias res*. Le lecteur arrive au milieu d'une action qui est en train de se dérouler. Ce qui va produire un effet de dramatisation immédiat.

L'in medias res est « cette forme d'exorde qui introduit le lecteur, dès les premières lignes, au cœur des événements, *en renonçant à toute tension informative préliminaire*.³⁰⁴ ». C'est ce qui a caractérisé *Cent ans de solitude* de García Márquez où le protagoniste, dans *l'incipit*, est face au peloton d'exécution. Le récit revient un peu plus tard d'une manière rétrospective pour rejoindre la *scène* du peloton pour la continuer (où l'on saura que le condamné à mort n'a pas été exécuté finalement). Le lecteur, en lisant ce début, ne chercherait pas à savoir comment finira l'histoire (car il le sait pertinemment), mais voudrait connaître comment ce condamné à mort en est arrivé là, à cette fin tragique.

On le sait bien, ce qui caractérise l'écriture néoromanesque c'est l'absence d'intrigue et d'énigme. Ce qui prime ce n'est pas le contenu narratif mais la narration. Le Nouveau Roman se focalise sur l'écriture et sur *l'incipit* qui, d'une part déclenche son mécanisme, et de l'autre le justifie. Cette justification doit être très convaincante puisqu'elle doit prendre la parole dans un double geste : un premier qui s'inscrit dans un univers romanesque et un deuxième qui s'inscrit dans un univers langagier et scriptural sans références préexistantes autres que celles des mots et des textes antérieurs : c'est ce qui rend *l'incipit* néoromanesque arbitraire, violent et inéluctable, et c'est ce que l'on désignera par *l'in media verba*³⁰⁵.

À ce propos R. Pinget, qui a le plus mis en évidence les interrogations que pose la problématique du commencement dans le Nouveau Roman, nous dit : « j'ai écrit la phrase "Oui ou non répondez"³⁰⁶ qui s'adresse à moi seul et signifiait *Accouchez*. Et c'est la réponse à cette question abrupte qui a déclenché le ton et toute la suite³⁰⁷. »

On peut bien le voir aussi dans cette attaque d'*Enfance* de Nathalie Sarraute où l'on atterrit dans un univers verbal dont on ignore l'origine des paroles ni à qui elles s'adressent :

« -Alors, tu vas vraiment faire ça ? "Évoquer tes souvenirs d'enfance",...comme ces mots te gênent, tu ne les aimes pas. [...] »

³⁰⁴ DEL LUNGO, Andréa, *L'incipit romanesque*, op. cit., p.114. (C'est l'auteur qui souligne.)

³⁰⁵ Littéralement c'est : au milieu des mots.

³⁰⁶ C'est l'attaque de *L'Inquisiteur*, Paris, Minuit « double », 1986.

³⁰⁷ PINGET, Robert, « Pseudo principes d'esthétique », *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui*, t. II, *Pratiques*, Paris, UGE, coll. « 10/18 », 1972, p. 315.

-Oui, je n'y peux rien, ça me tente, je ne sais pas pourquoi ...³⁰⁸ ».

Le lecteur se trouve, de prime abord, en plein dialogue où il ne connaît pas l'identité des interlocuteurs dont la conversation semble avoir déjà commencé avant son *arrivée*, puisque la phrase « Évoquer tes souvenirs d'enfance » est entre guillemets, signifie qu'elle a déjà été citée précédemment et qu'à présent, elle n'est que reprise.

Le lecteur assiste à une double prise de parole, celle de l'auteur dans l'espace romanesque (qui peut s'insérer dans le monde réel) et celle du locuteur dans un dialogue, dans un espace fictionnel.

Parmi les cas extrêmes de *l'in média verba* figure l'*incipit réflexif* où la parole inaugurale parle de la façon dont elle s'est constituée comme telle. C'est un discours métanarratif qui engendre la narration. On ne peut trouver mieux que cette attaque d'Italo Calvino pour l'illustrer :

« Tu vas commencer le nouveau roman d'Italo Calvino, *si par une nuit d'hiver un voyageur*. Détends-toi. Concentres-toi. Écarte de toi toute autre pensée. Laisse le monde qui t'entoure s'estomper dans le vague³⁰⁹. »

On peut ajouter à cet exemple celui de *Molloy* de Beckett : « J'avais commencé au commencement, figurez-vous, comme un vieux con », ou encore celui du *Voyage au bout de la nuit* de Céline : « Ça a commencé comme ça » où le pronom démonstratif indéterminé a créé une ambiguïté, car il peut être compris sur les deux plans, celui de l'énoncé et celui de l'énonciation.

3.1. Définition de l'incipit

Del Lungo, dans son ouvrage consacré à la question de *l'incipit romanesque*, nous propose ce qui suit pour le définir :

- *Un fragment textuel qui commence au seuil d'entrée dans la fiction (présupposant la prise de parole d'un narrateur fictif et, symétriquement, l'écoute d'un narrataire également fictif) et qui se termine à la première fracture importante du texte ;*

³⁰⁸ C'est l'attaque d'*Enfance*, Paris, Gallimard, 1983.

³⁰⁹ CALVINO, Italo, *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, Trad. Martin Rueff, Paris, Gallimard « Folio », 2015, p. 9.

- *Un fragment textuel qui, de par sa position de passage, entretient des rapports étroits, en général de type métonymique, avec les éléments du paratexte qui le précèdent et le texte qui le suit, l'incipit étant non seulement un lieu d'orientation, mais aussi une référence constante dans la suite, tel un premier accord auquel doit se rapporter une symphonie entière*³¹⁰.

Cette double définition s'est proposée pour spécifier l'*incipit* en tant qu'espace textuel en se basant sur un critère détectable et plus ou moins identifiable qu'est "l'effet de clôture", comme on venait de le signaler plus haut. Ce critique a proposé une liste de critères, certes non exhaustive mais assez suffisante, alors que d'autres³¹¹ ont utilisé des termes tels que scène, phase, séquence, sans les expliciter, manquant de rigueur, les rendant non opératoires pour un quelconque découpage.

La première partie de cette définition délimite la zone textuelle de la matérialité incipitielle comme étant celle qui commence par le premier mot et se termine par la première fracture importante du texte, réalisée par certains critères³¹². La deuxième partie reprend en substance la définition de De Biasi qui a abordé la question de l'*incipit* dans une perspective plus large, celle des points stratégiques du texte littéraire que sont le titre, l'*incipit* et l'*excipit*, le définissant ainsi : « l'incipit est cet espace liminaire mais déjà textuel, où la stratégie paratextuelle se change en tactique de contact direct avec le lecteur³¹³. » Selon de Biasi, ces trois points contrôlent l'accès au texte et se caractérisent par le fait d'être *solidaires* : le titre et l'*incipit* ont pour rôle d'attirer le lecteur, le séduire et le capturer ; l'*excipit* quant à lui est cet espace où « le texte prend congé de son lecteur et se referme sur la stratégie d'écho d'une mémoire de l'œuvre dont le titre restera le symbole métonymique³¹⁴. » Ce sont ces définitions de l'*incipit* et de l'*excipit* que nous allons investir dans les démonstrations des hypothèses posées dans cette recherche.

³¹⁰ Del Lungo, Andréa, *L'incipit romanesque*, op. cit., p. 54-55.

³¹¹ Comme Jacques Dubois (déjà cité) ou Christine Moati qui emploie le terme « d'ouverture dans un sens large [définissant ainsi] : « l'incipit à la fin de la première séquence délimitée par un blanc typographique » » in « Ouverture et clôture d'un roman engagé », *Typologie du roman, Romanica Wratislaviensia XXII* n° 690, Université de Wrocław, 1984, p. 113. Cité par ZEKRI, Khalid. *Étude des incipit et des clausules dans l'œuvre romanesque de Rachid Mimouni et dans celle de Jean-Marie Gustave Le Clézio*, op.cit., p. 31.

³¹² Que nous citerons dans le titre : Délimitation de L'incipit.

³¹³ DE BIASI, Pierre-Marc, « Les points stratégiques du texte », op. cit., p. 27.

³¹⁴ *Ibidem*. (C'est nous qui soulignons.)

3.2. Les Fonctions De L'*incipit*

L'*incipit* et l'*excipit* ne sont pas délimités explicitement ni même définis par l'auteur, mais ils émergent involontairement grâce à son souci de produire un texte lisible qui optimise toutes ses réalisations pour aboutir à un roman ayant une signification. Leurs délimitations ne sont pas non plus le souci premier du lecteur qui peut ignorer même leurs existences.

La réception³¹⁵ d'un roman est différée de sa production, elle se fait toujours *in absentia*. L'auteur, pour être sûr d'être compris par le lecteur, doit (uniquement à travers son texte et précisément grâce à son *incipit*) lui fournir tous les éléments nécessaires à une parfaite lisibilité. Cela rentre dans « la visée stratégique d'un texte [qui] *ne prend sens que par rapport à l'opération de lecture et à l'analyse de celle-ci*³¹⁶. » L'auteur, en produisant un texte, pense simultanément à sa réception. Il le fait *en écrivant-en-lisant*³¹⁷.

Dans cette optique, l'*incipit* doit jouer un rôle dans cet acte de lecture³¹⁸. Il doit contenir le maximum de *mémoire romanesque* qui permettra au lecteur de le distinguer des autres *incipits*, et du même coup, décider de son contenu et de sa forme en exposant les signes qui permettent de le différencier. L'*incipit* doit aussi afficher un certain style qui le différenciera des autres écritures d'un même genre et participera au pouvoir de séduction. Par *séduction*, nous entendons *attraction* et cela pour indiquer son caractère porteur d'une valeur positive et/ou négative. Les textes de Simon, bien qu'ils soient réputés "illisibles", exercent ce pouvoir de séduction sur les critiques et sur les lecteurs de toutes cultures et langues. Simon, dans son *Discours de Stockholm*, étant conscient de ce que peut susciter la lecture de ses textes, a soulevé cette question en répondant ainsi : « Laissons de côté les griefs qui m'ont été faits d'être un auteur « difficile », « ennuyeux », « illisible » ou « confus »³¹⁹ ». Il a retourné ces sermons contre ceux qui les ont émis en rappelant « que les mêmes reproches ont été formulés à l'égard de tout artiste dérangeant un tant soit peu les habitudes acquises et l'ordre établi, et admirons que les petits-enfants de ceux qui ne voyaient dans les peintures impressionnistes que d'informes (c'est-à-dire d'illisibles) barbouillages stationnent maintenant en interminables files d'attente pour aller « admirer » (?) dans les expositions ou les musées les

³¹⁵ C'est une réception *inscrite*, c'est-à-dire réglée et orientée par le texte lui-même selon le principe de l'école de Constance (H. Jauss).

³¹⁶ Del Lungo, Andréa, *L'incipit romanesque*, *op. cit.*, p. 48. (C'est l'auteur qui souligne.)

³¹⁷ C'est le titre du célèbre recueil de note et de fragments de Julien Gracq où il tenait une réflexion sur « l'écrivain qui écrit en lisant, et qui lit en écrivant » : « Notice de *En lisant en écrivant* », in GRACQ, Julien, *Œuvres complètes, tome II, op. cit.*, p. 1480-1481.

³¹⁸ Nous les résumons après Del Lungo, in *L'incipit romanesque, op. cit.*, p. 50.

³¹⁹ SIMON, Claude, *Œuvres, op. cit.*, p. 889.

œuvres de ces mêmes barbouilleurs.³²⁰ ». Par-delà, Simon affirme que l'illisibilité n'est pas inhérente à l'écriture, mais à la lecture ; et ce qui a été qualifié de répugnant dans le passé peut devenir séduisant dans le futur.

L'*incipit* doit également orienter, suivant un axe, un parcours narratif en suscitant un intérêt romanesque ou en instaurant une mise en attente. Dans notre corpus, les parcours narratifs, dans le sens classique, sont inexistantes puisqu'ils sont empêchés par des ruptures dans *Le Jardin des Plantes* et *Mobile*, et par la discontinuité dans *La Jalousie*. Mais cela n'a pas altéré l'intérêt romanesque. Au contraire, il a été renforcé par la curiosité qu'a suscitée l'aspect formel de la mise en page inédite. Pour ce qui est de *La Jalousie*, c'est une mise en attente qui a été due à l'ajournement de l'initiation du parcours narratif, empêché lui par la longue description de l'attaque du roman.

L'*incipit* peut avoir comme fonction :

3.2.1. La codification

Le roman en commençant doit justifier sa prise de parole et en même temps légitimer le propos de son texte. Le Nouveau Roman, pour le faire, ne se réfère guère à une autorité autre que celle de l'auteur et de l'écriture en tant qu'acte et action (et même revendication).

Tout roman doit élaborer un code, allant de simples conventions singulières à un système plus ou moins complexe de signes³²¹. Il doit permettre d'une part, la construction d'un message, et de l'autre, sa compréhension. En d'autres mots, le texte doit créer un code et fournir en même temps la clé de ce code. Cela consiste en une information autoréférentielle, une sorte de codification linguistique qui concerne, selon Lotman³²², le genre et le style.

J. Ricardou l'a bien signalé : l'*incipit* fait office d'enseigne qui renseigne sur le texte et oriente sa réception. Il met le lecteur dans une certaine disposition intellectuelle (et émotionnelle) pour identifier les signes et les signaux qu'il confirmera *a posteriori* dans le récit. La codification peut être³²³ :

- directe, lorsqu'elle concerne le code (la langue), le genre et le style que le texte montre explicitement ;

³²⁰ *Ibidem.*

³²¹ Le signe sous toutes ses formes, qu'il soit symbole, indice ou icône.

³²² LOTMAN, Iouri, *La structure du texte artistique*, op. cit., p. 305.

³²³ Selon DEL LUNGO, *L'incipit romanesque*, op. cit., p. 158.

- indirecte, lorsque le texte se réfère à d'autres textes avec une relation transtextuelle de type intertextuel ou architextuel (suivant la terminologie de G. Genette) ;
- implicite, lorsque le texte présente des signaux et des indices latents nécessaires pour orienter sa réception.

En ce qui concerne notre corpus, c'est avec cette fonction que l'écriture néoromanesque rompt franchement avec l'écriture classique. Ces *incipits* ne cherchent aucunement à situer ces romans dans une lignée historiquement identifiable des commencements. Au contraire, ce qu'ils veulent, c'est bien entendu s'en défaire pour se démarquer. Leurs intentions se réalisent à partir du code linguistique qui prend forme grâce à la discontinuité de l'appareil langagier et sa mise en page, concernant surtout *Mobile* et *Le Jardin des Plantes*. Ils déçoivent ainsi tout horizon d'attente qui s'est forgé à partir de ce qu'un lecteur a l'habitude de trouver comme récit et effacent tous les signes qui permettent de reconnaître les éléments genrologiques habituels. Ces *incipits* ne se soucient guère d'une réception passive ; ils interpellent, en revanche, une lecture non seulement active mais vigoureusement impliquée pour chercher une nouvelle codification puisque la relation architextuelle, c'est-à-dire « l'ensemble des catégories générales, ou transcendantes — types de discours, modes d'énonciation ... — dont relève chaque texte singulier³²⁴ » n'est pas ici très pertinente.

3.2.2. La thématization

Il y a de très fortes chances que le thème principal du roman soit abordé en son *incipit*. Il peut l'être tout simplement lorsqu'un champ lexical ou sémantique est ouvert. Il peut l'être aussi dès le titre qui peut contenir quelques indications concernant la thématique générale du roman, comme on vient de le voir. D'une façon implicite ou explicite, cette relation entre titre, péri-texte, *incipit*, *excipit* et texte proprement dit fait envisager l'existence d'une chaîne *thématisante* qui les relie. Trois formes de relations³²⁵ qui lient l'*incipit* à la suite du texte peuvent être envisagées en prenant en compte celles qu'elles entretiennent avec les titres des romans :

- Une relation directe, quand le thème général est constaté immédiatement, d'emblée dans l'*incipit*. Le cas le plus évident dans notre corpus revient à *La Jalousie* qui, dès le titre même, le seul et unique thème du roman apparaît clairement. Mais pour que

³²⁴ GENETTE, Gérard, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 7.

³²⁵ Selon A. Del Lungo, *L'incipit romanescque, op. cit.*, p. 161.

le sentiment de jalousie soit évident, il faut attendre jusqu'à l'apparition de Franck (le voisin et ami de A...), dans la scène de l'apéritif, page 14 pour que le triangle de la jalousie de forme. Ce qui est le cas aussi de *Mobile* dans la mesure où son sous-titre explicatif dissipe tout malentendu quant à sa signification : « Étude pour une représentation des États-Unis ». Le thème est donné d'une façon presque scientifique par la présence du mot "étude", pensons-nous, pour donner une indication explicite sur les intentions de l'auteur, mais aussi une orientation univoque pour aider le lecteur qui ouvre le livre et découvre toute une mise en page et un usage de la langue qui va le dérouter.

- Une relation indirecte, quand le thème se dévoile *a posteriori*, étant voilé métaphoriquement ;
- Une relation de non pertinence, quand l'*incipit* est un leurre pour brouiller les pistes, créant un faux champ sémantique.

Les deux dernières relations ne concernent pas les romans étudiés puisque les *incipits* ne possèdent aucune métaphorisation, ni artifice symptomatologique qui pourra compromettre cette relation.

Il est à noter que la présentation des thèmes dans les romans "classiques " se faisait explicitement, caractéristique qui tend à se faire de plus en plus implicite dans le roman moderne qui, au contraire, expose délibérément sa prise de contact en essayant de marquer volontairement l'acte de *passage* (du silence à la prise de parole) que le roman classique essaie d'atténuer.

3.2.3. L'information

Il est clair que les deux fonctions précédentes fournissent, elles aussi, des informations (autoréférentielles et thématiques), en revanche, par cette troisième fonction, il est question d'informations nécessaires pour imaginer l'univers romanesque propre à chaque œuvre.

Pour sceller le pacte de crédulité, le lecteur a besoin d'informations qu'il prélève de l'*incipit* pour pouvoir reconstituer le monde fictif du roman et cela à partir d'éléments référentiels qu'il sait d'après son expérience du monde réel. La description est un moyen dont use à volonté le Nouveau Roman pour fournir des informations de l'univers fictionnel qui mime les éléments extratextuels pour une adhésion totale du lecteur.

La référence à une date ou à un lieu représente une indication temporelle ou spatiale dans la fiction qui se réfère à un temps historique et à un espace géographique réel. Tout l'enjeu de cette fonction réside dans le dévoilement ou la dissimulation des informations dans cette zone textuelle. À la lecture, entre raréfaction et saturation informative, s'offre une représentation plus ou moins complète ou une représentation fragmentaire. Dans *Mobile*, il s'agit incontestablement d'une raréfaction informative, puisque son *incipit* possède des phrases incomplètes qui limitent la compréhension du texte aux informations activées par des mots-indices et déjà connues par le lecteur. Par contre, les références spatiales sont très présentes.

Dans *La Jalousie*, en sa clef plus précisément, la description précise de "l'ombre du pilier" ne donne qu'une information qui pourrait être exploitable dans la suite du roman. Elle concerne l'heure approximative de la journée. Cette première description a été suivie par une autre description, celle de la maison, où va se dérouler la totalité des actions du roman.

Dans *Le Jardin des Plantes*, il n'y a que des bribes d'informations dues en part à l'éclatement du texte sur la surface de la page et d'autre part à cause de la syntaxe particulière utilisée par l'auteur comme nous allons les détailler ultérieurement.

3.2.4. La dramatisation

Le dramatique, c'est ce qui émeut par son caractère grave ou sérieux, voire violent ou tragique. La fonction dramatique consiste à mettre en mouvement l'histoire pour en faciliter plus ou moins son appréhension. Elle est pleinement opérante lorsqu'il y a action³²⁶. Lorsque l'émotion est à son apogée, la dramatisation est alors *immédiate* (entrée directe dans un moment important de l'histoire, c'est l'*incipit in medias res*, comme on l'a vu dans les modalités du commencement). Mais si le récit choisit une entrée avec une tension dramatique plus modérée, différant ainsi le moment du début de l'histoire, c'est l'*incipit in post res*³²⁷. La dramatisation est alors *retardée*.

On le constate, la fonction dramatique est variable car la mise en mouvement de l'histoire peut s'effectuer selon différentes vitesses et différents degrés d'intensités³²⁸.

³²⁶ Du grec *drama* qui veut dire « action ».

³²⁷ HUIB HOEK, Léo, « Instances sémiotiques de l'amorce romanesque », *Rapport* n° 2, 1986, p. 6.

³²⁸ DEL LUNGO, Andréa, *L'incipit romanesque*, *op. cit.*, p. 172.

Dans le cas où la dramatisation serait retardée, c'est la fonction informative qui prend le dessus. Ces deux fonctions sont étroitement liées, car elles opèrent ensemble pour informer sur l'univers fictionnel, et permettre l'entrée dans l'histoire.

En effectuant le croisement des valeurs que peuvent prendre les deux fonctions (raréfaction et saturation informatives, immédiateté et retardement dramatiques) Del Lungo est arrivé à une typologie des formes des débuts romanesques en distinguant quatre catégories d'*incipit* que nous résumons après lui comme suit :

| | Dramatisation retardée | Dramatisation immédiate |
|-------------------------|--|---|
| Saturation informative | <p>* <i>Incipit</i> statique</p> <ul style="list-style-type: none"> - Ouverture qui tend à un début absolu (moment inaugural) - Trop d'explication causale <p>+ le lecteur est dans l'attente du début</p> | <p>* <i>Incipit</i> Progressif</p> <ul style="list-style-type: none"> - La présence et la coexistence des deux fonctions - C'est une forme intermédiaire entre <i>l'incipit</i> statique et <i>l'incipit</i> dynamique. <p>+ Le lecteur est dans l'attente de la suite des événements.</p> |
| Raréfaction informative | <p>* <i>Incipit</i> suspensif</p> <ul style="list-style-type: none"> - Refus du commencement ou même son impossibilité - Connotations métanarratif - Problématise à la prise de parole <p>+ Le lecteur est dans l'attente du commencement lui-même.</p> | <p>* <i>Incipit</i> Dynamique</p> <ul style="list-style-type: none"> - Entrée directe, passage brusque, sans préliminaires (<i>in medias res</i>) <p>+ Le lecteur est dans l'attente d'un développement d'une action déjà commencée mais aussi ;</p> <p>+ L'attente d'informations concernant le contexte.</p> |

3.2.5. Fonction séductive

A ces quatre fonctions qui peuvent être qualifiées d'objectives, Del Lungo ajoute une autre dont il avoue lui-même sa subjectivité, c'est la fonction séductive. Il assure qu'elle s'exerce

sur trois plans : le plan narratif (et ses principales stratégies qui suscitent l'intérêt, dont l'*in medias res*) ; le plan symbolique (qui se situe au niveau du code, en instaurant un pacte de lecture) ; mais c'est sur le troisième plan, celui de la sensualité que cette fonction est réellement opérante. Pour lui, cette fonction est en œuvre « lorsque le texte nous donne un sentiment de *désarroi*, de *perte*, de *vertige*, à travers la frustration de toutes nos attentes ; lorsqu'il nous *dépossède* de tous nos *désirs*, jusqu'à nous *envoûter* et nous contraindre à la recherche d'un sens caché³²⁹. ».

Cette argumentation est loin d'être impassible, elle se fonde sur des considérations et appréciations personnelles et sentimentalistes. Del Lungo cherche à considérer la séduction, non comme un effet de sens³³⁰, tel qu'il est codifié dans un roman, mais comme un affect du sujet lecteur comme être effectif.

Pour comprendre l'intérêt romanesque, on peut faire recours au repérage des *topoi* liés à la structure narrative de l'énigme. Del Lungo quant à lui, pose l'hypothèse d'une *séduction de la différence* liée à un dépaysement des attentes du lecteur, à un déplacement radical de l'horizon d'attente de l'œuvre.

Dans cette optique, et en vue de la variété, voire l'infinité potentielle des stratégies déployées dans les *incipit* qui les rendent *uniques*, rien n'est plus vague et moins mesurable que ce donné³³¹ de la séduction.

Certes, un texte nous séduit lorsqu'il ne nous laisse pas indifférent, lorsqu'il suscite en nous des sentiments et peu importe lesquels, mais cette fonction est diffuse, implicite et peut accompagner toutes les autres fonctions. Elle est liée à ce je-ne-sais-quoi, à l'essence même de la littérature (ou à toute autre œuvre d'art en général).

Mais d'une façon générale, et si on ne devait garder que deux fonctions, elles seront celles d'informer et celle d'intéresser. Dirigé vers le texte, l'*incipit* informe sur l'espace diégétique avec tout ce qui le constitue comme personnages, espace et temps. Dirigé vers l'autre sens, vers le hors-texte, il informe sur le genre littéraire auquel le texte appartient. *Le Jardin des Plantes* donne des fragments d'informations tout au long de son ouverture. Il ne s'agit pas

³²⁹ DEL LUNGO, Andréa, *L'incipit romanesque*, op. cit., pp. 137- 138. (C'est nous qui soulignons).

³³⁰ Étude somme toute réalisable grâce aux recherches en sémiotique, et en particulier celles de BERTRAND, Denis, *Précis de sémiotique littéraire*, Paris, Nathan, 2000. (Voir en particulier le chapitre 11, « La sémiotique des passions. » pp. 225-238).

³³¹ Qui peut être défini par « Ce qui est offert au sujet dans la connaissance du sensible. » in *Le petit Larousse illustré*, MERLET, Philippe et al. Paris, Larousse, 2005).

d'une raréfaction informative, mais d'informations suffisantes pour pouvoir avoir en main les clés de la compréhension du texte. Ce sont des informations, certes, suffisantes mais éparées, en discontinues, qui restent à reconstituer au fur et à mesure des fragments. On pourrait dire la même chose à propos de *Mobile* sauf qu'il s'agit non pas de les rassembler, mais de les compléter puisqu'elles ne sont pas disponibles dans le texte.

Dans *La Jalousie* c'est tout à fait le contraire. Dès le premier paragraphe, et vraisemblablement pour donner un repère temporel et une première description spatiale, celle de la maison, l'auteur donne trop d'informations (d'ordre géométrique) qui n'ont pas une grande valeur exploitable du point de vue diégétique.

L'intérêt que doit susciter l'*incipit* peut venir, soit du *contenu* de l'histoire racontée, soit de la forme utilisée pour le faire ainsi que les divers procédés techniques et stylistiques adoptés. Les trois romans intéressent par leurs formes plus que par leurs contenus qui restent indéterminés de prime à bord, ne dévoilant que des éléments éparpillés d'histoires qui ne se laissent pas facilement souscrire avec précision.

4. La Matérialité de la fin

Le plus évident signal de la fin est dû à la matérialité du support de l'écrit qui se présente en *codex*, c'est-à-dire en des pages reliées et successives. La lecture, effectuée normalement³³², se fait de la première page à la dernière. La fin est, dès lors, programmée dans cet objet-livre lorsque le lecteur tourne la première page. La décroissance du nombre de pages qui reste à lire avertit de l'imminence de la fin. Logiquement, la lecture d'un roman est finie lorsque la matérialité textuelle est finie, lorsqu'il n'y a rien à lire, tout simplement.

Le point final, s'il est apposé³³³, marque le coup d'arrêt de la lecture et permet de « *fixer la limite extérieure de la clôture*³³⁴ » ; quant à sa limite intérieure, elle est difficilement identifiable et constitue ce qu'on appelle l'*excipit*. En revanche ce qui peut être identifié c'est bien une certaine caractéristique de la dernière phrase du roman où elle se présente sous forme de maxime qui joue le rôle de morale de l'histoire en prétendant détenir le secret de la vie, ou contenir la somme des résultantes de tout ce qui la précédait³³⁵. Les exemples sont

³³² Car rien n'empêche un lecteur de commencer par lire les dernières pages du livre en premier.

³³³ *Horla* de Maupassant finit avec trois points de suspension ; *Paradis* de Sollers ne propose aucun signe de ponctuation.

³³⁴ LARROUX, Guy, *Le Mot de la fin*, op. cit., p. 19.

³³⁵ Comme nous allons le voir dans la typologie des excipits avec la « fin-sentence »

nombreux comme celui d'*Une Vie* de Maupassant : « La vie, voyez-vous, ça n'est jamais si bon ni si mauvais qu'on croit. ». Ou celui de *Zazie dans le métro* de Queneau : « - Alors, qu'est-ce que t'as fait ? - J'ai vieilli. ». Ou encore des *Mémoires d'Hadrien* de Yourcenar dans « Tâchons d'entrer dans la mort les yeux ouverts... ».

La fin pourrait être matérialisée également par le dernier chapitre « *qui pourrait bien être l'unité (matérielle) finale par excellence*³³⁶ » ou par le dernier paragraphe qui peut être envisagé comme l'unité finale puisqu'il porte en lui une certaine unité sémantique et quelque "*trait de cohésion*³³⁷" caractéristiques qui peuvent être étendues au chapitre.

Le dernier chapitre dans un roman est annoncé le plus souvent avec des titres comme : "Dénouement", "Épilogue", etc. comme, par exemple, le dernier chapitre de *L'Œuvre du noir* de Marguerite Yourcenar qu'elle a intitulé "La fin de Zénon". Mais la délimitation au dernier chapitre pose problème lorsque le nombre de chapitres est, soit nul, c'est-à-dire que le roman est d'un seul bloc, sans divisions capitales ; soit qu'il y ait une prolifération des chapitres par rapport au nombre total de pages dans le roman, comme c'est le cas du *Comte de Monte-Cristo* qui en compte 117 chapitres. Un autre cas de figure, le plus répandu, est celui de l'absence de titre spécifique à chaque chapitre signalé seulement par un système de numérotation. Il est à noter que les signes de fins peuvent dépasser la limite du seul dernier chapitre vers plusieurs.

Guy Larroux définit l'*excipit* comme étant la zone du texte délimitée par une frontière qui va mener la lecture vers la fin du récit. Pour identifier cette zone, « *la méthode la plus sûre semble être de remonter, à partir de la dernière phrase, le cours du texte à la recherche de ces phénomènes*³³⁸ » qui signalent au lecteur qu'il s'apprête à franchir cette zone.

Larroux nous fait remarquer que ces signes de la fin ne sont pas à confondre avec « l'art des préparations³³⁹ » des dénouements, et qu'ils ont comme emplacement le commencement « des sections terminales³⁴⁰ ».

³³⁶ *Ibid.*, p. 21.

³³⁷ MITTERRAND, Henri, « Le paragraphe est-il une unité linguistique ? » in LAUFER, Roger (dir.), *La Notion de paragraphe*, Paris, CNRS, 1985, p. 91.

³³⁸ LARROUX, Guy, *Le Mot de la fin, op. cit.*, p. 30.

³³⁹ *Ibidem.*

³⁴⁰ *Ibidem.*

4.1. Les Modalités de la fin

Dans tout texte racontant une histoire, une fin est requise. Et même si l'acte de finir est un tant soit peu imprécis, « le refus d'une conclusion ne dédouane pas [du] devoir de conclure³⁴¹. »

On pourrait recenser plusieurs modalités de fin qui sont en relation avec le genre de roman étudié. Dans le roman policier, la fin est synonyme de dénouement. L'enquête à laquelle le lecteur a assisté depuis le crime va prendre fin, il va enfin connaître le meurtrier, et tous les éléments qu'il a pris connaissance en cours de l'histoire vont prendre sens. Ce sont des *excipits* définitives où la fin est clôturante, même si parfois on assiste à des rebondissements en apprenant que le meurtrier n'était autre que le narrateur lui-même. Il est à noter que l'attente du lecteur et sa déception font partie intégrante du sens et de l'effet recherché par l'auteur.

L'*excipit* du roman policier met en évidence cet instant très pervers où le plaisir différé de la découverte et de la résolution l'emporte sur la jouissance ascendante qui consiste à lire tout en ne sachant pas, mais en voulant savoir le plus tard possible.

Pour *Le Gros*³⁴², il n'y a pas trente-six moments pour apposer un point final. Mais vu du côté du lecteur, l'*excipit* peut ne pas le satisfaire puisqu'il ne le délivre pas totalement de l'angoisse qu'il a vue s'accroître pendant sa lecture. Une deuxième lecture se fera donc sentir et ce lecteur cherchera soit à élucider un texte obscur, soit à chercher un autre sens ou une autre jouissance parce que son horizon d'attente n'a pas été totalement comblé.

Mais avant tout l'*excipit* est pour le lecteur un dénouement, et un résultat, où tous les axes de la signification se rejoignent et forment un seul et unique point. Il est ressenti par le lecteur comme une délivrance où toute la résistance le texte cède. C'est le point de relâchement de toutes les tensions.

Armine Kotin Mortimer³⁴³ a recensé quelques manières de finir qui sont désignés par des termes assez originaux que nous reprenons après elle comme suit :

- La « fin-fils » est un *excipit* où la fin ne *ferme* rien, mais au contraire ouvre vers une éventuelle continuité permise par une naissance d'un enfant, par exemple.

³⁴¹ RABATÉ, Jean-Michel, « La fin du roman et les fins de roman », *Études Anglaises* 2-3, 1983, p. 22.

³⁴² Le GROS, Bernard, « À toutes fins utiles », *Fins de romans. Aspects de la conclusion dans la littérature anglaise*, Caen, P.U.C., 1993, pp. 133-139.

³⁴³ MORTIMER, Armine Kotin, *La Clôture narrative*, Paris, José Corti, 1985.

- La « solution-par-l'art » qui survient après les déboires d'un narrateur qui ne cesse de se questionner sur sa vie, sur son existence qui ne le satisfait pas. On peut penser à *La Nausée* de Jean-Paul Sartre où le protagoniste (en tant qu'individu et auteur) ne trouve son salut que dans l'art littéraire.

- Le « *tag line* » ou l'*excipit* épigrammatique où il s'agit d'une seule phrase-paragraphe en guise de *clé*. Kotin Mortimer cite la fin de *Gilles* de Pierre Drieu la Rochelle : « Il trouva un fusil, alla à une meurtrière et se mit à tirer, en s'appliquant ». On peut citer encore *Le Père Goriot* : « À nous deux maintenant ! » où Rastignac lance un défi à la Société de Paris. On pourrait également rappeler l'une des fins épigrammatiques les plus éloquents, celle des *Mots* de Jean-Paul Sartre : « Si je range l'impossible Salut au magasin des accessoires, que reste-t-il ? Tout un homme, fait de tous les hommes et qui les vaut tous et que vaut n'importe qui. » On remarque que la question posée au lecteur est purement rhétorique et presque inutile, tout comme les relatives antithétiques. Notons aussi que le jeu avec les articles et les pronoms est parfaitement remarquable. On reconnaît là le militant athée qu'est Sartre qui a réussi son livre d'auteur et a affirmé, sur un ton ironique (et rien qu'en jouant avec les mots de la fin de cette œuvre), toute une idiologie.

- L'« arrivée au présent ». Kotin Mortimer prend comme exemple la *clé* de *Madame Bovary* concernant Homais, l'un des personnages du roman : « Il vient de recevoir la croix d'honneur. » où Flaubert a su créer un effet clôturant en usant des temps des verbes puisque l'avant-dernier paragraphe contient presque exclusivement des verbes au passé composé suivi immédiatement du présent qui, en quelque sorte, arrête le temps d'une façon puissante, car le passé ne peut en aucun cas dépasser le présent.

- La « fin-commencement ». Cette fois-ci c'est un verbe au futur qui figure dans l'*excipit*, ce qui permet d'entrevoir un nouveau commencement. Citons comme exemple *Le Tour du monde en quatre-vingts jours* : « En vérité, ne ferait-on pas, pour moins que cela, le tour du monde ? ». Ou encore celui de *Crime et Châtiment*³⁴⁴ de Dostoïevski, où l'avant-dernier chapitre se termine par trois points de suspension : « Raskolnikov ignorait encore que cette nouvelle vie ne lui serait pas accordée pour rien, qu'il fallait la payer cher, l'acquérir au prix de durs, de pénibles efforts ... ». Ce qui laisse entrevoir un commencement d'une autre histoire confirmé dans le dernier paragraphe : « Mais ici commence une autre histoire, l'histoire de la rénovation progressive d'un homme, l'histoire de sa régénération progressive [...] –mais notre récit présent est, ici, terminé. »

³⁴⁴ DOSTOÏEVSKI, Fiodor, *Crime est Châtiment*, Trad. Arthur Adamov, Paris, Le club français du livre, 1957.

On pourrait ajouter à cette liste les fins qui renvoient à leurs propres commencements créant ainsi un effet de circularité. Comme exemple citons *La Jalousie* de Robbe-Grillet qui « se termine [là] où il a commencé³⁴⁵ », ou encore « la fin-sentence » proposée par Larroux. Citons comme exemple *Terre des hommes* de Saint-Exupéry : « Seul l'Esprit, s'il souffle sur la glaise, peut créer l'Homme » où l'auteur fait plus que terminer une histoire, il lègue un message à la postérité sous forme de maxime humanisme.

4.2. Les Fonctions de l'excipit

La fonction la plus évidente de l'*excipit* consiste à préparer la fin d'une histoire et à créer, comme le fait remarquer Frank Kermode, "le sentiment d'une fin". Pour lui, « l'impression de complétude [...] de l'œuvre d'art — ce sentiment de repos, cette rougeur brunie, cette intuition que quelque chose de grand vient enfin de s'apaiser dans le calme de l'air du soir — ne se retrouve nulle part ailleurs dans la vie³⁴⁶. ». Ce sentiment d'une fin que doit ressentir à la fois le lecteur et l'auteur, apparaît chez certains romanciers³⁴⁷ comme une *nécessité du récit* et le gage de sa beauté quel que soit le genre du roman.

Paul Ricœur est allé jusqu'à considérer la clôture d'un roman comme un « acte structural fondamental » et assigne à l'*excipit* une fonction qui « délimite l'espace de jeu des formes du discours et détermine la configuration finie à l'intérieur de laquelle chaque forme et chaque paire de formes déploie sa fonction signifiante³⁴⁸. »

L'*excipit* doit aussi assumer une double fonction : récapituler et conclure.

- Récapituler, c'est reprendre en résumant ou en évoquant tous les événements marquants qui ont fait l'histoire.
- Conclure, c'est justifier la fin de l'ouvrage et permettre au lecteur de confirmer l'idée générale qu'il doit garder du roman lu.

³⁴⁵ CHEVILLOT, Frédérique, *La réouverture du texte : Balzac, Beckett, Robbe-Grillet, Roussel, Aragon, Calvino, Bénabou, Herbert*, Stanford, Amna Libri, 1993. Cité par KOTIN MORTIMER, Armine, « Les débuts-et-fins, un enchaînement forgé », *Fabula* [en ligne], 2007. URL<<http://www.fabula.org/colloques/document666.php>>. (Consulté le 10/06/2008).

³⁴⁶ KERMODE, Frank, *The sense of an Ending*, Londres, Oxford U. P., 1966. Cite par GENSANE, Bernard, « Clore un texte », *Études Britanniques Contemporaines* n° 10, Montpellier, Presses universitaires de Montpellier, 1996, p. 35.

³⁴⁷ Ce point de vue est celui de Simone de Beauvoir, cité par GENSANE, Bernard, « Clore un texte », *op. cit.*, p. 35.

³⁴⁸ RICŒUR, Paul, *Temps et récit, op. cit.*, p.111.

Lorsqu'un excipit ne remplit pas l'une des fonctions citées plus haut, c'est qu'il est caractérisé par l'infinitude qui désigne « la tendance de l'œuvre à se poursuivre, à s'ouvrir sur un dehors, à réouvrir le sens [...] comme si l'écrivain (et le lecteur) ne pouvait se satisfaire du terme qu'il s'était pourtant imposé³⁴⁹ »

Tout roman peut comporter un épilogue où l'auteur fournit des pistes et des indices pour le futur de ses personnages ou du moins celui de son personnage principal et laisse entendre que l'histoire n'est pas vraiment terminée, lorsqu'il y a du sens en réserve. Mais en ce qui concerne le Nouveau Roman, refuse parfois, de par sa nature contestataire, de se plier à ce genre de fonction. Il y a des romans sans conclusion, sans fin précise. Dès lors, la tâche de conclure se retrouve léguée au lecteur lui-même.

Là aussi, et comme nous l'avons fait remarquer dans les fonctions de *l'incipit*, la délimitation rigoureuse de la frontière de l'excipit ne peut se baser sur de telles fonctions, mais elles peuvent tout de même donner des indications précieuses pour pouvoir le faire.

5. Conclusion

Dans ce chapitre, nous avons passé en revue le champ définitionnel et notionnel qui relève des deux espaces liminaires. Il sera exploité dans la deuxième partie qui va suivre. Nous avons pu de même détailler les nuances qui leurs sont afférées.

Nous avons pu relever aussi que la fin, dans la plupart des romans dits traditionnels, apparaissait comme un carrefour où se rejoignent toutes les voies du texte.

Dans tous les cas que nous avons pu exemplifier, le cas de figure idéal est celui qui oppose d'une manière spéculaire ces deux espaces : en amont d'un récit préfigurent des ouvertures sous forme de promesses, de départs et pas mal de prédictions, mais de préférence une "naissance" ; en son aval, c'est le même topo qui s'oppose symétriquement au premier avec des fermetures, du mutisme, du noir, du silence, et idéalement une "mort".

Nous allons garder comme résultat probant le fait que la délimitation rigoureuse de la frontière de *l'incipit*, ainsi que celle de *l'excipit*, ne peut se baser sur des critères fonctionnels qui peuvent néanmoins fournir des indications précieuses pour pouvoir le faire. Concernant toujours ces fonctions, nous pensons que la fonction séductive est en vigueur tout au long du

³⁴⁹ DUCHET, Claude, « Fins, finition, finalité, infinitude », *Genèses des fins. De Balzac à Beckett, de Michelet à Ponge*, Valenciennes, PUV, Coll. « Manuscrits modernes », 1996, p. 13.

récit et pas seulement en un lieu indiqué dans la mesure où elle renvoie non seulement à une démarche active de la part d'un auteur qui essaie de susciter l'adhésion du lecteur à son écriture, mais aussi au besoin (narcissique) du romancier qui cherche l'attraction et l'admiration du lecteur. Elle relève, sur le plan formel d'une stylistique inédite, et sur le plan substantiel d'une thématique plus ou moins développée. Elle peut se manifester par la présence d'énigmes ou par une ambiguïté qui promet un éclaircissement qui viendra. Cela s'est illustré dans notre corpus par des blancs sémantiques, par une attente d'évènements décisifs dans l'histoire, ou une disposition particulière et inédite de la matière langagière sur la surface de la page du roman.

Deuxième Partie :
Dialectique
ouverture / clôture :
Dynamique d'une
aventure de l'écriture.

Chapitre premier : Le
montage fragmentaire
de *La Jalousie*

1. Introduction

Tout au long de ce chapitre consacré à *La Jalousie* nous allons essayer de trouver la nature de la relation entre son ouverture et sa clôture. Mais avant cela, et pour être en adéquation avec la problématique de notre thèse, nous devons répondre à la question préliminaire suivante : En quoi le roman de *La Jalousie* est-il fragmentaire ? Et si oui, quel en serait le type de fragmentation qui la caractérise ? La première réponse légitimera notre recherche qui concerne l'écriture fragmentaire et la deuxième consiste en une tentative pour un classement typologique qui donnera des indications pour la vérification des hypothèses posées au début de cette recherche. Cette démarche devra d'abord faire passer en revue tout ce qui a été transgressé dans ce roman, du moins modifié, par rapport à une écriture dite classique. À commencer par la banalité apparente de la situation romanesque (du sentiment jaloux) qui a été racontée d'une manière peu conventionnelle. C'est récurrent chez les néoromanesques que de prendre un thème éprouvé, usé même, et d'en proposer une nouvelle forme pour l'aborder : rappelons l'histoire d'un "simple" adultère dans *La Modification* de Michel Butor, ou encore celle d'une autobiographie qui est loin d'être classique de Nathalie Sarraute dans *Enfance*. Tous les éléments du contexte jaloux sont là, à savoir les trois pôles qui la composent : le mari, la femme et l'amant ; ce qui a fourni une structure de base. Bien entendu c'est le mari qui devrait éprouver fortement ce sentiment, qu'il se sentirait au minimum écarté et au pire trahi, qui va prendre en charge la narration dans ce roman d'une manière très particulière.

En effet, s'il n'y avait pas certains passages insinuants la présence du mari dans la maison, accomplissant implicitement certaines actions (toujours en relation avec son obsession), on pourrait douter que le narrateur est lui-même le mari. Ce narrateur, bien qu'il est le personnage clef, raconte une histoire dont il se détache à un tel point qu'il n'intervient jamais dans les discussions ni dans les événements et actions qui s'accomplissent entre son épouse A... et Franck et cela en adoptant un point de vue caractérisé par une focalisation externe mais fixe.

S'il s'agissait d'un roman traditionnel qui traiterait de ce sentiment dévorant de la jalousie, la dimension sentimentale et psychologique du mari sera à son paroxysme, elle serait même désignée comme étant une zélotopie³⁵⁰. L'exemple le plus ancien tenant compte de cette

³⁵⁰ Défini comme de la jalousie ardente in, BOISTE, Pierre-Claude-Victoire, « Zélotopie », *Dictionnaire universel de la langue française, Volume 2*, Bruxelles, Fréchet, 1828, p. 535.

thématique revient au *Mauvais Désir* de Lucien Muhlfeld, édité en 1901. Voilà ce qui se disait à propos de ce roman : « Chaque personnage, même celui qui passe, a une vie intense. Il agit et pense selon son milieu, avec tous les caractères de pensée et d'action qui lui sont propres³⁵¹. ». Le contraste est évident entre les personnages de *La Jalousie* et ceux du *Mauvais Désir*.

La description est très présente dans le roman de Muhlfeld : « Les milieux aussi sont rendus avec une vérité absolue, dans toute la philosophie d'une observation qui ne laisse rien échapper des gestes et des pensées³⁵². » À cette vision globalisante et totalitaire vient s'opposer un univers choséiste, une géométrie parcellisée et un espace fragmenté.

« L'amant du *Mauvais Désir* est jaloux. La jalousie le torture, lui tenaille l'esprit et le corps. Chaque baiser lui laisse aux lèvres comme un affreux goût de mort ; dans chacune des étreintes, il goûte comme une volupté sauvage et meurtrière d'étouffement³⁵³ ». La fin de ce roman est dramatique ; ce qui est inévitable compte tenu de la puissance passionnelle de cette relation à trois qui ne doit laisser de place que pour un duo. La troisième personne doit s'écarter du bonheur des deux autres ou bien dans le cas extrême disparaître à tout jamais. La comparaison avec *La Jalousie* est totalement inadmissible sur ce point où tout aspect qui sous-entend la passion est banni, remplacé par de la suspicion.

2. *La Jalousie*, une recherche aporétique

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*³⁵⁴, 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 colon (habitant une

³⁵¹ MIRBEAU, Octave, *Combats littéraires*, Paris, l'Âge d'Homme, 2006, p. 473. À propos de *Mauvais Désir*.

³⁵² *Ibidem*.

³⁵³ *Ibidem*.

³⁵⁴ LEENHARDT, Jacques, *Lecture politique du roman, La Jalousie d'Alain Robbe-Grillet*, Paris, Minuit, 1973.

maison coloniale) qui a imposé sa “géométrie“ et “angle précis“ à la nature africaine³⁵⁵ quelque peu désordonnée. D’autres études³⁵⁶ 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 choséiste qui s’éloigne du mieux qu’il peut de l’affect des personnages. Les exemples ne manquent pas pour le signifier à commencer par les différents passages sur *les voix* du cuisinier, et de A. où le narrateur accorde plus d’importance à leurs intonations qu’à leurs contenus et sens langagier : « 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. » (L. J. 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. » (L. J. p. 15). Ce n’est plus A. qui regarde mais ses yeux : « Ainsi les yeux de A... devraient rencontrer la fenêtre grande ouverte qui donne sur le pignon ouest » (L. J. p. 52). L’aspect psychologique est donc minimisé par le recours à des descriptions choséistes tel qu’on peut le vérifier encore dans la description de la longue scène du brossage qui s’entame page 51, prise en charge par le point de vue de la brosse, comme si c’est l’objet et non le personnage qui accomplit 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. (La Jalousie, p. 51).

Cela confirme les propos de Roland Barthes : « La tentative de Robbe-Grillet n’est pas humaniste, son monde n’est pas en accord avec le monde³⁵⁷ »

En effet, toutes les scènes qui décrivent ce qui peut être assimilé au sentiment de jalousie ne sont que des insinuations qui ne prennent pas leur fondement sur les aspects psychologiques

³⁵⁵ Ce qui va entraîner une succession d’associations telles que le blanc/noir, le langage/ bruit, le 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 », in LEENHARDT, Jacques, *Lecture politique du roman, La Jalousie d’Alain Robbe-Grillet*, op. cit., p. 24.

³⁵⁶ Comme celle plus récente de : SAAD, Gabriel, « La jalousie d’Alain Robbe-Grillet », *Carnets II, L’équivoque*, janvier 2010, pp. 113-122. URL : <<http://carnets.web.ua.pt/>> (consulté le 13/02/2015)

³⁵⁷ BARTHES, Roland, « *Il n’y a pas d’école Robbe-Grillet* » in *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964. URL : <http://ae-lib.org.ua/texts/barthes__essais_critiques__fr.htm#13>. (Consulté le 25/01/2016)

des personnages qui en sont d'ailleurs dénués ; à commencer par la première description de A...

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 l'attitude sensuelle de A... et la jalousie de Christiane 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 des explications 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 un sentiment d'une relation adultérine est celle de la "lettre" lorsque 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. 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 lorsqu'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 tête³⁵⁸ vers le sous-main pour se mettre à écrire » (p. 11-12).

On pourrait trouver quoi dire pour justifier presque toutes les situations d'où pourrait naître le sentiment de jalousie de ce narrateur. Dans la première scène du dîner : « Pour le dîner, Franck est *encore là*, souriant, loquace, affable » (p. 30. C'est nous qui soulignons). "Encore là" peut être comprise comme une marque d'agacement de la part du mari, ou tout

³⁵⁸ Si on voudrait 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 : TURCHET, Philippe, *La synergologie : Comprendre son interlocuteur à travers sa gestuelle*, Paris, Pocket, 2010 ; BOUVET, Danielle, *Approche polyphonique d'un récit produit en langue des signes française*, Lyon, Presses Universitaires Lyon, 1996.

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, le recourt à l'objectivation peut se faire même après avoir lu :

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).

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 qui précède celui-là : « 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). Le fait que A... et Franck se sont retrouvés dans cette situation de "tête contre tête" est totalement fortuite, due à des considérations objectives et explicables : 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 d'autant plus qu'à aucun moment l'acte adultérin n'eut été consommé. Et que dire de l'attitude du mari qui ne s'est aucunement manifesté ou même émis des protestations envers le comportement de son épouse, ni envers ce voisin qui leur démultiplie les visites.

L'adultère présumé est lui aussi hypothétique, d'ailleurs même si un doute a pu être installé par l'épisode du *voyage en ville* où Franck et A... ont passé la nuit, rien ne peut l'affirmer puisqu'il n'a pas été consommé explicitement sur les pages du roman.

Comme on vient de le signaler, la description est ici particulière. Elle pourrait même être qualifiée d'ontologique.

3. Une description ontologique

Pour être pleinement justifiée dans un roman, la description doit travailler la narration d'une façon ou d'une autre et être en relation, plus ou moins, étroite avec elle. Henri Mitterand affirmait à propos de la description chez Zola dont il est le spécialiste ce qui suit : « l'espace intervient dans l'action comme une force non inerte ; non pas comme un simple décor, mais comme un élément actif qui se joue entre les ambitions et les désirs des personnages³⁵⁹ ». Quant à Flaubert, il disait concernant la description dans *Salammbô* : « il n'y a point dans mon livre une description isolée, gratuite ; toutes servent à mes personnages et ont une influence lointaine ou immédiate sur l'action³⁶⁰ ». La description ne doit pas être donc gratuite, encore moins inutile, avec un regard qui « ne peut en rien donner à réfléchir³⁶¹ ».

On garde tous à l'esprit la description minutieuse du couvre-chef de Charles Bovary³⁶² de Flaubert. Une description parmi tant d'autre qui a participé aux traits caractéristiques de ce personnage, allant même à la personnification de cet objet « dont la laideur muette a des profondeurs d'expression comme le visage d'un imbécile³⁶³ », le parfait exemple de « l'objet [qui] métonymise le sujet³⁶⁴ ». Il est de même chez les naturalistes (à des degrés différents) qui sont animés par le souci du détail assouvi par une riche documentation et une approche quasi scientifique de leurs objets dont le but ultime est de rendre compte de tous les aspects de la réalité dans leurs quêtes du réalisme sous toutes ses appellations.

Avec des descriptions trop sophistiquées et longuement détaillées, les nouveaux romanciers visent eux aussi à rendre compte, d'une façon obsessionnelle, de la réalité, mais surtout de ses objets dans leurs immanences métatextuelles et non celle de leur réalité extratextuelle. Ces objets ont leurs propres existences, indépendamment de toute relation psychologique qui les reliaient aux personnages d'un récit. C'est l'objectif principal déclaré de Robbe-Grillet lorsqu'il affirma : « qu'il existe quelque chose, dans le monde, qui n'est pas l'homme, qui ne

³⁵⁹ MITTERAND, Henri, «Le temps et l'espace », *Genèse, structure et style de La curée*. Éd. H. Mitterand ; C. Becher ; J-P. Leduc-Adine, Paris, Sédès, 1987, p. 150.

³⁶⁰ Lettre à Sainte-Beuve, 23-24 décembre 1862, *Correspondance*, tome III, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1991, p. 278. Cité par LE CALVEZ, Éric dans *Flaubert topographe : "L'éducation sentimentale", essai de poésie génétique*, Amsterdam, Rodopi, 1997, p. 186.

³⁶¹ BARTHES, Roland, « *Il n'y a pas d'école Robbe-Grillet* », *op. cit.*, URL : <http://ae-lib.org.ua/texts/barthes__essais_critiques__fr.htm#13>. (Consulté le 25/01/2016)

³⁶² Cette description a été faite dans la première partie de *Madame Bovary* lorsque Charles a été présenté comme le nouveau arrivé à l'étude du soir.

³⁶³ FLAUBERT, Gustave, *Madame Bovary*, Paris, Garnier-Flammarion, 1966, p. 38.

³⁶⁴ ADERT, Laurent, *Les Mots des autres : Flaubert, Sarraute, Pinget*, Lille, Presses Univ. Septentrion, 1996, (note p. 89.)

lui adresse aucun signe, qui n'a rien de commun avec lui³⁶⁵. » Elle est faite « pour (...) dégager [les objets] de la signification humaine, les *corriger* de la métaphore et de l'anthropomorphisme³⁶⁶ », comme l'avait confirmé Barthes tout en qualifiant cette description d'*optique* et de *géométrique*. Ce critique avait d'ailleurs qualifié la description robe-grilletienne d'anthologique : « elle 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 indiscret³⁶⁷».

Mais dans les faits, et précisément dans ce roman, cet auteur, a-t-il réussi à rompre, comme l'avait si bien dit Barthes, la solidarité entre l'homme et l'objet ?

Du premier abord, c'est une description purement formelle qui n'est d'aucun apport psychologique aux personnages dont les traits physiques ont été réduits au strict minimum qui leur confère une présence. Les exemples sont très nombreux à commencer par *l'incipit* même du roman qui décrit 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)

Ou comme ceux de la bananeraie ou de la balustrade largement reprise 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 la référentialité spatio-temporelle. La dernière phrase du paragraphe précédent indique la position spatiale du narrateur qui est en train de donner d'autres indications, disons architecturales (la situation du jardin par rapport à la terrasse).

³⁶⁵ ROBBE-GRILLET, Alain, *Pour un Nouveau Roman*, op. cit., p. 58.

³⁶⁶ BARTHES, Roland, « Il n'y a pas d'école Robbe-Grillet », op. cit.,

³⁶⁷ BARTHES, Roland, « Littérature objective », *Essais critiques*, op. cit., URL : <http://ae-lib.org.ua/texts/barthes__essais_critiques__fr.htm#13>. (Consulté le 26/01/2016)

Détachée du reste de la narration, la description suivante 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 écailleuse 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 doigts³⁶⁸ reconnaissent le fendillement vertical du bois. (p. 22).

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

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, (...) ». Cette description continue sur toute une page. Le narrateur n'oublie rien de ses panneaux, de ses chambranles et de ses vitres qui laissent entrevoir « des taches de verdure circulaires ». Cela a permis d'introduire, juste après, 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 la fenêtre, le lecteur pourrait connaître exactement l'emplacement où se tenait ce narrateur pour avoir cet angle de vu qui lui a permis d'effectuer cette description détaillée.

Ces descriptions peuvent aussi servir pour donner des indices sur la présence du narrateur dans un événement rapporté. En effet, le narrateur qui efface sa présence par les différents stratagèmes usités par une écriture plus classique, comme les pronoms, utilise des objets décrits et surtout leurs nombres pour donner des indices sur sa présence. L'exemple des fauteuils, leurs descriptions, dispositions et leurs nombres sont utilisés d'une façon récurrente. Un autre exemple un peu plus subtil est celui des pages 56 et 57 : le boy est entré avec un plat où « (...) sont 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 dans la suivante page : « le boy enlève les assiettes (...), puis

³⁶⁸ Ce sont, bien entendu, les doigts du narrateur dont il s'agit.

les deux plats, dont l'un contient encore le troisième oiseau rôti, celui qui était destiné à Franck. ».

Pour dissimuler le déplacement du personnage-narrateur du mari, l'auteur a eu recours à la description aussi. Il fait dire au narrateur : « Pour se rendre à l'office, le plus simple est de (...) » (L.J. p. 38) au lieu de lui faire dire par exemple : « Je me suis rendu à l'office en sortant de (...) ». Dans l'exemple cité, cette dissimulation s'est réalisée en substituant les verbes d'actions 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 glaces. » (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.

La description peut aussi signifier la présence par l'accomplissement d'une action comme celle décrite dans le passage qui suit où le mari cherche dans le sous-main du bureau où A... a caché une lettre qu'elle a rédigée³⁶⁹ :

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 pâle³⁷⁰. (p. 132- 133)

Ensuite, et toujours pour s'effacer, il utilise la description suivante :

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) ;

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

Un autre exemple, celui-là plus frappant, concernant une description, d'une parcelle de la bananeraie, qu'on qualifiera de *statistique*, s'étale sur deux pages : « En outre, au lieu d'être

³⁶⁹ Qu'elle remettra un peu plus tard à Franck.

³⁷⁰ *La Jalousie*, p. 132.

rectangulaire comme celle d'au-dessus, cette parcelle a la forme d'un *trapèze* [...] » (p.27). Relevons la présence de deux formes géométriques soulignées dans cet extrait. À cela viendra s'ajouter tout un lexique digne d'un géomètre avec toute la rigueur mathématique qui l'accompagne. Nous avons relevé les mots suivants : perpendiculaire – parallèle – treize – vingt-trois – rectiligne – le milieu de sa largeur – médiane – trapèze – seize – vingt-deux – rectangulaire – vingt-deux - trapézoïdale - vingt-deux - vingt-deux – vingt-trois – rectangle – incurvation – vingt et un – pair – rectangle – courbure – cinquième - vingt et un - vingt-deux - trapèze – vingt-trois – rectangle – impaire – dix-neuf – deux – quatrième – cinquième – vingt – de bas en haut – huit – douze – sixième.

Ce long extrait se termine de la manière suivante :

Sans s'occuper de l'ordre dans lequel se trouvent les bananiers réellement visibles et les bananiers coupés, la sixième ligne donne les nombres suivants : vingt-deux, vingt et un, vingt, dix-neuf –qui représentent respectivement le rectangle, le vrai trapèze, le trapèze à bord incurvé, le même enfin après réduction des pieds battus pour la récolte. On a pour les rangées suivantes : vingt-trois, vingt et un, vingt et un, vingt et un. Vingt-deux, vingt et un, vingt, vingt. Vingt-trois, vingt et un, vingt, dix-neuf, etc. (p. 28-29)

Dépassant ce recensement énumératif très méticuleux des bananiers, on pourrait, comme pour les passages précédents, déduire l'emplacement du narrateur, mais aussi attester que ce narrateur est le maître de sa plantation, qu'il connaît la moindre parcelle de ces terres qu'il nous décrit avec précision, avec l'obsession d'un passionné. Cette description peut être d'un apport indéniable aux traits de caractère du personnage-narrateur sur le plan moral, et même social.

La description a participé (mais d'une manière passive) à un semblant de profondeur psychologique du personnage, ou du moins à montrer son état d'esprit. En effet, dans la longue description où A... se brosse les cheveux, le narrateur décrit une action, à priori banale, comme s'il s'agissait d'une mécanique rodée. Mais cette scène du "brossage" s'avèrera essentielle pour comprendre pleinement une scène qui dans laquelle A... descend de la camionnette de Franck puis introduit son visage dans l'ouverture au-dessus des coussins 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. » (L. J. p. 46). Des cheveux que le narrateur connaît très bien. Il leur accorde une valeur sensuelle et poétique : « 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. » (pp. 50-51).

Pour ce qui est des repères temporels, ils se sont manifestés d'une manière indirecte aussi. Comme cela s'est effectué dans l'exemple suivant : « l'ombre du pilier [...] s'allonge » (L. J. p. 12) ou encore : « Le soleil a disparu derrière l'éperon rocheux » (L. J. p. 12) qui peuvent signifier l'écoulement du temps par rapport à la citation précédente, lorsque « l'ombre du pilier [...] divise en deux parties égales l'angle correspondant de la terrasse » (L. J. p. 7).

Il faut toutefois mentionner que la longueur et la minutie de ces descriptions ne justifient pas totalement l'ancrage spatio-temporel, mais travaille plutôt un choix scriptural, en l'occurrence une écriture fragmentaire.

4. Un récit fragmentaire

La description chez Robbe-Grillet produit des « objets suffisamment géométriques pour décourager toute induction vers le sens poétique de la chose ; et suffisamment minutieuses pour couper la fascination du récit³⁷¹ ». La coupure doit donc être d'ordre formel puisque ces objets, « simples supports de sensations, de sentiments, de souvenirs » deviennent des « élément[s] contrapuntique[s]³⁷² ». Ces objets décrits, par le biais de leurs répétitions, créent une sorte d'harmonie diégétique qui ne se situe pas forcément sur un seul plan, d'où l'effet du contrepoint qui s'est traduit par une fragmentation obligée par la linéarité constitutive de toute écriture.

La première conséquence de cette fragmentation est celle, affirmée par Barthes précédemment, qui consiste à “couper la fascination du récit“. Au niveau de la réception il y a un fléchissement de l'attention du lecteur à chaque fois qu'il rencontre ces passages descriptifs, oh combien sont-ils nombreux dans *La Jalousie*. Il ajoute ceci :

Il est remarquable que nous ne connaissons du crime, ni des mobiles, ni des états, ni même des actes, mais seulement des matériaux isolés, privés

³⁷¹ BARTHES, Roland, « Le point sur Robbe-Grillet ? », *Essais Critiques*, op. cit., URL : <http://ae-lib.org.ua/texts/barthes_essais_critiques_fr.htm#13>. (Consulté le 27/01/2016)

³⁷² *Ibidem*.

*d'ailleurs dans leur description, de toute intentionnalité explicite. Ici, les données de l'histoire ne sont ni psychologiques, ni même pathologiques (du moins dans leur situation narrative), elles sont réduites à quelques objets surgis peu à peu de l'espace et du temps sans aucune contiguïté causale avouée*³⁷³

La fragmentation dans *La Jalousie* s'est réalisée grâce à ces éléments constitutifs majeurs tels que la narration, la temporalité etc. que nous allons développer ci-dessous.

4.1. Le narrateur voyeur de *La Jalousie*

« Ce n'est plus Dieu qui décrit le monde, c'est l'homme, *un* homme. Même si ce n'est pas un personnage, c'est en tout cas un *œil d'homme*. Ce roman contemporain, dont on répète volontiers qu'il veut exclure l'homme de l'univers, lui donne donc en réalité la première place, celle de l'observateur. » (Robbe-Grillet 1958 : 258).

Le rôle du narrateur a été mis à contribution dans cette entreprise d'écriture fragmentaire. Un narrateur qui nous décrit avec une minutieuse précision ce qu'il regarde, ou parfois épie, avec une apparente objectivité et sans mettre en jeu les considérations psychologiques, l'auteur arrive à faire passer un sentiment, la jalousie, sans même rentrer à "l'intérieur" de ses personnages. Tous les mots qui devraient se rattacher au champ sémantique de ce sentiment sont absents du roman ; d'ailleurs, il ne comporte pas de verbes d'opinion, puisque le narrateur s'abstient d'émettre son avis, ni même des verbes de volonté, puisqu'il n'en a aucune sur le déroulement des faits qu'il observe. C'est un parti pris lexical qui ne permet pas une vision globale de ce qui devrait être une situation d'un couple en crise, ni même le contexte colonial qui lui a servi de fond de toile.

Le narrateur de *La Jalousie* est la seule et unique voix qui énonce l'univers du roman. C'est son regard et son ouïe qui le crée en décrivant les objets, les sons et les êtres qui l'entourent. Lorsqu'il rapporte des événements en commençant son énoncé (et le roman entier) avec "maintenant", il déplace avec lui les deux repères spatiaux-temporels : il est par où tout se voit et s'entend. Il est le seul point de repère, il est l'Origine (le point zéro) de l'intersection des deux axes associés au temps et à l'espace. Ce point de vue est réducteur, et par nature fragmentaire puisque le narrateur se limite à ne rapporter que ce qu'il arrive à voir ou à

³⁷³ BARTHES, Roland, « Littérature littéraire », *Essais Critiques, op. cit.*, URL : <http://ae-lib.org.ua/texts/barthes__essais_critiques__fr.htm#13>. (Consulté le 27/01/2016). (C'est nous qui soulignons).

entendre, sans plus. Fidèle à l'écriture néoromanesque, l'aspect psychologique, sentiment et pensée des personnages, lui est imperceptible. Ce narrateur n'est pas un personnage omniprésent et omniscient. Il nous rend compte d'un monde parcellaire à travers sa subjectivité elle-même suggestionnée par son obsession de voyeur en rupture, présence mais absence, par rapport aux autres personnages. Le résultat rendu n'est qu'un univers fragmentaire et incertain.

En fait, dans *La Jalousie* la principale et paradoxale absence est celle du protagoniste lui-même. On ne lui connaît pas de nom, encore moins un physique. Par de-là, Robbe-Grillet confirme sa prise de position contre le personnage dit balzacien :

*Les personnages de roman, ou ceux des films, sont aussi des sortes de fantômes ; si l'on veut les toucher, on passe à travers. Ils ont la même existence douteuse et obstinée que ces trépassés sans repos qu'un charme maléfique, ou la vengeance divine, oblige à revivre éternellement les mêmes scènes de leur tragique destin. Ainsi, le Mathias du Voyeur [...] ne serait qu'une âme errante, de même que le mari absent de La Jalousie et les héros, si visiblement sortis du royaume des ombres, qui peuplent Marienbad, L'Immortelle ou L'Homme qui ment*³⁷⁴

Robbe-Grillet prive ainsi son narrateur de toute présence. Tout chez ce narrateur est méconnu. C'est une présence invisible mais qui voit tout. Il ne se remarque que subtilement, jamais directement.

Ce narrateur atypique est comme effacé. Sa présence dans une scène n'est perceptible qu'en négative, comme nous venons de le signaler plus haut. Gérard Genette désigne ce mode de point de vue par la focalisation interne qui « n'est pleinement réalisée que dans le récit en « monologue intérieur », ou dans cette œuvre limite qu'est *La Jalousie* de Robbe-Grillet, où le personnage central se réduit absolument à –et se déduit rigoureusement de– sa seule position focale³⁷⁵ ».

Notons enfin que Robbe-Grillet essaie toujours de varier les points de vue narratifs dans ses différents romans. Si dans *La Jalousie* le narrateur est unique avec un point de vue fixe et orienté, dans *Souvenirs du triangle d'or* « aucun ancrage ne permet à la narration de trouver

³⁷⁴ ROBBE-GRILLET, Alain, *Le Miroir qui revient*, Paris, Minuit, 1985, p. 21.

³⁷⁵ GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, pp. 209-210.

*un point d'équilibre autour d'une focalisation offrant quelques garanties de permanence*³⁷⁶. ». Cela a été réalisé par « un « narrateur polymorphe » qui endosse successivement et sans crier gare une foule d'identités qui se donnent pour voix un "je", un "il" ou un "elle"³⁷⁷. »

4.2. Le temps

Le présent comme temps de narration caractérise *La Jalousie*. Ce choix de temporalité a contribué à l'ambiguïté généralisée du roman. En effet, situer tous les événements sans distinction chronologique ne fait que les confondre ou au mieux les superposer. Les différentes scènes se retrouvent répétées sans ordre chronologique. On ne saurait dès lors faire la distinction entre les scènes originelles et celles répétées, c'est-à-dire celles qui se sont passées au temps T et ceux qui se situeront avant ou après ce temps T, ce qui aiderait à les déterminer en tant que souvenir ou projection dans le futur.

Le temps utilisé confirme le point de vue le plus adapté au voyeur. Avec cette focalisation, le narrateur raconte, ou plutôt rapporte ce qu'il est en train d'observer, en direct, au moment où les faits se déroulent devant ses yeux.

4.3. *Hic et nunc*

Dans ce roman, il n'y a pas de demain, ni d'hier, ni même d'aujourd'hui. Cette absence des adverbes de temps s'est répercutée immédiatement sur la structure temporelle du roman qui n'est plus orienté linéairement. C'est l'emploi du "maintenant" qui a empêché l'établissement d'un ordre chronologique, toutes les actions sont sur le même axe temporel. Sur le plan diégétique cette utilisation du *maintenant* peut avoir comme résultat un narrateur qui ne raconte que ce qu'il voit (ou imagine) de l'endroit où il se trouve et au moment même de son observation (qui se situe à l'origine du repère spatio-temporel), d'où se révèle le perceptible, extérieur, mais jamais le sensible, inaccessible par sa nature. Le narrateur raconte des événements qui se déroulent dans un présent (avec son espace-temps) qu'il déplace avec soi. Le résultat obtenu est une concaténation de scènes interchangeables, dont la succession sur l'ordre numéral des pages n'est motivée par aucune suite chronologique. Ce *maintenant*

³⁷⁶ MIGEOT, François, « *Souvenirs du Triangle d'Or* (A. Robbe-Grillet) ou Les perversions textuelles du Docteur Morgan », *Semen* [En ligne], 11/1999, (consulté le 23 décembre 2015). URL : <<http://semen.revues.org/2885>>

³⁷⁷ *Ibidem*.

empêcherait même tout lien entre les différentes scènes même ayant un motif³⁷⁸ semblable. Toute tentative pour la moindre reconstitution ou montage, même en série, sera impossible. À l'échelle macrotextuelle cela va se traduire par une structuration quelconque.

La restitution de la chronologie est impossible à réaliser à cause du temps utilisé tout au long du roman. Comme on vient de le voir, le présent de l'indicatif, accentué par l'effet du "maintenant", ne permettent aucune distinction entre le passé et le futur. Mais aussi à cause de la multiplication de certains motifs, avec plus ou moins des variantes, qui brouillent les pistes des interprétations possibles. Le motif du *voyage en ville* en est l'un des plus représentatifs. L'arrivée de la *conduite bleue* devant la maison du mari jaloux a été utilisée dans les scènes du retour effectif du *voyage en ville*, comme dans celles où Franck raccompagne A... à sa maison lorsqu'elle est allée rendre visite à Christine (la femme de Franck) et son fils malade. Ajoutons à cela les différentes variantes :

- A... est descendue seule de la voiture et s'est dirigée directement vers la porte d'entrée de la maison.
- A... est descendue toute seule de la voiture et s'est penchée de tout son buste à travers la vitre du conducteur qui est resté lui à l'intérieur de la voiture
- Les deux personnages descendent de la voiture et se sont rapprochés l'un de l'autre vers l'avant du véhicule.

Comme on vient de le voir, il est impossible d'être catégorique quant à savoir s'il s'agit de variantes du même motif ou de deux actions distinctes ayant la même base lexicale.

La seule et fiable reconstitution valable de la chronologie du roman a été permise par les prépositions "avant" et "après" présentes justement dans ce motif. Mais cette distinction a été invalidée, diluée par les nombreuses répétitions de ce motif. Il n'y a donc pas de structure temporelle.

Ce roman ne peut être que fragmentaire puisqu'il est né de ce regard qui rapporte du monde que des coupes effectuées dans un espace-temps déterminé et sans les liens qui permettront de relier ces coupes.

De par cette utilisation particulière du temps verbal, il existe une véritable thématique du temps. On ne peut lire *La Jalousie* sans remarquer les très nombreuses occurrences du mot

³⁷⁸ Des motifs que nous allons détailler ultérieurement comme celui du : le dîner, le mille-pattes, le voyage en ville etc.

“maintenant”. Il est le premier mot du roman et il figure dans sa dernière phrase. Il apparaît aussi dans cinq titres des neuf chapitres du roman. Nous avons pu en répertorier 54 répétitions et cela en différentes positions de la phrase. L’analyse de ces occurrences a permis de dégager principalement deux emplois. Le premier consiste en un *maintenant perpétuel* qui actualise toute action, ou description, au présent. Il fixe le temps et laisse l’espace s’exprimer. Cela rejoint ce qu’on a avancé à propos du point de vue du narrateur comme origine du repère spatio-temporel. Le deuxième emploi est un *maintenant ponctuel*.

Pour illustrer le premier emploi, les exemples ne manquent pas. Dans le premier chapitre, l’évolution des mouvements de A... est accompagnée par ce maintenant :

- « *Maintenant*, A...est entrée dans la chambre, par la porte intérieure qui donne sur le couloir central. » (p. 07-08).
- « Elle s’est *maintenant* retournée vers la porte pour la refermer » (p. 08).
- « Elle se tourne *maintenant* vers la lumière, pour continuer sa lecture sans se fatiguer les yeux » (p. 11).

Il s’agit de la même scène dans la mesure où c’est le même personnage qui accomplit une action dans un seul et même lieu. Sauf que les trois actions, celle d’*entrer*, de se *retourner* (et *refermer*) et la dernière, celle de *continuer* la lecture de la lettre, se sont déroulées au présent. Il n’y a pas d’autres adverbes de temps (comme aussitôt, ensuite ou puis) ne serait-ce que pour créer un effet de durée.

C’est le même constat dans une autre scène, dans le premier chapitre toujours, celle du dîner :

- « Bien qu’il fasse tout à fait nuit *maintenant*, elle a demandé de ne pas apporter les lampes, qui -dit elle –attire les moustiques. » (p. 14)
- « La table se trouve ainsi plongée dans la pénombre. Sa principale source de lumière est devenue la lampe posée sur le buffet, car la seconde lampe- dans la direction opposée- est *maintenant* beaucoup plus lointaine. » (p. 17)
- « *Maintenant* le boy enlève les assiettes » (p. 19)
- « tous les deux parlent *maintenant* du roman que A...est en train de lire, dont l’action se déroule en Afrique » (p. 20).
- « De l’autre côté, l’œil, qui s’accoutume au noir, distingue *maintenant* une forme plus claire se détachant contre le mur de la maison : la chemise blanche de Franck. » (p. 23).

Pour montrer la systématique de cet emploi, prenons un autre exemple du cinquième chapitre :

- « les cinq hommes accroupis sont *maintenant* disposés de la façon suivante...la plus grande attention. » (p. 86).
- « les cinq hommes y sont *maintenant* ordonnés en quinconce, deux sur chaque berge et un au milieu, accroupi, tourné vers l'amont, regardant l'eau boueuse qui arrive dans sa direction entre deux parois de terre verticales, plus ou moins effondrées çà et là. » (p. 93).

Et un dernier du septième chapitre :

- « Le bruit plus sourd *maintenant* dure déjà depuis plusieurs secondes, ou même plusieurs minutes : une sorte de grognement, de ronflement, ou de ronronnement d'un moteur, le moteur d'une automobile qui monterait vers le plateau, sur la grand-route. » (p. 120).
- « Le bruit est *maintenant* parvenu à proximité de l'embranchement du chemin qui dessert la plantation. » (p. 120).

Pour ce qui est du deuxième emploi du *maintenant ponctuel*, nous allons prendre son utilisation la plus caractéristique, celle qui commence le roman et se répète cinq fois : « maintenant l'ombre du piler » :

- 1- « *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. » (p. 07).
- 2- « *Maintenant l'ombre du pilier* – le pilier qui soutient l'angle sud-ouest du toit – s'allonge, sur les dalles, en travers de cette partie centrale de la terrasse, devant la façade, où l'on a disposé les fauteuils pour la soirée » (p. 12) reprend une partie de l'occurrence 01.
- 3- « *Maintenant l'ombre du pilier* sud-ouest – à l'angle de la terrasse, du côté de la chambre – se projette sur la terre du jardin. » (p. 25) marque l'évolution dans le temps toujours par rapport à la lumière ; « le soleil encore bas dans le ciel, vers l'est, prend la vallée presque en enfilade. » (p. 25). L'ombre du pilier marque un nouveau départ.
- 4- « Sur la terre nue du jardin, *l'ombre du pilier* fait *maintenant* un angle de quarante-cinq degrés avec l'ombre ajourée de la balustrade, la branche ouest de la terrasse et le pignon de la maison. » (p. 148).

- 5- « *Maintenant l'ombre du pilier* se projette sur les dalles, en travers de cette partie centrale de la terrasse, devant la chambre à coucher. » (p. 166).
- 6- « Sur la terrasse, *l'ombre du pilier* s'est allongée encore. Elle a tourné en même temps. Elle atteint presque *maintenant* la porte d'entrée, qui marque le milieu de la façade. » (p. 169).

Pour les deux premiers extraits il n'y a qu'une seule information exploitable du point de vue narratif. La comparaison des deux longues descriptions de cette *ombre* indique qu'il y a eu une progression sur l'axe temporel (de midi jusqu'à l'après-midi).

C'est la même fonction accomplie par le quatrième extrait qui répond à une autre indication temporelle, cette fois-ci explicite de A..., lorsqu'elle a « dit « bonjour », d'un ton enjoué » (p. 145).

Le troisième extrait donne une indication temporelle. C'est le matin : « le soleil encore bas dans le ciel, vers l'est, prend la vallée presque en enfilade. » (p. 25).

Le sixième extrait répond au cinquième pour exprimer la durée, pareil aux deux premiers. Mais de par leur positionnement, ils ont acquis une particularité qui a participé à l'effet de clôture qui sera développée vers la fin de ce chapitre.

Comme nous venons de le voir, ce "maintenant ponctuel" indique les modifications dans les différentes situations romanesques ; il fixe l'espace et signale toute variation par rapport au temps.

5. *La Jalousie*, une écriture de la discontinuité

Malgré l'aspect traditionnel affiché par la graphie de *La Jalousie*, nous allons voir qu'il s'agit d'une écriture fragmentaire et plus précisément d'une écriture discontinue.

Sur le plan de la diégèse les événements, tels que présentés, ne progressent pas. Comme nous avons pu le voir à travers l'utilisation du "maintenant" et avec le recourt du présent comme temps exclusif de la narration, la chronologie diégétique ne peut être établie³⁷⁹. Cela est dû aussi aux différentes répétitions, avec ou sans variations, qui empêcheraient toute tentative pour découvrir un ordre chronologique. Si on cherchait à établir un quelconque ordre dans la succession linéaire des scènes, c'est-à-dire selon leur ordre d'apparition suivant

³⁷⁹ Comme nous allons le confirmer dans le prochain titre.

l'enchaînement des pages, on se heurterait à de flagrantes contradictions. L'auteur lui-même nous a découragés de le faire :

«Il était absurde de croire que dans le roman La jalousie, il existait un ordre des événements, clair et univoque, et qui n'était pas celui des phrases du livre, comme si je m'étais amusé à brouiller moi-même un calendrier préétabli, ainsi qu'on bat un jeu de cartes. Le récit était au contraire fait de telle façon que tout essai de reconstitution d'une chronologie extérieure aboutissait tôt ou tard à une série de contradictions, donc une impasse. Le déroulement de l'histoire ne s'opérait nulle part ailleurs que dans la tête du narrateur invisible³⁸⁰ »

Il n'y a pas donc de progression au sens diégétique du terme puisque aucun schéma narratif ne peut être constaté. Aucune situation n'est clairement identifiable comme étant l'initiale, encore moins une situation finale. Aucun élément perturbateur n'a été introduit ne serait-ce que pour orienter vers sa résolution. L'ordre chronologique comme « procédé de présentation ... [d'un] exposé pragmatique de ce qui s'est passé ³⁸¹», n'est plus vérifié.

La présentation des faits par l'auteur se confronte non seulement avec l'ordre de *l'histoire* (selon la terminologie de Genette), mais avec l'ordre du récit aussi, puisqu'il affiche des incohérences.

Nous pouvons nous rendre compte en suivant le motif du mille-pattes :

Pour sa première évocation au premier chapitre, page 21 : « une tâche noirâtre marque l'emplacement du mille-pattes » ce qui veut dire qu'il a été déjà « écrasé la semaine dernière, au début du mois, le mois précédent peut-être, ou plus tard. » Cette imprécision temporelle ne permet pas de relier l'écrasement du mille-pattes à aucun autre événement.

C'est pareil avec sa deuxième évocation (deuxième chapitre, page 39) :

Les trois assiettes sont disposées comme à l'ordinaire, chacune au milieu d'un des bords de la table carrée. Le quatrième côté, qui n'a pas de couverture, est celui qui longe à deux mètres environ la cloison nue, où la peinture claire porte encore la trace du mille-pattes écrasé.

Et la troisième (même chapitre, page 44) :

³⁸⁰ ROBBE-GRILLET, Alain, *Pour un Nouveau Roman*, op. cit., p. 132.

³⁸¹ TODOROV, Tzvetan, « Les catégories du récit littéraire », *Communications* n°1, Volume 8, 1966, p. 127.

La lumière elle-même est comme verdie qui éclaire la salle à manger, les cheveux noirs aux improbables circonvolutions, la nappe sur la table et la cloison nue où une tache sombre, juste en face de A..., ressort sur la peinture claire, unie et mate.

Avec une différence de taille dans le paragraphe suivant qui va rendre compte des détails de cette tâche plus amplement : « Pour voir les détails de cette tache avec netteté ... ». Ces deux derniers extraits nous serviront de témoin pour les comparaisons ultérieures du même motif du mille-pattes.

En effet, c'est à partir de la quatrième évocation (deuxième chapitre, page 48) que vont apparaître plusieurs contradictions chronologiques : Lors d'un dîner en la présence de Franck où ils ont évoqué pour la première fois le projet d'un voyage en ville. Lui, pour « rencontrer les concessionnaires des principales marques [de véhicules neufs], afin de connaître exactement les prix, ... » (p. 47), et elle, pour des « quantités de courses à faire » (p. 48), sans pour autant préciser de quelles courses s'agit-il. Et au moment où « il pose le plat [...]. 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. ». Vient ensuite la mise à mort par Franck du scutigère qui va s'étaler sur un peu moins de trois pages : « Franck relève les yeux. (p. 48) [...], la peinture reste marquée d'un point d'une forme sombre d'où A... n'a pas encore détaché son regard. (p. 50) ».

On peut déduire que l'écrasement du mille-pattes a été effectué lors d'un dîner après que A... et Franck ont évoqué pour la première fois le *voyage en ville*.

Dans le troisième chapitre, page 54, l'évocation du mille-pattes s'est initiée par sa tache sur le mur. Enchaînement logique avec le chapitre précédent, le scutigère étant écrasé. Mais cela a été effectué de la manière suivante : « la tache formée par le reste du mille-pattes est à peine visible sous l'incidence rasante » va disparaître un peu plus loin : « Elle [A...] mange avec une économie de geste extrême, [...] les paupières un peu plissées comme si elle cherchait à découvrir quelque tache sur la cloison nue en face d'elle, où la peinture immaculée n'offre pourtant pas la moindre prise au regard. » (p. 55). Nous avons noté que les deux aspects de cette tâche n'étaient pas fortuits : son premier d'« à peine visible » a accompagné l'éventuelle venue de Franck au dîner puisque « le couvert est mis pour trois personnes » (p. 54). Son second aspect, celui qui « n'offre [...] pas la moindre prise au regard » (p. 55) a accompagné la certitude de A... que Franck ne sera pas présent à leur table : « A... qui s'est enfin résolue

à faire servir le déjeuner sans plus attendre l'hôte, puisqu'il n'arrivait pas, est assise rigide et muette à sa propre place » (p. 55)

L'évocation du mille-pattes au quatrième chapitre, page 71, confirme ce que nous avons noté à propos de l'apparition de Franck et l'aspect de la tache : « Sur le mur nu, la trace du mille-pattes écrasé est encore parfaitement visible. [...] La table est mise pour trois personnes, [...] Franck est A..., assis chacun à sa place ». Mais ce qui nous intéresse primordialement ici c'est la contradiction dans l'ordre chronologique des faits. Dans ce chapitre, à ce dîner précisément qu'on vient de citer, la discussion tourne autour du projet du voyage en ville. Reprenons puis continuons la dernière phrase : « Franck et A..., assis chacun à sa place, parlent du voyage en ville qu'ils ont l'intention de faire ensemble, dans le courant de la semaine suivante, elle pour diverses courses, lui pour se renseigner au sujet du nouveau camion qu'il a projeté d'acquérir ».

Ce qui veut dire que dans cet extrait, l'écrasement du mille-pattes précède l'évocation du projet du *voyage en ville*. Pour être sûr qu'il s'agit du même dîner on notera la même indication temporelle présente dans les deux extraits de la page 48 et celle de la page 71 que sont respectivement : « la semaine prochaine » et « la semaine suivante » qui veulent dire la même chose.

Dans ce même chapitre, aux pages 76 et 77, la contradiction touche à son paroxysme cette fois-ci :

« A... veut essayer encore quelques paroles. Elle ne décrit pas néanmoins la chambre où elle a passé la nuit [... *lors de son voyage en ville*] : tout le monde connaît cet hôtel, son inconfort et ses moustiquaires rapiécées. C'est à ce moment qu'elle aperçoit la scutigère, sur la cloison nue en face d'elle. D'une voix contenue [...] elle dit : « un mille-pattes ! » Franck lève les yeux [...]. Puis se met debout. [...] Franck écarte la serviette du mur et, avec son pied, achève *d'écraser* quelque chose sur le carrelage [...]. Et il revient s'asseoir à sa place [...]. Le boy fait alors son entrée [...]. A... lui demande, comme d'habitude, de servir le café sur la terrasse. Elle et Franck, assis dans leurs deux fauteuils, y continuent de discuter, à bâtons rompus, du jours qui conviendrait le mieux à ce petit *voyage en ville qu'ils ont projeté depuis la veille* »

Comme le montre les passages soulignés, la chronologie des faits est tout simplement irréaliste puisqu'au début de cet extrait, le voyage en ville a été effectué avant l'écrasement du mille-pattes ce qui, non seulement contredit ce qui a été avancé au deuxième chapitre (p.

48), mais aussi la suite de ce même extrait lorsque Franck et A... discutent d'un projet de voyage en ville.

C'est dans le chapitre suivant, c'est-à-dire le cinquième, que la contradiction est confirmée d'une façon évidente : lors d'un dîner, « Franck raconte son histoire de voiture en panne » (p. 87) ce qui veut dire que lui et A... ont déjà effectué le voyage en ville. Et après une longue description (Franck mangeait d'une manière spectaculaire), le narrateur nous avance : « C'est à ce moment que se produit la scène de l'écrasement du mille-pattes sur le mur nu » (p. 89). L'ordre chronologique du déroulement de ces deux événements, celui du « voyage » et celui de « l'écrasement du mille-pattes » a été inversé par rapport à ce qui a été avancé dans le deuxième chapitre qui, rappelons-le, était le suivant : lors d'un dîner où Franck et A... parlaient d'un projet de voyage en ville, A... a vu un mille-pattes que Franck a écrasé.

La preuve est apportée maintenant que les scènes n'obéissent à aucune logique temporelle, ni à une rationalité qui conférerait une cohérence globale au roman. Les seules orientations possibles dans ce roman tiennent de la vraisemblance : un dîner précédé d'un apéritif et un avant le voyage en ville et un après. Notons que les motifs qui apparaissent dans un ordre qui n'est pas le leur, peuvent être assimilés à des fantasmes, anticipations, souvenirs, hallucinations, délires obsessionnels ou de vision déformée par le sentiment jaloux du narrateur, mais rien n'est sûr puisque aucune vérification n'est possible car tous ces motifs nous sont parvenus par les yeux et les oreilles du narrateur et avec le même positionnement chronologique du « maintenant ».

Le texte échappe donc au lecteur comme la situation échappe au narrateur qui l'entraîne et l'oblige à revenir sur certains fragments du texte sans cesse rafraîchi.

La seule explication qui peut être donnée pour contourner cette évidente contradiction est de concevoir l'écriture de ce roman comme une écriture fragmentaire. Il s'affranchira ainsi de la logique de type causal et ne se soumet plus aux règles de la cohésion et de la vraisemblance de l'espace et du temps. Seule une cohésion de type associatif assurée par l'affiliation des différents motifs qui ont comme unité d'action (il ne s'agit bien évidemment pas d'action au sens formaliste du terme), le sentiment diffus de la jalousie. L'unité de lieu serait la maison, surtout, et tout le contexte colonial qui va avec.

En vue de l'apparente continuité de l'aspect graphique de l'écriture où il n'y a pas de blancs conséquents entre les différents paragraphes, la fragmentation aurait pu procéder par le

recours à l'ellipse, la prolepse, ou à l'analepse³⁸², comme organisation d'un choix stylistique de la chronologie du récit. Mais en réalité, ce roman est composé de scènes identifiables mises en texte fragmentairement et qui entretiennent entre eux un « rapport insolite bien que pressenti », c'est cette relation de ressemblance dans l'altérité, ou d'altération dans l'identité, qui circule entre les objets, les lieux, les personnages, les situations, les actes et les paroles³⁸³. »

Cette fragmentation s'est traduite diégétiquement par les deux images manquantes au texte, et pas n'importe lesquelles, puisqu'elles sont censées être celles qui portent la structure fictionnelle du roman. Cette double absence de l'image de l'époux jaloux, qui n'est rien d'autre que le narrateur lui-même, et celle de l'infidélité de son épouse, c'est-à-dire l'acte adultérin, met en doute la validité même du sentiment de jalousie, et du même coup, met à rude épreuve l'horizon d'attente instauré dès le titre. La scène de l'infidélité que le narrateur a remplacée par une variante de la scène de l'écrasement du mille-pattes, qui, cette fois-ci, s'est produite dans une chambre et non dans la salle à manger habituelle. L'absence physique du narrateur dans cette histoire est une autre preuve de sa fragmentalité. Le choix des jalousies, les systèmes de volets qui permettent de voir sans être vu et non le sentiment homonyme, est prémonitoire puisqu'à travers elles le monde n'est perçu que fragmentairement. Et que dire des objets de ce roman qui « se veulent dans une solitude inouïe³⁸⁴ ».

Sur le plan scriptural on dira, pour rester fidèle aux impératifs de l'écriture néoromanesque, que l'intrigue et l'action (dans une large mesure) n'est autre que le langage centré sur lui-même : c'est l'apparition des différents motifs aux endroits improbables et inattendus du texte et leurs répétitions qui crée tout l'intérêt du roman et son attraction. La fragmentation, ici, ne joue pas seulement un rôle indéniable au niveau thématique, c'est-à-dire, une discontinuité discursive, elle tient aussi un rôle important dans l'organisation structurale et structurelle du texte, qui concède à la matérialité du langage (au sens radical et physique du terme) une importance considérable.

Sur le plan énonciatif enfin, les réponses aux questions *quand* et *où* renvoient, comme on venait de le préciser sous un autre angle, au *maintenant*. Ce qui a pour effet de fragmenter la

³⁸² Ou même à l'asyndète au niveau phrastique qui marque un manque d'éléments grammaticaux de coordinations.

³⁸³ GENETTE, Gérard, *Figures I*, op. cit., p. 84.

³⁸⁴ BARTHES, Roland, « Il n'y a pas d'école Robbe-Grillet », op. cit.,

réalité perçue par l'énonciateur. Pour mieux définir l'énonciation il faut être en mesure de répondre aussi à deux autres questions encore plus pertinentes que sont : *qui* parle, et à *qui* s'adresse-t-il ? En se référant aux pronoms personnels, adjectifs possessifs ou pronoms possessifs, il n'y a aucune trace d'une instante énonciatrice incarnée par la première personne. Les seules pronoms personnels (elle et il), sont ceux relatifs à A... et Franck. Cette disparition, peut-on dire même, est confirmée par celle de l'absence des termes évaluatifs ou affectifs qui auraient confortés la présence de l'énonciateur. En adoptant ainsi cette unicité de perspective, l'énonciateur qui ne délèguera jamais l'énonciation de son récit (qui devient lacunaire), puisqu'il ne peut maîtriser complètement la réalité diégétique, d'ailleurs cela se voit à travers les modalisateurs employés par le narrateur qui révèlent plusieurs fois dans le récit de l'incertitude qui a surtout accompagné les scènes où A... et Franck sont ensemble et montrent une certaine complicité comme le montre le passage suivant du premier apéritif qui précède le dîner :

« Dans l'obscurité complète, elle s'est approchée le plus possible du fauteuil où est assis Franck [...]. 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. C'est nous qui soulignons).

L'énonciateur cherche non seulement à se dissimuler mais à s'effacer complètement. Il n'y a pas de trace d'un pronom qui prendrait en charge la narration, encore moins un nom ou un prénom ou même une présence physique, comme nous l'avons déjà précisé. L'instance énonciatrice est donc difficilement identifiable.

6. Un Récit ouvert sur tous les possibles

De cet anachronisme qu'on pourrait qualifier de constitutif, le récit de *La Jalousie* ne commence pas depuis son début. En effet, après le premier paragraphe de *l'incipit* commençant par le célèbre « maintenant » avec sa longue description de « l'ombre du pilier », le deuxième paragraphe commence de même par « maintenant », évoque pour la première fois A... : « Maintenant A... est entrée dans *la* chambre » (p. 7). Nous avons souligné l'article défini "la" puisque cette chambre qui devrait être reconnue (puisque définie par cet article) n'avait pas été citée dans le paragraphe précédent. Ce début d'anachronisme va se préciser par l'adverbe de temps « toujours » juste après : « Elle [A...] est toujours habillée de la robe

claire à col droit » en plus de l'expression « une fois de plus » (p. 8), dans la phrase suivante, qui raconte un *fait* qui aurait dû être cité précédemment : « Christiane, une fois de plus, lui a rappelé [à A...] que les vêtements moins ajustés permettent de mieux supporter la chaleur ». Cette expression ne permet pas de situer l'action sur l'axe du temps avec précision mais elle permet seulement de situer une action (ou un fait) par rapport à un autre qui l'a précédé. Ce qui n'a pas été le cas ici, puisque rien n'a été signalé à ce propos dans les phrases précédentes. C'est de même avec la première apparition de Franck, cette fois-ci l'anachronisme a été réalisé avec « encore là » : « Pour le dîner, Franck est *encore là*, souriant, loquace, affable » (p. 13. C'est nous qui soulignons). C'est une néantisation qui a créé un brouillage des repères temporels et a rendu impossible l'orientation début/fin d'un point de vue diégétique.

Disons enfin un mot sur certains passages qui ne se renouvellent pas, n'ayant été cités qu'une seule fois comme celui de l'accident de la voiture de Franck qui s'est écrasé contre un arbre et l'écrasement du mille-pattes dans la chambre (de l'hôtel). Ce passage relève de la pure imagination obsessionnelle, voire délirante (que nous allons essayer de voir dans le titre qui suit avec plus de détails) et l'envie secrète du mari qui souhaite ce genre d'événements pour se venger.

7. Ruminant obsessionnelle et reprise scripturale

« L'univers de Robbe-Grillet était celui du rêve et de l'hallucination, et seule une mauvaise lecture, inattentive ou mal orientée, nous avait détournés de cette évidence³⁸⁵ ». Il ne s'agit pas donc de remettre les choses en place mais de les comprendre telles qu'elles sont exposées. Nous allons nous concentrer sur le motif du mille-pattes et réorienter notre lecture vers celle préconisée par Genette et observer sa progression dans le roman en commençant par le sixième chapitre qui montre le mieux cette disposition chronologique qui reflète l'obsession et la suspicion du mari jaloux.

Dans ce sixième chapitre, au titre sans équivoque de « Maintenant la maison est vide », il s'agit très probablement, concernant le motif du mille-pattes, de souvenirs, même si l'utilisation du présent contredit cet abord.

³⁸⁵ GENETTE, Gérard, *Figures I, op. cit.*, p. 66. Le roman de *La Jalousie* est inclus dans cet univers. Genette parlait des romans de cet auteur puisqu'il les a situés chronologiquement comme ceux antérieurs à *La Maison de rendez-vous*.

Le début du chapitre suit une vérité posée comme point de départ : « A... est descendue en ville avec Franck [...]. Ayant quitté la maison à six heures et demie du matin, ... » (p. 97). Viennent ensuite d'autres confirmations : « la maison est vide », « La terrasse est vide également » (p. 97), « Dans la salle à manger, un seul couvert [celui du mari] a été disposé sur la table » (p. 99), « La cour est vide » (p. 100). Puis, sans transition aucune, apparaît le scutigère : « Sur le mur d'en face, le mille-pattes est là, à son emplacement marqué, au beau milieu du panneau. » (p. 101). Le lecteur pourrait croire qu'il s'agirait d'un autre scutigère, mais non. Sa mise à mort confirmera qu'il est toujours question de la même bestiole. Mais ce qui donne une cohérence ou la concordance entre le fait que la maison soit vide et l'écrasement du mille-pattes, c'est que cela a été fait suivant la même logique : une mise à mort en l'absence de Franck et A..., sans même le contexte du dîner. Le narrateur a décrit l'anatomie et les différents mouvements agonique de « la bête » sans mentionner le coup fatal porté par Franck : « Soudain la partie antérieure du corps se met en marche, exécutant une rotation sur place, qui incurve le trait sombre vers le bas du mur. [...] la bestiole choit sur le carrelage » (p. 101) « dix secondes plus tard, tout cela n'est plus qu'une bouillie rousse, où se mêlent des débris d'articles, méconnaissables. » (p. 102). Nous avons constaté que la mise à mort du scutigère est étroitement liée à la présence de Franck. Ce qui nous permet de faire le lien entre la trace sur le mur (et la présence du scutigère d'une manière générale) et la liaison suspicieuse entre A... et Franck.

Le mari va, par la suite, faire disparaître la trace, « le dessin [qui] semble [être] indélébile » (p. 102) laissé par l'écrasement du mille-pattes sur le mur. Il trouve que « la meilleure solution [pour le faire] consiste [...] à employer la gomme » (p. 102). Et là, l'auteur va faire le lien, jusqu'à les confondre, entre deux motifs, celui de la lettre et celui du mille-pattes lorsqu'il va comparer son gommage de la trace du scutigère et celui du gommage de A... d'un mot sur la lettre. Cela a été fait comme suit :

La meilleure solution consiste donc à employer la gomme, une gomme très dure à grain fin qui userait peu à peu la surface salie, la gomme pour machine à écrire [...]. Le tracé grêle des fragments de pattes ou d'antennes s'en va tout de suite, dès les premiers coups de gomme. La plus grande partie du corps, assez pâle déjà, courbée en un point d'interrogation devenant de plus en plus flou vers l'extrémité de la crosse, [...]. Le papier se trouve aminci néanmoins ; il est devenu plus translucide, inégal, un peu pelucheux. La même lame de rasoir, arquée entre deux doigts pour présenter le milieu du

tranchant, sert encore à couper au ras les barbes soulevées par la gomme.
(pp. 102-103).

Dans le septième chapitre qui prolonge le chapitre précédant avec le titre « Toute la maison est vide », le motif du mille-pattes confirme son lien avec l'acte adultérin présumé. Le rapprochement a été une fois de plus fait dans le même paragraphe comme suit :

« Une petite tache de sauce marque la place de Franck : une empreinte allongée, sinueuse, entourée de signes plus ténus. De l'autre côté, les rayons viennent frapper perpendiculairement le mur nu, tout proche, faisant ressortir en pleine lumière l'image du mille-pattes écrasé par Franck » (p. 114)

Ce septième chapitre vient confirmer et illustrer la façon avec laquelle a été présentée la chronologie puisqu'on découvre en son début la tâche du mille-pattes (comme on vient de le voir dans l'extrait précédant), c'est-à-dire qu'il a été déjà écrasé, ensuite il nous décrit la bête vivante, puis sa mise à mort mais dans un autre contexte que celui du dîner.

Pour compliquer encore plus toute reconstitution même partielle de la chronologie l'auteur utilise la répétition. Pour décrire le scutigère vivant, par exemple, le narrateur reprend presque la même description qu'il en fait dans le chapitre précédant :

Page 101 : « La bête est immobile. Seules ses antennes se couchent l'une après l'autre et se relèvent, dans un mouvement alterné, lent mais continu »

Page 129 : « La bête est immobile, *comme en attente, droite encore, bien qu'ayant peut-être flairé le danger*. Seules ses antennes se couchent l'une après l'autre et se relèvent, dans un mouvement *de bascule* alterné, lent mais continu³⁸⁶ » (Nous avons souligné les points de divergences).

Dans le chapitre précédant cette même mise à mort qui s'est faite sans la présence de Franck ni de A..., l'est ici en les citant mais d'une manière plus particulière qui diffère aussi de la première fois lors d'un dîner comme d'habitude : il a comparé le bruit que produisaient « les mâchoires [qui] s'ouvrent et se ferment à toute vitesse autour de la bouche, à vide, dans un tremblement réflexe... » (p.130) à « celui du peigne dans la longue chevelure » de A. lorsqu'elle se peignait : « Les dents [du peigne faisant écho avec la bouche du mille-pattes]

³⁸⁶ Nous avons souligné les passages qui ne figurent pas dans l'extrait précédant.

d'écaille passent et repassent du haut en bas de l'épaisse masse noire aux reflets roux » (p.130).

L'intervention de Franck pour tuer le mille-pattes est à comparer avec celle de la première fois. Revoyons les deux scènes en les comparants dans le tableau ci-dessous :

| | |
|--|--|
| Deuxième et quatrième Chapitre, respectivement (pp. 49-50) et (pp. 76-77) | Septième chapitre (p. 130-131) |
| « Franck, qui n'a rien dit, regarde A... de nouveau. Puis il se lève de sa chaise, sans bruit, gardant sa serviette à la main. Il roule celle-ci en bouchon et s'approche du mur. » (p. 49) | « Franck, sans dire un mot, se relève, prend sa serviette ; il la roule en bouchon, tout en s'approchant à pas feutré, écrase la bête contre le mur. » |
| « Et il [Franck] revient s'asseoir à sa place, à droite de la lampe qui brille derrière lui sur le buffet » (p. 77) | « Ensuite il revient vers le <i>lit</i> et remet au passage <i>la serviette de toilette</i> sur sa tige métallique, près du lavabo. » |
| « La main aux doigts effilés s'est crispée sur le manche du couteau » qui s'est transformé au quatrième chapitre (p. 77) en : « La main aux doigts effilés s'est crispée sur la nappe blanche » | « La main aux phalanges effilées s'est crispée sur le <i>drap blanc</i> . » |

Dans le septième chapitre nous confirmons qu'il s'agit du délire imaginaire obsessionnel, de vision déformée par le sentiment jaloux du narrateur. Il est tout seul à la maison. « Le jour est levé depuis longtemps [...]. A... n'est pas rentrée » (pp. 137-138) Alors, le mari s' imagine cette même scène de l'écrasement mais dans une chambre, celle d'un hôtel probablement où son épouse et Franck ont passé la nuit. La serviette de table a été remplacée par une serviette de toilette, et les phalanges de la main de A... se sont crispées sur un drap blanc d'un lit, plutôt que sur la nappe blanche de la table de la salle à manger (tel que souligné dans les

passages ci-dessus). L'imagination délirante qui a pris son point de départ une scène qui s'est réalisée dans la réalité du roman pour la déformer et la poursuivre jusqu'à la consommation (insinuée) de l'acte adultérin. La main s'est crispée donc sur le drap blanc et « Les cinq doigts écartés se sont fermés sur eux-mêmes, en appuyant avec tant de force qu'ils ont entraîné la toile avec eux. Celle-ci demeure plissée des cinq faisceaux de sillons convergents... Mais la moustiquaire retombe, tout autour du lit, interposant le voile opaque de ses mailles innombrables, où des pièces rectangulaires renforcent les endroits déchirés. » (p. 131) Dans le paragraphe qui suit ce dernier, l'auteur va plus loin dans ses insinuations : « Dans sa hâte d'arriver au but, Franck accélère encore l'allure. Les cahots deviennent plus violents. Il continue néanmoins d'accélérer. » Ce début de paragraphe qui vient juste après avoir cité une "main" qui se *crispe* "sur le drap blanc" d'un lit dans une chambre (d'hôtel) et la moustiquaire qui "retombe, tout autour du lit" acquière une signification érotique³⁸⁷ qui sera vite détournée de la manière suivante : « Il continue néanmoins d'accélérer. Il n'a pas vu, dans la nuit, le trou qui coupe la moitié de la piste. La voiture fait un saut, une embardée... » (p. 131) pour *souhaiter* un accident et peut être la mort de sa femme qui le *trompe* et son amant :

« La conduite-intérieure bleue va s'écraser, sur le bas-côté, contre un arbre au feuillage rigide qui tremble à peine sous le choc [...]. Aussitôt des flammes jaillissent. Toute la brousse en est illuminée, dans le crépitement de l'incendie qui se propage. C'est le bruit que fait le mille-pattes [...]. À le mieux écouter, ce bruit tient du souffle autant que du crépitement : brosse maintenant descend à son tour le long de la chevelure défaite. » (p. 131).

L'auteur termine cette mise à mort par où il l'a initiée, c'est-à-dire par le bruit de la chevelure de A...

Dans le huitième chapitre, le motif du mille-pattes n'est apparu qu'une seule fois. En l'absence de Franck, A. et son mari mangent seuls : « 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).

Cette attention portée sur le motif du mille-pattes nous introduit naturellement pour un examen plus complet des autres motifs pour savoir comment s'organisent-ils pour former ce roman de *La Jalousie*.

³⁸⁷ Gérard Genette est allé même à qualifier ce narrateur de *La Jalousie* d' « obsédé sexuel », dans *Figures I*, *op. cit.*, p. 71.

7.1. Les Motifs de *La Jalousie*

Genette l'avait remarqué : « Chaque roman de Robbe-Grillet possède [...] une structure thématique, c'est-à-dire qu'il s'organise comme une suite de variations autour d'un nombre limité d'éléments qui jouent le rôle du thème fondamental, ou, comme disent les linguistes, du *paradigme*³⁸⁸ ». En ce qui nous concerne, le paradigme en question est le sentiment de la jalousie qui n'est pas explicité dans ce roman.

Le motif³⁸⁹ peut être défini comme une séquence narrative, discursive ou descriptive suffisamment répétée (grâce à une base lexicale) pour qu'elle soit identifiée tout au long du roman.

Partant de cette acception du motif, nous allons garder un certain nombre d'entre elles, ceux qui travaillent le thème général du roman, le sentiment jaloux, que nous exposerons avec plus ou moins de détails. Ce choix est appuyé par leur dominance narrative comparativement à d'autres motifs qui peuvent faire partie de notre sélection, comme celui de *l'homme au chapeau de feutre* ou celui du *bruit des criquets* qui sont plus descriptifs, et qui ne touche pas directement au thème général tels que indiqués ci-dessous :

Sur les premières pages :

« Elle semble écouter le bruit, qui monte de toutes parts, des milliers de criquets peuplant le bas-fond. Mais c'est un bruit continu, sans variations, étourdissant, où il n'y a rien à entendre » (p. 13).

Et même dans le dernier paragraphe du roman :

« La nuit noire et le bruit assourdissant des criquets s'étendent de nouveau, maintenant, sur le jardin et la terrasse, tout autour de la maison. » (p. 172)

Ou encore ceux qui sont exclusivement descriptifs tels que celui de la balustrade (p. 8, 22, 31, etc.) ou de la bananeraie (p. 9, 26, 27, 29, etc.)

³⁸⁸ GENETTE, Gérard, *Figures I, op. cit.*, p. 84. (C'est l'auteur qui souligne)

³⁸⁹ D'après Greimas et Courtés dans leur *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, motif (au pluriel) signifie : « unités figuratives transphrastiques, constituées en blocs figés, des sortes d'invariants susceptibles d'émigrer, soit dans des récits différents d'un univers culturel donné, soit même au-delà d'une aire culturelle, tout en persistant malgré les changements de contextes et de significations fonctionnelles secondaires que les environnements narratifs peuvent leur conférer. Ainsi dans le conte populaire français, le motif "mariage" occupe des positions et joue des fonctions différentes ». « Motif ». Paris : Hachette, 1969, p. 238. Selon Claude Brémont, le motif serait la reprise "à l'identique" d'une même "forme". Il prend comme exemple les dessins répétitifs des frises ou les refrains musicaux. Dans BRÉMOND, Claude, « Concept et thème », *Poétique*, n° 64, 1985, pp. 415-423

Si on admettait que le thème³⁹⁰ général de ce roman est le sentiment jaloux, il serait constitué de plusieurs motifs :

7.1.1. L'apéritif

L'apéritif est le motif qui réunit les trois personnages dans une configuration spatiale particulière qui met en évidence le sentiment de la jalousie. Elle s'est concrétisée par la disposition significative des fauteuils où « Franck se laisse tomber [... en prononçant] son exclamation – désormais coutumière – au sujet de leur confort » (p. 14) :

Celui [le fauteuil] qu'elle a désigné à Franck et le sien se trouvent côte à côte, contre le mur de la maison – le dos vers ce mur, évidemment – sous la fenêtre du bureau. Elle a ainsi le fauteuil de Franck à sa gauche, et sur sa droite – mais plus en avant – la petite table où sont les bouteilles. Les deux autres fauteuils sont placés de l'autre côté de cette table, davantage encore vers la droite, de manière à ne pas intercepter la vue entre les deux premiers et la balustrade de la terrasse. (p.15)

Il y a une volonté manifeste de la part de A... pour créer une distance physique entre elle et son mari et d'échapper à son regard.

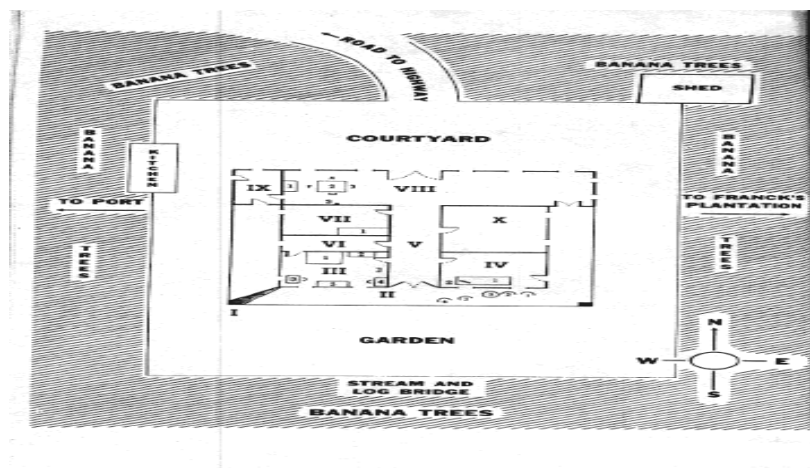


Figure 12 : le plan de la maison coloniale et l'emplacement des personnages sur la terrasse et dans la salle à manger.

³⁹⁰ « Alors que le thème est une notion qui rend compte de manière globale et souvent abstraite de l'œuvre (par exemple « L'Horloge » de Baudelaire a pour thème le temps qui fuit), le motif est un élément plus circonscrit et plus concret, qui a une fonction précise », in *Lexique des termes littéraire*, JARRETY, Michel (dir.) p. 279.

Lors de l'apéritif ce sont aussi des histoires, celle du roman que seuls Franck et A... ont lus (un autre moyen pour amplifier cette distance), celle du camion en panne également qui, à travers laquelle Franck expose son savoir-faire, sa débrouillardise et par la même occasion sa virilité. Il y a aussi le cognac et le seau de glace ramené par le boy, ou le café après le dîner.

7.1.2. Le dîner

Les trois personnages sont à table dans la salle à manger, occupant toujours les mêmes places. Ils discutent du camion de Franck et de la panne de sa voiture, du climat tropical que Christiane, la femme de Franck, ne supporte pas et de leur enfant malade. C'est lors d'un dîner que va se décider le voyage de Franck et de A... en ville. Et c'est là aussi que l'écrasement du mille-pattes s'est effectué, ce que nous allons voir avec plus de détail dans un motif consacré au scutigère.

7.1.3. Le Roman

C'est un roman africain prêté par Franck à sa voisine A... C'est un roman dans le roman. Une mise en abyme spéculaire qui renvoie des éléments du premier vers l'univers du deuxième : « Tous les deux [Franck et A...] 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 (comme Christiane). » (p.20). Ce motif souligne lui aussi la complicité entre les deux personnages qui ont trouvé, grâce à lui, un sujet de discussion commun. Le mari s'en est retrouvé exclu puisqu'il n'a pas l'a pas lu. Son histoire a fourni des occasions à de multitudes allusions : « Sa phrase se termine par « savoir la prendre » ou « savoir l'apprendre » » (p. 20) ; « Quand même, dit-il, coucher avec des nègres ... A... se tourne vers lui, lève le menton, demande avec un sourire : « Eh bien, pourquoi pas ? » » (p.153)

7.1.4. La Lettre

Ce sont en réalité deux lettres. A. lit une qu'elle a reçue et l'autre qu'elle écrit comme réponse à cette dernière. Ce motif de la lettre ne quitte pas la chambre de A... sauf au chapitre cinq où l'on retrouve dans la poche de Franck : « une feuille de papier d'un bleu très pâle, pliée plusieurs fois sur elle-même – en huit probablement – [qui] déborde à présent hors de la poche droite de sa chemise » (p.84). Une lettre qui matérialise la relation secrète entre les

deux personnages, la seule preuve visible de cette éventuelle infidélité que « La main brune [de Franck], [...], remonte soudain jusqu'à la pochette de la chemise, où elle tente à nouveau, d'un mouvement machinal, de faire, entrer plus à fond la lettre bleu pâle, pliée en huit, qui dépasse d'un bon centimètre » (p. 90).

7.1.5. Le voyage en ville

L'évocation de ce voyage en ville revient dans presque tout le roman³⁹¹ et d'une manière insistante. Ce voyage est le seul motif qui possède une orientation chronologique puisqu'il y a un avant, c'est-à-dire la décision d'en faire, et le programme envisagé pour l'effectuer et l'après voyage et tout ce qui s'y rattache comme anecdote et justification pour expliquer les causes du retard en ville qui ont empêché A... et Franck de rentrer à la maison dans la même journée. Il faut ajouter que c'est aussi l'unique motif qui a échappé au regard du mari, en plus de celui des visites de A... rendues à Christiane dont on a connaissance qu'à travers les différentes scènes où Franck la raccompagne avec sa « grosse conduite-intérieure bleue » (p. 45). Ce motif est celui qui donne raison aux soupçons du mari. Premièrement parce que A... n'a jamais précisé, en aucun moment du roman, l'objectif de son voyage, sauf peut-être le fait d'accompagner Franck. Elle disait qu'elle a « des quantités de courses à faire » (p. 48), sans plus. Deuxièmement, à cause de la nuit qu'il ont passé, elle et Franck, très probablement, dans le même hôtel, puisqu'il n'y avait qu'un seul dans cette ville, obligés par une panne (survenue après le dîner qu'ils ont pris en ville) où il « était trop tard [...] pour tenter quoi que ce soit : tous les garagistes étaient fermés. » (p. 67). A... et Franck n'avaient pas le choix. Ils étaient obligés d' « attendre le lendemain. » (p. 67).

Notons que l'arrivée de A... et de Franck de leurs voyages en ville a été reprise partiellement dans une autre scène, celle où l'amant présumé raccompagne sa maîtresse à la maison après qu'elle ait rendu visite à son épouse et son enfant malade.

7.1.6. Le mille-pattes

Il apparaît sous tous les traits : vivant, qui bouge ou mort écrasé plusieurs fois sous la main de Franck, ou encore comme tache, plus ou moins sombre, sur le mur nu de la cuisine. Ce mille-pattes est perçu d'une manière subjectivisée ou fantasmé, mais très souvent décrit d'une

³⁹¹ À l'exception du premier, du troisième et du dernier chapitre. Ce qui nous fait 7 chapitres sur 9.

manière objective digne d'un taxinomiste qui révèle, dans le moindre des cas, l'obsession du mari.

L'une des très fréquentes interprétations de la présence de cette bestiole dans le roman pourra être résumée comme suit : « Le mille-pattes dans *La Jalousie*, décrit avec une minutie dans laquelle on reconnaît le "style" Robbe-Grillet, s'est vidé de sa signification intralinguistique pour devenir une condensation géante de connotation érotique, une métaphore de la relation sexuelle écrasante entre Franck et A... »³⁹².

« La présence obsédante du mille-pattes³⁹³ » peut aussi, selon les lectures, symboliser « la multitude indigène en marche vers sa libération inéluctable³⁹⁴ »

Associer à une *gomme* qui a servi à A... pour effacer un mot sur la lettre (cité précédemment) et au mari pour effacer les traces du mille-pattes écrasé sur le mur, ce motif peut servir métaphoriquement la dissimulation de la trahison que veut oublier le mari.

7.2. Une répétition consubstantielle

Tout le roman est construit sur la répétition de ces motifs à tel point que si l'on voudrait enlever les séquences reprises, il ne resterait pas beaucoup à lire dans ce roman. « Dans toute l'histoire de la littérature romanesque, *La Jalousie* est sans doute l'ouvrage qui contient le plus de scènes ou d'éléments de scènes³⁹⁵ » écrivait Bruce Morrissette. En plus de la masse textuelle conséquente engendrée par ces répétitions, « le roman ne saurait exister [au sens latéral] : c'est en elles [les répétitions] et par elles, que l'ouvrage trouve son tempo et sa forme³⁹⁶ ».

En fait, dès son premier roman, *Un Régicide*, Robbe-Grillet a décrit la scène principale de ce roman deux fois, à savoir la scène de l'assassinat du roi.

³⁹² RODRIGUEZ, Maria Del Carmen, « Reprise, Paradise, Folie. Notes sur la génération du sens dans l'œuvre d'Alain Robbe-Grillet », *Ambiguïté et glissements progressifs du sens chez Alain Robbe-Grillet : actes de la Rencontre internationale autour d'Alain Robbe-Grillet*, Besançon, Presses Univ. Franche-Comté, p. 115.

³⁹³ PELLETIER, Jacques, Compte rendu à propos de Jacques Leenhardt, *Lecture politique du roman : la Jalousie d'Alain Robbe-Grillet*, Paris, Minuit, 1973, in *Études littéraires*, vol. 6, n° 2, 1973, p. 298.

³⁹⁴ *Ibid.*, p. 299.

³⁹⁵ MORRISSETTE, Bruce, *Les romans de Robbe-Grillet*, Paris, Minuit, 1963, p. 140.

³⁹⁶ *Ibidem*.

Pour donner un ordre d'idée de l'ampleur textuelle qui caractérise l'un des motifs récurrent, celui du mille-pattes, on se rendra compte que rien que par la scène de l'écrasement proprement dite (qui a été reprise treize fois) cela représente déjà un gros volume textuel³⁹⁷.

Mais comment le récit arrive-t-il à progresser avec tant de répétitions ? Cette question qui s'est imposée par elle-même va nous orienter vers l'élaboration d'une typologie qui caractérise ces différentes répétitions qui nous apportera des éléments de réponses.

7.2.1. Types de Répétitions

Nous avons pu identifier trois types de répétitions. Le premier d'entre eux concerne des fragments purement descriptifs, où il s'agit de la même description reprise avec plus ou moins de variations. C'est le cas des motifs tels que celui de la balustrade (p. 8, 22, 31, etc.) dont les extraits suivants qui montrent sa présence tout au long du roman :

« Le bois de la balustrade est lisse au toucher, lorsque les doigts suivent le sens des veines et petites fentes longitudinales. Une zone écailleuse 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. » (p. 22).

« Toute la balustrade doit être repeinte en jaune vif : ainsi a décidé A... » (p.31)

Il revient, page 166, vers la fin du roman, au dernier chapitre :

« Il n'est question de repeindre, pour l'instant, que les jalousies et la balustrade – cette dernière en jaune vif. Ainsi en a décidé A... » (p. 166)

C'est le même constat pour le motif de la bananeraie (p. 9, 26, 27, 29, etc.) :

On n'aperçoit pas le sol entre leurs panaches [des bananiers] 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 plans. (p. 9).

Mais la place vide du pied abattu est alors aussi aisément discernable que le serait le plant lui-même, avec son panache de larges feuilles, vert clair, d'où sort l'épaisse tige courbée portant les fruits (p. 27).

³⁹⁷ Les différentes occurrences de cette scène ont été mises dans l'annexe.

Tout en bas, au fond de la vallée, devant la parcelle taillée en trapèze où les rayons obliques du soleil découpent chaque panache, chaque feuille de bananier, avec une netteté extrême, l'eau de la petite rivière montre une surface plissée, qui témoigne de la rapidité du courant. (p. 168).

La répétition de ces différentes scènes peut avoir plusieurs explications. L'une d'entre elles est d'ordre thématique, elle va dans le sens du sentiment de la jalousie qu'éprouve le narrateur et qui lui fait revivre toutes les scènes qui le tourmentent et alimentent son obsession. Ce mari, rongé par ce ressentiment, rumine ces images pour les analyser. Leurs variations vont de même dans ce sens dans la mesure où la remémoration d'une scène ne se fait pas toujours de la même manière puisqu'elle sera modifiée par la monomanie du narrateur. Les différentes répétitions avec toutes leurs variations peuvent être aussi une tentative du narrateur pour cerner les faits avec leurs différentes facettes, pour plus de justesse. C'est comme une seconde tentative pour retrouver ce qu'il cherchait à exprimer dans d'autres lieux grâce aux *pouvoirs incantatoires* mots.

Le deuxième type de description est de nature diégétique où il s'agit d'une même action accomplie, réitérée une deuxième ou une énième fois, racontée de la même manière, avec plus ou moins des variations. C'est le cas de la scène de l'écrasement du mille-pattes cité ci-dessus, ou comme les différentes scènes du dîner qui ont été racontées de la même manière, désignées par la terminologie genettienne³⁹⁸, comme des énoncés narratifs qui racontent plusieurs fois ce qui s'est passé une seule fois :

Pour le dîner, Franck est encore là, souriant, loquace et affable. [...] Ce soir, pourtant, A... paraissait l'attendre. [...] Sur la terrasse, Franck se laisse tomber dans un des fauteuils bas et prononce son exclamation – désormais coutumière – au sujet de leur confort. (pp. 13-14).

Le troisième type concerne les répétitions intégrales. Si on compare les exemples des pages : p.13/p. 46 et p. 46/p. 59, pour ne citer que ceux-là, on s'apercevrait qu'il s'agit de répétitions sans variations, ni le moindre changement.

« Pour le dîner, Franck est encore là, souriant, loquace et affable. Christiane cette fois ne l'a pas accompagné » reprise intégralement aux pages 13 et 155.

³⁹⁸ GENETTE, Gérard, *Figures III, op. cit.*, p. 146.

Ou encore :

« Il fait ensuite une allusion, peu claire pour celui qui n'a même pas feuilleté le livre, à la conduite du mari. » (p. 20).

« Il fait ensuite une allusion - peu claire pour celui qui n'a même pas feuilleté le livre - à la conduite du mari » (p. 152).

Cela a concerné des passages plus conséquents³⁹⁹ :

Pour ne pas risquer d'en renverser le contenu par un faux mouvement, dans l'obscurité complète, A... 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 : sans doute un remerciement. (p. 14).

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, 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. 46).

Il s'agit quasiment du même passage. Une réponse a été apportée par le roman lui-même. Juste après le passage de la page 46, s'en est suivie un paragraphe justificatif : « À table [...], la conversation reprend, sur les sujets familiers, avec les mêmes phrases » (p. 46). Cette rétorque qui a l'apparence d'émaner d'une instance énonciative, fait partie des nombreux commentaires auctoriaux. En effet, il y a aussi des réflexions d'ordre métatextuel qui se répètent par-ci par-là, comme pour les deux exemples suivants :

le sujet bientôt s'épuise. Son intérêt ne décline pas, mais ils ne trouvent plus aucun élément nouveau pour l'alimenter. Les phrases deviennent plus courtes et se contentent de se répéter, pour la plupart, des

³⁹⁹ Même s'ils sont un peu longs, nous nous permettons de citer ces passages pour montrer leur quasi ressemblance.

fragments de celles prononcées au cours de ces derniers jours, ou antérieurement encore. (p. 77).

Si parfois les thèmes s'estompent, c'est pour revenir un peu plus tard, affermis, à peu de chose près identiques. Cependant ces répétitions, ces infimes variantes, ces coupures, ces retours en arrière, peuvent donner lieu à des modifications –bien qu'à peine sensible – entraînant à la longue fort loin du point de départ. (p. 80)

Ce dernier passage est, à s'y méprendre, tiré non des réflexions théoriques de Robbe-Grillet, mais de *La Jalousie*. Le narrateur qui est en train de décrire une voix qui chante un air indigène peut être confondu avec l'auteur qui explique le procédé des répétitions adoptés dans son roman.

La répétition n'a pas concerné seulement des paragraphes entiers comme on venait de le voir, mais elle a concerné aussi les mots. Cela a créé des liens entre des motifs en apparence éloigné. Le mot "trace", par exemple, a permis de mettre en parallèle les deux motifs de la lettre et celui du mille-pattes : A... a effacé un mot sur la lettre ; et le mari a effacé la trace du mille-pattes sur le mur. L'effacement a été effectué avec les mêmes outils, la même gomme et la même lame. Ce qui confirme une fois de plus que le mille-pattes symbolise l'adultère. Ce parallèle a été renouvelé à la page 144 : « à droite de la lampe, une petite tache de sauce marque la présence de Franck : une empreinte allongée, sinueuse entourée de signes plus ténus. De l'autre côté, [...] l'image du mille-pattes écrasée par Franck ». D'autres mots peuvent confirmer le lien entre ces deux motifs, à savoir le bruit, comme nous l'avons signalé un peu plus haut en parlant de du bruit du peigne sur la chevelure. Dans la page suivante il ne s'agit plus de mise ne parallèle mais carrément de confusion (rappelons que c'est là où le mari est en train de s'imaginer, et non d'observer) avec un bruit commun premièrement au crépitement de l'incendie de la conduite bleu (qui a eu un accident), deuxièmement à celui du mille-pattes et troisièmement au son produit par la brosse : « Toute la brosse en est illuminée, dans le crépitement de l'incendie qui se propage. C'est le bruit que fait le mille-pattes, de nouveau immobile sur le mur, en plein milieu du panneau. À le mieux écouter, ce bruit tient du souffle autant que du crépitement : la brosse maintenant descend à son tour le long de la chevelure défaite. » (p. 131-132).

Les effets d'une telle répétition sont nombreux. Les scènes répétées donnent au lecteur l'impression d'un constant sentiment de "déjà vu" doublé d'une confusion généralisée

puisqu'elles démultiplient le visible et irréalisent la réalité. Le résultat légitime en serait un sentiment d'inquiétude, de perdre quelqu'un ou quelque chose supposée appartenir au narrateur dans un monde qui est par nature « inquiétant » selon Robbe-Grillet. La structure du récit résultante en serait semblable à celle d'un rêve, d'un imaginaire où les scènes dictées par les angoisses du narrateur et ses craintes, s'entremêlent dans une structure mouvementée et dynamique. Elle pourrait aussi s'apparenter au mouvement circulaire du chignon de A... aux ondulations de sa chevelure « le chignon de A... vu de si près, par derrière, semble d'une grande complication. Il est très difficile d'y suivre dans leurs emmêlements les différentes mèches : plusieurs solutions conviennent, par endroit, et ailleurs aucune. » (p. 41). Pris dans ce mouvement, le lecteur n'arrive plus à se détacher et convoque les autres fragments pour reconstituer une histoire.

L'autre effet de cette répétition serait poétique. Il relève de l'aspect formel qui caractérise la poésie en général. Pareil aux répétitions sonores et lexicales qui créent une rythmique (à défaut d'une métrique), une sorte de prosodie. Francine Dugast a analysé « les facteurs constitutifs de l'effet poétique, et d'abord dans les récurrences, les échos, qui entraînent une lecture tabulaire, qui suscitent le repérage de paradigmes ; les séquences indicielles l'emportent, les répétitions scandent la lecture, avec des anamorphoses légères qui créent un mouvement de glissement⁴⁰⁰ » progressif du sens. L'aspect poétique est d'autant plus envisageable puisque ce roman est dénué de toute dimension didactique. Il ne cherche aucunement à expliquer, mais seulement à montrer. Comme le fait si bien la poésie.

Avec toutes ces répétitions, la priorité a été donnée à la structure au détriment du contenu.

Après une scène d'un roman de Robbe-Grillet, le lecteur attend légitimement, selon l'ordre classique du récit, une autre scène contiguë dans le temps ou l'espace ; ce que lui offre Robbe-Grillet, c'est la même scène légèrement modifiée, ou une autre scène analogue. Autrement dit, il étale horizontalement, dans la continuité spatio-temporelle, la relation verticale qui unit les diverses variantes d'un thème.

Pour résumer les propos de Genette on dira que seule une lecture tabulaire pourra appréhender la répétition qui a créé une structure paragrammatique. En la présence

⁴⁰⁰ DUGAST, Francine, *Robbe-Grillet : Nouveau Roman et esthétique*, MIGEOT, François (dir.) *Ambiguïté et glissements progressifs du sens chez Alain Robbe-Grillet : actes de la Rencontre internationale autour d'Alain Robbe-Grille*, op. cit., p. 18.

d'incessantes discontinuités, la répétition a rompu la linéarité et brouillé l'acheminement de l'histoire vers sa fin. *La Jalousie* n'avance pas par thème/rhème, mais par répétition/variation. La conséquence directe sur l'histoire racontée dans le roman est que le sens (et/ou la signification) ne change pas, il se déplace d'un endroit vers un autre (avec plus ou moins de variation) créant une architecture déstructurée. Philippe Sollers l'avait bien ressenti sans pour autant la désigner ainsi : « Tout se passe comme si la matière de ses livres se composait d'éléments bruts de réalité agencés rythmiquement dans une durée qui surgit de leur juxtaposition... Il semble que certains éléments « s'appellent » l'un l'autre par une nécessité de structure » et non d'un besoin diégétique contrôlé par une quelconque cohésion d'un sens, au moins global, et régie par la moindre herméneutique.

La question qui doit se poser quant à notre préoccupation problématique est celle de la capacité d'une telle déstructuration à accomplir la même fonction d'ouverture et de clôture que remplirait un récit à enchaînement linéaire ?

Comme nous l'avons pu la constater chez Butor, la répétition n'a rien à voir avec celle de Robbe-Grillet. On peut dire qu'elle lui est même diamétralement opposée dans la mesure où chez le premier elle oriente et structure.

En effet, dans *La Modification*, la répétition des motifs (qui sont exclusivement descriptifs), est significative sur le plan structurel (et formel) plus qu'elle ne l'est sur le plan narratif (et thématique). Delmon, le personnage principal de ce roman, nous décrit toutes les modifications qui expriment la sensation de la durée et cela en usant des énumérations et des répétitions avec des variantes qui changent les objets observés, obligeant le lecteur à se référer sans cesse au monde réel en même temps qu'il poursuit sa lecture, en lui faisant croire qu'il assiste au déroulement des actions et la modification des choses qui s'effectue sous ses yeux en y participant. Ce sont les mêmes objets, les mêmes motifs récurrents qui encadrent et orientent la lecture en la situant.

Le motif du "tapis de fer chauffant" par exemple, dont nous allons exposer les différents passages, sert à localiser les actions que le personnage principal observe, mais aussi à exprimer toute modification visible ou psychologique de l'univers romanesque de Delmon :

« Sur le tapis de fer chauffant entre les banquettes les raies de fer s'entrecroisent »
(L.M. p.532).

« Sur le tapis de fer chauffant vos deux pieds raclent » (L.M. p. 534).

Tandis qu'à la page 674, arrivé à la fin du livre et par conséquent du voyage :

« Sur le tapis de fer chauffant (...), vous considérez les poussières, les minces ordures qui se sont accumulées et comme incrustées au cours de ce jour et de cette nuit. »

Et qu'à la page 675, quelques instants plus tard :

« Sur le tapis de fer chauffant, vous considérez vos souliers tout marqués de balafres grises. »

Au niveau scriptural, ce même motif sert de panneau signalétique pour guider la lecture, et cela en associant systématiquement les mêmes périodes narratives d'un même temps à un même événement ou personnage. Le futur, par exemple, est toujours associé à Cécile, la maîtresse de Delmon.

La répétition des motifs a permis de trouver le chemin de la lecture qui a été brouillé par la fragmentation de *La Modification*. Car chaque motif introduit un fragment bien spécifique comme nous allons le voir à travers les exemples

"Au-delà de la fenêtre, ... de l'autre côté du corridor..." (p. 517)

"De l'autre côté du corridor, ... Au-delà de la fenêtre..." (p. 528)

"Au-delà de la fenêtre, ... sur le tapis de fer chauffant..." (p. 532)

"Sur le tapis de fer chauffant, ... Au-delà de la fenêtre..." (p. 534)

"Au-delà de la fenêtre, ... De l'autre côté du corridor..." (p.543)

Ces cinq motifs correspondent chacun à une séquence bien précise. Michel Butor a systématisé d'une manière magistrale l'utilisation des motifs et leurs répétitions : Les cinq fragments descriptifs indiquent la même chose : à tel motif correspond tel séquence narrative.

Ce degré de systématisme n'est pas atteint chez Robbe-Grillet. On peut parler au contraire d'absence totale d'une telle rigueur formelle ou structurelle. Le seul semblant de structuration concerne le point de vue unique et orienté (dans un seul sens), celui du voyeur vers ceux qu'ils observent. L'unique fait avéré est que l'enchaînement des différents motifs est d'ordre syntagmatique et que la variation de ces mêmes motifs relève de l'ordre paradigmatique. Leur combinaison (celles de motifs et de leurs variations) forme une architecture déstructurée du texte en l'absence d'une systématisation même rudimentaire de leur agencement.

Nous devons noter enfin que d'un point de vue énonciatif, il n'y a pas de répétition puisque "toute répétition est déjà variation ". Qu'il s'agit de reformulation, de répétition avec ou sans variations, elles relèvent toutes de la même intention énonciative. La répétition dans un récit n'est qu'une apparence, du moment où la séquence répétée n'aura pas le même sens qu'elle a eu en son emplacement premier n'ayant pas le même contexte textuel, soumise à d'autres interactions sémantiques. Du point de vue de la linguistique communicationnelle, la répétition est un bruit qui nuit au message, mais lorsqu'il s'agit de poésie, elle est même recherchée puisqu'elle est sa raison d'être, sur quoi elle se construit comme tel.

Il faut donc s'intéresser à l'aspect structurel et non diégétique, au contexte métatextuel de ces différents motifs pour au moins voir si l'ordre de leur apparition est significatif.

7.2.2. La division chapitrale

Les chapitres opèrent des ruptures qui structurent un roman si elles ont été effectuées d'une manière consciente et volontaire. Nous commencerons donc l'étude de l'aspect structural par la division de la matière textuelle à l'échelle globale du roman, c'est-à-dire au niveau de sa chapitration. Nous avons utilisé le mot division pour sa neutralité terminologique au lieu des termes comme segmentation ou sectionnement.

La séparation des différents chapitres est faite par un espacement un peu plus marqué, deux lignes exactement, sépare un paragraphe de celui qui le suit. Ce qui est inhabituel, puisque dans le cas général, lorsqu'un nouveau chapitre est entamé, cela se fait sur une nouvelle page même si le chapitre précédent laisse du vide sur sa dernière page. La division a donc autonomisé les chapitres certes d'une manière moins spectaculaire mais qui reste suffisante.

Les titres des chapitres, si toutefois on peut les désigner ainsi, ont été choisis comme par hasard puisqu'ils ne font que reprendre les premiers mots des paragraphes qui débutent chaque chapitre. Ils ne peuvent pas ainsi prétendre aux fonctions mêmes primaires du titre. Ils ne décrivent ni thématiquement ni rhématiquement le contenu du chapitre. N'apportant aucune indication ou information supplémentaire, ni la moindre tentative pour résumer le contenu des chapitres, ils ne vont rien ouvrir ni préfigurer, ils ne vont que signaler formellement le début d'un autre chapitre. Cela a été effectué en l'absence de numérotation ; ce qui confirme la volonté de l'auteur à renoncer à toute forme d'ordre.

D'après ce que nous avons pu remarquer dans les titres précédents (notamment ceux relatifs à la fragmentation et surtout celui de la désorientation du récit), nous pouvons dire que cette division n'est pas motivée prioritairement par des raisons diégétiques.

Reste à savoir maintenant si la division chapitrale a-t-elle structuré le roman ? Et si oui, de quelle façon cela a été effectuée ?

Dressons un tableau qui récapitule des données statistiques de la matérialité chapitrale :

| Titre du Chapitre | Nombre de pages |
|---|-----------------|
| Maintenant l'ombre du pilier | 18 pages |
| Maintenant l'ombre du pilier sud-ouest | 26 pages |
| Le long de la chevelure défaits | 12 pages |
| Tout au fond de la vallée | 15 pages |
| Maintenant, c'est la voix du second chauffeur | 18 pages |
| Maintenant la maison est vide | 16 pages |
| Toute la maison est vide | 30 pages |
| Entre la peinture grise qui subsiste | 22 pages |
| Maintenant l'ombre du pilier | 06 pages |

On remarque facilement que cette division, du point de vu de l'ampleur de la matérialité textuelle, est inégale, allant du simple au quintuple (le rapport entre le septième et le neuvième chapitre). La moyenne étant de 18 pages, on remarque aisément que le dernier chapitre est nettement en dessous.

L'unité motif : nous savons après Greimas que « le motif apparait comme une unité de type figuratif » une unité qu'il a acquise grâce à la fragmentation.

8. Les topoï des espaces liminaires

8.1. Les topoï de l'ouverture

Le nouveau roman est une écriture qui cherche à rompre avec tous les codes du genre romanesque qui lui sont antérieurs. Connaissant bien l'importance de la prise de parole offerte par *l'incipit* d'un roman, le nouveau romancier va lui attacher une importance capitale pour y concrétiser et même manifester sa différence scripturale. Il va donc éviter de reprendre tous les topoï de l'ouverture (ou au contraire les accentuer comme l'exemple de *La Modification*, déjà évoqué).

Si on se réfère au premier paragraphe de *La Jalousie* avec sa longue description de "l'ombre du pilier", on serait tenté de dire qu'il n'y a pas de topos d'ouverture. L'ombre symbolisant plutôt la clôture que l'ouverture, l'opacité et le déclin que la clarté et le commencement. Mais si on regardait de plus près, on s'apercevrait que la lumière est présente mais comme sur un négatif d'une photographie. Dehors, en plein jours, avec du soleil, il ne peut y avoir d'ombre sans lumière.

Hormis celui du temps, largement développé précédemment, *La Jalousie* en possède deux autres qui peuvent être admis comme sous-bassement aux différents motifs recensés dans ce roman.

8.1.1. De l'ombre et de la lumière

La thématique de l'ombre et de la lumière est intimement liée à celle du temps. La thématique temporelle est définie dans la plus grande partie de *La Jalousie* par rapport à un jeu d'ombre et de lumière : « elle venait de regarderou plus tard. » (p. 21). L'adverbe « maintenant » ne détient pas l'exclusivité de l'expression du mouvement ; le jeu de l'ombre et de la lumière incarne parfaitement ce mouvement :

a) « 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. » (p. 07)

b) « l'ombre du pilier – le pilier qui soutient l'angle sud-ouest du toit – s'allonge, sur les dalles, en travers de cette partie centrale de la terrasse, devant la façade, où l'on a disposé les fauteuils pour la soirée. » (p. 21)

c) « l'ombre du pilier sud-ouest – à l'angle de la terrasse, du côté de la chambre – se projette sur la terre du jardin. » (p. 25)

d) « Sur la terre nue du jardin, l'ombre du pilier fait maintenant un angle de quarante-cinq degrés avec l'ombre ajourée de la balustrade, la branche ouest de la terrasse et le pignon de la maison. » (p. 96)

e) Et enfin : « L'ombre du pilier s'avance vers lui ; après avoir traversé en diagonale plus d'une moitié de la terrasse, longé la chambre sur toute sa largeur et dépassé la porte du couloir, elle arrive à présent jusqu'à la table basse où A...vient de déposer son livre. » (p.169), c'est-à-dire, vers la fin du roman.

À l'instar de l'ombre et de la lumière, le miroir, le reflet des objets et des personnes est une des thématiques centrales dans *La Jalousie*. Les fragments qui se répètent dans le texte ne sont que la résultante de visions différentes, des multiples facettes du même fait ou événement. Pour ce qui est des variations de ces fragments, ce sont les reflets et la vision déformés par les verres grossiers des fenêtres de la maison coloniale.

Dans *La Jalousie*, le narrateur se refuse de donner toute interprétation qui déformerait le texte de la lettre : « 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., aucun signe complet n'y peut être lu, même dans un miroir. » (p. 133) Pour ce narrateur les discussions autour d'un roman devraient « toujours se garder de mettre en cause la vraisemblance, la cohérence, ni aucune qualité du récit. » (p. 65)

8.1.2. La porte

À travers l'Histoire et les lieux, peu importe les civilisations ou les cultures, la porte possède une charge symbolique très forte. Elle invite au passage, fictif ou effectif, d'un espace à un autre. Sophie Denis a comparé métaphoriquement les *incipits* de plusieurs romans contemporains aux différentes formes de portes.

« La métaphore conceptuelle de "portes" permet d'établir une typologie en sept ouvertures possibles. 1) porte cochère : les *incipit* où figure le début de la Fabula. 2) porte battante : la dramatisation est commencée avant *l'incipit*. 3) porte antipanique : le lecteur est contraint par le texte. 4) sas : *l'incipit* porte des marques métadiscursives. 5) porte de service : *l'incipit*

ouvre une histoire annexe. 6) porte à tambour : *l'incipit* et le desinit se recouper ; 7) pas de porte : rien ne distingue *l'incipit* du reste du texte⁴⁰¹. »

Elle nous dit ceci : « le roman français contemporain peut être pensé comme un ensemble de bâtiments architecturés, dans la diégèse desquels le lecteur pénètre par une porte d'entrée ou *incipit* ». La présence d'une porte dans un roman invite le lecteur à pénétrer inconsciemment dans l'univers fictionnel par l'entrée officielle.

Dans *La Jalousie*, la “porte” a été introduite dès le deuxième chapitre de la manière suivante : « Maintenant A... est entrée dans la chambre, par la porte intérieure qui donne sur le couloir central. » (p. 7-8).

Nous pouvons voir par-là une correspondance entre l'entrée du personnage principal A... dans sa chambre (son espace intime) et l'entrée du lecteur dans le “livre” comme un espace qu'il va s'approprier.

Il est clair que la présence d'une porte « traduit une fonction d'ouverture. Seul un esprit logique peut objecter qu'elle sert, aussi bien à fermer qu'à ouvrir⁴⁰². » Avec tous ses attributs, la porte travaille toujours, l'ouverture et/ou la clôture : « Dans le règne des valeurs, la clef ferme plus qu'elle n'ouvre. La poignée ouvre plus qu'elle ne ferme. Et le geste qui ferme est toujours plus net, plus fort, plus bref que le geste qui ouvre⁴⁰³ ».

Après qu'elle est rentrée dans la chambre, « elle s'est maintenant retournée vers la porte pour la refermer. » (p. 8) En continuant dans la même logique de la symbolique du passage, nous devons admettre que le lecteur est maintenant enfermé à l'intérieur du récit, en compagnie de A... dans sa chambre, un espace très important dans le roman, puisqu'il sera le témoin de l'une des scènes de la *lettre* qui se répète fréquemment : « Adossée à la porte qu'elle vient de refermer, [...]. Elle fait quelques pas dans la chambre et s'approche de la grosse commode, dont elle ouvre le tiroir supérieur » (p. 10- 11) d'où elle va sortir une lettre pour la lire et une autre fois dans le roman pour en écrire une réponse. La symbolique entre la chambre et le roman comme des espaces d'écriture et/ou de lecture peut être donc envisagée.

⁴⁰¹ DENIS, Sophie, « *L'incipit : Les portes de l'espace romanesque français du XX^e siècle* », Thèse de doctorat en littérature contemporaine, sous la direction de FONTANILLE, Jacques, Université de Limoges, 2002.

⁴⁰² BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, Les Presses universitaires de France, 1957, p. 99. [En Ligne], URL : <http://classiques.uqac.ca/classiques/bachelard_gaston/poetique_de_espace_3e_edition/poetique_de_espace_3e_edition.pdf>

⁴⁰³ *Ibidem*.

Le trou de la serrure de cette porte est aussi un lieu de passage, mais interdit sauf pour un regard indiscret d'où peut épier un voyeur ou un mari jaloux⁴⁰⁴.

8.2. Topoi de la clôture

8.2.1. L'obscurité

Nous nous sommes intéressés à l'obscurité, sans pour autant essayer de trouver de lien direct avec les *ombres*, fréquemment citées par l'auteur. Au début du roman l'obscurité était l'allier du mari. Elle lui permettait de voir, sans être vu, tous les gestes et comportements du couple que forment son épouse et Franck. On peut lire au premier chapitre, page 14 (c'est nous qui soulignons) ce qui suit :

« 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, 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, 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. ».

« L'obscurité complète » n'a pas pu empêcher le mari pour décrire cette scène avec tant de détails. C'est la première, d'une manière aussi explicite, qui pourrait déclencher la suspicion d'une éventuelle relation autre que pourrait avoir une voisine avec son voisin.

Cette même scène descriptive s'est répétée vers la fin du roman : « Bien qu'il fasse nuit noire maintenant, elle a demandé de ne pas apporter les lampes, qui – dit-elle – attirent les moustiques. » (p. 164) Il poursuit, en "devinant", ce qui ne peut être vu : « seules se devinent, dans *l'obscurité complète*, les taches plus pâles formées par une robe, une chemise blanche, une main, deux mains, quatre mains bientôt (les yeux s'accoutumant au manque de lumière) » (p. 164, c'est nous qui soulignons). Cette scène décrit un apéritif d'avant dîner. Après deux paragraphes assez courts, ces personnages reviennent sur la terrasse pour un café. Et là,

⁴⁰⁴ Nous pourrions même aller jusqu'à une symbolique sexuelle en citant Freud : « Le symbole *chambre* touche [...] à celui de maison, porte et portail devenant à leurs tour des symboles désignant l'accès de l'orifice sexuel ». *L'Interprétation des rêves*, Paris, PUF, p. 248.

l'obscurité devient opaque : après avoir écouté un cri violent d'un animal nocturne, « Franck se relève d'un mouvement rapide et se dirige à grand pas de ce côté [...] en quelques secondes, la chemise blanche s'est effacé complètement dans l'obscurité. Comme Franck ne dit rien et tarde à reparaître, A..., croyant sans doute qu'il aperçoit quelque chose, se dresse aussi, souple, silencieuse, et s'éloigne dans le même sens. Sa robe est engloutie à son tour par la nuit opaque. » (p. 165).

Cette volonté de fondu progressif dans le noir total vers la fin du roman se confirme dans le dernier paragraphe :

« La nuit noire et le bruit assourdissant des criquets s'étendent de nouveau, maintenant, sur le jardin et la terrasse, tout autour de la maison » (p.172)

8.2.2. Illusions et possibilités narratives infinies

Après avoir construit tout au long du roman un semblant de cohérence concernant le motif du *Roman* mis en abyme, l'auteur, dans le dernier chapitre, le déconstruit avec un procédé d'effacement qui consiste à avancer une information qu'il invalide juste après :

« Le personnage principal du livre est un fonctionnaire des douanes. [→] Le personnage n'est pas un fonctionnaire, mais un employé supérieur d'une vieille compagnie commerciale.» (p. 170).

« Les affaires de cette compagnie sont mauvaises, elles évoluent rapidement vers l'escroquerie. [→] Les affaires de la compagnie sont bonnes.» (p. 170).

« Le personnage principal – apprend-on – est malhonnête. [→] Il est honnête » (p. 170)

« il essaie de rétablir une situation compromise par son prédécesseur, mort dans un accident de voiture. [→] Mais il n'a pas eu de prédécesseur, car la compagnie est de fondation toute récente ; et ce n'était pas un accident. Il est d'ailleurs question d'un navire (un grand navire blanc) et non de voiture. » (p. 170 - 171)

À ces deux *topoi*, viennent s'ajouter celle du *vide* qui s'est initiée dès le sixième chapitre (page 97), pour se confirmer au chapitre suivant et s'accroître vers la fin du roman : « La terrasse est vide, toute la maison aussi. » (p. 160). Ou encore celle du *coucher du soleil* : « La lumière décroît rapidement. A... ne voit plus assez clair pour continuer sa lecture, ferme son roman » (p. 162). « Il faut cet éclairage de fin du jour pour mettre ainsi en relief les chevrons

successifs » (p. 168). « Le soleil, à l'ouest, s'est caché derrière l'éperon rocheux. » (p. 171). « Très vite le fond lumineux est devenu plus terne. Au flanc du vallon, les panaches des bananiers s'estompent dans le crépuscule. » (p. 171).

Nous pouvons conclure que la distribution de ces *topoi* dans le roman n'a pas concerné un lieu plutôt qu'un autre puisqu'on vient de mettre en évidence le fait qu'ils s'étalent depuis le début jusqu'à la fin d'une manière progressive. On peut avancer dès lors que malgré la composition fragmentaire en motifs, le roman a quand même pu produire un mouvement orienté par le même *topo* depuis son début jusqu'à sa fin. Le plus important concernant notre problématique de la relation entre ces espaces c'est que ce mouvement a été corroboré par plusieurs *topoi* qui ont suivi cette tendance.

Mais ce résultat important ne nous sera d'aucune aide significative quant à une délimitation précise de *l'incipit* et de *l'excipit*. Nous présumons une solution plus probante en explorant l'aspect structurel qui sera développé dans le dernier chapitre de cette thèse.

9. Conclusion

Le choix de Robbe-Grillet concernant *la jalousie* en tant que sentiment n'était que secondaire puisqu'il a trouvé que le point de vue qu'il voulait adopter pour structurer son roman coïncidait parfaitement avec celui d'un jaloux. En d'autres mots, ce point de vue n'est qu'un prétexte pour adopter une structure formelle, puisque dans l'œuvre de Robbe-Grillet « il y a (...) à la fois refus de l'histoire, de l'anecdote, de la psychologie des motivations et refus de la signification des objets ». C'est donc un formalisme clairement affiché qui ne cherche nullement à se concilier avec l'aspect psychologique ni avec toute référentialité au réel et son apparente continuité. Il se concrétise par son aspect matériel et purement langagier.

Dans les faits cela a été concrétisé comme on venait de le voir par le contre-emploi de la description et de la narration par exemple.

En effet les descriptions dans *La Jalousie* reflètent fidèlement des images mais nous pensons qu'elles ne sont pas en rupture avec les impératifs du récit puisque leur présence revendique le choix scriptural d'une écriture fragmentaire.

Pour ce qui est de la voix du narrateur, elle est par laquelle se construit et non se dévoile l'histoire du roman. Elle porte ainsi la structure du récit dans la mesure où elle remplit avec ce genre de focalisation la fonction métanarrative qui apporte des indications sur

l'organisation interne du récit. Un narrateur sans présence physique identifiable démunie de toute profondeur psychologique et en l'absence de tout ancrage temporel et de point de vue autre que le sien, toutes les hypothèses sont possibles : est-ce la vérité ou ce qu'il souhaite qu'elle soit ? Est-ce des souvenirs ou des projections dans le futur ? Rien ne permet d'affirmer aucune d'entre elles et laisse au lecteur le soin de proposer de quoi combler cette écriture lacunaire.

Deuxième chapitre : La
fragmentation et la mise
en texte du *Jardin des
Plantes*

1. Introduction

« Chaque roman simonien est conçu comme une totalité signifiante.
Autrement dit il réfléchit à tous les niveaux un même projet conceptuel,
esthétique et littéraire⁴⁰⁵ ».

C'est un travail de sémiotisation dont il s'agira ici dans la mesure où l'on essayera de porter notre attention sur l'aspect formel de l'appareil textuel et tout ce qui fait de lui une *totalité* langagièrement et linguistiquement cohérente ; mais aussi, tout ce qui relève de sa matérialité mise en texte en tant que surface visible. Nous nous intéresserons à la fragmentation et à la rupture opérées dans l'*incipit* du *Jardin des Plantes* par un découpage comme scansion du texte opéré au niveau formel dès les signaux typographiques et au niveau morphosyntaxique en vigueur dès la proposition. Rappelons que l'*incipit* du *Jardin des Plantes* est composé essentiellement de blocs textuels distincts, disposés sur la surface des pages, de différentes ampleurs variant du mot comme « coincé ! » (p. 14) ou « agaçant » (p.15), jusqu'à ceux qui s'étalent sur quatre pages, comme celui « eau transparente (p.30) ... qu'il fertilise (p.33) ». De l'autre côté lui répond presque formellement l'espace excipitiel qui contient une écriture scénaristique qui se construit par images distinctes et séparées dont le montage restitue la totalité. Ce qui présage de prime à bord une relation structurelle que nous allons essayer de détailler dans ce chapitre.

Nous devons remarquer que rien n'est définitif dans *Le Jardin des Plantes* et qu'aucun sens n'est fixé. Ce texte fragmentaire jusqu'à son niveau inférieur de la phrase qui reste lacunaire, laisse possible les multiples actualisations des lectures autorisées par les différentes combinaisons permises par les lacunes phrastiques et les blancs des blocs textuels. Dans cette optique ce roman devient une base de données qui dans laquelle tout lecteur peut extraire l'information qu'il veut pour construire l'histoire qui l'inspire à travers sa sensibilité et celle que dégage cette écriture.

Comme nous l'avons précisé avec *La Jalousie*, précisons maintenant, avec le titre qui suit, la manière avec laquelle s'est manifestée la fragmentation dans *Le Jardin des Plantes*. Mais avant cela rapportons le constat que fait Claude Simon à propos des ruptures implicites qui

⁴⁰⁵ YOCARIS, Ilias, « L'impossible totalité. Une étude de la complexité dans l'œuvre de Claude Simon », *Loxias* n° 8, mis en ligne le 15 mars 2005. URL : <<http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=107>> (Consulté le 01/10/2016).

caractérisent le roman traditionnel. Dans un entretien avec Mireille Calle-Gruber, il affirme ceci : « le roman traditionnel est, lui aussi, « construit de pièces et de morceaux ». On y trouve constamment la formule : « deux jours (ou trois, ou deux ans...) plus tard, notre héros, etc. », ou encore : « il ne se passa rien (!!!...) pendant les trois jours (ou semaines, ou années...) qui suivirent ces événements ». [...] Des trous donc. Et gros comme des maisons. Seulement [...] le lecteur ne les voit pas, simplement parce que dans ce genre de romans « les pièces et les morceaux » sont disposés dans un ordre chronologique et causal.⁴⁰⁶ »

2. La fragmentation dans *Le Jardin des Plantes*

Telle une mémoire capricieuse et sélective, l'écriture simonienne, dans *Le Jardin des Plantes* revient d'une manière désordonnée sur plusieurs épisodes de la vie de l'auteur à commencer par celui qui s'est fait d'une manière récurrente, hantant plusieurs romans déjà (*La Bataille de Pharsale* et *L'Acacia*) celui où il avait frôlé la mort lors d'une bataille en 1940.

Voilà ce qu'il nous livre déjà dans *L'Acacia* :

Plus tard, quand il essaya de raconter ces choses [la longue chevauchée derrière son colonel et deux autres soldats après l'anéantissement de son régiment en mai 1940], il se rendit compte qu'il avait fabriqué au lieu de l'informe, de l'invertébré, une relation d'événements telle qu'un esprit normal (c'est-à-dire celui de quelqu'un qui a dormi dans un lit, s'est levé, lavé, habillé, nourri) pouvait la constituer après coup, à froid, conformément à un usage établi de sons et de signes convenus, c'est-à-dire suscitant des images à peu près nettes, ordonnées, distinctes les unes des autres, tandis qu'à la vérité cela n'avait ni formes définies, ni noms, ni adjectifs, ni sujets, ni compléments, ni ponctuation (en tout cas pas de points), ni exacte temporalité, ni sens, ni consistance sinon celle, visqueuse, trouble, molle, indécise, de ce qui lui parvenait à travers cette cloche de verre plus ou moins transparente sous laquelle il se trouvait enfermé. (pp. 286-287).

Le Jardin des Plantes reprend plusieurs motifs dont celui de la chevauchée (qu'on vient d'évoquer) de roman en roman jusqu'à son dernier, *Le Tramway* où il le mentionne mais

⁴⁰⁶ CALLE-GRUBER, Mireille, *Le Grand temps : Essai sur l'œuvre de Claude Simon*, Paris, Presses Univ. Septentrion, 2004, p. 241.

d'une manière superficielle à travers des souvenirs de la guerre. Il peint sans cesse les mêmes motifs. En effet, nous nous permettons la comparaison de Simon avec les artistes peintres puisqu'ils sont les seuls à reprendre presque les mêmes sujets (voire les mêmes images) en les peignant tout au long de leur vie. Prenons comme exemple Van Gogh qui a réalisé près de 43⁴⁰⁷ autoportraits

Il y a de même, pêle-mêle dans ce roman des souvenirs de la mère de l'auteur et de son enfance, de sa participation à une autre guerre, celle de l'Espagne, et sa maladie dont il a gardé les séquelles. Il y a aussi ses multiples voyages dont celui des URSS et de l'Égypte présent au début de ce roman, et de ses différentes rencontres : avec un peintre, Novelli, un auteur, Dostoïevski et plusieurs hommes politiques, ceux présent à une rencontre internationale, le forum d'Issyk-Koul.

En un sens, ce roman peut être qualifié d'autobiographique, dans la mesure où son auteur reprend plusieurs événements, des plus publics aux plus intimes, de sa propre vie. Il avait la conviction que la vérité est la seule qui soit digne d'être racontée dans un roman. Simon lors d'une interview accordée à Philippe Sollers⁴⁰⁸, précisa que pour lui « le concret, c'est ce qui est intéressant ; en dehors, c'est du n'importe quoi⁴⁰⁹ ». Il ajouta : « *ceux qui lisent un livre pour savoir si la baronne épousera le comte seront dupés*⁴¹⁰ ». Sollers en déduisit que « la vérité, en littérature, cela passe par le corps⁴¹¹ ».

Partant de cette intention de rendre compte de la réalité en en proposant une « description⁴¹² » possible, Simon a voulu reproduire le nombre incalculable de sensations et de pensées qui se bousculent en même temps chez « un homme en bonne santé⁴¹³ ». Pour mettre en œuvre cette intention, voilà ce qu'il propose :

J'ai essayé de donner une image de l'imbrication de souvenirs les uns dans les autres. On pourrait dire que le livre est construit comme le portrait d'une

⁴⁰⁷ Chiffre repris du site officiel de musée d'Orsay de Paris. URL : <http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/oeuvres-commentees/recherche/commentaire/commentaire_id/portrait-de-lartiste-433.html?no_cache=1>

⁴⁰⁸ Essayiste, romancier et intellectuel Français. Figure emblématique du groupe *Tel quel*.

⁴⁰⁹ Claude SIMON dans un entretien avec Philippe Sollers, « Je ne crois pas être impénétrable », *Le Monde*, 11 juillet 2005. URL : <http://www.lemonde.fr/culture/article/2005/07/11/je-ne-crois-pas-etre-impenetrable_671530_3246.html> (Consulté le 21/08/2016).

⁴¹⁰ *Ibid.*

⁴¹¹ *Ibid.*

⁴¹² *Ibid.*

⁴¹³ La citation exacte et complète se trouve dans *Le Discours de Stockholm* « « Un homme en bonne santé », écrit Tolstoï, « pense couramment, sent et se remémore un nombre incalculable de choses à la fois. » in SIMON, Claude, *Œuvres, op. cit.*, p. 899.

mémoire, avec ses circonvolutions, ses associations, ses retours sur elle-même, etc. La difficulté de la chose est que l'écriture ne permet de présenter que les uns après les autres les événements, les actions ou les images qui se bousculent et s'imbriquent ainsi. J'ai tenté un assemblage de ces «lopins» qui nous constituent, selon le mot de Montaigne, lequel emploie aussi pour ce travail le mot «fagotage» qui me plaît assez⁴¹⁴.

L'écriture de par sa nature linéaire ordonne les faits et les événements successivement alors qu'ils se présentent dans la réalité d'une manière simultanée. Simon a donc cherché à rompre cette linéarité de l'écriture pour transformer la successivité en simultanéité.

Pour le faire, il a eu recours à la fragmentation qui a été exécutée dans l'*incipit* du *Jardin des Plantes* par la disposition en blocs textuels éparses sur les pages du roman. Une idée qui lui est venue « en regardant des feuillets sur lesquels [il] avait pris des notes pêle-mêle⁴¹⁵ ». Il ajoute : « J'ai trouvé cette disposition, due parfois au hasard, assez plaisante, “parlante“. [...] Cette disposition palliait dans une certaine mesure l'impossibilité où l'on est de dire en même temps des choses qui sont pourtant saisies ensemble, puisque l'écriture n'a qu'une dimension : la linéarité⁴¹⁶. »

Concernant précisément *Le Jardin des Plantes* « où les thèmes étaient beaucoup plus nombreux, [Simon a] noté le résumé de chaque page sur de petites bandes de carton que je pouvais changer de place de manière à essayer toutes les combinaisons possibles, l'impératif qui présidait à ces combinaisons étant un impératif de qualité, comme dans les autres arts (peinture, musique, architecture), soit, en gros : associations, glissements, contrastes, répétitions, variantes, etc.⁴¹⁷» qui se basent sur la seule mémoire de l'auteur pour les créer ; une mémoire capricieuse incapable de tout restituer. Simon insiste sur le caractère lacunaire et irréductible de cette dernière : « ce n'est pas un puzzle. Un puzzle est un jeu (ou un travail) dont on peut venir à bout. Pour ce qui concerne la mémoire, c'est impossible. Ce n'est jamais fini, il reste toujours des trous. [...] on ne sait pas trop pourquoi ni comment des imbrications

⁴¹⁴ SIMON, Claude, Entretien avec Antoine de Gaudemar, « Je me suis trouvé dans l'œil du cyclone », *Libération*, 18 septembre 1997. URL : < http://next.liberation.fr/livres/1997/09/18/je-me-suis-trouve-dans-l-oeil-du-cyclone_214326> (Consulté le 10/10/2015)

⁴¹⁵ Dans LEBRUN, Jean-Claude, « Claude Simon : “Parvenir peu à peu à écrire difficilement” », *L'Humanité*, 13 mars 1998.

⁴¹⁶ *Ibid.*

⁴¹⁷ SIMON, Claude, Entretien avec Antoine de Gaudemar, « Je me suis trouvé dans l'œil du cyclone », *op. cit.*

de souvenirs, parfois complètement hétérogènes, se forment, se cristallisent dans la mémoire. Il reste comme un échantillonnage, divers, éclectique, composite⁴¹⁸ »

Concernant ce point précis de la mémoire, nous pensons qu'il y a une souplesse définitionnelle quant à l'utilisation relâchée du mot "souvenir" qui donne l'impression d'avoir été pris dans le sens de flash mémoriel qui ne restitue, à vrai dire, que des images, plus ou moins partielles, qui ne forment pas un souvenir distinct proprement dit. La définition du *souvenir* dans le *Grand Dictionnaire de la Psychologie* a été donnée comme suit : « élément de mémoire, qui se rapporte généralement à un événement ou à un épisode particulier⁴¹⁹ ». Le mot "particulier" renvoi à la souscription et la détermination de l'événement ou de l'épisode souvenu. Freud a défini le terme *souvenir-écran* en ces termes : « type de souvenir se rapportant à l'enfance, [...] caractérisé par une netteté particulière [et] une grande facilité d'évocation⁴²⁰ ». Il s'agirait plutôt de traces mnésiques s'ils n'ont pas encore une qualité satisfaisante d'un souvenir qui lui est inscrit dans la mémoire, ayant une relative précision, mais surtout fixée par le langage et identifiée par une histoire qui le raconte.

Simon nous explique, dans *Le Vent*, c'est-à-dire dans un cadre romanesque, la relation entre le fait de raconter et celui de se remémorer : « Ce ne fut que par bribes qu'il me raconta tout cela [un récit], et peu à peu, et non pas à proprement parler sous forme d'un récit mais quand la mémoire de tel ou tel détail lui revenait, sans que l'on sût jamais exactement pourquoi –si tant est que l'on sache jamais exactement ce qui fait ressurgir, intolérable et furieux, non pas le souvenir toujours rangé quelque part dans ce fourre-tout de la mémoire, mais, abolissant le temps, ma sensation elle-même chair et matière, jalouse, impérieuse, obsédante⁴²¹ ». Ce qui nous fait envisager la relation entre la mémoire et la fragmentation dans le *Jardin des Plantes* comme une relation cratylique.

À titre indicatif, et à travers les extraits qui suivront, nous citerons enfin les différents documents réels, authentiques, ou des citations insérées dans le roman qui ont participé à sa fragmentation :

⁴¹⁸ SIMON Claude, Entretien avec Antoine de Gaudemar, « Je me suis trouvé dans l'œil du cyclone », *op. cit.* À propos du *Jardin des Plantes*.

⁴¹⁹ BLOCH, Henriette (dir.) ; CHEMAMA, Roland, DÉPRET, Eric, et al., *Grand Dictionnaire de la Psychologie*, Paris, Larousse, 1999, p. 838.

⁴²⁰ *Ibidem*.

⁴²¹ SIMON, Claude, *Le Vent*, Paris, Minuit, 1957, p. 175.

- À la page 20, Simon reprend les titres des toiles du peintre Novelli d'un catalogue de son exposition.
- Une citation de W. Churchill reprise intégralement, page 22, du deuxième tome des mémoires du célèbre politicien relatif à la seconde Guerre Mondiale.
- Une reprise des inscriptions figurant « sur le tableau de Novelli intitulé *Sankhaara*⁴²² ».
- La reprise de « la lettre A répétée sur plusieurs rangées remplissant toute une case comme ceci :

AAAAAAAAAAAAA
 AAAAAAAAAAAAA
 AAAAAAAAAAAAA
 AAAAAAAAAAAAA
 AAAAAAAAAAAAA » (p. 27)

- Une reprise d'une partie de l'inscription « qui figure sur *Il sala del muelo*⁴²³ » une autre toile de Novelli.
- À la page 354, une lettre écrite réellement par le colonel Cuny (dont la signature a été remplacée dans le roman par l'initial C.) reçue par Simon.
- Un document trouvé au Service Historique de l'armée de terre au château de Vincennes⁴²⁴.
- Dans les dernières pages (à partir de la 366ème), c'est une écriture qui imite l'écriture scénaristique. Les plans sont numérotés du premier au quarante deuxième suivie de l'indication « FIN » et se poursuit avec des « Directives complémentaires » jusqu'à la dernière page du roman.

3. La relation Titre/ Épigraphe/Quatrième de couverture

Nous allons maintenant étudier d'une manière plus approfondie que le titre, l'épigraphe (qui est présente d'une manière significative dans *Le Jardin des Plantes*⁴²⁵), et le quatrième de couverture, et cela dans le but de montrer que l'ouverture et la clôture possèdent

⁴²² SIMON, Claude, *Œuvres, op. cit.*, p. 1496.

⁴²³ *Ibidem.*

⁴²⁴ *Ibid.*, p. 1522.

⁴²⁵ Pour ce qui est de *La Jalousie*, nous allons échanger l'épigraphe avec l'illustration, toujours en adéquation avec la pertinence des éléments présents dans un roman et non dans l'autre.

respectivement des éléments qui présupposent un système avec des règles dont les constituants sont interdépendants.

L'épigraphe tel que définie par Genette est « comme une citation placée en exergue, généralement en tête d'œuvre ou de partie d'œuvre ; “en exergue“ signifie littéralement *hors* d'œuvre, ce qui est un peu trop dire : l'exergue est ici plutôt un *bord* d'œuvre, généralement au plus près du texte, donc après la dédicace, si dédicace il y a.⁴²⁶ ». L'épigraphe est la dernière étape pour atteindre le texte. Elle est ce qu'aimerait dire un auteur à propos de son texte sans pouvoir le dire. Comme elle peut être un bon résumé des intentions de l'auteur dit par un autre auteur cité comme gage ou comme partage.

Patrick Rebollar a proposé une typologie de l'épigraphe qui essaie de préciser un tant soit peu le lien “vaguement analogique“ qui existe entre l'épigraphe et le texte.

L'épigraphe diégétique, qui propose un résumé de la fable que contient l'œuvre ;

l'épigraphe morale, qui délivre une sentence liée aux événements principaux et à la conclusion de l'œuvre ;

l'épigraphe thématique, centrée sur une idée, éventuellement récurrente qui n'est peut-être pas essentielle pour la narration ;

l'épigraphe introductive, posant un préalable narratif, géographique, politique ou autre, au commencement de l'histoire ;

l'épigraphe littéraire, dont le style dévoile ou présente celui de l'œuvre, ou s'y oppose ;

ou encore l'épigraphe qui explicite le titre de l'ouvrage. On pourra bien sûr combiner ces propositions ou en ajouter d'autres⁴²⁷.

On dira, d'après cette typologie que la relation épigraphe/texte est réciproque puisqu'il y a de la part du lecteur un travail, dans les deux sens, pour essayer de justifier la présence d'un appendice textuelle (suspendue au texte proprement dit) qui aurait bien trouvé sa place dans le texte du roman. Une justification qui va peut-être faire appel à une lecture totalisante du livre. Genette parle d'une fonction *oblique* de l'épigraphe qui traverserait le texte. Nous

⁴²⁶ GENETTE, Gérard, *Seuils, op. cit.*, p. 134.

⁴²⁷ REBOLLAR, Patrick, « En lisant les épigraphes de Claude Simon », *Études françaises*, n°3, Tokyo, Université Waseda, 1996, p.143.

pensons qu'il s'agit d'une fonction qui accompagne le roman mais d'une manière parallèle, puisqu'elle ne fait pas partie, au sens littéral, du texte du roman. C'est une sorte de réserve de sens en suspend qui attend son activation, pleine ou partielle, selon la sensibilité et/ou l'encyclopédie du lecteur.

L'épigraphe sert grossièrement à donner des indications sur le texte (qui la suit immédiatement) en orientant sa lecture. Ces indications, plus explicites que ceux fournies par le titre, se combinent à celles-ci pour plus d'efficacité pour un horizon d'attente plus efficient. L'épigraphe peut être considérée comme un postulat qui attend sa vérification par le texte qui la suit.

Il se peut qu'une épigraphe soit intégrée sur la première page du roman, certes d'une manière à ne pas la confondre avec le texte, mais apparaît tout de même dans le même espace. L'épigraphe simonienne par contre se présente toujours sur une page à part. Elle est indépendante du texte, une sorte de démarcation entre le texte de l'auteur et le texte qu'il cite.

Patrick Rebollar a remarqué⁴²⁸ que pour Simon l'épigraphe était facultative en vue du nombre de ses utilisations. Sa présence n'était pas systématique dans l'œuvre de cet auteur. En effet, il avait recensé⁴²⁹ une utilisation d'une seule épigraphe pour tout le roman dans 10 cas, ou bien une utilisation d'épigraphe pour chaque partie du roman dans 4 cas dont *Le Jardin des Plantes*, et une absence totale d'épigraphe dans 6 autres romans.

Penchons-nous maintenant sur notre corpus et relevons donc, non pas l'épigraphe, mais les épigraphes du *Jardin des Plantes* à commencer par celui qui préfigure tout le roman :

« Aucun ne fait certain dessain de sa vie, et n'en délibérons qu'à parcelles. (...) Nous sommes tous de lopins et d'une contexture si informe et diverse, que chaque pièce, chaque momant fait son jeu.

MONTAIGNE. »

C'est une épigraphe sous forme de citation/auteur. L'absence de référence (le titre de l'œuvre dont a été extraite la citation et la date de sa publication) montre bien l'importance que porte Simon à l'homme, à l'auteur plus qu'à l'œuvre en elle-même.

⁴²⁸ Dans le même article cité ci-dessus.

⁴²⁹ Nous avons actualisé les chiffres qu'il nous a fournis puisque son article de 1996 ne prend pas en compte les publications de Simon après cette date, à savoir, *Le Jardin des Plantes* (1997) et *Le Tramway* (2001).

Mais indiquons pour notre part qu'il s'agit d'une citation tirée des *Essais* de Montaigne, et plus exactement⁴³⁰ du deuxième chapitre intitulé « De l'inconscient de nos actions ». Connaître déjà le nom de l'auteur de la citation, en l'occurrence, un philosophe et moraliste de la Renaissance, laisse présager de l'orientation que va prendre (éventuellement) la thématique générale du roman. Et même en l'absence d'une indication explicitant qu'il s'agit des *Essais*, le lecteur qui connaît ce philosophe va avoir en tête cette œuvre, la plus connue de Montaigne.

Simon rejoint ce philosophe en ce qui concerne la finalité de leurs domaines de prédilections respectifs. Pour Montaigne « la philosophie est la science qui nous apprend à vivre⁴³¹ », et Simon dont l'œuvre était « non pas simplement une autobiographie confiant sa vie à sa propre écriture plus ou moins testamentaire, mais une description plus ou moins vivante de sa propre écriture, de sa manière d'écrire ce qu'il écrit⁴³² ».

L'épigraphe résume ce que pense Simon de la relation entre l'écriture « *dessain* » et sa capacité à raconter la réalité « *de sa vie* » d'une part, et laisse entrevoir ce que sera son procédé scriptural, la fragmentation insinuée par le passage : « *et n'en délibérons qu'à parcelles* », d'autre part. C'est une épigraphe programmatique puisqu'elle annonce les intentions de l'auteur du point de vue formel et substantiel. La page ou, pour plus d'exactitude, les 33 premières pages du roman (que nous allons mieux développer, un peu plus loin, dans un titre à part) reflètent le contenu de la deuxième phrase de la citation : « *Nous sommes tous de lopins et d'une contexture si informe et diverse, que chaque pièce, chaque momant fait son jeu.* ». Une organisation en lopins de blocs textuels multiformes allant de groupes nominaux de deux mots jusqu'à des blocs plus conséquents qui s'étalent sur trois pages. Une disposition qui tient compte de la mémoire et de ses caprices, d'une *vie* qui ne peut se résumer (ou se raconter) qu'en *parcelles*. À ce propos Gosselin, avait affirmé que c'est « à la manière d'un jardinier que le narrateur du *Jardin des Plantes* compose le « portrait d'une mémoire » : la mémoire est le sol fertile qu'il aménage⁴³³. »

Dessin, renvoie aussi, d'une manière directe, aux tableaux de Gaston Novelli, ami de Simon, largement cité dans le roman, et plus particulièrement dans son *incipit* où il décrit dans les

⁴³⁰ MONTAIGNE, *Essais*, t. II, Paris, Gallimard « Folio », 2009, p. 22.

⁴³¹ MONTAIGNE, *Essais*, t. I, Paris, Gallimard « Folio », 2009, p. 201.

⁴³² DERRIDA, Jacques, *La Carte postale de Socrate à Freud et au-delà*, Paris, Flammarion, 1980, p. 324.

⁴³³ GOSELIN, Katerine, « Jeux de fragmentation dans Le Jardin des Plantes et Le Tramway de Claude Simon », *@nalyses*, n° 4, 2009, p. 159.

détails (les formes et les couleurs) un tableau de ce peintre, ARCHIVIO PER LA MEMORIA, de son titre initial, *Liuba*, que Simon a sous-titré, *Archive pour la mémoire*. La référence est d'autant plus confirmée dans l'exemple qui suit : « peinture où sur ce même fond blanc crémeux il reprenait sans cesse une composition en damier » (p. 26) qui reprend un passage cité précédemment, page 20 : « peinture presque toutes construites sur un système d'horizontales et de verticales formant comme un damier les lignes s'écartant ou se rapprochant comme un carrelage [...] » qui renvoie directement aux “lopins” de l'exergue.

Un autre rapprochement qu'on pourrait faire avec le travail de Simon sur la mémoire et la guerre qui n'a justement pas épargné son ami peintre, puisqu'il a été incarcéré et torturé dans le champ d'extermination de Dachau en 1943 à cause de ses activités dans la résistance.

Le tableau en question est une représentation qui démultiplie plusieurs motifs, en l'occurrence un sein, « La partie supérieure est occupée, sur un fond blanc, par trois rangées de seins de femmes dessinés de profil et numérotés de 1 à 34 » (JDP, p. 916).

C'est une représentation fragmentée du corps féminin. Qui peut nous renvoyer à l'une des passions de Simon, la femme, mais plus concrètement à la *femme dans la baignoire*, qui constitue un véritable motif qui se répète du début à la fin du roman :

Dans *l'incipit*, page 16 : « Dans le quart restant [du miroir] je pouvais la voir [la femme] derrière moi *assise sur le bord de la baignoire nue nacrée seins aigus* les deux bras en états souriant ». (C'est nous qui soulignons).

Dans *l'excipit*, page 377, l'avant dernière page du roman :

« Plan n° 16 : Essayer de synchroniser l'apparition du buste du fantassin au-dessus de la selle du cheval de main et le surgissement du *corps nu de la femme se levant dans la baignoire* dans un ruissellement d'eau sonore (zoom sur les gouttes d'eau glissant sur le *sein* et l'aisselle découverte par le bras levé) » (C'est nous qui soulignons).

Après le passage de la première épigraphe, les quatre parties du roman possèdent chacune sa propre épigraphe. Cela montre une volonté consciente de la part de l'auteur pour structurer son texte qui a été faite d'ailleurs d'une manière symétrique, mais aussi de réorienter, après chaque partie, l'horizon d'attente.

L'épigraphe de la première partie est comme suit :

« Traîner l'intimité de mon âme et une jolie description de mes sentiments sur leur marché littéraire serait à mes yeux une inconvenance et une bassesse. Je prévois cependant, non sans déplaisir, qu'il sera probablement impossible d'éviter complètement les descriptions de sentiments et les réflexions (peut-être même vulgaires) : tant démoralise l'homme tout travail littéraire, même entrepris uniquement pour soi.

Dostoïevski »

Cette citation est tirée de *L'Adolescent*. Claude Simon a une admiration particulière pour Proust, Conrad et Dostoïevski, et il ne se le cache pas. Ces trois auteurs sont cités, si ce n'est en exergue, dans le corps du texte du roman et cela en substance ou littéralement comme c'est le cas pour Proust avec une citation tirée de *Sodome et Gomorrhe* : « On disait qu'à une époque de hâte convenait un art rapide, absolument comme on aurait dit que la guerre future ne pourrait pas durer plus de quinze jours⁴³⁴ ». La relation avec Proust s'est prolongée jusqu'au dernier roman du *Tramway*, cité dès son exergue (avec une autre citation de Conrad, comme on peut le deviner).

En 1952, c'est-à-dire le temps de ses premières œuvres romanesques, il avait entrepris une analyse sérieuse sur *L'Adolescent* où il s'est penché sur sa structuration narrative et le dispositif dialogué comme l'avait confiée Mireille Call-Gruber, la biographe attitrée de Claude Simon. Il témoigne de son admiration à l'égard de Fédor Dostoïevski en ces termes : « Admirer l'architecture, la progression lyrique de la pensée de phrase en phrase jusqu'à sa parfaite conclusion fermant le cercle⁴³⁵ ». Simon confirme par cette citation précisément « l'éloge [à l'égard] de Dostoïevski et le désigne comme un de ses maîtres pour la prescription⁴³⁶. »

Cécile Yapaudjan-Labat est allée plus loin dans cette relation entre ces deux auteurs et voit « en Dostoïevski un fantôme proprement simonien dans *Le Jardin des Plantes*, [et] c'est [...] avec lui [que] remontent à la surface, dans ce texte, certains problèmes ou questionnements

⁴³⁴ PROUST, Marcel, *À la recherche du temps perdu, t. III*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, p. 201.

⁴³⁵ CALL-GRUBER, Mireille, « Claude Simon « Complément d'informations » », *Sens Public*, Revue électronique internationale, p. 2. URL : < http://www.sens-public.org/IMG/pdf/SensPublic_MCall-Gruber_ClaudeSimon.pdf > (consulté le 26/08/2016)

⁴³⁶ DIDIER, Alexandre, « L'enregistrement du Jardin des Plantes », in *Littératures*, n° 40, 1999, p. 10.

qui avaient été peut-être trop vite enterrés ou du moins occultés par Simon dans les œuvres antérieures⁴³⁷. »

Mais ce qui nous importe dans cette recherche c'est de trouver d'éventuelles connexions entre le titre, les différents exergues (la principale et celles des quatre parties) et le contenu de la quatrième de couverture. Le dernier paragraphe présent dans cette couverture et que nous n'avons pas rapporté ici, est d'un apport indirect au contenu du roman puisqu'il rappelle que cet auteur est un lauréat du Prix Nobel de Littérature dont les ouvrages « ont été traduits et publiés dans vingt-huit langues ou pays. ». Ce qui se rapproche plus de l'argument commercial.

Nous avons donc choisi de relever les deux premiers paragraphes :

« Entre le Muséum, les serres et la ménagerie, le Jardin des Plantes, à Paris, réunit des centaines de minéraux, de végétaux et d'animaux dans un spectacle chaque fois différent pour le promeneur qui parcourt ses allées.

Le Livre, lui, amalgame des fragments épars d'une vie d'homme au long de ce siècle et aux quatre coins du monde. Mais qu'on ne s'y trompe pas : si, comme dans une autobiographie, chacun des éléments est indissolublement lié au vécu, l'ensemble, conçu, inventé et construit comme une œuvre en soi, constitue plutôt ce que l'on pourrait appeler le « portrait d'une mémoire ». ⁴³⁸ »

Pour ce qui est du premier paragraphe, il s'agit d'une description du Jardin des Plantes de Paris, qui renvoie inévitablement au titre du roman. Rappelons que *Le Jardin des Plantes* est le titre définitif qui a précédé trois prépublications partielles dont la plus importante a été celle parue en 1995 dans *Les Sites de l'écriture : colloque Claude Simon*⁴³⁹ et qui avait comme titre « Les Jardins publics » ; ce qui montre, en partie, que l'idée du rapprochement entre jardin et écriture était présente mais ne visait pas spécifiquement le célèbre jardin parisien situé à l'adresse du : 57 Rue Cuvier, 75005 Paris. La preuve en est donnée par le nombre de citations littérales et explicites du *Jardin des Plantes* qui se réduit à une seule.

⁴³⁷ YAPAUDJAN-LABAT, Cécile, « Fantômes en coulisse dans *Le Jardin des Plantes* : Claude Simon à la poursuite de Dostoïevski », in Anne Chamayou et Nathalie Solomon (dir.), *Fantômes d'écrivains*, Prepignan, PUP, 2013, p. 177.

⁴³⁸ Quatrième de couverture du *Jardin des Plantes*, *op. cit.*

⁴³⁹ Textes réunis et présentés par Mireille Calle-Gruber, Paris, Nizet, 1995, p. 25 – 37.

D'autres évocations d'un jardin public, surtout dans les passages de l'interview de S., (qu'on devine aisément être l'initiale de Simon), par un journaliste. Mais il s'agit vraisemblablement d'un jardin anodin de Perpignan puisque l'auteur raconte une anecdote "humiliante" survenue dans son enfance. Une enfance vécue à Perpignan, à en croire sa biographie.

Mais peu importe l'endroit, il s'agit d'un jardin ; le premier, celui de son enfance, a été le lieu d'un événement où, pour reprendre le passage du *Jardin des Plantes* où ce journaliste voulait savoir s'« il [S.] se sentait marqué (dans quelle mesure il se sentait marqué) par les premières années de son existence. » (p. 221). S., à part l'absence de son père dans cette période de sa première enfance, ne voyait pas très bien ce qui « aurait pu avoir sur la suite de sa vie une importance *déterminante* ». « La seule chose dont il se rappelait avec *précision* était d'être tombé dans le bassin d'un *jardin public* d'où la domestique qui le promenait l'avait sorti et ramené précipitamment à la maison en le portant dans ses bras, hâtivement déshabillé et enveloppé dans quelque chose comme une couverture ou un châle ». S., enfant, n'a gardé comme « *souvenir concret* » de sa chute, ni la peur, ni le froid de l'eau, mais « l'image du tapis de feuilles mortes qui recouvraient le fond, à demi pourries, d'une couleur marron, certaines déjà décomposées et noirâtres, d'une consistance gluante sous ses paumes tendues en avant pour protéger sa chute » (p. 222), le tout sous « les commentaires moqueurs (du moins lui parurent-ils moqueurs) des autres bonnes d'enfants assises sur les bancs » (p. 222).

Simon, l'auteur, ne voit pas, à travers son avatar, S., dans le roman, d'une manière consciente, que cet incident -« (quoiqu'il s'en souvînt de façon particulière avec un sentiment d'humiliation) »- qui aurait « pu avoir sur lui de *sérieuses conséquences psychiques* ». Il poursuit en affirmant que « le seul véritable *traumatisme* qu'il est conscient d'avoir subi et à la suite duquel sans aucun doute son psychisme et son comportement général dans la vie se retrouvèrent *profondément modifiés*, fut [...], ce qu'il éprouva pendant l'heure durant laquelle il suivit ce colonel, vraisemblablement devenu fou, sur la route de Solre-le-Château à Avesnes, le 17 mai 1940, avec la certitude d'être tué dans la seconde qui allait suivre. » (p. 223).

Le deuxième jardin, c'est celui du Jardin des Plantes de Paris dont la description page 61, fait écho avec le premier paragraphe de la quatrième de couverture :

Une partie (la plus ancienne) du Jardin des Plantes, à Paris, a été dessinée selon un plan géométrique, formant un rectangle d'environ quatre cents

mètres de longueur sur cinquante de large et qui s'étend depuis les quais de la Seine jusqu'au bâtiment principal du Muséum, d'un médiocre intérêt architectural.

Et là où le jardiner « s'est appliqué [...] à [...] domestiquer, asservir la nature, contrariant son exubérance et sa démesure pour la plier à une volonté d'ordre et de domination, de même que les règles du théâtre classique enferment le langage dans une forme artificielle, à l'opposé de la façon désordonnée dont s'extériorisent naturellement les passions⁴⁴⁰ », Simon s'est appliqué lui aussi à adopter un langage et une mise en page personnels, en lopins, qui vont à l'encontre de ceux du roman classique qui « renferment le langage dans une forme artificielle » linéaire et rectiligne.

Le texte est formé par une syntaxe de la passion, comme dirait David Zemmour⁴⁴¹, et une organisation textuelle sous forme de blocs, surtout en son *incipit*, qui s'est pliée aux règles de la géométrie telles que les différentes parties et parcelles qui composent *Le Jardin des Plantes*. Ces parcelles sont constituées de citations (en filigranes, de Proust et littérales, de Churchill ou de Rommel), des archives (officiels ou personnels), des commentaires (sur sa vie et sur son œuvre), des extraits de catalogues (des expositions de son ami Novelli), des extraits des actes du colloque de Cerisy-la-Salle (comportant des échanges avec Alain Robbe-Grillet et Jean Ricardou), etc.

Qu'en est-t-il des exergues partiels. Celui de la deuxième partie est une citation d'Elisha Scott Loomis : « On a recensé 367 démonstrations différentes du théorème de Pythagore » qui a été tirée du *The Pythagorean Proposition*, où son auteur a réuni ce nombre impressionnant de démonstrations relatif à un seul théorème. Voici ce que Simon a répondu à Calle-Gruber à propos de cet exergue : « 367 démonstrations différentes du théorème de Pythagore = autant de relations possibles d'un même événement... ». On peut aussi comprendre par-là que malgré la rigueur des mathématiques et l'objectivité de ses méthodes, on peut arriver à un même but par des centaines de chemins, et que dire de la littérature et la subjectivité qui la caractérise. C'est une citation qui confirme la méthode simonienne pour se remémorer un événement, le plus *traumatisant*, comme s'il allait le démontrer. L'épisode qui s'est produit sur la route de Solre-le-Château, en 1940, en est le parfait exemple. Une scène reprise dans la majorité des

⁴⁴⁰ C'est la suite de la citation précédente, page 61.

⁴⁴¹ Du titre même de son ouvrage, ZEMMOUR, David, *Une syntaxe du sensible : Claude Simon et l'écriture de la perception*, Paris, PU Paris-Sorbonne, 2008.

romans et cela à partir de *La Corde Raide* en 1947⁴⁴², passant par *La Route des Flandres*, un roman qui raconte la sale guerre (et plus particulièrement cet évènement *traumatisant*) dont les propositions du titre qui ne laissent aucun doute quant à l'histoire racontée : *Les Cavaliers*, *Les Chevaux*, *La Poursuite*, *La Chevauchée*, *Description fragmentaire d'un désastre*, *Perspectives cavalières*⁴⁴³. *Le Jardin des Plantes* reprend lui aussi cet évènement dès les pages 23, 24 et 25, celles de la fissure diagonale⁴⁴⁴ opérée dans la mise en page du texte.



Figure 13 : La mise en page en *fissure*.

Cette scène de la *chevauchée* se répète dans les pages 159, puis 223, et enfin vers la fin du roman à la page 353.

L'exergue de la troisième partie cite, en mentionnant seulement l'auteur, un extrait d'*Au cœur des ténèbres* de Joseph Conrad :

⁴⁴² Le passage en question commence à la page 79, et se poursuit d'une manière discontinue jusqu'à la page 89. Dans SIMON, Claude, *La Corde Raide*, Paris, Sagittaire, 1947.

⁴⁴³ Voir *Le Bulletin du livre*, 1^{er} juillet 1960, et la première page du manuscrit de *La Route des Flandres*. Cité dans SIMON, Claude, *Œuvres*, op. cit., p. 1278.

⁴⁴⁴ À propos de cette *fissure* (*JDP*, p. 24) lire : CALLE-GRUBER, Mireille, « Claude Simon : dans l'arc du livre il y a toute la corde », *Nuit blanche, magazine littéraire*, n° 74, 1999, p. 60. URL. <<https://www.erudit.org/culture/nb1073421/nb1120317/19327ac.pdf>>. (Consulté le 29/10/2016)

Non, c'est impossible : il est impossible de communiquer la sensation vivante d'aucune époque donnée de son existence –ce qui fait sa vérité, son sens- sa subtile et pénétrante essence. C'est impossible. Nous vivons comme nous rêvons - seuls.

Cette citation rejoint encore et toujours le constat fait par Claude Simon quant à l'impossibilité de raconter la réalité d'une manière générale, et plus spécifiquement des événements personnels qui touchent à sa propre existence. Cette incapacité à communiquer à autrui nos propres sensations nous isole et rend notre vie tel un rêve que nous vivons et voyons seuls.

Le dernier exergue cite Flaubert, toujours sans fournir une référence précise de l'extrait :

« Avec les pas du temps, avec ses pas gigantesques d'infernal géant. ».

C'est une citation tirée d'une lettre envoyée à Ernest Chevalier, l'ami de Flaubert. Une lettre, somme toute, parmi tant d'autre qui raconte le quotidien, certes d'un grand romancier, mais tout de même :

« J'ai attendu jusqu'au dernier moment, espérant que les malades de papa le laisseraient un peu en repos, mais c'est en vain. [...] Nous ne pourrons t'aller embrasser qu'aux vacances qui approchent à grands pas, avec les pas du temps, avec ses pas gigantesques d'infernal géant.⁴⁴⁵ »

La référence au texte est insignifiante par rapport à son auteur qui a été d'ailleurs cité littéralement page 53 : « « Ceux qui lisent un livre pour savoir si la baronne épousera le comte seront dupés » (Flaubert) ». Conception du roman que partage naturellement Simon avec cet auteur. Mais ce qui retient notre attention c'est qu'il s'agit d'un fragment, s'agissant d'une structure thématique qui présente un manquement quant à la donnée rhématique : à la première proposition "avec les pas du temps", vient s'ajouter une deuxième proposition thématique "avec ses pas gigantesques d'infernal géant" qui vient non pas compléter le sens de la première proposition mais s'accumuler à elle. Dès lors, les deux premières propositions ne forment qu'un seul thème qui attend un rhème pour compléter le sens de la citation. Cet exergue vient rappeler le procédé stylistique de la fragmentation utilisée par Simon tout au

⁴⁴⁵ FAULBERT, Gustave, *Correspondance : Nouvelle édition argumentée*, Paris, Arvensa, 2014, p. 19. (C'était une lettre du 23 juillet 1835)
URL : <<http://flaubert.univ-rouen.fr/correspondance/conard/lettres/30a.html>> (consulté le 29/10/2016)

long du roman avec plus ou moins d'instance qui a connu un fléchissement surtout dans la troisième partie pour revenir dans cette quatrième qu'il annonce.

La relation qui lierait donc les trois éléments du paratexte de ce roman se situe au deux niveaux thématique et formel. Elle permettrait une appréhension globalisante du roman en tant que totalité grâce aux gestes muets⁴⁴⁶ des rappels mémoriels, avec le corps du texte même, capables de pallier au manquement de l'écriture parcellaire. Tous les éléments langagiers présents dans ces espaces s'intègrent dans une structure sémantique cohérente, totalisante, unificatrice, qui leur confèrera un sens particulier.

Cette disposition en blocs textuels ayant une autonomie relative, c'est-à-dire qui peuvent être appréhendés indépendamment les uns par rapport aux autres, et disposés sur une seule surface délimitée, nous fait penser qu'il s'agit d'un texte tabulaire.

4. La Mise en page

Une fois l'étape des deux épigraphes passée, la première page du texte du roman offre une mise en page peu conventionnelle.

Il n'y a plus d'écriture présente sous forme d'une seule colonne monolithique. Il n'y a plus de paragraphe, d'alinéa, ou de ponctuations. Les codes de repérages qui ont été admis en imprimerie pour faciliter la lecture ne sont plus de rigueur dans ce livre.

Il faut rappeler qu'à partir du XI^{ème} siècle le livre a commencé à *purifier* ces pages pour permettre plus de visibilité aux textes proprement dit. Plus de lettrine, ni de foisonnement de couleurs, encore moins d'images allégoriques qui servaient d'illustrations. Mais c'est l'affirmation, au courant du XVIII^{ème} siècle, du roman comme genre dominant qui orientera définitivement la façon de concevoir une page, c'est-à-dire un texte en noir sur une page blanche. Un texte principal continu, en une seule colonne, sans notes ni commentaires (et même s'ils existent, ils sont reportés vers la fin du livre) ; rien ne doit entraver la continuité du texte et la progression de la lecture. Le terme "page" dans l'*incipit* du *Jardin Des Plantes* a perdu donc toute sa pertinence.

La linéarité de l'écriture (et du discours) entre en contradiction avec sa réalisation visuelle. L'oralité précédant l'écriture, cette dernière n'en était que la transposition graphique de la

⁴⁴⁶ À l'instar de ce qu'a affirmé Genette : « Épigrapher est toujours un geste muet dont l'interprétation reste à la charge du lecteur » dans : GENETTE, Gérard, *Seuils, op. cit.*, p.145.

première. Et par transposition il faut entendre que l'écriture reprenait la même structure du langage orale, et plus précisément son enchaînement et sa continuité pour ne pas dire linéarité. Car dans une "simple" discussion, si on peut le dire, l'un de ses impératives est de ne pas rompre le contact. Cela passe par un discours qui utilise, entre autre, la fonction phatique. Sans cela le risque de pénaliser l'orateur et de compromettre la validité de son message en l'interrompant ou en le diminuant est grand. Deux exemples peuvent illustrer parfaitement ce souci de continuité. Le premier serait le boustrophédon, une ancienne écriture grec, où il ne fallait pas rompre cette continuité ne serait-ce que par le retour à la ligne, ce qui donnait, à l'époque, une écriture qui change d'orientation ligne après ligne d'une façon alternative, c'est-à-dire de droite à gauche pour la première ligne ensuite de gauche à droite pour la ligne qui la suit. Le deuxième concerne une écriture où les blancs entre les mots sont absents, c'est la *scriptio continua* en vigueur chez les Romains vers le début de notre ère. Notons enfin que lorsqu'on parle de linéarité, nous n'entendons pas celle horizontale qui fait de la langue un enchaînement de signes, mais celle diagonale, tel que comprise par Roland Barthes, qui traverse le texte depuis son début jusqu'à sa fin.

Faisons la distinction entre la linéarité du récit et la linéarité scripturale. La première concerne généralement la progression chronologique. Genette avait évoqué dès les années 1970 l'idée d'un récit non linéaire puisqu'il l'avait défini dans la perspective d'une catégorisation temporelle du récit (Genette, 1972) où il mettait en lumière la différence entre le temps de la narration et celui de l'*histoire*. La linéarité du récit peut concerner aussi les différentes bifurcations qui se sont écartées du *chemin* principal qu'aurait dû suivre le déroulement d'une histoire. Cette perspective a été abordée par Bremond⁴⁴⁷ dans sa théorie des possibles narratifs.

Le processus similaire a concerné le livre en tant que support de cette écriture. En effet, le texte après avoir été porté sur le *volumen* et le *rotulus*, le *codex*, c'est-à-dire le procédé moderne de la fabrication du livre tel qu'on le conçoit et qu'on le connaît aujourd'hui, a rompu la continuité de l'écriture par rapport à la précédente méthode, le *volumen*⁴⁴⁸ qui, lui, était sous forme de rouleau de papyrus où il pouvait offrir une vue globale et continue de l'écriture une fois déroulée. Mais ce codex (avec ses pages reliées) a l'avantage d'être plus

⁴⁴⁷ BREMOND, Claude, « La logique des possibles narratifs », *Communications*, n° 8, 1966. pp. 60-76.

⁴⁴⁸ Il faut noter que ce changement de forme est dû à la difficile maniabilité du *volumen* par rapport au codex dans la pratique courante de la lecture.

maniable et peut permettre de revenir avec précision à n'importe quelle partie du texte sans le dérouler (le rouleau⁴⁴⁹) en entier.



Figure 14 : Le *volumen* se déroule sur le plan horizontal.



Figure 15 : Et le *rotulus* se déroule sur le plan vertical

Dans les premières pages du *Jardin des Plantes*, où l'écriture est présente non conformément aux nouvelles normes, en colonnes, mais en plusieurs blocs textuels, la part orale du langage écrit serait plus manifeste. Il suffit de prendre ce qui caractérise généralement le langage oral et voir à quel point il s'applique à cette écriture simonienne dans ces quelques pages à commencer par le style entrecoupé présent dans l'oralité par des "faux départs" ou des phrases incomplètes, par exemple, dus à la spontanéité ou à l'urgence d'une mémoire capricieuse.

Avec cette disposition, l'écriture est plus libérée sous forme de bloc textuel à lignes courtes et relativement moins conséquentes que dans une colonne traditionnelle. L'écriture respire, elle est plus aérée grâce aux blancs qui l'entourent. Les blocs textuels sont pour la plupart des rectangles et des carrés, complets ou rognés par une insertion d'un autre bloc à l'exception de deux, ceux des pages 23, 24 et 25 dont le rongement s'est fait d'une façon diagonale. Le résultat donne à chaque page une physionomie géométrique différente. De même que la symétrie entre les pages paire et impaire est impossible. Le résultat est surprenant : une mise en page inédite qui relève du figuratif et qui ne peut qu'attiser la

⁴⁴⁹ Les deux images sont disponibles sur URL <<https://www.pinterest.com/pin/410883165975091451/>>. (Consulté le 01/11/2016)

curiosité et peut être même l'admiration. Voilà ce qu'a pu dire au sujet des proportions de la page d'un livre Bringhurst, le poète et typographe canadien :

En dépit de la beauté de la géométrie, un bloc de texte parfaitement carré sur une page également carrée, avec des marges égales tout autour est peu susceptible d'encourager la lecture. La lecture, tout comme la marche, implique une navigation -- et le bloc carré n'offre aucun des repères fondamentaux. Pour donner au lecteur un sens de direction et à la page un élément de vie et d'entrain, il est nécessaire de briser cette inexorable similitude et de trouver un nouvel équilibre d'une autre sorte. Certains espaces doivent être étroits pour que d'autres puissent être larges et certains doivent être vides pour que d'autres puissent être pleins⁴⁵⁰.

Tous les changements et adaptations qu'a subis la page depuis l'invention de l'écriture attestent de son rôle indéniable et d'une façon active dans la phase de visualisation dans le processus de la lecture. Villard de Honnecourt a proposé des « règles fixant les proportions de la page du livre et du bloc de composition⁴⁵¹ » en proposant d'une façon mathématique (géométrie) l'une des manières harmonieuses de concevoir une page d'un livre.

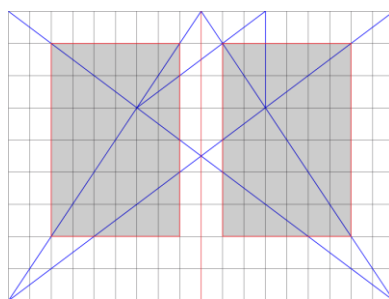


Figure 16 : Schéma représentant l'une des variantes de la figure de Villard, appelé "canon harmonique de Villard de Hannevourt"

⁴⁵⁰ BRINGHURST, Robert, *The Elements of Typographic Style*, Vancouver, Hartley & Marks Publishers, 2008, p. 163. Cité par DUPLAN, Pierre ; JAUNEAU, Roger ; JAUNEAU, Jean-Pierre, *Maquette & mise en page : typographie, conception graphique, couleurs et communication, mise en page numérique*, Paris, Éditions du Cercle de la Librairie, 2008, p. 128.

⁴⁵¹ TSCHICHOLD, Jan, *Livre et typographie : essais choisis*, Paris, Éditions Allia, 1994, p. 49.

5. L'entrée du Jardin des Plantes

Avec cette disposition inhabituelle, la lecture s'en est trouvée modifier. En effet, devant une mise en page traditionnelle, tel que expliquée plus haut, la lecture se poursuit de page en page suivant la progression orientée et croissante des numéros des pages. Revenir en arrière sur des pages déjà lues, n'est aucunement obligatoire, puisqu'il n'y a qu'un seul corps de texte qui défile sur cette succession orientée de pages dont la dépendance des unes aux autres n'est motivée que par la progression croissante positivement (au sens mathématique de $n+1$). La particularité des pages dans *l'incipit* du *Jardin des Plantes* c'est qu'elles comportent chacune plusieurs fragments textuels de différentes ampleurs ayant une autonomie matérielle mise en évidence par des blancs qui les entourent. Ces différents fragments, s'étalant sur au moins deux pages, oblige la lecture, pour les appréhender dans leurs totalités, à effectuer des retours en arrière pour pouvoir le faire.

Prenons l'exemple de la première page du roman. Les deux fragments d'ampleurs conséquentes commencent à la page 11, et se terminent à la page 12. La lecture, ne pouvant s'effectuer simultanément pour les deux fragments, se fera en deux temps :

- le fragment 1 : page 11, puis page 12
Retour obligé à la page 11 pour lire le fragment 2
- le fragment 2 : page 11, puis page 12.

La progression croissante positivement de la lecture n'est pas systématique. Ce retour en arrière s'est répété, en plus des pages 11/12, aux pages 14/15, 17/18, 23/24/25 (c'est à dire sur trois pages), 29/30 et enfin 32/33.

Ces allers/retours dans cet *incipit*, ne sont pas provoqués uniquement par la multitude des fragments qui s'étalent sur plusieurs pages, ils le sont aussi par les différents mots-constellations semés, ici et là, dans les différents fragments parfois séparés de plusieurs pages, qui tissent un réseau de signification qui participe à la compréhension et l'interprétation.

La page en tant qu'organisation de marqueurs visuels et typographiques conventionnels (qui ont habitué l'œil à appréhender la masse textuelle à travers ce qui la divise comme la ponctuation et le paragraphe pour permettre la préhension du texte et faciliter la lecture), a perdu de sa validité puisque ces différents marqueurs n'y figurent pas. Ces différentes

dispositions spatiales agissent quant à eux comme des contre-marqueurs (visuels) puisqu'ils ne facilitent pas l'emprise sur le texte et son appréhension. Il ne s'agit donc plus de page, mais d'empagement puisque l'écriture n'est plus sous forme de colonne, mais étalée en différentes formes sur la surface entière de la feuille du roman ; cela est d'autant plus vrai puisqu'étymologiquement, "page", *pagina* qui vient du latin *pangere* et veut dire « assembler⁴⁵² » et non "dispenser" plusieurs blocs textuels de différentes formes qui occupent la surface de la feuille d'une manière dispersée, comme c'est le cas du *Jardin des Plantes*.

C'est pour cette raison qu'on peut parler d'écriture fragmentaire, certes, mais aussi tabulaire où il y a, en plus du sens sémantique, un supplément de sens autorisé par la disposition de la matière langagière qui ouvre vers une multitude de chemin de lecture qui donne (plus ou moins) pour chaque cheminement une reconstitution imagée différente.

La page a perdu donc de son autonomie à cause du va-et-vient qui lie les différentes pages que constitue cet *incipit*. Les 33 premières feuilles constituent donc, une nouvelle unité, une page.

Cette façon de disposer fragmentairement des blocs textuels sur plusieurs pages exige de la part du lecteur un travail de mémorisation et de visualisation, nécessaire à sa lisibilité, plus important qu'une écriture continue et linéaire.

Pour comprendre un texte, le lecteur élabore toute une stratégie qui se réalise suivant « un modèle hiérarchique de traitement à plusieurs niveaux⁴⁵³ ». La compréhension d'un texte dépend de la capacité du lecteur à se représenter la forme et la structure du texte d'une part et son contenu d'autre part. Elle reviendrait à « construire une représentation cohérente du discours, et construire une représentation cohérente de ce qui est représenté dans ce discours⁴⁵⁴ ». Pour mettre bien en évidence le rôle de ce double travail que doit effectuer le lecteur, lisons les propos suivants :

Le lecteur décode la microstructure des propositions (au niveau phrastique) avant de construire progressivement, par réduction

⁴⁵² MAZURE, Adolphe, *Dictionnaire étymologique de la langue française usuelle et littéraire*, Paris, E. Belin, 1863, p. 309.

⁴⁵³ CAMPION, Baptiste, *Discours narratif, récit non linéaire et communication des connaissances*, Louvain-la-Neuve, Presses univ. Louvain, 2012, p. 46.

⁴⁵⁴ *Ibid.*, p. 46.

successive des micro-propositions ainsi agrégées dans des macro-propositions [...], une macrostructure capable d'intégrer les propositions des microstructures, et ainsi de suite. La microstructure est donc un niveau de traitement rendant compte des cohérences locales entre propositions individuelles, alors que la macrostructure est un niveau plus général qui, en cherchant à rendre compte de la cohérence entre les microstructures, permet de caractériser le sens du discours dans son ensemble. La macrostructure est une part du processus d'inférence que nécessite la compréhension du texte dans la mesure où il s'agit de réduire le texte à son message communicationnel essentiel [...]. La macrostructure « guide » donc le processus d'extraction-réduction.⁴⁵⁵

Avec cette mise en texte fragmentaire, ce décryptage à plusieurs niveaux va se heurter à la préhension de la cohérence textuelle qui ne s'effectuera que vers le rétablissement de la mise en texte en colonne, vers la page 33.

L'intégration structurelle d'un niveau inférieur à un niveau supérieur, évoquée dans la citation ci-dessus, s'en trouve compromise : le sens au niveau graphémique et monémique étant décodé, il ne reste qu'à l'intégrer à la structure supérieure qu'est la phrase. Sauf qu'au niveau phrastique aussi, cette intégration est entravée par son aspect lacunaire, et par-delà même le niveau supérieur inter-phrastique (nécessaire pour démarrer la compréhension) qui participe à la cohérence textuelle.

Commence dès lors un vrai travail de sémiotisation qui consiste à prendre en considération tout signe ou indice signifiant de quelque nature qu'il soit pour l'intégrer dans un système de compréhension spécifique à cette écriture de *l'incipit* du *Jardin des Plantes* pour le systématiser, ce qui permettrait de dégager un sens à tous les niveaux du texte, jusqu'au son sens global. La signification des éléments typographiques tels que la ponctuation, la taille et la forme des polices de caractère, la disposition de l'écriture sur la surface de la feuille, a autant d'importance que les données informationnelles du texte puisqu'ils offrent plus de potentialités, l'aspect visuel étant sollicité de la même manière que l'est l'aspect sonore. La fragmentation, qui préside l'organisation formelle et sémantique dans cet *incipit*, est aussi importante que le texte lui-même. La fragmentation ne transcende pas le texte, elle ne le

⁴⁵⁵ *Ibidem.*

précède pas, elle rentre dans sa constitution. Elle fait partie de sa textualisation, c'est-à-dire, tout ce qui rentre dans le travail d'écriture pour l'élaboration et la rédaction d'un texte.

« La visée première de la lecture n'est pas la compréhension des signes isolés, mais la saisie du texte global⁴⁵⁶ ». Dès lors, « un va-et-vient s'instaure [...] entre le sens que l'on peut donner aux mots et phrases (sens *local*) et celui que l'on croit pouvoir attribuer à des groupes de phrases ou au texte entier (sens *global*)⁴⁵⁷. » Nous soulignons pour notre part la distinction faite dans cette citation entre le traitement qui concerne la phrase et celui du texte entier. Dans la première, le sens peut être "donné" d'une façon plus ou moins affirmative ou même dira-t-on définitive. Pour le texte entier, le sens qu'on "croit pouvoir" lui attribuer est moins franc, plus hypothétique. Sauf que dans cet *incipit* le doute concernant le sens s'installe déjà au niveau local.

La compréhension procéderait donc par hypothétisation appliquée à la phrase (non comme construction syntaxique mais comme construction structurelle) n'est qu'une catégorisation formelle réglementée tout de même de plusieurs classes grammaticales. Le sens dans cette optique n'est que secondaire par rapport à la bonne application des règles syntaxiques. Pour accéder à la valeur sémantique de la phrase, un autre découpage serait plus pertinent, c'est celui du thème/rhème qui identifie le sens en termes de changement ou progression tout en assumant sa restitution qui ne se dégage qu'hypothétiquement.

Les sens hypothétiques formulés à partir de la combinaison des deux sens n'en sera elle aussi qu'hypothétique.

La méthode thème/rhème, débarrassée de la contrainte syntaxique, devient opératoire au niveau des fragments dans la mesure où, abordé en termes de « donné/nouvel⁴⁵⁸ », tout fragment sera considéré comme *donné* ou *nouveau*.

La page dans *Le Jardin des Plantes* a perdu de sa relative autonomie, elle n'est plus définie par la surface de la page blanche avec telle ou telle dimension, mais elle la dépasse. Puisqu'on est obligé de faire des allées retours entre deux pages qui se suivent pour terminer un fragment et revenir pour entamer un autre et ainsi de suite. Entamer la lecture depuis une page donnée dans ces intervalle des 33 pages, sera impossible puisqu'on est obligé de faire des allers-retours entre la page qui la précède et la page qui la suit.

⁴⁵⁶ DUFAYS, Jean-Louis, *Stéréotype et lecture : essai sur la réception littéraire*, Liège, Margada, 1994, p. 131.

⁴⁵⁷ *Ibidem*. (C'est l'auteur qui souligne)

⁴⁵⁸ *Ibid.*, p. 132.

6. La phrase simonienne

Pour étudier une langue dans les meilleures conditions méthodologiques, il faut trouver une unité opératoire à cet objet d'étude. Les linguistes n'ont trouvé de mieux pour appréhender d'une manière descriptive une langue, que sa phrase. Olivier Soutet dans son introduction de *La Syntaxe du français*, affirme ceci : « l'unanimité des linguistes se fait généralement pour estimer que l'unité d'analyse privilégiée en syntaxe est la phrase : cette hypothèse de travail est partagée non seulement par le structuralisme de Tesnière, par le distributionnalisme d'origine américaine, par la glossématique et par la grammaire générative et transformationnelle [...] mais aussi par la grammaire traditionnelle d'usage scolaire à travers un de ses exercices canoniques qu'est l'analyse logique⁴⁵⁹ ». Soulignons, dans cette citation, le poids du *conditionnement* acquis de la tradition scolaire qui a habitué la lecture à une certaine forme d'écriture romanesque, la plus courante et utilisée, l'écriture continue. Mais il apparaît très clairement que la phrase simonienne ne correspond nullement à aucun des critères énumérés ci-dessus, puisqu'en réalité ces critères prennent comme échantillon les différents types de phrases même les plus complexes et les plus improbables qui soient, mais pas ceux qui relèvent d'une telle fragmentation qui frôle les limites du langage même, caractérisées par une incomplétude matérielle des éléments de toutes natures qui auraient réalisé la complétude syntaxique.

Puisqu'il n'y a aucun lien syntaxique entre les différents éléments de la phrase, les deux termes (au sens didactique) de syntaxe et de phrase, qui trouvent des prétextes mutuels pour leurs coexistences, ne sont plus pleinement opératoires dans cette écriture simonienne. Alors en l'absence de délimitation clairement identifiable de la phrase simonienne qui se confond parfois avec le bloc textuel, l'étude des règles syntaxique s'en trouve ballotée entre le mot et l'énoncé ou du moins une « composante textuelle » comme l'avait souligné Georges Molinié à propos de la longueur des phrases chez Proust, par exemple, ou Céline, mais encore chez Simon : « s'agit-il (encore ?) vraiment de "phrase", ou n'est-on pas conformé à une réalité verbale d'une autre nature, qui virerait davantage vers la catégorie du texte, ou de ce qu'on pourrait appeler une "composition textuelle" ? »⁴⁶⁰. Un constat justifié par des phrases

⁴⁵⁹ SOUTET, Olivier, *La Syntaxe du français*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 2005, p. 5.

⁴⁶⁰ MOLINIÉ, Georges, « à propos de la notion de phrase », in *Mélanges Lanher – Lorraine vivantes : hommage à Jean Lanher*, Marchal R. (dir.), Nancy, Presses Univ. Nancy, 1993, p. 391.

allant jusqu'à cinq pages, à l'instar de *La Route des Flandres*⁴⁶¹, compromises par l'emploi de parenthèses qui, en plus de la longueur, la complexifie.

Dans *Le Vent* publié en 1957 (c'est-à-dire le premier grand succès où Simon commence à se faire connaître auprès du public), et à travers le narrateur principal, l'auteur explicite ce qu'il entend et attend de la phrase. Notons que c'est la première réflexion critique de Simon à propos de son écriture et, qui plus est, a été émise dans le cadre romanesque, dans un roman et non dans un ouvrage théorique comme l'ont fait Robbe-Grillet ou Michel Butor, pour ne citer que ceux-là.

[...] ce fut ainsi que cela se passa, en tout cas ce fut cela qu'il vécut, lui : cette incohérence, cette juxtaposition brutale, apparemment absurde, de sensations, de visages, de parole, d'actes. Comme un récit, des phrases dont la syntaxe, l'agencement donné –substantifs, verbe, complément- seraient absent. Comme ce que devient n'importe quel article de journal (le terne, monotone et grisâtre alignement de menus caractère à quoi se réduit, aboutit toute l'agitation du monde) lorsque le regard tombe par hasard sur la feuille déchirée qui a servi à envelopper la botte de poireaux et qu'alors, par la magie de quelques lignes tronquées, incomplètes, la vie reprend sa superbe et altière indépendance, redevient ce foisonnement désordonnée, sans commencement ni fin, ni ordre, les mots éclatants d'être de nouveaux séparés, libérés de la syntaxe, de cette ordonnance, ce ciment bouche-trou indifféremment apte à tous usages et que le rédacteur de service verse comme une sauce, une gluante béchamelle pour relier, coller tant bien que mal ensemble, de façon à rendre comestible, les fragments éphémères et disparates de quelque chose d'aussi indigeste qu'une cartouche de dynamite ou une poignée de verre pilé : grâce à quoi (au grammairien, au rédacteur de service et à la philosophie rationaliste) chacun de nous peut avaler tous les matins, [...], sa lénifiante ration de meurtres, de violences et de folie ordonnés de cause à effet⁴⁶².

⁴⁶¹ SIMON, Claude, *La Routes des Flandres*, Paris, Minuit, 1960, pp. 127-131.

⁴⁶² SIMON, Claude, *Œuvres*, op. cit., p. 137.

Cet extrait commence par le décalage qui existe entre les faits réels, ce qui “se passa”, et ce qu’en a “vécu” le personnage, de son point de vu. Cela constitue la cause et le point de départ pour le développement ultérieur qui concerne le fait de *raconter*. Il y a donc trois faits distincts : le vécu réellement par le narrateur sans aucun jugement de valeur surtout s’il est d’ordre psychologue ; le vécu tel que perçu par le narrateur et tout ce qu’il a éprouvé comme sensation ; et enfin ce qu’il en raconte de ce vécu. Dans le cas qui nous intéresse, il s’agit de l’écriture. Et on entend par “écriture” : tous les procédés formels et les techniques scripturales et structurales qui rentrent dans l’élaboration du roman.

Tous les sens, dans une situation donnée, sont en éveil pour collecter toutes les informations visuelles, sonores, olfactives etc. d’un fait précis en plus des autres informations qui sont en contiguïté avec le contexte immédiat de ce fait et qui n’ont pas de lien direct avec lui. Cette collecte sera incohérente si elle ne trouve pas une structure pour la raconter. Et c’est ce que permet le langage puisqu’il les rend racontables en ordonnant, orientant et structurant toutes ces informations pour les rendre cohérentes et compréhensibles grâce, notamment, à la syntaxe, au niveau phrastique, ne serait-ce que pour ses normes conventionnelles qui rendent un message lisible, au moins, dans le sens de décodable (linguistiquement parlant), pour tous ceux qui veulent le faire.

Simon, de peur de déformer la réalité, refuse de l’ordonner. Il renonce donc pour la raconter à la syntaxe, “ce ciment bouche-trou”, qui agence la réalité selon le gré et l’intention de celui qui utilise cette “gluante béchamelle”.

Dans le *Jardin des Plantes*, Simon est allé au bout de ses intentions : abolir la syntaxe et fragmenter l’écriture “avec des lignes tronquées et incomplètes” qui, selon lui, ont pour effet de rendre à la vie, c’est-à-dire à la réalité, sa liberté et son “foisonnement désordonné”. Simon est pour une écriture mimétique qui rend compte, avec un matériau linguistique, de la réalité telle quelle est perçue et non telle qu’elle est verbalisée, c’est-à-dire, passée par une instance qui a modifié cette réalité lors de sa prise en charge de formulation verbale, puisque cette dernière est un parti pris où tout choix lexical ou syntaxique est inconsciemment contaminé ou du moins prédéterminé idéologiquement. A vrai dire, Simon a l’intention (ou la prétention) de rendre compte de la simultanéité des événements et des faits qui n’ont pas de liens directs hormis ceux qu’ils partagent dans le même espace et temps. L’écriture traditionnelle quant à elle a fait un choix parmi ces différents événements et faits et n’a retenu que ceux qui travaillent l’histoire strictement souscrite que veut raconter le roman et a fait

abstraction de tous ceux qui n'auront pas d'incidence sur le déroulement (linéaire) de son histoire.

Il faut le dire, la phrase chez Claude Simon a été, à travers ses différents romans, toujours dénigrée. Dans *La Route des Flandres*, Le père de Georges, le personnage principal, disait :

Alors il peut sans doute recommencer à y croire, à les aligner, les ordonner, élégamment les uns après les autres, insignifiants, sonores et creux, dans d'élégantes phrases insignifiantes, sonores, bienséantes et infiniment rassurantes, aussi polies, aussi glacées et aussi peu solides sue la surface miroitante de l'eau recouvrant, cachant pudiquement...⁴⁶³.

Ou encore dans *Le Palace* : « une puante momie enveloppée et étranglée par le cordon ombilical de kilomètres de phrases enthousiastes tapée sur le ruban à machine par l'enthousiaste armée des correspondants étrangers de la presse libérale » (*Pal.*, p. 420, *Pléiade*).

Certes, il ne s'agit pas de prendre ces différentes citations de la phrase comme des réflexions critiques, mais comme des motifs d'une représentation romanesque qui a pour objet la phrase qui peut donner des indications sur sa mise en pratique linguistique et syntaxique.

D'après David Zemmour, « le mot "phrase" apparaît [chez Simon] d'ailleurs pour un nombre non négligeable d'occurrences dans un contexte politique fortement marqué⁴⁶⁴ », « qu'elle soit du côté des opprimés ou des oppresseurs, [elle] est souvent [...] historique, et idéologique, associée à un contexte militaire ou totalitaire⁴⁶⁵ ». En définitive, l'utilisation du mot "phrase" accompagne généralement les écrits de Simon lorsqu'il veut insinuer ou expliciter « une idéologie et un discours normé, un attirail de conventions et de lois⁴⁶⁶ » qui s'est traduit pour les éviter par l'absence de syntaxe qui est motivée par une visée normalisatrice et mise en œuvre par les règles et des lois.

Nous nous sommes basé aussi sur l'analyse de Roubichou qui a trouvé à la phrase de Claude Simon des caractéristiques propres qui lui ont permis de la qualifier de *simonienne*. Dans son article au titre très explicite « Aspects de la phrase simonienne », il a pris comme corpus

⁴⁶³ SIMON, Claude, *Œuvres*, op. cit., p. 353.

⁴⁶⁴ ZEMMOUR, David, *Une syntaxe du sensible : Claude Simon et l'écriture de la perception*, op. cit., p. 43.

⁴⁶⁵ *Ibidem*.

⁴⁶⁶ *Ibidem*.

essentiellement *La Route des Flandres*, ce qui ne l'a pas empêché de prendre des exemples de *L'Herbe*, de *Palace* ou encore d'*Histoire*, en somme, les romans (qu'il considère comme faisant partie de la « période centrale⁴⁶⁷ » de cet auteur) et qui constituent « une totalité et [...] un univers romanesque global régi par d'analogues loi d'écriture et de production⁴⁶⁸ ». *Le Jardin de Plantes* a été publié en 1997, bien plus tard après la réalisation de cette analyse de Roubichou faite en 1974 lors du colloque de Cerisy⁴⁶⁹ ce qui ne l'a pas empêché d'avoir une projection prospective assez juste lorsqu'il avançait que « dans les œuvres postérieures à La Bataille de Pharsale, la productivité de l'écriture est apparente rendue visible, dans la structure même de la phrase⁴⁷⁰. »

Ce critique a remarqué les différentes ruptures digressives qui morcellent, à coup d'incidences et de parenthèses, le discours principal qui se développe tout de même emporté par sa propre dynamique et un certain rythme qui fait que la phrase *respire* grâce à des balancements et des parallélismes de sons. En plus de la longueur de certaines phrases qui accumulent des répétitions, des rectifications et des métaboles, elles ont tendance à prendre des libertés vis-à-vis de la grammaire. Ces remarques sont toujours valables dans *Le Jardin des Plantes*.

7. La syntaxe simonienne

Après l'apparent éparpillement des blocs textuels sur la surface de la page qui présente le texte sous une forme fragmentaire, nous avons constaté que la fragmentation est présente aussi au niveau des blocs eux-mêmes.

Prenons l'exemple du premier bloc ayant une ampleur relativement importante de la première page pour tenter une analyse :

Frounze Kirghizstan cœur de l'Asie Appelaient ça un « forum » cinq
jours verbiage déclamations paix entre les peuples amour fraternité etc.
à l'invitation du grand écrivain Prix Lénine Héros du travail etc.
président aux verbiages pose méditative ou plutôt accablement poids
sans doute écrasant des pensées (p. 9)

⁴⁶⁷ ROUBICHOU, Gérard, « Aspects de la phrase simonienne », in Ricardou (dir.), *Claude Simon, analyse, théorie, actes du colloque des 1-8 juillet 1974*, Paris, UGE, « 10/18 », 1975, p. 191.

⁴⁶⁸ *Ibidem*.

⁴⁶⁹ Organisé sous la direction de J. Ricardou.

⁴⁷⁰ ROUBICHOU, Gérard, « Aspects de la phrase simonienne », art. cit., p. 192.

Cette écriture se distingue par l'absence de ponctuations mais aussi par l'absence de liens entre les différents composants de ce qui aurait dû passer pour des phrases. Tout est fait dès lors pour proposer une autre façon de lire ce texte, pour ne pas dire rendre difficile la compréhension de ce dernier.

Il est connu que la ponctuation facilite la lecture en la rythmant et aide à préciser le sens en modulant le discours qui a besoin de ces signes pour le nuancer. Mais cette absence de signes n'a pas d'incidence ni même de pertinence puisqu'elle n'est pas appliquée à la phrase telle que définie dans l'entendement didactique, s'agissant d'une écriture lacunaire. Ces deux manques, combinés l'un dans l'autre, compliquent le choix de l'unité grammaticale susceptible d'être opératoire pour une analyse.

S'agit-il dans le *Jardin des Plantes* d'une écriture dont la description (au sens méthodologique) relève d'une syntaxe (au sens stricte du mot), c'est-à-dire un ensemble de règles grammaticales bien définies, ou s'agit-il d'une écriture sous forme d'enchaînement discursif insoumis à toute tentative de grammaticalisation ?

Gérard Roubichou, l'un des premiers critiques à avoir étudié les caractéristiques de la phrase dans *L'Herbe*, le deuxième roman de Claude Simon de chez les éditions de Minuit, publié en 1958, a eu suffisamment d'indices pour la qualifier de simonienne, c'est-à-dire qu'elle présente tant de signes distinctifs qu'elle peut être identifiée aisément et rattachée à son auteur. Ce critique souligne l'incorrection grammaticale de certaines phrases du roman étudié : « Une des constantes que l'on observe dans maintes phrases simoniennes est que l'incohérence grammaticale qui existe, que l'analyse révèle, mais qui n'est pas sentie comme telle, se manifeste dans les limites de la "lisibilité"⁴⁷¹ ». La phrase simonienne a flirté avec l'agrammaticalité et l'illisibilité dès *l'Herbe*. Pour expliquer, d'un point de vue cognitif, cette illisibilité que Simon a systématisé dans le *Jardin des Plantes* (en considérant un roman comme un message textuel à lire et à comprendre), on peut trouver des éléments de réponses dans des recherches, notamment ceux de Van Dijk et Kintsch (1983) qui ont mis en évidence la stratégie qu'adopte un lecteur pour comprendre un texte et qui a révélé « un modèle hiérarchique de traitement à plusieurs niveaux⁴⁷² ». La compréhension d'un texte résulterait alors d'une « double capacité pour le lecteur à se représenter le texte et ce dont il parle : construire une représentation cohérente du discours, et construire une représentation

⁴⁷¹ *Ibid.*, p. 197.

⁴⁷² Cité par Baptiste Campion in *Discours narratif, récit non linéaire et communication des connaissances*, op. cit., p. 46.

cohérente de ce qui est représenté dans ce discours⁴⁷³ ». Cette illisibilité pourrait donc se situer premièrement au niveau dédoublé du texte : celui de la phrase en elle-même (avec une telle grammaticalité) ainsi que celui inter - phrastique qui contribue à la cohérence du texte (ou du moins des séquences qui accueillent ces phrases) dans sa globalité empêché par la discontinuité et la fragmentation. La deuxième cause qui est étroitement liée à la première et qui empêcherait la lisibilité, se situerait au niveau de la difficile représentation que pourrait évoquer le texte. Il s'agit du même constat dans le *Jardin des Plantes* avec un recours à l'agrammaticalité étant utilisé plus fréquemment dans l'*incipit* de ce roman. Roubichou poursuit ainsi : « incohérente totalement, la phrase serait impossible à "lire" [...]. La relative liberté prise avec la grammaire –le jeu possible dans/de la syntaxe –permet au roman de fonctionner comme tel [...]. Et du coup, attestant la syntaxe, la phrase simonienne la conteste⁴⁷⁴. ». Cette contestation de la syntaxe n'est, en réalité, que superficielle puisqu'elle relève d'une intension esthétique.

Jouant avec le point de rupture syntaxique, le texte reste lisible puisque son décodage reste pareil à un texte *ordinaire* où « le lecteur décode la microstructure des propositions (au niveau phrastique) avant de construire progressivement, par réduction successive des micro-propositions ainsi agrégées dans des macro-propositions, une macro-structure capable d'intégrer les propositions des microstructures, et ainsi de suite⁴⁷⁵ ». Sauf que ce texte qui présente une discontinuité au niveau phrastique a remplacé la syntaxe par une autre forme de lien, l'association des sémèmes qui peut être acceptée comme une autre forme de syntaxe plus souple. Simon ne conçoit pas la syntaxe d'une manière académique. Il n'en a gardé d'elle que l'essence, c'est-à-dire, ce qui permet le *lien* entre les éléments grammaticaux de la langue pour former un *discours*. Ce lien, pour lui, n'est aucunement obligé par une quelconque réglementation ; de même que le discours obtenu qui ne se soucie guère d'être commun ou facilement décodable. Il en a une conception qui approche cette définition : « Ce qui fait en chaque langue que les mots *excitent le sens que l'on veut faire naître dans l'esprit de ceux qui savent la langue*, c'est ce qu'on appelle syntaxe⁴⁷⁶. ». Pour être plus concret, ce lien est d'ordre morphosyntaxique se situant au niveau des liaisons et des accords. Les marques du genre et du nombre (féminin / masculin, singulier / pluriel) sont respectées. La conjugaison des verbes respecte elle aussi le type du sujet et est en parfait accord avec lui.

⁴⁷³ *Ibidem*.

⁴⁷⁴ *Ibid.*, p. 197.

⁴⁷⁵ *Ibid.*, p. 46.

⁴⁷⁶ DIDEROT, Denis, *Encyclopédie Ou Dictionnaire Raisonné Des Sciences, Des Arts Et Des Métiers*, Volume 4, Paris, Briasson, 1754, p. 73. (C'est nous qui soulignons.)

Ce qui manque en définitive à cette phrase, ce sont quelques mots qui sont, d'après nous, dans leur grande majorité des prépositions ou des conjonctions de coordinations. Ce manquement va différer la constitution du sens (qui devait se faire partiellement et par étapes) jusqu'à la fin du bloc textuel, en opérant par hypothésisation⁴⁷⁷, les phrases n'étant pas clairement identifiables. Ce découpage n'est pas contingent à la linéarité orientée et instaurée par la syntaxe traditionnelle, il procède au contraire d'une manière globale en systématisant cette façon d'écrire avec une syntaxe qui dépasse le cadre de la phrase qui n'existe plus en tant que tel dans l'acception courante, on peut parler d'une syntaxe textuelle, celle qui met en texte un discours suivant un ensemble de procédures de textualisation. Chez Simon, il y a certes une phrase simonienne, tel que confirmé par Roubichou dans *L'Herbe* (et pas seulement puisque cette étude, d'après Dominique Viart⁴⁷⁸, serait valable jusqu'à *Histoire* inclus), mais avec *Le Jardin Des Plantes*, on peut aller plus loin et affirmer que cet auteur qui a trouvé un style identifiable et l'a exploité, est arrivé à construire non pas sa phrase mais à avoir sa propre syntaxe, une syntaxe simonienne qui a gardé l'essence de la définition à savoir ce qui *lie* et à rejeter son autre aspect, plus rigoureux, c'est-à-dire ce qui *oriente* (dans les deux sens) le discours, et par-delà oriente (dans le sens de limite) aussi son interprétation.

L'agencement de ses éléments constitutifs de la phrase suit l'ordre orienté de l'écriture mais il n'y est pas soumis strictement, laissant, par l'entrebâillement de la discontinuité et de la fragmentation, la liberté de choisir un autre agencement, celui qui correspond le mieux à chaque lecture.

Prenons l'exemple suivant :

cœur de l'Asie Pamir peupliers se dépouillant nonchalante neige d'or yeux
brûlants bruit lavés Me rappelant cet autre réveil ou plutôt demi-sommeil à
Delhi après aussi nuit d'avion sans dormir air sons comme lavés là aussi
cris étranges d'oiseaux imaginés étranges bleu outremer pourvus de longs
becs courbes imaginés dans une végétation feuilles géantes fleurs géantes
parfums poivrés arbres à plumes fruits vénéneux sonorité de l'air vautours
dit-on faisant fonction là-bas d'éboueurs dévoreurs d'ordures de charognes

⁴⁷⁷ Qui sera détaillée dans le prochain titre.

⁴⁷⁸ VIART, Dominique, *Une mémoire inquiète : "La route des Flandres" de Claude Simon*, Paris, Presses Univ. Septentrion, 2010, p. 231.

il existe paraît-il ou il existait à Bombay une tour ou sommet de laquelle on déposait pour eux les cadavres croque-morts (JDP, p. 15).

Il s'agit d'un bloc textuel entier. Nous avons été obligé, pour être juste, de la prendre dans sa totalité, non pas par souci d'exhaustivité (en prenant tous les éléments qui le constituent et qui participeraient à son sens), mais par manque de repères qui guiderait un choix et proposerai une partie et non le tout.

Ici le mot "bloc" prend toute sa signification. Aucune division, ou fissure, n'y est apparente. Pour s'aventurer dans cette entreprise d'extraction, qui doit passer par une quelconque division, il faut avoir eu connaissance de cette syntaxe qui a fait le lien entre les différents éléments grammaticaux qui constituent le bloc. Roubichou en était parfaitement conscient de cette difficulté. Il avait mis en garde toute critique qui pouvait être « entraîné à citer tout le récit –comme avec ces tissus où, si l'on tire un fil, il arrive qu'on défasse tout le vêtement⁴⁷⁹ ».

Les intentions de Claude Simon quant à l'utilisation de ce genre de phrase sont claires : « je n'essaye pas de rendre, de décrire des pensées, mais de rendre des sensations. Or, la phrase (dans son organisation) convient fort mal à ce que je veux faire⁴⁸⁰ ». Dans une autre déclaration faite à Claude Sarraute, il explique mieux ce qui le gêne : « j'étais hanté par deux choses : la discontinuité, l'aspect fragmentaire des émotions que l'on éprouve et qui ne sont jamais reliées les unes aux autres, et en même temps leur contiguïté dans la conscience. Ma phrase cherche à traduire cette contiguïté⁴⁸¹ »

Est-ce que ces critères, ou du moins ces remarques faites à propos des phrases de cet extrait correspondraient-elles, ou peuvent-elles être rapprochées à la difficile définition de la phrase ?

En effet, des voix s'élèvent de plus en plus de la part des linguistes pour contester la validité de la phrase comme unité. Il y a eu non seulement, Jean-Michel Adam et tout le courant textualiste, E. Roulet de l'école de Genève, mais aussi C. Blanche-Benveniste du Groupe d'Aix-en-Provence⁴⁸². Mais plus particulièrement, rappelons le développement de la

⁴⁷⁹ ROUBICHO, Gérard, « Aspects de la phrase simonienne », art. cit., p. 195.

⁴⁸⁰ Cette affirmation a été faite dans une interview accordée à Hubert Juin lors de la sortie de *La Route des Flandres* dans « Le secrets d'un romancier », *Les Lettres françaises*, 6-12 octobre 1960.

⁴⁸¹ SARRAUTE, Claude, « Avec La Route des Flandres, Claude Simon affirme sa manière », *Le Monde*, 8 octobre 1960.

⁴⁸² Cité par Georges Kleiber in « faut-il dire Adieu à la phrase ? », *L'Information Grammaticale*, n° 98, 2003, p. 17.

première partie de l'article⁴⁸³ de Berrendonner *Adieu à la phrase*, où il avance que les quatre critères partagés généralement par les linguistes et sensés définir *La Phrase*, ne peuvent pas être extensibles les uns en parallèle des autres. C'est-à-dire qu'ils ne peuvent toutes, et en même temps, recouvrir les actualisations multiples de la phrase.

8. Logique de la phrase

Ces critères sont, à commencer par le plus simple, utilisés même en premières classes d'enseignement de la langue, les démarcations graphique et typographique. Ce qui délimite bien la phrase visuellement par une majuscule, à son début, et un point, à sa fin. Dans notre cas du *Jardin des Plantes*, il faut attendre jusqu'à la page 22 pour voir se réunir ces deux signaux ; sauf que c'est une citation, celle de W. Churchill, prise radicalement -et traduite par Simon lui-même⁴⁸⁴- des mémoires du célèbre homme politique. La première phrase qui remplit ce critère est la suivante : « En 1961, Gaston N... peignit un tableau d'assez grandes dimensions qu'il intitula ARCHIVIO PER LA MEMORIA de format à peu près carré » (p. 23). Cette phrase entame le fragment droit des pages qui présente la "fissure" diagonale de la page 24, où il parle du tableau du peintre italien Gaston Novelli, ami de l'auteur.

À vrai dire la majuscule existe et elle signifie réellement le début de ce qui est censé être une phrase. Pour le point final, c'est tout autre chose puisqu'aucun signe de ponctuation n'est présent sauf ceux de l'interrogation et de l'exclamation. Cette absence de ponctuation peut être interprétée comme un manquement à la syntaxe, même si, bien encore, toutes les règles syntaxiques ont été respectées. « La thèse syntaxique voit les signes de ponctuations traditionnels comme des indices de manipulation de l'ordre syntaxique canonique de la phrase⁴⁸⁵ ». Cette écriture cherche donc à s'abolir de toute syntaxe même dans sa forme la plus élémentaire, la ponctuation.

On sait maintenant que la phrase dans ce roman commence par une majuscule et ne possède pas de ponctuation, encore moins un point final. Toutes les phrases qui s'entament avec une lettre minuscule doivent être une suite d'une phrase omise, ou absente sciemment ou présente quelque part et dont il faut chercher le commencement, s'il existe.

⁴⁸³ BERRENDONNER, Alain, « Les deux syntaxes », *Verbum* n°24/1-2, 2002, pp. 23-35.

⁴⁸⁴ SIMON, Claude, *Œuvres, op. cit.*, (Note) p. 1494.

⁴⁸⁵ DEFAYS, Jean-Marc ; ROSIER, Laurence ; TILKIN, Françoise, *À qui appartient la ponctuation*, Liège, De Boeck Supérieur, 1998, p. 450.

Pour donner un exemple concret, le premier bloc de la première page montre bien comment Simon commence une phrase avec la majuscule (même s'il s'agit d'un nom propre) sans aucun autre signe de ponctuation :

Frounze Kirghistan cœur de l'Asie / Appelaient ça un « forum » cinq jours verbiage déclamations paix entre les peuples amour fraternité etc. à l'invitation du grand écrivain Prix Lénine / Héros du travail etc. présidant aux verbiages pose méditative ou plutôt accablement poids sans doute écrasant des pensées (ou simplement assoupie peut-être accoudé lourde tête soutenant d'une main) après discours inaugural invocation aux Vieux de la Montagne puis s'endormant / A la fin caviar esturgeon langue fumée vodka et alors comme une addition discrètement glissée au dessert ce salmigondis

Dans cet extrait, on peut compter quatre phrases. Ici, séparées par le signe “/”. On a remarqué aussi, et pas seulement dans cet exemple, que le traitement qui concerne les signaux de ponctuations n'a pas concerné les guillemets et les parenthèses puisqu'elles sont là, présentes. Cela montre que l'auteur veut toujours structurer son texte malgré sa fragmentation.

La phrase de Simon, concernant ce critère formel, a gardé l'un des signes typographique, la majuscule, et a rejeté l'autre, le point final. Notons que Simon a utilisé cette façon de formaliser sa phrase dans *La Bataille de Pharsale* et *La Chevelure de Bénérice*, mais aussi dans *La Route des Flandres* déjà : « et à la fin il comprit sans doute car sa petite moustache remua de nouveau tandis qu'il disait Ne lui en veuillez pas Il est tout à fait normal qu'une mère Elle a bien fait Pour ma part je suis très content d'avoir l'occasion si jamais vous avez besoin de, et moi Merci mon capitaine⁴⁸⁶ ».

Simon, avec ce genre de construction, ne renonce pas complètement à ces critères typographiques puisqu'il en a gardé d'eux quelques signes. Il profite surtout de leur fonction visuelle, tout en ébranlant les limites de la phrase en tant qu'unité posée dans le cas précis de la présence de la majuscule au milieu en l'absence du point qui devrait la précéder. La phrase est-elle ainsi finie ? La question est légitimement posée puisqu'il n'y a pas de point final, mais il y a tout de même une majuscule.

⁴⁸⁶ SIMON, Claude, *Œuvres, op. cit.*, p. 198.

Il est vraisemblablement question d'une réappropriation contestataire des codes typographiques. Cela peut se vérifier par un constat fait à *Triptyque*, où la ponctuation de la phrase est respectée avec sa majuscule et son point final. Sauf que certaines phrases dont la longueur s'étale sur plusieurs pages, jette le doute sur ses limites ainsi typographiées. Il est de même avec les phrases courtes qui « s'inscrivent dans un entrelacs de thèmes ou de situations minutieusement ajustés les uns aux autres, où les ruptures narratives sont trop fréquentes et la progression narrative entre deux ruptures trop ténue pour que le lecteur se sente en mesure d'interrompre son parcours⁴⁸⁷. » Dans ce roman précisément, qu'elles soient longues ou courtes, « les phrases apparaissent clairement comme de simples unités dans un schéma d'organisation qui les dépasse et qui obéit à une syntaxe dont il est possible qu'elle soit à distinguer [...] de la grammaire traditionnelle⁴⁸⁸. » On peut ajouter à cette constatation qui relève des signes typographiques dans ce roman, le fait systématique que Simon n'utilise jamais pour rapporter un dialogue les deux points qui l'ouvre ni d'ailleurs les guillemets comme nous le montre l'exemple suivant : « Il dit Mais voyons je ne peux rien ... » (*Tr*, p. 763, *Pléiade*)

Le deuxième critère est d'ordre sémantique. Une phrase doit être autonome sémantiquement en ayant un sens complet qui ne dépendrait pas des autres phrases. Cette autonomie sémantique est compromise, premièrement, par la difficile délimitation matérielle de la phrase chez Claude Simon comme nous venons de le voir dans le premier critère, et deuxièmement par l'aspect fragmentaire de ses phrases-mêmes, qui, à l'image de l'exemple suivant, présentent indéniablement des lacunes qui ne permettent pas de signification directe et clairement compréhensible :

« atterri avant l'aube les quinze invités mal réveillés en fait pas dormi /
vol de nuit / sable sous les paupières / clignant des yeux / petit jour gris
/ compagne grise / se hâtant / maisonnettes chaulées blanches / camions
/ un cavalier / parfois / soudain dans la lumière des phares / poteau
indicateur / Tachkent 700 km [...] » (*JDP*, 12)

Le passage souligné dans cet extrait montre bien une concaténation de propositions (séparées par le signe “/”), l'une après l'autre sans aucun marqueur de relation de tout type qui aurait

⁴⁸⁷ ZEMMOUR, David, *Une syntaxe du sensible : Claude Simon et l'écriture de la perception*, op. cit., p. 48.

⁴⁸⁸ *Ibidem*.

permis de les relier. Mais d'une manière générale dans cet *incipit*, il y a aussi un manque manifeste de prépositions, de locutions prépositives, de locutions conjonctives ou des conjonctions de coordinations ou de subordination, en somme, tout ce qui a pour fonction d'unir les mots et (dans une large mesure) les propositions. Malgré ce manque de liaison, l'orthographe grammaticale, c'est-à-dire les marques du genre (masculin/féminin) et du nombre (singulier/pluriel), ainsi que la conjugaison des verbes sont respectées. C'est ce qui nous fait envisager qu'il s'agit d'une écriture "traditionnelle" qui, par souci esthétique, a omis sciemment des mots ou des groupes de mots. Les conséquences de cette omission se font ressentir dans la fluidité et la progression du discours, mais surtout dans la construction d'un sens qui reste à restituer de la double difficulté d'une phrase étant fragmentaire et ayant une délimitation confuse, puisque « la complétude sémantique [...] est déterminée par les limites de la phrase⁴⁸⁹ ».

La *notion* de phrase étant elle-même sujette à diverses controverses, il ne s'agit plus de vérifier sa conformité avec l'écriture simonienne. Nous allons, au contraire, la contourner, non par souci méthodologique, mais par ce que nous avons constaté à propos de cette écriture même. En effet, à défaut de prendre comme unité syntaxique la phrase, connaissant toutes les difficultés qui s'y rattachent (développées dans le point précédent), nous allons prendre la proposition comme unité sémantique et court-circuiter la phrase (en tant que construction stable et obéissant aux règles syntaxiques et critères grammaticales, puisqu'elle n'y est pas soumise) vers l'énoncé en tant qu'unité linguistique abstraite capable d'unifier, de relier, ou d'actualiser selon le contexte linguistique et énonciatif, les différents noyaux de sens que la phrase n'a pas pu effectuer ; mais surtout parce qu'il peut être descriptible en dehors de toute construction syntaxique⁴⁹⁰. Ce qui peut conforter ce choix de l'énoncé, c'est bien la présence des composantes de la situation énonciative, à savoir, l'instance énonciatrice très présente par le pronom "je" qui assure sans ambiguïté son rôle de locuteur qui assume sa position avec des modalités interrogatives et exclamatives, les seules signaux de ponctuations qui n'ont pas été déboutés. Le repérage spatio-temporel de l'énonciation est lui aussi présent dans cet *incipit*. Principalement, et dans une grande partie, c'est le forum d'Issyk-Koul (fondé à Frounze en 1986), qui représente l'un des motifs majeurs dans l'ouverture de ce roman. Certes les ruptures temporelles dues aux insertions des fragments relatifs à "Gaston N. " (p.

⁴⁸⁹ *Ibid.*, p. 49.

⁴⁹⁰ À l'image de cet exemple : « Là, il va, je ne sais pas, moi, mais sûrement, enfin comment dire ? Sûrement réagir, oui, c'est ça, réagir » donné par Catherine Fuchs, « Énoncé », *Dictionnaire des Idées et Notions en Sciences humaines*, Paris, Encyclopaedia Universalis, 2015. URL :https://books.google.fr/books?id=UtyKBAAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=fr&source=gbs_ge_Summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

19), ou à la citation de Churchill (p. 22), à ses souvenirs de guerre ou celui de son voyage en Égypte étaient, soit avec une syntaxe et/ou une ponctuation, soit qu'ils étaient minoritaires. Dans la majorité de cet *incipit*, et en prenant comme exemple le début de cet extrait : « cœur d'Asie Pamir peupliers se dépouillant nonchalante neige d'or yeux brûlants bruit lavés » (p. 15), on peut dire qu'il s'agit plus de propositions que de phrases. Et là, *proposition* est à retenir dans son sens commun et non dans son sens spécialisé d'unité élémentaire composée essentiellement d'un verbe et qui rentre dans la composition de la phrase (ou se confond parfois avec elle), c'est-à-dire celui de *suggestion* ou *d'offre*.

Ce sont des propositions qui renferment des noyaux de sens qui attendent leurs activations :

« cœur de l'Asie Pamir » peut avoir comme sens : “le cœur de l'Asie c'est Pamir“. Ou bien : “Pamir se trouve au cœur de l'Asie“. Ce sont deux sens différents, le deuxième indique une position géographique, le premier un jugement de valeur subjective. Cette polysémie due aux différentes hypothèses ouvertes par la fragmentation, mais surtout à la polysémie des mots eux-mêmes, ici, en l'occurrence « cœur ».

Continuons avec la suite :

peupliers se dépouillant / nonchalante neige d'or / yeux brûlants / bruits lavés

Il s'agit très probablement d'une description. Elle est effectuée avec des qualificatifs et des adjectifs qualificatifs : nonchalant, brûlant et lavés. Mais de quelle manière cela va se faire compte tenu des deux hypothèses précédentes, s'il y a un lien direct et nécessaire entre les deux, bien entendu.

Le sens (parfois même le premier, latéral ou dénotatif) n'étant pas fixé, il ne peut s'y construire qu'hypothétiquement. La procédure d'hypothétisation peut être montrée de la manière suivante :

“peupliers se dépouillant” peut se développer en : “les peuplier se dépouillent de leurs feuilles”. Cette signification a été permise par la proposition qui la suit “nonchalante neige d'or” qui peut avoir comme signification tangible l'hiver.

“yeux brûlant” peut être développée par : “la réflexion du soleil sur la neige blanche brule les yeux” qui a été permise par ce qui la précédait : “neige d'or” (la neige ne peut être d'or que si elle reflète les rayons du soleil à son couché ou son levé).

“bruits lavés” peut être développée par : “les bruits dans cet atmosphère (arbres, neige, levé ou couché du soleil) sont étouffés (ou tout autre qualifiant ayant le même sens)”

Il faut noter que cette écriture fragmentaire possède une valeur poétique indéniable. Comme la poésie, elle procède par synesthésie, l'association⁴⁹¹ des différentes sensations (ou sens) qui se font écho.

Le troisième critère est celui de l'intonation qui suit « un schéma circonflexe où se succèdent mouvement ascendant (protase) et descendant (apodose)⁴⁹² » qui caractérise la prosodie de la phrase peu importe son degré de complexité. Dans *l'incipit* du *Jardin des Plantes*, et particulièrement dans les blocs à forte ampleur textuelle, l'intonation ne se développe pas puisque la phrase en elle-même ne se développe pas. L'aspect discontinu et lacunaire de la phrase a affecté sa courbe d'intonation qui a pris elle aussi un aspect spasmodique. « Ces phrases sont imprononçables, leurs vagues successives se déploient sans stabilisation possible de souffle⁴⁹³ ». Ce qui renforce notre choix de prendre non pas la phrase mais la proposition comme unité.

L'écriture simonienne malmène plus que toute autre écriture ce critère qui engage le physique du lecteur. En plus du plaisir intellectuel, « cela satisfait [aussi] *physiquement*, par une manière d'impliquer le corps dans une errance grave, avant tout pulmonaire⁴⁹⁴ », constatait à juste titre Patrick Longuet dans un essai dédié à la lecture de Claude Simon et dont l'interrogation majeure était : « quelle est cette présence du texte dans mon *souffle* ?⁴⁹⁵ ».

Après avoir discrédité le critère typographique, c'est-à-dire les repères visuels de la lecture, la phrase simonienne déconcerte le critère prosodique, à savoir les habitudes respiratoires du lecteur. Nous pouvons nous joindre à David Zemmour⁴⁹⁶, comme à Longuet pour confirmer que c'est une écriture qui mobilise tout l'être du lecteur, ses sens et son intellect.

Le quatrième critère concerne l'unité syntaxique. La phrase étant la limite de l'analyse syntaxique, ses éléments sont interdépendants, formant une structure autonome par rapport aux autres phrases qui l'entourent, syntaxiquement parlant. Comme on venait de le voir, la phrase, tel que conçue par Simon, fragmentaire, ne se soumet plus à la syntaxe d'une

⁴⁹¹ A propose de cette association, Schelling a remarqué « que le langage onirique procède par associations secrètes obéissant aux lois de la sympathie, qu'il n'est pas linéaire, morcelé, discursif, mais totalisateur, continu » in VOISINE-JECHOVA, Hana ; MOURET, François ; VOISINE, Jacques, *La Poésie en prose : des Lumières au romantisme (1760-1820)*, Paris, Presse Paris Sorbonne, p. 172.

⁴⁹² DENIS, Delphine ; SANCIER-CHÂTEAU, Anne, « Phrase » in *Grammaire du français*, Paris, Librairie Générale Française, 1994, p. 423.

⁴⁹³ MOLINIÉ, Georges, « À propos de la notion de phrase », *op. cit.*, p. 391.

⁴⁹⁴ LONGUET, Patrick, *Lire Claude Simon : La Polyphonie du monde*, Paris, Minuit, p. 11. (C'est l'auteur qui souligne)

⁴⁹⁵ *Ibidem*. (C'est nous qui soulignons)

⁴⁹⁶ Lorsqu'il confirme le passage de la phrase simonienne « d'une unité syntaxique à une unité *sensible* », (C'est nous qui soulignons), in *Une Syntaxe du sensible*, *op. cit.*, p. 51.

rationnelle écriture traditionnelle, mais à une syntaxe d'une passionnelle littérature profondément non conventionnelle.

À défaut d'une syntaxe, nous allons maintenant nous intéresser à la construction syntaxique car elle reste à l'origine de tous les dérèglements qui touchent aux autres critères. Et c'est ce qui se repère le plus lors de la lecture de cet *incipit*.

Avec des phrases insoumises ainsi à la syntaxe, l'écriture a perdu de sa valeur langagière, et passerait même pour du non langage, si elle aurait été présentée dans un contexte autre que littéraire. Pour pouvoir expliquer ses transgressions, il faut donc avoir recourt aux figures de style qui relèvent plus de la rhétorique que de la poésie puisqu'ils interviennent dans la construction de la phrase d'un point de vue syntaxique.

8.1. L'aposiopèse

À commencer par l'aposiopèse (parfois désignée par *la réticence*), elle est définie comme étant « l'interruption totale d'un propos qui reste suspendu, mais dont l'implicite se fait clairement entendre⁴⁹⁷ ». Les exemples, dans ce roman sont nombreux. Dans *l'incipit*, on en a relevé trois, ceux qui présentent une rupture clairement identifiable et que ne peut être interprétée autrement : le premier bloc textuel moyennement conséquent matériellement, commençant par « second mari », se termine par : « [...] vous trouvez que ce » (p.12) ; ou bien celui de la page 19 : « [...] à plat sur le ventre marbre j'ai ». Cette interruption n'est pas matérialisée par les trois points de suspension (ni d'ailleurs par aucun autre signe) généralement utilisés pour la signifier. Les différentes définitions de cette figure s'accorde qu'elle révèle une hésitation due à une forte émotion qui empêcherait l'achèvement de la phrase ou à une pensée qui a été retenue à temps pour ne laisser transparaître sa fin qu'allusivement. Concernant les exemples cités, l'auteur a pris le temps, et le matériau langagier pour préparer suffisamment le terrain pour permettre et orienter une prise en charge du sens par le lecteur après ces interruptions. Pour le premier exemple, la discussion entre S., c'est-à-dire Simon lui-même, invité au forum d'Issyk- Koul avec, entre autre, le « second mari de la plus belle femme du monde⁴⁹⁸ » (p.11), Arthur Miller (qui n'est pas nommé explicitement dans cet extrait), qui avec lequel, il discute d'un traité à signer. Miller dit : « Ce

⁴⁹⁷ JARRETY, Michel (dir.), *Lexique des termes littéraires*, Paris, Librairie Générale Française, 2001, p. 37.

⁴⁹⁸ Il s'agit de Marilyn Monroe, in SIMON, Claude, *Œuvres, op. cit.*, p. 1493.

n'est pas compromettant ». Simon lui répond : « Sapristi signer un pareil tissu d'ânerie vous trouvez que ce ». Il nous paraît évident que cette phrase inachevée renvoie aux paroles de Miller en les reprenant.

En ce qui concerne le deuxième exemple, nous nous permettons de le reprendre depuis sa moitié pour qu'il nous délivre tout son sens :

[...] Maintenant je la voyais toute entière nacre genoux légèrement rosés
le globe du plafond projetait sous ses seins leurs ombres triangulaires
étirées j'ai dit Sauf pornographie yeux toujours comme deux fentes
rieurs hardis je me suis approché j'ai posé ma main à plat sur le ventre
marbre j'ai (p. 19)

Il nous paraît, là aussi, que l'auteur veut insinuer des actions qui s'inscrivent dans la même continuité des actions précédentes qu'il a peut-être retenues par pudeur, ou pour être en accord avec lui-même lorsqu'il affirmait juste avant : « j'ai dit Sauf pornographie ».

Le troisième exemple termine le bloc textuel de la manière suivante : « J'espérais que dans la pénombre » (p. 14). Nous supposons que le narrateur espérait « un éventail de lumière par le battant de la porte poussée [...] », extrait du même bloc, sur la même page.

8.2. L'asyndète

Elle est une autre figure qui rentre dans la construction de la phrase. Elle est définie comme suit : « Absence de mot de liaison logique entre des groupes syntaxiques, des propositions, des phrases ou même des paragraphes⁴⁹⁹. » Par « mot de liaison logique », on peut comprendre, entre autres, les conjonctions de coordination qui sont très rarement utilisées dans cet *incipit*. Sans que l'auteur ne cherche vraiment à les remplacer par une tournure stylistique, il les a tout simplement supprimées, sauf en ce qui concerne le « et », qui est probablement le plus utilisé en français, mais qui reste très minoritaire ici. Ce qui a créé, comme nous l'avons signalé plus haut, une discontinuité qui caractérise fortement la phrase simonienne.

⁴⁹⁹ JARRETY, Michel (dir.), *Lexique des termes littéraires*, op. cit., p. 45.

8.3. L'anacoluthie

Elle peut être décrite sommairement comme ce qui : « commence une phrase et [...] la finit autrement⁵⁰⁰ » a été utilisée par cet auteur, notamment dans *La Route des Flandres*⁵⁰¹. Ce changement d'orientation dans la phrase est dû justement à une « rupture de cohérence syntaxique [où] l'un des groupes syntaxiques [...] reste sans ancrage grammatical⁵⁰² ». En l'absence de toute grammaticalisation qui caractérise la phrase simonienne dans cet *incipit*, cette figure ne peut être valide. Et même dans les passages, très rares, qui présentent des phrases ponctuées et soumises à une syntaxe rigoureuse, nous n'avons pas pu relever d'emploi d'anacoluthie.

Les deux figures, opérant au niveau microsyntaxique, utilisées par l'auteur ont clairement l'intention de créer des ruptures au niveau phrastique.

Claude Simon, ou d'ailleurs tout autre auteur, ne peut échapper, ni à la l'aspect conformément codé de la phrase en tant que construction modelée par des règles plus ou moins rigoureuses, ni à la linéarité consubstantielle à toute écriture. Ce qu'il a pu faire pour s'en dégager, c'est qu'il a proposé une autre manière pour contourner ou détourner ces règles, quitte à les pervertir, à les pousser à l'extrême de leurs possibles réalisations et validités. Simon s'est construit sa propre phrase qui obéit à des règles particulières qui relèvent non pas d'impératives syntaxiques, mais de préoccupations romanesques. Cet auteur soucieux de raconter le monde tel qu'il croit être "bouillonnant et foisonnant" le fait d'une manière brute, sans montage, au risque même de compromettre *son* écriture, puisqu'à ce point de perversion, même la syntaxe (et son domaine de validité, la phrase) devient un parti-pris pour raconter une certaine et particulière vision du monde.

Comme nous venons de le voir, l'un des problèmes inhérent à cette écriture se situe au niveau de la fin des phrases caractérisées par leurs interruptions ou inachèvement, mais aussi au niveau de leurs développements par l'absence de coordination de quelque nature qu'elle soit. L'autre problème qui se situe maintenant au niveau du commencement des blocs (comme nous l'avons détaillé pour la phrase-seuil de ce roman) nous fait envisager ce qui suit :

⁵⁰⁰ DUPIEZ, Bernard, « Anacoluthie » in *Dictionnaire des procédés littéraires*, Paris, Édition 10/18, p. 43.

⁵⁰¹ Comme l'avait constaté D. Zemmour dans un extrait (p. 220) de ce roman : « se succèdent au fil de la phrase deux propositions indépendantes juxtaposées, puis un groupe nominal qui leur est coordonné, puis une participle également coordonnée, une proposition indépendante encore coordonnée, enfin une participiale qui est juxtaposée, tous les éléments hétérogènes étant placés sur le même plan » Zemmour, *Une Syntaxe du sensible*, *op. cit.*, p. 52.

⁵⁰² JARRETY, Michel (dir.), *Lexique des termes littéraires*, *op. cit.*, p. 30.

Si la phrase, discontinue comme elle est, et sans ponctuation, a gardé quand même un signe de démarcation typographique, la majuscule, on peut dire alors que les blocs commençant par une lettre minuscule sont soit une suite d'une interruption effective (présente dans le texte, qu'il suffit de trouver) ou définitive (présente hypothétiquement et non littéralement dans le texte).

Les exemples sont nombreux, à commencer par ce bloc avec alinéa (l'une des cinq dans cet *incipit*) ; et qui plus est, entre parenthèses⁵⁰³ :

« (encore ahuri en train de me broser les dents bave écume blanche [...] je ne sais pas comment ça se dit en russe) » (*LDP*. p. 14-15).

9. Conclusion

Dans *Le Jardin des Plantes* la fragmentation rompt la relation linéaire entre l'auteur, le texte et le lecteur. Le texte fragmentaire devient lui-même un pôle à part entière dans la relation tripartite : auteur, texte, lecteur.

En l'absence de syntaxe dans cet *incipit*, il n'y a plus de métarègles ni de relation implicatives qui relèvent d'une logique explicite. L'implicite prend le dessus dans une dynamique de présupposés qui se construisent par hypothétisation.

Sans pour autant renoncer à la construction phrastique, et en l'absence de phrases proprement dites et construites selon le modèle syntaxique usité, il serait plus adéquat de soumettre ce flux de mots agrégés tendant vers d'autres unités -si elles existaient, puisque toute tentative pour une autre segmentation se baserait sur des considérations sémantiques- qui dépasseraient la phrase, à une syntaxe transphrastique ou macrosyntaxe. On atteindra dès lors le niveau de la linguistique textuelle (dont l'objet d'étude n'est autre que le texte) qui éclairera son aspect organisationnel qui a échappé à l'analyse au niveau phrastique.

Loin d'être résolu, le problème de l'unité d'analyse se posera encore avec le texte puisqu'il s'agit d'un texte fragmentaire. La discontinuité qui le caractérise et sa disposition en îlots ou blocs n'arrange pas sa définition, encore moins sa délimitation. Mais pour contourner cette unité qui s'avère délicate comme l'est la phrase, nous allons adopter différentes définitions du texte à commencer par celle qui le considère comme : « un dispositif complexe

⁵⁰³ Sur le rôle des parenthèses, largement commenté par la critique, on pourrait citer : ROUBICHOU, Gérard, *Lecture de L'Herbe de Claude Simon*, Paris, L'Age d'homme, 1976, p. 172, ou bien ZEMMOUR, David, *Une Syntaxe du sensible*, *op. cit.*, p. 245.

d'entrelacement, pas seulement séquentiel, d'un certain nombre de dimensions : énonciative, narrative, argumentative, fictionnelle⁵⁰⁴ », ou encore comme l'avait considéré François Rastier comme étant une « suite empirique attestée, produite dans une pratique sociale déterminée et fixée sur un support quelconque⁵⁰⁵ ».

Nous clôturons ce chapitre avec les intentions de l'auteur lui-même lors du discours de Stockholm qui affirmait ceci : « Un homme en bonne santé, écrit Tolstoï, pense couramment, sent et se remémore un nombre incalculable de choses à la fois⁵⁰⁶. » Cette remarque est à rapprocher des phrases de Flaubert, à propos d'Emma Bovary : « Tout ce qu'il y avait en elle de réminiscences, d'images, de combinaisons s'échappait à la fois, d'un seul coup, comme les mille pièces d'un feu d'artifice. Elle aperçut nettement et par tableaux détachés son père, Léon, le cabinet de Lheureux, leur chambre là-bas, un autre paysage, des figures inconnues⁵⁰⁷. »

Si Flaubert parle ainsi d'une femme malade, en proie à une sorte de délire, Tolstoï, lui, va plus loin et généralise quand il dit : « un homme en bonne santé ». Ils sont d'accord pour constater que toutes ces réminiscences, toutes ces émotions et toutes ces pensées se présentent à la fois, d'un seul coup, mais Flaubert précise pour sa part qu'il s'agit là de « tableaux détachés », en d'autres termes de fragments, et que l'aspect sous lequel ils se présentent à nous est celui de « combinaisons » (*LJP*. p. 26-27).

⁵⁰⁴ ADAM, Jean-Michel ; GRIZE, Jean Blaise ; BOUACHA, Magid Ali, *Texte et discours : catégories pour l'analyse*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2004, p. 233.

⁵⁰⁵ Rastier, *Arts et sciences du texte*, Paris, PUF, 2001, p. 21.

⁵⁰⁶ SIMON, Claude, *Œuvres, op. cit.*, p. 899.

⁵⁰⁷ *Ibidem*.

Troisième Chapitre :
Correspondance
structurelle des espaces
liminaires

1. Introduction

Afin de mieux cerner et justifier la relation ouverture/clôture, nous pensons l'inclure dans une relation plus vaste qui est celle de la cause et de l'effet qui préfigure le principe de causalité puisqu'elle dépasse le cadre d'une simple relation vers une loi qui régit toutes les interactions dans l'univers. Le hasard ou l'inexplicable n'est, dès lors, qu'une loi qui n'a pas encore été découverte. Cette loi est donc indispensable dans la compréhension du déterminisme (pour ne pas dire fatalisme) de la réalité. Pour Kant, la causalité est une forme nécessaire de notre intellection du monde.

Dans les différentes langues du monde, il n'y a pas de mot qui signifie "ouverture" qui ne possède pas son équivalent qui signifie "clôture". D'ailleurs, ce constat ne concerne pas seulement ce couple exclusivement. Dans le quotidien, « on ne peut expliquer les choses en général, ou certaines catégories de faits, qu'en supposant l'existence de deux principes premiers et irréductibles⁵⁰⁸ » qu'est le dualisme. Le Littré est allé plus loin dans sa définition : « Système religieux ou philosophique, suivant lequel *l'univers a été formé* et continue d'exister par le concours de deux principes également nécessaires, également éternels, et, par conséquent, indépendants l'un de l'autre. Le manichéisme est un dualisme⁵⁰⁹. ». Nous pouvons souligner, à partir de ces définitions, le rôle de la langue qui n'a rien fait d'autre, en définitive, que de désigner avec des mots, sous forme de couple (et pas seulement celui de l'ouverture/clôture), le principe de l'édification et de l'entendement de l'univers.

Selon un point de vue anthropologique, le dualisme « implique un jugement de valeur (bien/mauvais) et une polarisation hiérarchique de la réalité à tous les niveaux : cosmologique, anthropologique, éthique, etc.⁵¹⁰ »

Et même pour un sceptique (au sens philosophique du terme) qui ne concevrait pas la causalité comme une propriété naturelle des faits, la causalité pourrait être conçue comme une relation⁵¹¹

⁵⁰⁸ PÉTREMENT, Simone, « DUALISME », *Encyclopédie Universalis* [en ligne], (consulté le 2 novembre 2016.) URL : < <http://www.universalis.fr/encyclopedie/dualisme/>>

⁵⁰⁹ LITTRÉ, Émile, *Dictionnaire de la langue française, op. cit.*, p. 1249.

⁵¹⁰ ELIADE, Mircea ; COULIANO, Ioan, *Dictionnaire des religions*, Paris, Plon, 1990, p.145.

⁵¹¹ Pour plus de détails, lire : GIOCANTI, Sylvia, « La critique sceptique de la causalité dans les *Essais* de Montaigne », *Cahiers philosophiques*, 2/2008 (N° 114), p. 9-26. URL : <<http://www.cairn.info/revue-cahiers-philosophiques-2008-2-page-9.htm>>

Pour confirmer cette relation par une autre conception philosophique, nous pouvons suivre le chemin de Claude Bernard (*Introduction à la médecine expérimentale*) qui contourna cette conception de la philosophie métaphysique en adoptant une autre terminologie en considérant non pas les causes mais les conditions de l'avènement d'un phénomène. À la causalité, il préféra le déterminisme qui désigne dès lors « le rapport de dépendance qui ne permet pas de séparer le phénomène de ses conditions⁵¹² »

Comme il n'y a pas de cause sans effet ou d'effet sans cause, il n'y a pas d'ouverture sans qu'elle n'ait un effet, une clôture, et il n'y a pas de clôture sans qu'elle n'ait de cause, une ouverture. « *L'effet* est donc contenu virtuellement dans sa *cause*, par définition⁵¹³ » et vice versa⁵¹⁴. En plus de cette existence d'un contenu mutuel, il y aurait aussi une similitude formelle puisque « *l'effet* possède des perfections semblables à celles de sa *cause*⁵¹⁵ ».

Hume, un autre philosophe, affirme dans son *Enquête sur l'entendement humain* lorsqu'il parle de tout texte racontant une histoire, que « l'espèce la plus habituelle de rapport entre les différents événements qui entrent dans une composition narrative est celle de cause à effet⁵¹⁶ »

Citons enfin Benjamin Franklin qui a résumé sous une forme poétique l'enchaînement entre un début comme cause et une fin comme effet.

À cause du clou, le fer fut perdu.

À cause du fer, le cheval fut perdu.

À cause du cheval, le cavalier fut perdu.

À cause du cavalier, le message fut perdu.

À cause du message, la bataille fut perdue.

À cause de la bataille, la guerre fut perdue.

⁵¹² TESSIER, Jean Paul ; JOUSSET, Pierre, *L'Art médical : journal de médecine générale et de médecine pratique*, Paris, Au bureau du Journal, 1869, p. 271.

URL : <<https://books.google.dz/books?id=Y2dYAAAAMAAJ&pg=PA271&dq=claud+bernard+causalit%C3%A9&hl=fr&sa=X&ved=0ahUKEwivsa20zdjQAhUDnRoKHbGLBh8Q6AEIGjAA#v=onepage&q=claud%20bernard%20causalit%C3%A9&f=false>>

⁵¹³ LAMINNE, Jacques, « La Cause et l'Effet », *Revue néo-scholastique de philosophie*, n°81, Volume 21, 1914, p. 34. URL <http://www.persee.fr/doc/phlou_0776-555x_1914_num_21_81_2199>. (Consulté le 25/03/2016)

⁵¹⁴ Puisqu'il « n'y a pas de contenu (pour autant qu'il peut encore être question de contenu déterminé) dans *l'effet* qui ne soit pas dans la *cause* » in WILHELM, Georg ; HEGEL, Friedrich, *Précis de l'encyclopédie des sciences philosophiques : la logique, la philosophie de la nature, la philosophie de l'esprit*, Paris, Vrin, 1987, p. 103.

⁵¹⁵ LAMINNE, Jacques, « La Cause et l'Effet », *art. cit.*, p. 34.

⁵¹⁶ HUME, David, *Enquête sur l'entendement humain*, section III, Paris, Garnier-Flammarion, 1983, p. 74. Cité par CHING-SHUI, Li, *Le miracle et l'ordre dans la première enquête de David Hume*, Paris, Publibook, p. 37.

*À cause de la guerre, la liberté fut perdue.
Tout cela pour un simple clou.⁵¹⁷*

2. Délimitations et implications synergiques

« *L'incipit* et *l'excipit* sont définis suivant la logique locationniste comme « lieux » : Ces deux lieux stratégiques [...] entretiennent un rapport étroit et ne peuvent être étudiés indépendamment⁵¹⁸ ». Partant de cette confirmation de l'existence d'une relation étroite qui lie *l'incipit* et *l'excipit*, nous pensons que la délimitation de l'espace incipituel ne peut se faire sans une préalable concertation avec l'espace excipituel. Cette affirmation que nous avons prise comme hypothèse de travail revendique l'immanence d'un texte littéraire dans sa conception et son appréhension comme un *tout*. En d'autres mots, nous pensons que les tentatives qui ont pris comme objet d'étude l'un de ces espaces, en l'autonomisant, totalement ou même partiellement, du reste du texte et par voie de conséquence de l'autre espace qui lui est symétrique, n'en seront qu'incomplètes. L'autre point que nous estimons être d'une grande importance est celui de leurs délimitations respectives qui en serait l'aboutissement et la conséquence de leurs définitions et la concrétisation de leurs fonctions et non le contraire.

Mais avant toute tentative de délimitation, il serait important de préciser la nature même de ces lieux liminaires que nous avons définis comme étant des espaces et non comme des points qui marquent un passage.

Un espace renvoie à une certaine étendue textuelle et à une disponibilité matérielle⁵¹⁹ où la stratégie de *l'incipit* pourra se déployer et sera capable de remplir son rôle, celui de nouer le contact avec le lecteur, et de satisfaire les deux autres fonctions citées plus haut, celles d'informer et d'intéresser. Il doit être un espace qui permettrait « la prise de parole d'un narrateur fictif et, symétriquement, l'écoute d'un narrataire également fictif⁵²⁰ ». Le point renvoie pour sa part à une frontière, « *un entre-deux pouvant être matérialisé par un simple*

⁵¹⁷ Cité par PERRIN, Daniel dans « La suite logistique et le chaos ». [En ligne]. URL : < file:///C:/Users/shift/Desktop/logistiqueDP.pdf >

⁵¹⁸ DE BIASI, Pierre-Marc, « Les points stratégiques du texte », *op. cit.*, p. 26.

⁵¹⁹ HAMON, Philippe, « Clausules », *op. cit.*, p 503. Cela nous permet de constater que chez Hamon la notion de Clausule (et symétriquement d'*incipit*) ne concerne pas seulement le roman, mais peut également concerner les formes littéraires brèves.

⁵²⁰ DEL LUNGO, Andréa, *L'incipit romanesque*, *op. cit.*, p. 54.

procédé typographique (un point, un blanc)⁵²¹», qui ne tient pas compte des spécificités stratégiques de l'*incipit*.

Mais dans la pratique, pour délimiter un espace, on doit pouvoir lui trouver une frontière, pouvant, entre autres, être matérialisée par un point, un blanc, etc.

Ces deux distinctions relatives à la nature de l'*incipit* peuvent concerner l'*excipit*, car ils recouvrent pratiquement la même réalité textuelle.

Raymond Jean quant à lui a délimité l'*incipit* à la seule première phrase qu'il désigne par "phrase-seuil" en la définissant comme étant celle qui « *réalise dans un livre le passage du silence à la parole⁵²²*. ». L'*incipit*, ici, est délimité par rapport à l'une de ses fonctions (certes la plus basique qu'elle soit, celle du *passage* du monde réel au romanesque -du silence à la parole- car il est clair que la première phrase, n'importe laquelle, peut remplir, à elle seule, cette fonction).

Pour Jacques Dubois, il s'agit d' "entrées en matières" qui « *s'étendent (...) de l'incipit à la fin de la première scène ou la première phrase⁵²³* ». Cette *entrée en matière* désigne, implicitement, la première unité du récit, sa première phrase, comme étant l'*incipit*. « *C'est là [en son début] qu'il [le roman] est contraint d'établir le lieu de son énonciation et le protocole de sa lecture⁵²⁴*. » Dubois, qui a donné une définition, sommaire, de l'*incipit* sans pour autant proposer des critères concrets pour sa délimitation, s'est basé lui aussi sur les fonctions de l'*incipit*. La nature de l'*incipit⁵²⁵* en tant qu'étendue spatiale est à privilégier et qui reste à déterminer en se basant sur des critères fonctionnels et non formels qui réduiront l'*incipit* à un point où s'effectue un *changement*, comme ce qui a été tenté par certaines critiques.

2.1. Délimitation de *L'incipit*

Pour la délimitation de l'*incipit*, nous allons nous permettre de citer la liste, non exhaustive, des possibles critères que nous a dressés Del Lungo⁵²⁶, tels qu'il les a énumérés :

⁵²¹ HAMON, Philippe, « Clausules », *op. cit.*, p. 503.

⁵²² RAYMOND, Jean, *Pratique de la littérature*, Paris, Seuil, 1978, p.13.

⁵²³ DUBOIS, Jacques, « Surcodage et protocole de lecture dans le roman naturaliste », *Poétique* n°16, 1973, p. 491.

⁵²⁴ *Ibidem*.

⁵²⁵ Notons que la distinction relative à la nature de l'*incipit* peut concerner l'*excipit*, car ils recouvrent pratiquement la même réalité textuelle.

⁵²⁶ DEL LUNGO, Andréa, *L'Incipit romanesque*, *op. cit.*, p. 52.

- la présence d'indications de l'auteur, de type graphique, comme par exemple la fin d'un chapitre ou d'un paragraphe, l'insertion d'un espace blanc délimitant la première unité, etc.⁵²⁷ ;
- la présence, dans la narration, d'effets de clôture ou de passage à un autre type de discours⁵²⁸ ;
- le passage d'une narration à une description, et vice versa ;
- le passage du plan narratif au plan discursif, et vice versa ;
- un changement de voix ou de niveau narratif (en particulier dans le cas du «récit dans le récit») ;
- un changement de focalisation⁵²⁹ ;
- la fin d'un dialogue ou d'un monologue (ou bien le passage à un dialogue ou à un monologue) ;
- un changement de la temporalité du récit (ellipses, anachronies, etc.) ou de la spatialité.⁵³⁰

Les critères⁵³¹ chargés de délimiter l'espace incipitiel ont un trait commun qui est celui du *changement*. Ces différents changements peuvent être présents simultanément dans un *incipit*, ce qui va poser le problème de leurs importances ou pertinences quant au choix (qui ne peut être qu'arbitraire) effectué par une interprétation pour en déterminer "Le Critère" principal qui va être retenu pour marquer cette délimitation.

Qu'il soit d'ordre formel ou d'ordre thématique, énonciatif ou discursif, ce changement peut être perçu comme pertinent lorsqu'il s'agit d'un texte traditionnel, continu. Ces critères ne tiennent pas compte pleinement de la complexité du texte littéraire. Ajoutons à cela les difficultés du texte fragmentaire, discontinu ou lacunaire, caractérisé essentiellement par des *fractures* qui rentrent dans sa construction, voire constitution, où tout changement (de toute nature qu'elle soit) va perdre de sa pertinence, n'étant plus l'exception mais devenu la règle.

⁵²⁷ Un exemple de séparation graphique explicite est présent dans le roman *Typologie d'un récit fantôme* (Paris : Minuit, 1976) de Robbe-Grillet, dont le chapitre initial s'intitule justement « *Incipit* ».

⁵²⁸ Un exemple de ces effets de clôture est fourni par certains *incipits* balzaciens, où la première unité formelle et thématique du texte se termine par des expressions figées telles que « Après ce préambule... » ou « Après cette introduction... ».

⁵²⁹ C'est le cas du premier chapitre de *Madame Bovary*, où le « nous » de la phrase d'*attaque* disparaît aussitôt, laissant la place à une narration impersonnelle, par un changement simultané –et partiellement dissimulé– de voix et de point de vue.

⁵³⁰ DEL LUNGO, Andrea, *L'Incipit romanesque*, op. cit., p. 52.

⁵³¹ Tels que définis par Del Lungo

Compte tenu aussi de la spécificité de l'écriture néoromanesque qui essaie justement de rompre tous les repères établis par l'écriture traditionnelle, de se décloisonner et d'abolir toutes les frontières. Il serait, par exemple, difficile de trouver un passage entre une narration et une description et *vice versa*, pour ne prendre que ce critère précisément.

Mis à part ces critères formels, André Del Lungo propose, pour délimiter l'*incipit*, de chercher un "effet de clôture", une fracture, qui isolerait cette première unité du texte. Voici ce qu'il dit précisément : « je crois qu'il est nécessaire de prendre en considération une *première unité du texte*, dont l'ampleur peut être très variable ; un critère possible de découpage est, par conséquent, la recherche d'un *effet de clôture* ou d'une *fracture*⁵³² ». Il n'est pas nécessaire de rappeler qu'il y a une différence de taille entre une simple fracture, si l'on peut dire (qui ne se soucie guère de ce qui la précède, coupant court tout développement ou enchaînement), et un effet de clôture qui sous-entend tout un travail en amont. Avec ce rapprochement qui manque de rigueur entre ces deux termes, ce critère ne fournit pas des précisions sur la nature de l'*incipit* qu'il considère soit comme un point ou comme une étendue textuelle. Nous allons nous tourner vers Jean-Louis Cornille qui a avancé, dans son étude consacrée à *L'Étranger*, les mêmes termes, mais d'une manière plus cohérente : « Le découpage est fonction d'une *unité de récit*, dont les critères peuvent varier. [...] nous nous sommes arrêtés au premier retour du récit sur lui-même, qui manifeste un *effet de clôture*⁵³³ ». Avec cette définition, Cornille se base sur des critères purement thématiques pour la délimitation. Il faut, selon lui, suivre la progression du récit et détecter, non pas les différents changements, mais repérer le moment où celui-ci revient sur lui-même en clôturant ce qui a été ouvert en son début. Ce que nous allons retenir de cette définition c'est le travail qui considère comme nécessaire le fait de trouver même à l'*incipit* un effet de clôture qui lui conférerait une unité partielle au sein de l'unité globale du récit.

L'application de ces différents critères formels va s'avérer être une entreprise rudement difficile. En effet, les romans que nous avons cités dans ce travail se sont illustrés par leur aspect formel, surtout en ce qui concerne *Le Jardin des Plantes* et *Mobile* qui rompent totalement avec tous les codes formels de l'écriture traditionnelle avec leurs aspects fragmentaires mis en évidence par des blancs, parfois conséquents, qui font croire en

⁵³² DEL LUNGO, Andrea, *L'Incipit romanesque*, op. cit., p. 51. (C'est l'auteur qui souligne).

⁵³³ CORNILLE, Jean-Louis, « Blanc, semblant et vraisemblance », *Littérature*, n° 23, 1976, p. 49. Rappelons que l'*incipit* dans cet article consacré à *L'Étranger* a été identifié comme étant le premier chapitre du roman d'Albert Camus. (C'est nous qui soulignons).

l'existence de ces *passages* ou changements cités plus haut. Sauf que ces aspects sont constitutifs de cette écriture.

Pour ce qui est de *La Jalousie*, l'auteur même des critères cités ci-dessus, évoque ce roman dans les cas particuliers que forment les textes du Nouveau Roman en affirmant qu'ils ont dépassé la question de « l'arbitre de la prise de parole⁵³⁴ » et cela en atténuant « la hiérarchie du début, puisque la prééminence de l'acte inaugural est annulée au moment où la parole tente d'échapper à sa linéarité inévitable⁵³⁵ ». Cela s'est réalisé dans *La Jalousie* par « abondance de déictiques qui créent l'illusion d'une narration instantanée, située ponctuellement dans l'instant et dans l'espace du présent⁵³⁶ ». Del Lungo entend par là l'emploi du maintenant que nous avons largement commenté dans la partie précédente de cette thèse.

L'emploi du pronom dans *La Jalousie* a dépassé la simple utilité grammaticale. Mais renvoie à la vision du monde que voudrait faire partager l'auteur d'une nouvelle l'écriture romanesque qui est passée dans ce roman par l'identité fictionnelle du narrateur. Genette en est convaincu : « Le choix du romancier n'est pas entre deux formes grammaticales, mais entre deux attitudes narratives (dont les formes grammaticales ne sont qu'une conséquence mécanique) : faire raconter l'histoire par l'un de ses "personnages", ou par un narrateur étranger à cette histoire.⁵³⁷ ».

L'absence du « je » dans ce roman reflète aussi un indéterminisme qui a concerné « cet espace à la fois instable et obsédant, [...] ces fausses ressemblances, ces confusions de lieux et de personnes, ce temps dilaté⁵³⁸ », qui ne feront que rendre difficile la tâche de la détermination de l'emploi du pronom comme signe adéquat, capable de participer à la délimitation précise de *l'incipit*.

La promiscuité entre la narration et la description dans *La Jalousie* n'offre pas de même un véritable critère de délimitation. La première description de l'ombre du pilier, portée par la focalisation (restée inchangée) du mari absent, a servi comme nous avons pu l'établir précédemment de repère temporel et a été utilisée lors du repérage chronologique de la narration. Après ce premier paragraphe, disons, à forte dominance descriptive, débuté par un « maintenant », a suivi un deuxième, lui aussi commencé par un autre « maintenant », qui

⁵³⁴ DEL LUNGO, Andrea, *L'Incipit romanesque*, op. cit., p. 125.

⁵³⁵ *Ibid.*, p. 125.

⁵³⁶ *Ibid.*, p. 126.

⁵³⁷ GENETTE, Gérard, *Figures III*, op. cit., p. 252.

⁵³⁸ GENETTE, Gérard, *Figure*, op. cit., p. 70.

nous présente A..., la femme du mari jaloux toujours sur un ton descriptif : « A... est rentrée dans la chambre, par la porte intérieure qui donne sur le couloir central. Elle ne regarde pas vers la fenêtre, grande ouverte, par où – depuis la porte – elle apercevrait ce coin de terrasse. » (pp. 8- 9). En adoptant le point de vue choséiste, les deux paragraphes seraient pareils si on ne tenait pas compte de la nature de l’objet décrit : l’ombre et la femme. La fin de ce paragraphe se fait par une autre description, celle des cheveux de A... : « Les boucles noires de ses cheveux se déplacent d’un mouvement souple, sur les épaules et le dos, lorsqu’elle tourne la tête. » (p. 9).

2.2. Délimitation de *l’excipit*

Pour délimiter *l’excipit* suivant les recommandations de Guy Larroux, nous devons « remonter le texte à partir de son point final, moins à la recherche de signaux déclarés que d’éléments introduisant dans le contexte final une dose plus ou moins forte d’hétérogénéité⁵³⁹. ». Hormis le blanc maximum qui vient après le point final qui marque avec évidence la fin de la matérialité textuelle du roman, il existe d’autres signaux, « des annonces de la fin qui programment explicitement la terminaison du récit⁵⁴⁰ » qui se trouvent au début de la dernière section du roman, peu importe sa subdivision. Voici les exemples que Larroux donne⁵⁴¹ :

« Lecteur, il est temps que cette navigation agitée trouve enfin un point où aborder⁵⁴² ».

Ou encore :

« Le destin de ceux qui ont figuré dans ce récit est maintenant presque accompli. Le peu qui reste à dire tiendra en quelques simples mots⁵⁴³ ».

Notons le choix des exemples apportés qui comportent d’une manière on ne peut plus claire la fin du récit explicitée par les mots : *enfin*⁵⁴⁴, *accompli* et *le peu qui reste*.

⁵³⁹ LARROUX, Guy, « Mise en cadre et clausularité », *Poétique* n° 98, 1994, pp. 251-252.

⁵⁴⁰ LARROUX, Guy, *Le mot de la fin : la clôture romanesque en question*, Paris, Nathan, 1995, p. 30.

⁵⁴¹ *Ibid.*, p. 31.

⁵⁴² *Si par une nuit d’été*, ..., roman d’Italo Calvino, cité par LARROUX, Guy, *Le mot de la fin : la clôture romanesque en question*, op. cit., p. 271.

⁵⁴³ DICKENS, Charles, *Les Aventures d’Oliver Twist*, Paris, Gallimard, « Bibl. de la Pléiade », 1958, p. 1417.

⁵⁴⁴ Dans le premier extrait, il suffit de remplacer “narration” par “navigation” pour arriver au même résultat.

Le parallèle avec le Nouveau Roman est difficilement envisageable. Citons pour notre part plusieurs exemples à commencer par Robbe-Grillet.

Dans *Le Voyeur*, le roman est divisé en trois grandes parties, la dernière contient 104 pages. Elle commence ainsi : « La nouvelle affiche représentait un paysage⁵⁴⁵ ». Cette phrase semble au contraire introduire un autre élément narratif inédit dans le récit ou, comme le cas de *Tropismes* de Sarraute, initier un élément suspensif dans le dernier chapitre (le roman en compte 24) qui commence par : « Ils se montraient rarement, ils se tenaient tapis dans leurs appartements, au fond de leurs pièces sombres et ils guettaient »

Dans *L'Innommable* de Beckett, c'est encore plus flagrant. À partir de la page 29, le roman est en un seul bloc compact ininterrompu par aucun blanc, ni alinéa. Comme si le reste du roman ne formait qu'un seul paragraphe de 181 pages : « Moi, dont je ne sais rien, je sais que j'ai les yeux ouverts, à cause des larmes qui en coulent sans cesse. [...], je vais continuer⁵⁴⁶. » Ajoutons à cela le fait que le roman n'est soumis à aucune division par chapitre, partie ou section.

C'est le cas aussi de *L'Herbe* de Claude Simon avec un texte ne manifeste aucune rupture de nature *typographique* (ou mise en page) pour une emprise qui permettrait de dégager cette programmation de la fin. Et même en la présence de division chapitrale chez Simon comme dans *L'Acacia*, le dernier chapitre (le roman en compte douze) intitulé *1940*⁵⁴⁷, commence ainsi :

Ce fut seulement trois jours plus tard qu'il y pensa. Ou plutôt que son corps se rappela : au lit déjà, la lampe de chevet éteinte (il se couchait tôt ; il se déshabillait, se glissait entre les draps, ne prenait même pas un livre ou un journal), à peine allongé, il pressait le commutateur puis restait là sans même attendre, sans impatience, sachant que le sommeil allait venir presque aussitôt, l'engloutir non pas dans, mais sous son épaisse chape noir⁵⁴⁸ ...

⁵⁴⁵ ROBBE-GRILLET, Alain. *Le Voyeur*. Paris : Minuit, 1955, p. 191.

⁵⁴⁶ BECKETT, Samuel, *L'Innommable*, Paris, Minuit « double », 2004, p. 29-211.

⁵⁴⁷ Qui porte le même titre que le chapitre dix.

⁵⁴⁸ SIMON, Claude, *L'Acacia*, Paris, Minuit « double », 2004, p. 333.

La référence⁵⁴⁹ au début de *La Recherche du temps perdu* de Proust est évidente avec une symbolique très forte : Claude Simon a clôturé le dernier chapitre de ce roman en imitant l'ouverture du premier chapitre de l'un des romans plus connus de l'histoire de la littérature française.

On citera enfin le contre-emploi de *L'Emploi du temps* de Butor qui n'a pas suivi les exemples des nouveaux romanciers qu'on vient de citer. Butor est connu pour son travail de formalisation qui passe par une division chapitrale plus significative. En effet, ce roman est constitué de quatre parties. La première est intitulée très sobrement "L'Entrée" et la dernière, en toute logique, "L'Adieu". Chaque partie est constituée de cinq chapitres eux-mêmes formés d'une à plusieurs entrées datées, le roman étant écrit sous forme de journal intime. On peut lire au dernier chapitre : « Dans ce coin du compartiment, face à la marche, près de la vitre grise couverte à l'extérieur de gouttes de pluie, par laquelle je viens d'apercevoir, *s'en allant après m'avoir dit adieu, [...] il ne me reste que quelques instants, [...] avant que le train s'ébranle m'emportant loin de toi*⁵⁵⁰ ».

2.3. Les démarcatifs

Larroux a repris le terme "démarcateur" de Greimas pour désigner tout agent qui a aidé à délimiter la dernière séquence du récit des *Deux Amis*⁵⁵¹, baptisée par lui « la clôture du récit ». Larroux pense qu'il « serait sans doute utile, pour ce qui est du roman, d'étendre la notion de démarcateur à tous les changements, à tous les glissements et à toutes les ruptures qui dénoncent l'hétérogénéité de la portion finale du texte et l'autonomisent par là même⁵⁵². »

Il cita trois démarcatifs qu'il jugea les plus spectaculaires, ceux affectés par tout changement dans :

- le temps du récit, lorsque « les dernières pages ou les dernières lignes s'écrivent à un autre temps que celui de l'ensemble du récit⁵⁵³ » ;

⁵⁴⁹ Citons à propos de ce rapprochement entre les deux auteurs : « *Claude Simon Et Marcel Proust : Lecture D'une « Recherche Du Temps Perdu » simonienne* ». Thèse de doctorat de Katerine Gosselin, sous la direction d'Isabelle Daunais, université de Montréal 2011 [en ligne]
URL < <http://www.collectionscanada.gc.ca/obj/thesescanada/vol2/QMM/TC-QMM-97044.pdf>> (consulté le 03/06/2015)

⁵⁵⁰ BUTOR, Michel, *Œuvres complètes I*, Paris, Éditions de la Différence, 2006, p. 393. (C'est nous qui soulignons).

⁵⁵¹ L'analyse de cette nouvelle de Maupassant a été effectuée dans : GREIMAS, Algirdas Julien, *Maupassant : la sémiotique du texte*, Paris, Seuil, 1976.

⁵⁵² LARROUX, Guy. *Le mot de la fin. Op. cit.*, p. 33.

⁵⁵³ *Ibidem*.

- la voix et la personne, lorsqu'il y a « remplacement d'une personne grammaticale par une autre », ou s'il y a passage d'une « narration homodiégétique à une narration hétérodiégétique, ou inversement⁵⁵⁴ »
- le genre du discours, lorsqu'il y a (comme l'exemple qu'il donne) un achèvement d'un récit par une lettre.

En dehors de ces trois cas, il en mentionne d'autres, moins singulier, mais tout aussi efficace pour rompre l'homogénéité du récit, comme « une accélération brusque du tempo narratif (si le narrateur choisit par exemple de liquider les personnages), un changement de lexique (si par exemple sa voix se hausse [...]), bref tous les contrastes stylistiques [...] peuvent s'interpréter comme des démarcateurs⁵⁵⁵. »

Pour vérifier la validité et la pertinence de ces critères, nous avons choisi *La Modification* de Michel Butor.

Dans ce roman, mis à part les trois démarcateurs cités plus haut, d'autres signaux sont présents pour instaurer cet effet de clôture et cela dès le début du dernier chapitre, comme cette référence au départ : « Il y a ce livre que aviez acheté au *départ*, non lu mais conservé tout au long du voyage » (L. M. p. 669), ce qui veut dire, implicitement, que ce voyage touche à sa fin.

Il y a aussi dans cette même page une confession du narrateur qui fait écho, en substance, à une autre, qui se trouve vers la fin du premier chapitre :

- « C'est le mécanisme que vous avez remonté vous-même qui commence à se dérouler presque à votre insu. » (La fin du premier chapitre. L. M. p. 504).
- « n'ayant plus d'autre liberté, emporté dans ce train jusqu'à la gare, de toute façon lié, obligé de suivre ces rails. » (Le début du dernier chapitre. L. M. p. 669)

On peut mettre en lumière d'autres signaux grâce aux relations des protagonistes réels ou fictifs de la communication intra ou extratextuel, comme le préconise Philippe Hamon⁵⁵⁶ où l'*excipit* est « un endroit (...) de mise en phase, entre (...) énoncé et énonciation⁵⁵⁷. ».

⁵⁵⁴ *Ibid.*, p. 33.

⁵⁵⁵ *Ibid.*, p. 34.

⁵⁵⁶ HAMON, Philippe, « Clausules », *op. cit.*, p. 513.

⁵⁵⁷ *Ibid.*, p. 513.

Prenons par exemple la dernière phrase du roman : « Vous quittez le compartiment » (L. M. p. 677). L'énoncé prend le soin d'assumer lui-même de par sa thématique majeure, le voyage, sa propre fin. Pareil au silence, à la mort, ou toute autre forme d'extrême, qui font écho à la manière d'un binôme, les deux extraits suivants se répondent comme ceci : « Vous quittez » le compartiment (lors de l'arrivée) répond à « vous vous introduisez » (L. M. p. 495) dans ce même compartiment (lors du départ), l'une des premières phrases du roman.

L'espace excipitiel peut être détecté aussi par une instance énonciante-écrivante qui commente sa propre trajectoire, particulièrement présente dans cet endroit du texte « *lieux métalinguistique par excellence, de la thématique de l'écriture, (...) de la réflexion sur la distorsion des temporalités écriture / aventure / lecture (...) lieu d'interrogation rétrospective ou prospective sur le vouloir-dire, le pouvoir-dire, ou le savoir-dire*⁵⁵⁸. ». Ce qui résume assez justement l'avant-dernier paragraphe du roman : « Le mieux, sans doute, serait de (...) tenter de faire revivre sur le mode de la *lecture* cet épisode crucial de votre *aventure*, (...) vers ce *livre futur* et nécessaire dont vous tenez la forme dans votre main. » (L. M. p. 677) d'autant plus si l'on sait que Delmon qui a entre les mains un livre, acheté avant le départ du train, qu'il n'a pas ouvert, dont on ignore le titre et l'auteur, décide d'écrire un livre dont il insinue qu'il s'agit de celui que le lecteur est en train de lire.

La présence du « je » qui entame le dernier chapitre marque, quant à elle, une intrusion d'un narrateur-énonciateur qui se dévoile après ce « vous » qui cache derrière lui plusieurs interprétations possibles⁵⁵⁹ vous =(tu+tu (+tu)) ou (tu +il (+il)) le rendant un peu anonyme où il cesse d'interpeler le lecteur, pour prendre en main son récit où il annonce à la fin de l'avant-dernier chapitre : « Il faut réussir à ouvrir complètement cette porte » (L. M. p. 668). C'est effectivement ce que va essayer de faire Delmon-l'auteur tout au long du dernier chapitre avec une tendance générale au discours rétroactif et explicatif, où il faisait une récapitulation de tout ce qu'il avait vécu par l'intermédiaire notamment du livre (un objet qui pourrait avoir une portée symbolique ou travailler un effet de mise en abyme). Hamon l'avait désigné par une « évaluation modalisation » ou « un témoignage assertif du conteur⁵⁶⁰ » qui caractérise l'*excipit*, comme ce passage de la page 673 : « Il faudrait montrer dans ce *livre* le rôle que peut jouer Rome dans la vie d'un homme [Delmon] à Paris. »

⁵⁵⁸ *Ibid.*, p. 514.

⁵⁵⁹ MAINGUENEAU, Dominique, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Dunod, 1993, p.7. (À ce propos voir tout le premier chapitre « la situation d'énonciation »).

⁵⁶⁰ HAMON, Philippe, « Clausules », *op. cit.*, p. 514.

Dans *Le Jardin des Plantes*, nous pensons, suivant ces critères de délimitation, que les prémices de l'espace excipitiel sont apparues dès la quatrième et dernière partie du roman. Le premier indice en est l'épigraphe de Flaubert qui l'inaugure : « Avec les pas du temps, avec ses pas de gigantesque d'inférieur géant. » (*JDP*, p. 317). Comme nous l'avons indiqué plus haut, la présence du "temps" dans cette citation peut renvoyer, du point de vue thématique, à la *mémoire*, comme il peut renvoyer au temps de l'écriture, et de la lecture, d'un point de vue scriptural. Cela peut signifier l'approche de l'échéance temporelle de la durée du roman.

À partir de ce point de départ, les ruptures d'ordre formel se démultiplient dans *Le Jardin des Plantes* :

- Les espaces entre les paragraphes sont plus conséquents.
- Des insertions de diverses natures s'opèrent entre les paragraphes : une coupure de presse du *Leningrad-Soir*.
- Une lettre du colonel Cuny (commandant du 8^e dragon de la Division Légère de Cavalerie). Elle a été reprise telle quelle, à l'exception des noms qui ont été remplacés par des initiales.
- Un extrait d'une discussion entre Alain Robbe-Grillet, Jean Ricardou et Claude Simon survenue lors du colloque de Cerisy en 1971, sous forme d'un dialogue.
- Un document du service historique de l'armée dont l'auteur a repris la mise en forme en l'insérant entre deux paragraphes : celui qui le précède raconte sa rencontre avec la *vieille dame éléphant* et le suivant ses *souvenirs d'Égypte*.
- Un scénario de 42 plans (énumérés en chiffres arabes). À sa fin, la mention "FIN" est centrée au milieu de la page.
- Des directives complémentaires concernant les plans 7, 22, 16 et 23 du scénario précédent.

Ces différentes ruptures, opérées parfois (comme on vient de le voir dans les exemples précédents) par une hétérogénéité générique (lettre, document, scénario), rendent la méthode de la lecture rétroactive préconisée par Larroux impertinente pour trouver les ruptures susceptibles de délimiter la fin du roman, premièrement à cause de leur nombre considérable et deuxièmement parce qu'ils ne concernent pas seulement cet espace mais tout le roman puisqu'on peut remonter encore plus en amont pour trouver d'autres signaux de ce type.

La seule présence qui peut être retenue sans équivoque, peut venir du mot “fin” présent à la page 351 : « Rommel (fin) : Fidèle à son éthique ... ». Elle est la première indication explicite d’une *fin* dans cet espace. Elle signifie la clôture des différentes évocations du célèbre Général Rommel, ouvertes à la page 55 comme suit : « Dans ses « Carnets », publiés après sa mort, le général allemand Erwin Rommel expose l’un des principes [...] de sa dictature. ». Cette clôture thématique, explicitée par le mot *fin*, vient rejoindre la conception de la narration qui la considère comme un faisceau de fils narratifs qui s’élaborent tout au long du récit, pour se couper vers sa fin. Dans ce cas précis, le fil en question est celui de Rommel.

Dans *La Jalousie*, la répétition, avec ou sans variation, a créé un brouillage diégétique et une confusion structurelle dans la narration. Cette dernière a été causée par les différents niveaux narratifs (réalité diégétique, imagination délirante, représentation allégorique, voire même un discours mythique⁵⁶¹) qui se côtoient dans tout le roman, surtout à partir du septième chapitre (pp. 129-131), lors de la mise à mort de la scutigère dans une chambre (d’hôtel ?) et non pas sur le mur de la salle à manger de la maison coloniale.

Comme on vient de le voir, les signaux du commencement et de la fin sont disséminés ici et là, dans tout le dernier chapitre ; et devant cette multiplicité des signaux, se posent la question du choix du plus pertinent d’entre eux, d’autant plus que le procédé de la lecture rétroactive de Larroux ne stipule pas s’il faut désigner *le premier* signal rencontré comme *Le signal principal*, ou pas. La solution viendra, comme nous l’avons hypothétiquement supposée, d’une concertation mutuelle quant au choix de ces critères et démarcateurs.

2.4. Concertation Mutuelle des Critères et des Démarcateurs

Dans cette entreprise de concertation mutuelle que nous avons préconisée pour délimiter les deux espaces liminaires, nous allons essayer de mettre en parallèle les critères ci-dessous cités de Del Lungo, concernant l’*incipit*, et ceux de l’*excipit* tels que recensés par Guy Larroux, que nous avons rapportés dans le tableau qui suit :

⁵⁶¹ Comme le motif du *Mille-pattes* qui possède une charge mythologique dans la civilisation égyptienne (c’est une divinité « Sepa (Anubis-Sepa) » qui a comme emblème un scutigère). Ou encore comme la lecture de Jacques Leenhardt, dans *Lecture politique du roman, La Jalousie d’Alain Robbe-Grillet* (op. cit.) où il évoque le mythe du *colonial*, notamment page 114.

| Les critères pour délimiter l' <i>incipit</i> Del Lungo | Les critères pour délimiter l' <i>excipit</i> Guy Larroux |
|---|---|
| - Un changement de la temporalité du récit. | - Tout changement qui affecte le temps. |
| - Passage d'un type de discours à un autre. | - Tout changement du genre du discours. |
| - Un changement de voix ou de niveau narratif. | - Tout changement de voix de la personne. |

Larroux parle de *démarcateurs* qui marquent tout changement ou rupture de l'homogénéité du récit qui « autonomise » l'*excipit*.

Del Lungo parle, lui, de critères qui ont pour but de marquer un effet de clôture ou de fracture qui isolerait la « première unité du texte⁵⁶². » On se rend compte que les deux critères visent à identifier une *unité textuelle liminaire*.

Cet avis est partagé de même par Jean-Louis Cornille qui assure que « *le découpage est fonction d'une unité du récit, dont les critères peuvent varier*⁵⁶³. »

Du tableau ci-dessus, on peut remarquer qu'il y a une ressemblance entre les critères choisis pour délimiter l'un et l'autre, les extrémités du récit. Cela confirme, encore une fois, l'existence d'une relation qui les lie, mais pose problème quant à leur application en même temps sur le même récit. Théoriquement, cela serait délicat si, par exemple, on prenait les deux critères de la première ligne du tableau.

Ce qui rend encore plus difficile l'opération de délimitation, c'est que ces critères ne concernent pas spécifiquement ses espaces : « Tous ces procédés [clausulaires] ne sont ni nécessaires ni suffisants, peuvent être rencontrés à n'importe quel endroit du texte, et provoquent un arrêt (perception d'une rupture, (...) effet de rétroaction) comme n'importe quel autre fait stylistique.⁵⁶⁴ »

Del Lungo, lui-même, avoue que « les fractures textuelles peuvent se multiplier, et il est souvent très arbitraire de choisir la principale⁵⁶⁵. » ce qui lui fait dire que les limites de

⁵⁶² DEL LUNGO Andréa, *L'incipit romanesque*, *op. cit.*, p. 51.

⁵⁶³ CORNILLE, Jean-Louis, « Blanc, semblant et vraisemblance », *op. cit.*, p. 49.

⁵⁶⁴ HAMON, Philippe, « Clausules », *op. cit.*, p. 526.

⁵⁶⁵ DEL LUNGO, Andréa, *L'incipit romanesque*, *op. cit.*, pp. 52-53.

l'*incipit* sont « mobiles et incertaines et dont l'ampleur peut varier considérablement suivant les cas⁵⁶⁶. »

Il nous faudrait pour délimiter l'*incipit*, détecter un *changement de temporalité* ; et pour délimiter l'*excipit*, détecter *un changement qui a affecté le temps*. Cela ne serait possible que dans deux cas : dans le premier, le récit qui pourrait se prêter idéalement à la pratique, doit adopter en son *incipit* un temps de narration, puis adoptera un autre temps dans le corps de son texte, puis un troisième (ou bien revenir au premier temps) en son *excipit*. Le deuxième serait un cas extrême, où l'*incipit* finit où commence l'*excipit*, où, dans chacun de ces espaces adoptera un temps de narration qui lui sera propre. Et c'est à partir de là que peut naître une obligation de concertation, puisque c'est la même contrainte avec les critères qui restent.

L'application directe de ce changement de temporalité dans *Le Jardin des Plantes* serait délicate à vérifier puisque sur la première page et ses quatre fragments, la difficulté serait celle du choix par lequel a commencé le roman⁵⁶⁷. À cette difficulté, vient s'ajouter une autre de taille, celle de l'absence de syntaxe. Dès lors, ce n'est plus peut-être la peine de relever les différents temps verbaux dans cette écriture asyntaxique⁵⁶⁸.

Pour ce qui est de *La Jalousie*, c'est encore plus flagrant. Le temps de la narration est le présent *perpétuel*, instauré par un *Maintenant* omniprésent dès la première phrase du roman : « *Maintenant* l'ombre du pilier » (p. 7), jusqu'à la dernière : « La nuit noire et le bruit assourdissant des criquets s'étendent de nouveau, *maintenant*, sur le jardin et la terrasse, tout autour de la maison » (p. 172)

Concernant *La Modification*, nous avons pu remarquer un passage du passé composé au présent et cela dès la première phrase–paragraphe : « Vous *avez mis* [passé composé] le pied gauche sur la rainure (...), et de votre épaule droit vous essayez [présent] (...) » (L. M. p. 496). En se fondant sur ce critère, l'ampleur de l'*incipit* se réduirait à la seule première phrase, or que Del Lungo lui-même se refuse de « *limiter l'analyse à la seule première phrase*⁵⁶⁹. » L'autre critère qui permettrait la délimitation dans le dernier roman cité est, lui, présent à la deuxième phrase–paragraphe. Il consiste en un passage d'une narration présente dans le premier paragraphe à une description lorsque l'auteur nous décrit la valise du personnage

⁵⁶⁶ *Ibid.*, p. 54.

⁵⁶⁷ Nous allons détailler ce point un plus loin, dans ce chapitre.

⁵⁶⁸ Et même si nous insistons pour le faire, nous allons remarquer la présence du plus-que-parfait, du participe présent, de l'imparfait et du passé simple. C'est-à-dire un temps verbal pour chaque fragment.

⁵⁶⁹ DEL LUNGO Andréa, *L'incipit Romanesque*, *op. cit.*, p. 51.

principal ainsi que ses différentes sensations corporelles. Ce passage ne s'est pas fait d'une façon nette. L'auteur semble insérer les séquences descriptives entre le sujet et le verbe. On peut schématiser la structure de la phrase d'une façon simple mais cela reflète la tendance générale de la construction phrastique dans tout le roman : « un homme à votre droite, son visage à la hauteur de votre coude, (...) [*et ce n'est qu'après treize lignes que viendra le verbe*] cet homme vous dévisage. » (L. M. p.496). Ce procédé⁵⁷⁰ peut être efficace pour faire *passer* les séquences descriptives et créer un effet de suspense qui oblige le lecteur à terminer la description pour comprendre le sens d'une phrase entamée.

Les autres critères, tels que le changement de focalisation, de voix, ou de niveau narratif, sont absents des débuts des trois romans cités ci-dessus, ce qui nous permet de confirmer que le choix d'un tel ou tel critère formel reste arbitraire. D'autant plus que la question de *l'ordre*, qui sur laquelle repose toute cette entreprise de détection des différents critères et marqueurs n'est plus valable dans une écriture fragmentaire comme nous l'avons indiquée dans le troisième chapitre de la première partie.

Il nous apparaît à présent que la pertinence de l'emploi des critères formels pour une délimitation rigoureuse de *l'incipit* et de *l'excipit* n'est valable pleinement comme elle l'est lorsqu'il s'agit d'une écriture linéaire qui suit un schéma narratif classique tel qu'on peut l'identifier à travers celui de Jean-Michel Adam⁵⁷¹, par exemple, où le récit est structuré suivant un enchaînement linéaire quinaire encadré par une situation initiale et une situation finale. Entre ces deux états, il s'agit généralement d'une quête qui va d'une situation à une autre : complications, action (ou évaluation), résolution. Il n'est pas nécessaire de rappeler que même si l'ordre n'est pas respecté, ou même si bien que l'une de ces étapes manque (ou est remplacée par une variante), il s'agira toujours du modèle fonctionnel qui aurait été modifié pour des raisons de dramaturgie ou de variation.

Pour ce qui est de l'écriture fragmentaire, nous présumons que la structure thématique peut nous aider dans cette entreprise de délimitation. Pour le faire nous allons devoir compter sur la conception triadique de la clause telle que comprise par Philippe Hamon : fin – finition – finalité. Pour lui, la fin du texte « est liée à celui de sa *finalité* (de sa fonction idéologique (...)), ainsi qu'à celui de sa *finition* (au sens traditionnel de « clôture », de *cohérence interne*, de « fini » stylistique et structurel)⁵⁷² ». Le lien est donc clair (du moins) entre la *fin* et tout

⁵⁷⁰ Ce procédé travaille la fonction dramatique, mais cette fois-ci au niveau phrastique.

⁵⁷¹ Sur ce point voir : ADAM, Jean-Michel, *Les textes : types et prototypes*, Paris, Nathan, « coll. FAC », 1992.

⁵⁷² HAMON, Philippe, « Clausules », *op. cit.*, p. 499.

ce qui la précède dans un roman, sans pour autant avancer qu'il s'agit explicitement de son *incipit*. Et si l'on ajoutait la *cohérence interne* qui doit concerner la structure globale du roman, ce lien n'en serait que renforcé.

3. Bouclage structurelle dans *La Jalousie*

Nous allons à présent vérifier si cette finition thématique est à l'œuvre dans *La Jalousie*. Cette vérification permettra de rendre la concertation entre les deux espaces liminaires non seulement envisageable, mais surtout nécessaire.

Pour réaliser cette *finition* dans *La Jalousie*, toutes les séquences narratives qui ont été entamées (ouvertes) dans le roman, doivent être terminées (fermées), car du point de vue narratif⁵⁷³, dans cette « quantité finale »⁵⁷⁴ de l'espace excipitiel, toutes les données du récit doivent aboutir à leurs fins. Les questionnements narratifs seront résolus et aucun fil (narratif) ne doit dépasser. Toutes les possibilités narratives auront choisi une voie, un aboutissement parmi les voies potentielles qui ont pu s'offrir à eux.

Après avoir identifié les motifs les plus importants dans le roman, nous avons localisé les lieux textuels de leurs *liquidations*. Liquidation est à prendre dans le sens où un récit, pour se clôturer, doit couper tous les fils narratifs tissés depuis le début du roman. Vérifions maintenant sur quelle étendue textuelle s'est effectuée *cette finition*, le lieu où ont été présents les différents motifs clôturés.

La clôture des motifs a pu être vérifiée ainsi :

- Le *Mille-pattes* : Le doute de son écrasement même a été installé par l'affirmation suivante : « La tache a toujours été là, sur le mur. » (p. 166).
- La *Lettre* : C'est la premier et la seule évocation de la lecture *terminée* de la lettre : « Ayant *terminé* sa lecture, au bas de la page, A... pose la lettre à côté de son enveloppe » (p. 167). (C'est nous qui soulignons)
- La *déconstruction*, l'effacement même du *Roman africain*⁵⁷⁵ évoqué dès le premier chapitre, a été réalisée (comme nous l'avons déjà indiqué dans le titre des

⁵⁷³ Nous adoptons celui de KOTIN MORTIMER, Armine, « Les débuts-et-fins, un enchaînement forgé », *op. cit.*

⁵⁷⁴ L'expression est de Ben Taleb Othman dans « La clôture du récit aragonien ». Cité par KHALID, Zekri, *Étude des incipit et des clausules dans l'œuvre romanesque de Rachid Mimouni et dans celle de Jean-Marie Gustave Le Clézio*, Thèse de doctorat, sous la direction de Charles BONN, Université Paris XIII, 1998, p. 41.

⁵⁷⁵ Dont la lecture a été déjà achevée à la page 66 : « Ils ont achevé maintenant l'un comme l'autre la lecture de ce livre qui les occupe depuis quelque temps ».

topoi de la clôture) avec la manière suivante : « Le personnage principal du livre est un fonctionnaire des douanes. Le personnage n'est pas un fonctionnaire, mais un employé supérieur d'une vieille compagnie commerciale. » (p. 170).

La limite inférieure de cette étendue textuelle a été identifiée à la page 166, c'est-à-dire à partir du dernier motif du *mille-pattes*. Pour affirmer que cette étendue correspond proprement à *l'excipit* de ce roman, attendons la vérification du rapport de ces clôtures avec ce qui leur correspond comme ouvertures.

En d'autres mots, disons que pour bien mettre en évidence cette liquidation des motifs tout en respectant cette concertation mutuelle, on doit vérifier si les motifs liquidés tels qu'identifiés dans *l'excipit* ont été bien ouverts dans l'espace textuel incipital qui tracera du coup la délimitation de *l'incipit* proprement dit.

Les motifs dont nous avons remarqué la *liquidation* sont apparus comme suit :

| Le Motif | Première apparition | liquidation |
|------------------------|---------------------|-------------|
| <i>Le mille-pattes</i> | p. 21 | p. 166 |
| <i>La lettre</i> | p. 11 | p. 167 |
| <i>Le Roman</i> | p. 20 | p. 170 |

Ce tableau met bien en évidence cette correspondance. Nous pouvons à présent affirmer que *l'excipit* proprement dit se confond avec le dernier chapitre de *La Jalousie*.

Pour plus de précisions et de rigueur, et comme nous l'avons préconisé dès l'introduction de cette recherche, nous devons envisager un croisement des critères formels et des paramètres formels. La correspondance thématique étant vérifiée, il s'agira pour nous maintenant de mettre à jour la structure formelle qui lui est subjacente pour dégager la correspondance entre *l'incipit* et *l'excipit*.

Ce qui a pu influencer cette orientation vers l'aspect structurel, c'est bien la dimension matérielle de la fragmentation qu'on a pu suspecter dans *Le Jardin des Plantes* et dans *La Jalousie*, mise en évidence dans le deuxième chapitre de cette partie pratique. Nous allons, en conséquence, mener un travail de formalisation qui prendra en charge la présence et la fréquence de tous les motifs dans *La Jalousie*.

En effet, après avoir identifié ces motifs (évoqués dans les détails au chapitre précédent), nous les avons désignés par des lettres pour bien identifier les répétitions qui les travaillent. Cela nous a permis surtout de montrer que *La Jalousie* est constitué d'un nombre fini de motif formant un arrangement et non une combinatoire, comme nous l'avions déjà confirmé précédemment, sachant que la différence entre l'arrangement et la combinatoire fait que l'ordre dans la première est d'une très grande importance, au contraire de la deuxième où il ne l'est pas du tout.

Les motifs sont représentés comme suit :

Le *Dîner* ou *Déjeuner* : D *L'apéritif* : A *Café* après le repas : C La *lettre* : L
 Le *voyage en ville* : V *Le mille-pattes* : M *Le Roman* : R.

Le tableau suivant rapporte l'apparition des motifs dans chaque chapitre :

| Nombre de pages | Chapitre | Ordre des motifs |
|-----------------|----------|---|
| 18 pages | 01 | L A D R m / C |
| 26 pages | 02 | L A m R m D v (p. 48) M |
| 12 pages | 03 | m D m A |
| 15 pages | 04 | A v R v après m D v D v M v A |
| 18 pages | 05 | L A l v A v D M l L |
| 16 pages | 06 | V d seul m l V départ |
| 30 pages | 07 | v m M hôtel l v |
| 22 pages | 08 | l A v projet R v projet A v passé D m R V retour (p. 161) a R A D A v projet |
| 06 pages | 09 | m L A R |

À partir de ce tableau, nous pouvons commencer notre analyse par une remarque préliminaire, certes, moins pertinente sur le plan structurel, mais très significative du point de vue thématique :

- Le motif du *mille-pattes* est le seul qui soit présent dans tous les chapitres sans exception.
- Le motif le plus présent (en nombre d'occurrence) dans le roman est celui du *voyage en ville*.

Ces deux motifs sont ceux qui ont pris en charge la thématique principale du roman, la jalousie. Le *mille-pattes* symbolise l'acte adultérin, et le *voyage* comme ce qui l'a permis.

Une deuxième remarque tirée de ce tableau (qui concerne *La Jalousie* bien entendu, mais qui est partagée aussi par *Le Jardin des Plantes*, comme nous allons le voir un peu plus loin) se rapporte au fait que le premier et le dernier chapitre sont les seuls à ne répéter aucun motif. Cette structuration des motifs rentre dans le travail d'une dynamique incipitielle, et respectivement excipitielle, qui cherche à faciliter l'entrée (et la sortie) dans l'univers romanesque, sans l'entraver de répétitions qui ralentiraient le processus de l'ouverture et celui de la clôture, inférant ainsi au roman une cohérence stylistique qui a contribué à sa finition thématique, évoquée à l'instant.

Du même tableau précédent, on peut aussi faire clairement le constat (le plus important concernant notre problématique) de l'évidente présence des mêmes motifs dans les deux chapitres liminaires du roman, ceux de *la lettre, du roman et du mille-pattes*. Une objection pourrait être émise quant à la présence du motif du *Diner* dans le premier chapitre, mais comme nous l'avons signalé précédemment, ce motif est un prétexte pour introduire d'autres, plus pertinents du point de vue thématique tels que celui du *Voyage* ou du *Roman*⁵⁷⁶, ou surtout celui du *Mille-pattes*. On pourrait même confondre celui de *l'Apéritif* avec celui du *Café sur la terrasse* puisqu'ils n'ont aucune spécificité particulière sauf le fait de constituer le même cadre qui met en scène les comportements et les insinuations de A... et de Franck, ainsi que leurs discussions qui portent sur le *Voyage en ville* ou le *Roman*.

Il y a donc une réelle correspondance des motifs dans *l'excipit* et *l'incipit* qui nous confirme la limite de *l'incipit* à la page 21, juste après la première évocation du *Mille-pattes*.

Nous avons confirmé cette prise de décision avec la précaution de ne pas revenir sur un motif déjà apparu et cela pour ne pas contredire l'un des résultats constatés dans toutes les tentatives entreprises pour la délimitation, celui de ne pas faire retourner le récit sur lui-même.

⁵⁷⁶ La preuve en est qu'ils sont absents du sixième et du septième chapitre, lorsque *la maison est vide*. Ou encore, dans le premier chapitre, le motif du *Diner* n'a été que le prétexte pour continuer la discussion qui portait sur *le camion en panne* qui a introduit celle qui portait celle du *Roman*.

Nous devons signaler le fait que le motif du *Voyage en ville*, l'un des plus importants dans ce roman a été évoqué tardivement dans le récit. Sa première apparition a été à la page 48 et sa liquidation, c'est-à-dire le retour du voyage en ville s'est présenté (d'une manière très claire par rapport aux autres scènes qui lui ressemble⁵⁷⁷) à la page 161 : les deux personnages, A... et Franck, descendent de la conduite bleue et « 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 [...]. La tête de Franck s'incline en avant [...]. *Oui, ils sont en parfaite santé.* Non, ils n'ont pas eu d'accident, juste un petit incident de moteur qui les a *contraints de passer la nuit à l'hôtel*, en attendant l'ouverture du garage⁵⁷⁸. » (pp. 161-162). (C'est nous qui soulignons). L'interprétation qu'on pourrait donner à l'apparition tardive de ce motif, peut être la volonté de l'auteur d'introduire un nouvel événement capable d'apporter un supplément de charge suspensive au thème général de la jalousie : Jusqu'au moment de l'apparition de ce nouveau motif, c'est-à-dire la page 48, le roman ne faisait que reproduire les mêmes motifs comme on peut le voir sur le précédent tableau (dont nous avons repris une partie ci-après) :

L A D R m C (1^{er} chapitre) L A m R m D v (p. 48) (2^{ème} chapitre)

Une fois ce motif introduit, il va suivre le même programme structurel qui a été suivi par les motifs qui l'ont précédé. C'est un programme qui consiste en une répétition littérale ou bien avec variations, sous forme d'une combinatoire, du même motif. Pour mettre à jour ce programme, suivons l'enchaînement chronologique du *voyage en ville* tout en surveillant l'emplacement des différentes étapes signalées par leurs numéros des pages.

Le *voyage en ville* s'est normalement déroulé comme suit :

- Depuis son état de projet : « « Quand comptez-vous aller ? demande A... » » (p. 48),
- passant par le départ effectif : « « Le monsieur, il est là » [...] A... dit : « Je viens. » [...]. Elle se lève, traverse la chambre en contournant le grand lit, prend son sac à main sur la commode [...]. Elle ouvre la porte sans faire de bruit [...], sort, referme la porte derrière soi. » (p. 113) ;
- jusqu'au retour effectif : « A... et Franck en descendent [de la voiture bleue] en même temps. [...]. A... tient à la main un paquet de très petite taille [...]. Non, ils n'ont pas

⁵⁷⁷ Nous entendons par là celle où Franck raccompagne A... chez elle après qu'elle ait rendu visite à Christiane, son épouse.

⁵⁷⁸ La seule étape qui n'a pas été répétée est celle du retour effectif qui a été cité seulement aux pages 161-162.

eu d'accident, juste un petit incident de moteur qui les a contraints de passer la nuit à l'hôtel, en attendant l'ouverture d'un garage. » (p. 161-162).

- Et enfin, l'après voyage : « « Pourtant, dit-il [Franck], ça avait très bien commencé. » Il se retourne vers A... pour la prendre à témoin » (p. 66).

À ces quatre étapes qui n'ont pas respecté l'ordre chronologique vient se mêler les différentes répétitions dont nous donnons un exemple qui manifeste une légère variation de ce motif. Il s'agit de l'étape de l'avant voyage :

Page 64 : « « *Nous partirons de bonne heure*, dit Franck.

- C'est-à-dire ?
- Six heures, si vous voulez bien.
- Oh ! là là...
- Ça vous fait peur ?
- Mais non. » Elle rit. Puis, après un silence : « *Au contraire, c'est très amusant.* »

Ils boivent à petites gorgées.

« *Si tout va bien, dit Franck, nous pourrions être en ville vers dix heures et avoir déjà pas mal de temps avant le déjeuner.*

- *Bien sûr, je préfère aussi* », dit A...

Ils boivent à petites gorgées. »

Page 154 : « Franck reprend :

« *Nous partirons de bonne heure.* »

A... réclame des précisions. Franck les donne et s'inquiète de savoir si c'est trop tôt pour sa passagère.

« *Au contraire, dit-elle, c'est très amusant.* »

Ils boivent à petites gorgées.

« *Si tout va bien, dit Franck, nous pourrions être en ville vers dix heures et avoir déjà pas mal de temps avant le déjeuner.*

- *Bien sûr, je préfère aussi* répond A... dont la mine est devenue sérieuse. »

Les passages soulignés sont, bien entendu, ceux qui ont été répétés. La seule variation a concerné une partie du premier dialogue qui a été remplacée par l'interprétation du mari :

- | | | |
|--|---|--|
| <ul style="list-style-type: none"> - C'est-à-dire ? - Six heures, si vous voulez bien. - Oh ! là là... - Ça vous fait peur ? | } | <p>A... réclame des précisions. Franck les donne et s'inquiète de savoir si c'est trop tôt pour sa passagère.</p> |
|--|---|--|

Comme nous venons de le constater, les répétitions (avec ou sans variations) sont nombreuses. Rien que pour ce motif, nous les avons recensées sur les pages : 48, 64, 66, 71, 74, 77, 85, 86, 112-113, 154, 160, 161-162, 163. Ce qui a créé un sentiment de déjà-vu qui a participé à une ambiguïté du sens. Pour rester toujours dans l'exemple précédent, on dira qu'on n'est même pas sûr que Franck et A... parlent du voyage en ville dans un même dîner qui se répète, ou répète les mêmes discussions d'un dîner à un autre.

Et c'est la même attitude avec tous les autres motifs : ils se déploient dans le roman en une structure qui obéit à la même structure. L'ambiguïté est à son comble à cause de la démultiplication des motifs et l'entrelacement de leurs structures respectives.

Mais qu'en est-il de la structure globale du roman et l'effet qui pourrait en découler dans le processus d'ouverture et celui de la clôture. Pour le découvrir, suivons la disposition de ces motifs, chapitre par chapitre. Nous omettrons le dernier chapitre déjà étudié précédemment.

Le Premier chapitre

Dans le premier chapitre, il n'y a pas assez d'éléments probants qui nous permettraient de conclure à un bouclage thématique comme c'est le cas pour les chapitres suivants. En revanche, nous avons pu identifier une sorte d'effacement progressif vers la fin, vers le silence et l'immobilité, qui pourrait être rapproché à la *disparition* telle que remarquée dans les chapitres évoqués ci-dessus) :

« « Je crois que je vais rentrer, dit Franck.

– Mais non, répond A... aussitôt, il n'est pas tard du tout. [...]

« Quand même, dit Franck, je crois que je vais partir. »

A... ne répond rien. Ils n'ont pas bougé ni l'un ni l'autre » (pp. 23-25).

C'est aussi le seul chapitre à suivre un semblant de progression chronologique, difficilement identifiable par ailleurs, comme peut l'illustrer la longue description de l'ombre du plier de l'attaque du roman, qui, redisons-le, a servi de repère temporel : « 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 [...] le soleil, qui se trouve encore trop haut dans le ciel » (p. 7). Cette description est à rapprocher de celle de la page 12 pour pouvoir identifier l'écoulement du temps (diégétique) entre la première et la deuxième scène : « Maintenant l'ombre du pilier – le pilier qui soutient l'angle sud-ouest du toit – *s'allonge* [...] où l'on a disposé les fauteuils pour la *soirée* ». (C'est nous qui soulignons).

En cela, cet *incipit* plante le décor spatio-temporel comme un roman traditionnel. Mais la comparaison s'arrête là, puisque la mise en place de l'espace romanesque s'est effectuée d'une manière détournée. Elle a toujours suivi le regard du mari qui est devenu le point de vue principal de la narration. Comme exemple, prenons celui de la description de la maison et sa délimitation, dans la plantation : le narrateur commence par la description d'un élément tout près de lui puis déplace son regard pour arriver à un autre tout en détaillant les proportions et les distances :

« L'épaisse barre de la balustrade n'a presque plus de peinture [...] *de l'autre côté* de cette barre, deux bons mètres au-dessous du niveau de la terrasse, commence le jardin. Mais *le regard* qui, venant du fond de la chambre, [...] ne touche terre que beaucoup plus loin, sur le flanc opposé de la petite vallée, parmi les bananiers de la plantation. » (pp. 8-9).

C'est là que s'est effectuée la présentation de l'emplacement des fauteuils de la terrasse et des chaises autour de la table de la salle à manger qui verront toute une scénique se mettre en place entre les trois personnages.

Le deuxième chapitre

Les descriptions statistiques et géométriques de la plantation ont occupé les premières pages de ce chapitre. D'autres descriptions ont suivi, ceux de la balustrade, de la chevelure de A..., et les différents bruits du camion, le tout intercalé par trois descriptions successives de *l'indigène du pont*. Le premier motif dans ce chapitre est celui de la *lettre*. Il a été introduit d'une manière brève. Le deuxième motif, celui de *l'Apéritif*, est plus significatif puisqu'il s'agit d'une scène qui insinue un attrait mutuel entre A... et Franck. On a pu trouver une

correspondance avec cette scène vers la fin de ce chapitre lors d'un autre apéritif où l'attirance remarquée précédemment a évolué vers une attirance, un rapprochement physique même, au sens propre du mot. Comparons les deux extraits ci-dessus :

Pages : 35-36 :

« 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... Elle s'est confectionné un chignon bas, dont les torsades savantes semblent sur le point de se dénouer [...]. La voix de Franck a poussé une exclamation. « Hé là ! C'est beaucoup trop ! » ou bien : « Halte là ! C'est beaucoup trop ! » ou « dix fois trop » [...]. A... se met à rire.

« Vous n'aviez qu'à m'arrêter avant !

- Mais je ne voyais pas, proteste Franck.
- Eh bien, répond-elle, il ne fallait pas regarder ailleurs. ».

Ils se *dévisagent* sans rien ajouter. ». (C'est nous qui soulignons)

Page 46 :

« Pour ne pas risquer d'en renverser le contenu par un faux mouvement, dans l'obscurité complète, A... s'est approchée le plus souvent 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 : sans doute un remerciement. ». (C'est nous qui soulignons).

Mais ce qui a attiré notre attention c'est le fait que ce chapitre a suivi un processus que nous qualifierons de clôture par *disparition*. Ici, elle est radicale puisqu'elle s'est manifestée par la mort. C'est une longue mise à mort de la scutigère depuis son apparition : « A... *ramène son regard* dans l'axe de la table. « Un mille-pattes ! » dit-elle à voix plus contenue » (p. 48), jusqu'à sa trace laissée sur le mur avec « un petit arc qui se tord en point d'exclamation [...], entouré çà et là de signes plus ténus, d'où A... n'a pas encore *détaché son regard* » (p.

50). On remarque par la même occasion la structure spéculaire de cette clôture que nous avons soulignée dans les deux extraits.

Le troisième chapitre

Le début de ce chapitre n'a pas échappé lui aussi à une longue description. Le brossage de la chevelure noire de A..., les ombres du pilier, comme d'habitude, ont occupé une ampleur textuelle conséquente d'environ quatre pages, sachant que ce chapitre n'en compte que douze. Le motif ouvrant ce chapitre est celui du *Mille-pattes*. Il a été évoqué lors d'un dîner : « la tache formée par les restes du mille-pattes est à *peine visible* sous l'incidence rasante. » (p. 54. C'est nous qui soulignons), puis sous forme d'allusion : « elle [A...] cherchait à découvrir quelque tache sur la cloison nue en face d'elle, où la peinture immaculée *n'offre pourtant pas la moindre prise au regard* » (p. 55. C'est nous qui soulignons).

Suivant toujours la progression vers *la disparition*, ce chapitre se termine par le silence et l'invisible : « Elle se *tait*. Franck, *invisible* sur la gauche, se *tait* également. » (p. 61. C'est nous qui soulignons). Sachant, que la tache sur le mur rappelle au mari que c'est Franck qui en est la cause. Les deux sont reliés par une relation symbolique. Ce qui est sûr, du moins, c'est que le mille-pattes « hante la mémoire obsessionnelle⁵⁷⁹ » du mari jaloux.

Le quatrième chapitre

De la même façon, ce chapitre se termine par le même effet de disparition. Les exemples sont nombreux :

« Le sujet bientôt s'épuise. Son intérêt ne décline pas, mais ils ne trouvent plus aucun élément nouveau pour l'alimenter » (p. 77).

« Après d'ultimes monosyllabes, séparés par des noirs de plus en plus longs et finissant par n'être plus intelligibles, ils se laissent gagner tout à fait par la nuit » (pp. 77-78), dont l'obscurité ne laisse entrevoir que des « formes vagues »

Dans l'avant-dernier paragraphe de ce chapitre, « les criquets se sont tus, eux aussi. » (p. 78).

Pour ce qui est de la correspondance, elle est évidente là aussi dans ce chapitre. Le premier motif qui a entamé le quatrième chapitre a été le même à le clore :

⁵⁷⁹ KUHN, Rose Marie, « Chiffres, mille-pattes et géométrie : la structuration métaphorique de *La Jalousie* d'Alain Robbe-Grillet », *Dalhousie French Studies*, Vol. 58, 2002, p. 112.

Il s'agit de l'apéritif d'avant le voyage en ville :

Au début :

« A... vient d'apporter les verres [...] »

« Nous partirons de bonne heure, dit Franck.

- C'est-à-dire ?

- Six heures, si vous voulez bien.

[...]

- Si tout va bien, dit Franck, nous pourrions être en ville vers dix heures et avoir déjà pas mal de temps avant le déjeuner. » » (p. 64).

À la fin :

« Elle est Franck, assis dans leurs deux fauteuils, y continuent de discuter, à bâtons rompus, du jour qui conviendrait le mieux à ce petit voyage qu'ils ont projeté depuis la veille. » (p. 77).

Le cinquième chapitre

Il y a une correspondance directe entre le début de ce chapitre et sa fin :

Début : « A..., dans sa chambre, rabaisse le visage sur la lettre qu'elle est en train d'écrire. » (p. 80).

Fin : « A... est en train d'écrire, assise à table près de la première fenêtre. » (p. 96).

Notons à juste titre, comme nous l'avons signalé d'ailleurs dans les chapitres précédents, qu'il y a dans ce chapitre un mouvement de clôture basé sur la disparition progressive. Ici, c'est la disparition de l'image de A....

On peut lire sur les deux dernières pages de ce chapitre ce qui suit :

« Elle s'assied devant la table-coiffeuse [...], elle refait sa coiffure » puis sans transition ni explications viennent s'accumuler dans les paragraphes suivants plusieurs positions de A... : « A... est allongée sur le lit, [...]. A... est debout, devant le tiroir [...]. Elle est assise dans le fauteuil, [...] » (pp. 95-96).

« Entre cette première fenêtre et la seconde, il y a juste la place pour une grande armoire. A..., qui se tient tout contre, n'est donc *visible* que de la troisième fenêtre, [...]. Elle s'est maintenant *réfugiée*, encore plus sur la

droite, dans l'angle de la pièce, qui constitue aussi l'angle sud-ouest de la maison⁵⁸⁰ [...]. Quant aux jalousies des trois fenêtres, aucune d'elles ne permet plus maintenant de *rien apercevoir*. » (p. 96. C'est nous qui soulignons).

Le sixième chapitre

Comme dans le chapitre précédent, il y a là aussi une correspondance entre le début et la fin. C'est le même motif du *voyage en ville* qui ouvre et qui clôture ce chapitre :

Début : « A... est descendue en ville avec Franck, [...]. Ayant quitté la maison à six heures et demie [...] » (p. 97).

Fin : « Deux coups légers sont frappés à la porte du couloir. [...] « Qu'est-ce que c'est ? ». [...] « Le monsieur, il est là ». [...] A... dit « Je viens. » [...]. Elle se *lève*, *traverse* la chambre en contournant le grand lit, prend son sac à main sur la commode [...]. Elle *ouvre* la porte sans faire de bruit [...], *sort*, *referme* la porte derrière soi. [...] Les pas *s'éloignent* le long du couloir. La porte d'entrée *s'ouvre* et se *referme*. Il est six heures et demie. » (p. 112-113).

Et là aussi la fin de ce chapitre a suivi le même procédé clausulaire de la *disparition*, réalisée ici par la *sortie* et le *départ*, comme le montre bien l'extrait précédent.

Le septième chapitre

D'une manière similaire, le début de ce chapitre répond mot à mot à sa fin :

« Il est maintenant six heures et demie. Le soleil a disparu derrière l'éperon rocheux qui termine la plus importante avancée du plateau » (p. 113). « A... ne doit pas rentrer pour le dîner, qu'elle prend en ville avec Franck avant de se remettre en route. » (p. 114)

« Le soleil a disparu derrière l'éperon rocheux qui termine la plus importante avancée du plateau. Il est maintenant six heures et demie. » (p. 143). « A... ne doit pas rentrer pour le dîner, qu'elle prend en ville avec Franck avant de se remettre en route. » (p. 143).

Le huitième chapitre

⁵⁸⁰ Qui fait écho à la première phrase du roman : « Maintenant l'ombre du pilier qui soutient l'angle sud-ouest du toit [...] » (p. 7)

Après un jeu de cache-cache, d'apparitions et de disparitions de A..., effectué selon les différents points de vue adoptés par le narrateur, ce chapitre commence par le motif dominant du *voyage en ville* :

« Ils parlent, à bâtons rompus, du *voyage en ville* qu'ils ont l'intention de faire ensemble, dans le courant de la semaine suivante, elle pour diverses courses, lui pour se renseigner au sujet du nouveau camion qu'il a projeté d'acquérir. » (p. 150).

Et après avoir repris ce motif une deuxième fois comme s'il s'agissait d'un événement déjà passé (le voyage a été effectué) et une troisième fois comme si le retour est au présent (A... et Franck descendent de la voiture bleue), le narrateur revient vers la fin de ce chapitre à ce motif en l'évoquant sous forme de projet (le voyage n'a pas encore été effectué) :

« Au cours du dîner, Franck et A... font le projet de *descendre ensemble en ville*, un jour prochain, pour des affaires séparées. » (p. 164).

Là aussi, le même mouvement clôturant de la *disparition*, cette fois-ci dans la pénombre, est en œuvre :

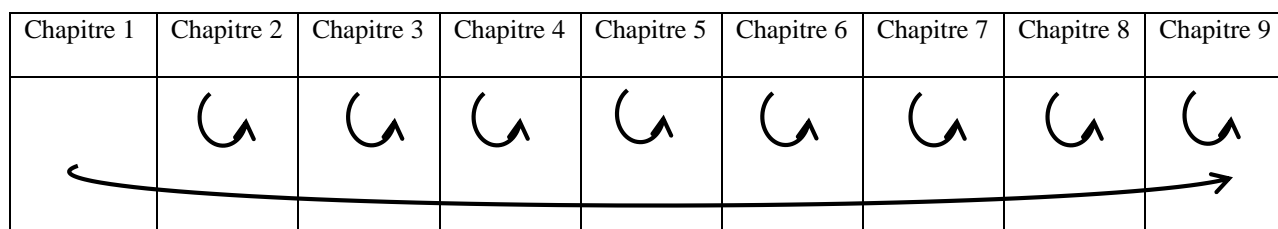
« Le cri plus violent d'un animal nocturne ayant signalé une présence toute proche [...], Franck se relève d'un mouvement rapide et se dirige à grands pas de ce côté ; [...] En quelques secondes, la chemise blanche [de Franck] s'est *effacée* complètement dans l'obscurité. Comme Franck ne dit rien et tarde à reparaître, A..., croyant sans doute qu'il aperçoit quelque chose, se dresse aussi, souple, silencieuse, et *s'éloigne* dans le même sens. Sa robe est *engloutie* à son tour par la nuit opaque. » (p. 164-165).

Le paragraphe qui suit juste après, confirme ce mouvement :

« Franck est parti, maintenant. A... s'est retirée dans sa chambre. L'intérieur de celle-ci est éclairé, mais les jalousies sont bien closes : il ne filtre entre les lames, çà et là, que de maigres traces de lumière. » (p. 165).

Ce mouvement de glissement progressif vers la disparition est confirmée par le motif de l'*Indigène du pont* : « Mais il n'y a personne pour en juger sur place, depuis le pont par exemple. Personne n'est visible, non plus aux alentours. » (p. 168).

Nous pouvons à présent affirmer notre constat d’une systématique de l’effet de clôture de tous les chapitres de ce roman. *La Jalousie* possède donc des clôtures partielles (qui appellent respectivement des ouvertures partielles) en plus de la clôture globale du roman. Ce que nous pouvons schématiser comme suit :



Essayons maintenant de trouver une correspondance entre l’espace incipitiel et l’espace excipitiel dans cette écriture fragmentaire du *Jardin des Plantes*. Le plus adéquat (comme nous venons de le constater dans *La Jalousie*) serait de se référer à des critères ou des marqueurs formels. Nous présumons que cette correspondance dans ce roman de Claude Simon se situe au niveau thématique, mais aussi et surtout au niveau structurel.

3.1. La promenade dans *Le Jardin des Plantes*

L’idée de la disposition fragmentaire de *l’incipit* du *Jardin des Plantes* est venue à Claude Simon par hasard lorsqu’il regardait des feuillets sur lesquels il avait « pris des notes pêle-mêle⁵⁸¹ ». C’était comme s’il avait gardé cette image des notes qui s’offrait à son regard, devant lui, pour les restituer sur la page de son roman. « Cette disposition palliait dans une certaine mesure l’impossibilité où l’on est de dire en même temps des choses qui sont pourtant saisies ensemble, puisque l’écriture n’a qu’une dimension : la linéarité.⁵⁸² ». Et c’est de là que vient “le sentiment violent⁵⁸³” éprouvé par cet auteur et qui anime son ambition pour pousser la littérature, et par-delà l’écriture, son moyen d’exécution, à dépasser la successivité vers la simultanéité. Simon cherche à donner une autre dimension temporelle à son écriture, autre que celle contenue dans l’histoire racontée. Il y a ainsi un temps inhérent aux événements pris individuellement et un autre temps qui suggère leur simultanéité, permis par leurs dissociations fragmentales. Ainsi l’écriture simonienne structure, et à part égale, non seulement le temps, mais aussi l’espace.

⁵⁸¹ C’est ce qu’il a confié à Jean-Claude Lebrun dans une interview à *l’Humanité* du 13 mars 1998. « Parvenir peu à peu à écrire difficilement », [En ligne]. U.R.L. < <http://www.humanite.fr/node/178804> >. (Consulté le 04/11/2016).

⁵⁸² *Ibid.*

⁵⁸³ *Ibid.*

Cette disposition fragmentaire a participé à l'instauration d'un rythme général au roman. En effet, et avant de rentrer dans les détails, nous pouvons dire d'une manière simplifiée que la fragmentation, très accentuée dans l'*incipit* de ce roman, ralentit le mouvement de la pénétration dans le récit dès sa première page, aidée en cela par un léger anachronisme des quatre blocs textuels, qui sera appuyée dans les pages suivantes.

C'est le cas précis de la page 12 qui met le fragment de l'arrivée du narrateur au Forum de Frounze après ceux de ces rencontres avec les participants de ce forum et même de l'intervention des deux "Harlem Brothers". Ajoutons à cela le difficile travail de reconstitution du chemin de lecture qui parfois crée des confusions comme nous avons pu le constater sur la même page 12, où le fragment « me regardaient tous » laisse la porte ouverte à plusieurs interprétations quant à ceux qui ont accompli cette action : qui est en train de regarder ? Est-ce les Harlem Brothers (puisqu'ils ont « interrompu leur numéro » et les seuls à être présents sur la même page) ou les participants au Forum ? De même que sur cette même page, le petit fragment « mouton noir » renvoie-t-il au personnage qui a « prit un air ennuyé » ou au narrateur lui-même ?

En avançant dans le corps du texte du roman proprement dit, on va se rendre compte que le nombre de fragments par page diminue peu à peu pour retrouver une apparence plus traditionnelle, quoique le texte ne se débarrasse jamais totalement de son aspect fragmentaire ni des différentes insertions de toute nature. La visible disposition en fragments va s'estomper progressivement pour laisser la place à une disposition plus conventionnelle, mais qui suggère tout de même la même sensation de simultanéité.

Le processus inverse s'est produit dans le dernier chapitre qui commence d'une manière assez fluide, c'est-à-dire sans des fractures fréquentes et avec un développement relativement conséquent, mais, à partir de la page 354, vont commencer à s'introduire, peu à peu, les différentes insertions hétéro-génériques (citées plus haut), pour se clore avec une écriture trans-générique comme fuite vers un autre mode d'expression, en l'occurrence, cinématographique où Simon reprend la même souche de l'agencement fragmentaire de l'*incipit* avec une construction par plans détachés, usant d'une écriture scénaristique, comme nous allons l'expliquer un peu plus loin.

Nous avons posé à titre provisoire dans le chapitre précédent que la limite de l'espace incipituel est la fin de la spectaculaire fragmentation c'est-à-dire à la page 33. Nous allons faire de même avec l'espace excipituel et cela en croisant les critères formels et les paramètres

thématiques et proposer une délimitation de *l'excipit* qui commencerait à la page 352, juste après la dernière évocation de Rommel, explicitée par le mot « fin ». Le fragment relatif à la *salle de bain* entamerait donc *l'excipit* du *Jardin des Plantes*. Nous devons dès lors chercher les correspondances, que nous présumons, thématiques et structurelles présentes dans les deux espaces liminaires à la fois pour pouvoir décider des limites de ces dernières.

4. Correspondance thématique

Comparons maintenant le contenu des différents fragments présents dans *l'incipit* et *l'excipit* du *Jardin des Plantes* pour essayer de détecter si correspondance il y a, concernant les thèmes développés dans ces deux espaces liminaires.

C'est principalement le *Forum* de Frounze qui est largement présent dans l'espace incipitiel : l'atterrissage de l'avion, les différentes rencontres et discussions avec les autres participants et le *feu d'artifice*. Mais ce motif n'apparaît plus dans l'espace excipitiel.

Les trois motifs présents dans les deux espaces liminaires sont : la *guerre* (qui raconte quelques scènes de cavaliers), *la salle de bain* (où une femme⁵⁸⁴ qui se lave dans la baignoire) et enfin celui de l'*Égypte* (sous forme de souvenirs de rencontres ou de lieux)

4.1. La Guerre :

Dans l'espace incipitiel :

Ce motif commence avec des allusions dans un bloc textuel sans syntaxe où apparaissent les mots : mai et jument à la page 22. Ce bloc reprend un petit passage de *La Corde raide* que Simon commenta lors de son interview, effectuée avec Pierre Bois⁵⁸⁵, intitulée « La Déroute des Flandres » où il revient sur cette chevauchée du mois de mai 40. Cette simple évocation va se préciser sur les pages suivantes, la fameuse fissure : « Tellement occupé à me battre avec cette jument que je ne me souviens pas d'avoir même entendu les explosions : seulement ces boules de cotons gris qui ont commencé à s'élever par-ci par-là » (pp. 23-24)

Dans l'espace excipitiel :

⁵⁸⁴ Où certains éléments de sa description « rappellent les peintures de Pierre Bonnard », comme par exemple *Nu dans la baignoire* de 1936. Cité dans SIMON, Claude, *Œuvres, op. cit.*, p. 1493.

⁵⁸⁵ BOIS, Pierre, « La Déroute des Flandres », *Le Figaro*, 13 juillet 1990. Cité dans SIMON, Claude, *Œuvres, op. cit.*, p. 1495.

Ce motif est présent dès la page 353 avec la scène de la mort du colonel dans une embuscade qui sera largement reprise dans le scénario imaginaire qui viendra par la suite dans le roman. La guerre est aussi présente à travers une lettre reprise intégralement (« en remplaçant les noms par les initiales⁵⁸⁶ »)

Le scénario⁵⁸⁷ en question est une proposition pour une adaptation de *La Route des Flandres*. L'auteur le précède de la discussion qu'à S. (comme Simon) avec le réalisateur :

« S. discute avec un réalisateur qui se propose de porter à l'écran l'un de ses romans. Ensemble, ils examinent (passent en revue) les différentes possibilités et les différentes difficultés qui peuvent se présenter (personnages, décors, extérieurs, jeu des acteurs, etc.). Concernant l'épisode des quatre cavaliers qui cheminent sur la route où l'un des deux officiers va être tué, S. précise leurs positions et en particulier les mouvements du conducteur du cheval de main sur lequel, en dépit de l'interdiction de l'un des deux officiers, un fantassin perdu s'obstine à vouloir monter. »

Comme l'indique explicitement cet extrait, il est question de guerre. Le scénario imaginaire va se prolonger par des « Directives complémentaires » qui viendront compléter les plans relatifs à la guerre toujours à l'exception du plan n° 7 qui parle de la « femme dans la baignoire » (p. 376), l'autre motif présent lui aussi dans ces deux espaces.

4.2. La salle de bain

L'auteur a affirmé lui-même que le « scénario imaginaire rassemble plusieurs des éléments du livre qui se termine [...] là où il a commencé, c'est-à-dire dans une salle de bain⁵⁸⁸ »

Dans l'espace incipituel :

Le narrateur est en train de se « brosser les dents bave écume blanche » (p. 14). Cette phrase est revenue sur la page suivante pour confirmer le lieu : « de nouveau j'ai ri bave aux lèvres

⁵⁸⁶ SIMON, Claude, *Œuvres, op. cit.*, p. 1521.

⁵⁸⁷ Notons que si l'on se référerait aux techniques formelles de l'écriture scénaristique, ce scénario ne gardera, en gros, de cette appellation que le découpage en plans.

⁵⁸⁸ SIMON, Claude, Entretien avec Antoine De GAUDEMAR, « Je me suis trouvé dans l'œil du cyclone », *op. cit.*

brosse suspendue Salle de bain laquée blanc tuyaux tubulaires laquées rouge vermillon chasse d'eau rouge vermillon »

Dans l'espace excipitiel :

Ce motif entame cet espace à la page 352 : « L'eau de la baignoire est d'un vert pâle. Le corps apparaît comme au travers d'une vitre embuée ». Notons que ce motif est le premier à apparaître dans le scénario, dans le septième plan juste avant ceux consacrés à la guerre :

« 7) La femme dans la baignoire plie une jambe, sort un genou qui s'élève au-dessus de l'eau comme une montagne. » (p. 367). Le même septième plan revient dans les « Directives supplémentaires » pour en donner plus de détails, page 376.

4.3. L'Égypte

Dans l'espace incipitiel :

La première apparition de ce motif a été à la page 19 : « quel dieu à la haute coiffure [...] une colonne marbre noir petit temple à Karnac », où il s'agissait d'une « allusion au dieu égyptien de la fertilité, Min⁵⁸⁹ ». Ce motif est parfois associé à celui de la *salle de bain*. L'association est réalisée la plupart du temps par la couleur "vert Nil" de l'eau de la baignoire comme le montre l'extrait suivant : « eau transparente dans la baignoire vert Nil dans son épaisseur soit un vert Véronèse clair me rappelant l'un des timbres. [...] représentée en taille-douce la pyramide de Guizèh » (pp. 30-31).

À vrai dire, cette deuxième évocation de *l'Égypte* a été opérée par la description des images de deux timbres collés sur une « carte postée à Port-Saïd le 25/6/08, arrivée à Perpignan le 9/7/08 » (p. 30-31). Sur l'un des timbres figurait la pyramide de Guizèh « avec, au premier plan vers la gauche la tête du sphinx, son *visage* non mutilé, érodé, plat, énigmatique, mais méticuleusement pourvu d'un *nez*, d'une bouche et de deux *yeux* rêveurs » (p. 31).

Dans l'espace excipitiel,

La première évocation de l'Égypte décrit d'autres monuments tels que les deux colosses de Memnon qui « se tiennent assis, parallèles, les genoux joints, [...] leurs *faces* plates, aux *nez* brisés, aux *yeux* fixés par le vide. » (p. 362).

⁵⁸⁹ SIMON, Claude, *Œuvres, op. cit.*, p. 1493.

On peut relever des similitudes dans les deux descriptions des monumentales statues ceux de Louxor et celui de Guizèh : le visage, le nez et les yeux, tels que soulignés dans les deux extraits.

Il ne s'agit nullement ici d'un bouclage thématique qui consiste en un retour sur un thème ouvert au début du roman, pour le clore vers sa fin. Il s'agit plutôt d'une circularité des thèmes et des motifs entre les différentes parties du roman. Dans le cas précis de l'exemple qu'on vient de citer précédemment, nous pouvons voir dans cette circularité une sorte de libération, dans l'espace excipituel, des images mises en abyme (grâce au timbre) dans l'espace incipituel.

D'ores et déjà, nous pouvons au moins affirmer un rapprochement entre ces deux espaces liminaires par la présence de (trois) motifs qu'ils ont en commun. Pour aller plus loin et confirmer la correspondance entre *l'incipit* et *l'excipit* dans *Jardin des Plantes*, il faut la vérifier sur le plan structurel.

5. Correspondance structurelle

5.1. L'image

L'une des caractéristiques de toute structure, c'est qu'elle possède, dans une certaine mesure, un aspect visible. Et c'est justement l'effet recherché par Simon à travers la disposition des fragments dans les espaces liminaires du *Jardin des Plantes*. Dans *l'incipit* l'aspect visiblement fragmentaire cherche à rendre des images restituées par cette écriture ; et dans *l'excipit*, l'écriture scénaristique cherche, par définition, à mettre en image un texte.

En effet, l'auteur, par ses différentes déclarations critiques ou même dans ses écrits romanesques, évoque son ambition pour susciter « des *images* à peu près nettes, ordonnées, distinctes les unes des autres⁵⁹⁰ ». L'auteur a « essayé de donner une *image* de l'imbrication de souvenirs les uns dans les autres [...]. La difficulté de la chose est que l'écriture ne permet de présenter que les uns après les autres les événements, les actions ou les *images* qui se bousculent et s'imbriquent ainsi.⁵⁹¹ ». Et c'est le cas dans le *Jardin des Plantes* avec la scène du jardin public de l'enfance de Simon à Perpignan que nous avons estimé traumatisante. Elle est racontée en utilisant précisément le mot *image* : « l'*image* du tapis de feuilles mortes

⁵⁹⁰ SIMON, Claude, *L'Acacia*, op. cit., pp. 286-287.

⁵⁹¹ SIMON, Claude, Entretien avec Antoine de Gaudemar, « Je me suis trouvé dans l'œil du cyclone », op. cit.,

qui recouvraient le fond, à demi pourries, d'une couleur marron, certaines déjà décomposées et noirâtres, d'une consistance gluante sous ses paumes tendues en avant pour protéger sa chute » (p. 222).

Dans son *Discours de Stockholm*, il parle du travail d'un auteur comme une sorte d'investigation dont la fin indique « le présent des *images* et des émotions, dont aucune n'est plus loin ni plus près que l'autre (car les mots possèdent ce prodigieux pouvoir de rapprocher et de confronter ce qui, sans eux, resterait épars dans le temps des horloges et l'espace mesurable)⁵⁹²».

Comme nous l'avons fait remarquer dans le chapitre précédent, les images qui se bousculent dans la mémoire de l'auteur ont été restituées par la fragmentation au niveau phrastique et la disposition fragmentaire au niveau textuel lors de leurs mises en page pour rendre compte de leur simultanéité. De même que du point de vue de la réception la lecture pour s'effectuer, ne trouvant pas de chemin linéaire à suivre, se voit obligée de parcourir la surface de la page telle qu'elle le ferait en regardant une *image*, où il y a plusieurs chemins de lectures, les uns pas plus valables que les autres dans la construction d'un sens global.

5.2. Le Montage excipitiel

Simon reconnaît pour les films de Buñuel son immense admiration et plus particulièrement pour ces deux films les plus controversés, *Le Chien andalou* et *L'Âge d'or*. Il considère ce genre de films comme une « leçon de liberté et de non-conformisme⁵⁹³ ». Cette fascination a pu transparaître lors de l'écriture du *Jardin des Plantes*. Voilà ce que Simon en dit :

Je m'en suis souvenu en écrivant ces dernières pages du Jardin des Plantes et du scénario imaginaire où se succèdent sans apparemment (je dis bien apparemment) aucun lien ni aucun rapport des images des quatre cavaliers sur le route, de la femme dans la baignoire, des champions de tennis, d'une vieille dame à l'obésité monstrueuse, d'un dictateur africain⁵⁹⁴

Ce scénario imaginaire raconte essentiellement la guerre (des cavaliers et un fantassin), et plus particulièrement l'embuscade qui a coûté la vie à un colonel. Cette scène caractérisée

⁵⁹² SIMON, Claude, *Œuvres, op. cit.*, p. 902.

⁵⁹³ SIMON, Claude, *Œuvres, op. cit.*, p. 1523.

⁵⁹⁴ SIMON, Claude, Entretien avec LEBRUN, Jean-Claude, « Parvenir peu à peu à écrire difficilement », *L'Humanité* du 13 mars 1998, *op. cit.*,

par une continuité spatio-temporelle, est intercalée de différentes scènes tirées de plusieurs chaînes de télévision lorsque S. la regardait en s'ennuyant dans une chambre d'hôtel. Il y a en plus le motif de la dame éléphant (qui n'a rien à voir avec les motifs récupérés des différentes chaînes de télévision) qui va clore ce scénario.

Voici maintenant comment ont été présentés les différents motifs dans le scénario.

| | | |
|-----------------------|------------------------|------------------------|
| Pl. 1 : Guerre | Pl. 7 : Surfeur | Pl. 13 : Guerre |
| Pl. 2 : Guerre | Pl. 8 : Guerre | Pl. 14 : Guerre |
| Pl. 3 : Guerre | Pl. 9 : Guerre | Pl. 15 : Guerre |
| Pl. 4 : Guerre | Pl. 10 : Surfeur | Pl. 16 : Salle de bain |
| Pl. 5 : Salle de bain | Pl. 11 : Guerre | Pl. 17 : Guerre |
| Pl. 6 : Guerre | Pl. 12 : Dame éléphant | Pl. 18 : Pianiste |

| | | | |
|---------------------|---------------------|------------------------|------------------------|
| Pl. 19 : Guerre | Pl. 25 : Guerre | Pl. 31 : Guerre | Pl. 37 : Tennis |
| Pl. 20 : Tennis | Pl. 26 : Pianiste | Pl. 32 : Dame éléphant | Pl. 38 : L'écrivain |
| Pl. 21 : Guerre | Pl. 27 : Dictateur | Pl. 33 : Surfeur | Pl. 39 : Dame éléphant |
| Pl. 22 : L'écrivain | Pl. 28 : L'écrivain | Pl. 34 : Guerre | Pl. 40 : Guerre |
| Pl. 23 : Guerre | Pl. 29 : Guerre | Pl. 35 : Tennis | Pl. 41 : Tennis |
| Pl. 24 : Dictateur | Pl. 30 : Tennis | Pl. 36 : Guerre | Pl. 42 : Dame éléphant |

Du tableau ci-dessus nous pouvons constater que le motif de la *Guerre* est le motif majoritaire dans ce scénario imaginaire. Il est présent 21 fois dans les 42 plans. Ce motif entame ce scénario d'une manière continue jusqu'au cinquième plan pour laisser introduire d'une manière ponctuelle les autres motifs, ceux de la *Salle de bain*, du *Surfeur*, du *Dictateur*, du *Pianiste*, des *joueurs de Tennis*, et enfin de la *Dame éléphant*.

Et c'est le même processus adopté lors du déploiement des fragments dans *l'incipit* (comme nous allons le voir ci-dessous) puisque :

- Sur les premières pages (de la première à la cinquième), on a relevé la présence d'un seul motif, celui du *Forum*, largement fragmenté : 27 fragments sur 5 pages.
- Sur les deux pages suivantes apparaît à côté du motif du *Forum* un deuxième motif, celui de la *salle de bain*, et cela d'une manière alternée.

- Apparaissent ensuite d'autres motifs comme ceux de *Novelli*, du *voyage en Égypte* ou encore celui de la *Guerre* qui reviennent d'une manière ponctuelle, dira-t-on, puisqu'ils s'organisent comme porté sur le tableau qui suit qui reproduit le nombre de fragments (et leur thème) dans chaque page :

| Page 11 | Page 12 | Page 13 | Page 14 | Page 15 |
|-------------------|-------------------|-------------------|-------------------|---|
| <i>(04) Forum</i> | <i>(06) Forum</i> | <i>(05) Forum</i> | <i>(07) Forum</i> | <i>(05) forum</i> <i>Salle de bain</i> |

| Page 16 | Page 17 | Page 18 | Page 19 |
|---|---|---|---|
| <i>(03) Forum</i> <i>Salle de bain</i> | <i>(03) Forum</i> <i>Salle de bain</i> | <i>(03) Forum</i> <i>Salle de bain</i> | <i>Voyage en Égypte</i> <i>Forum</i> <i>Novelli</i> |

| Page 20 | Page 21 | Page 22 | Page 23 | Page 24 |
|--|--|--|--|---------------------------------|
| <i>Novelli</i> <i>Salle de bain</i> <i>Novelli</i> | <i>Voyage en Égypte</i> <i>Novelli</i> <i>Guerre</i> <i>Forum</i> | <i>Forum</i> <i>Citation Churchill</i> <i>Guerre</i> | <i>Guerre</i> <i>Salle de bain</i> <i>Novelli</i> <i>Guerre</i> | <i>Novelli</i> <i>Guerre</i> |

| Page 25 | Page 26 | Page 27 | Page 28 | Page 29 |
|---------------------------------|--------------------------------|---------------------|---------------------------------|--------------------------------------|
| <i>Novelli</i> <i>Guerre</i> | <i>Forum</i> <i>Novelli</i> | <i>(02) Novelli</i> | <i>Novelli</i> <i>Guerre</i> | <i>Mécanisme</i> <i>Barcelone</i> |

| Page 30 | Page 31 | Page 32 | Page 33 |
|---|----------------------|---|---|
| <i>Mécanisme</i> <i>Barcelone</i> <i>Salle de bain</i> <i>(Égypte)</i> | <i>Salle de bain</i> | <i>Salle de bain (Égypte)</i> <i>Salle de bain (empreinte</i> <i>de pied)</i> | <i>Salle de bain (empreinte</i> <i>de pied)</i> <i>Égypte</i> <i>Colloque d'Érasme</i> <i>Forum</i> |

Il apparaît très clairement que les fragments ont suivi le même processus d'agencement dans les deux espaces liminaires, comme s'il s'agissait d'un véritable programme structurel.

Ce résultat va nous emmener à la démonstration de l'une des hypothèses posées en amont de cette recherche.

6. Les Modalités

Cette hypothèse stipulant que pour chaque modalité *d'ouverture* du récit correspond une modalité de *clôture*, peut être vérifiée dans *Le Jardin des Plantes*. Pour expliciter cette hypothèse, nous dirons, en d'autres mots, que la structure adoptée par le récit en son début a été la même en sa fin. En effet, lorsqu'on parle de l'attaque du *Jardin des Plantes*, nous allons voir qu'il s'agit d'un faux début amorcé par une attaque préposée, une sorte de début avant le vrai début. Et pour ce qui est de sa clé, nous saurons qu'il s'agit d'une fin postposée, une sorte de fin avant le silence radical, une fin anticipée.

6.1. L'Attaque (L'entrée du *Jardin*)

La première question que se pose tout lecteur qui ouvre *Le Jardin des Plantes* est : par où commencer⁵⁹⁵ ? Cette question serait inconcevable si elle concernait d'autres romans du même auteur, ou tout simplement s'il s'agissait d'une écriture plus conventionnelle dont la réponse tombe sous le sens logique d'une habitude forgée depuis la création du livre tel qu'on lui connaît la forme contemporaine à savoir le codex. Le regard n'arrive pas à sémiotiser la

⁵⁹⁵ Nous empruntons cette interrogation du titre d'un article de Roland Barthes in *Nouveaux essais critiques*, *op. cit.*

mise en texte qui s'offre à lui, à lui faire associer dans ses expériences précédentes de lectures un sens stéréotypé.

Pour entamer ce texte, deux possibilités s'offrent au lecteur :

- La première proposerait à un lecteur -averti par la réputation de cet auteur, qu'il essaye malgré son illisibilité- de suivre son habitude et d'entreprendre sa lecture depuis la phrase qui tient le haut de la page même s'il trouve qu'elle est détachée du reste du texte qui, lui aussi se présente d'une façon fragmentée et disposée d'une certaine façon sur la surface de la page. Ce lecteur lit ainsi :

« m'efforçant dans mon mauvais anglais »

C'est une phrase en *suspens*, présente comme une veuve qui signifie, dans le langage éditorialiste, une ligne qui s'est trouvée toute seule sur une nouvelle page, terminant un paragraphe présent à la page précédente. De par sa position initiale, cette phrase pourrait-elle prétendre être la phrase d'attaque⁵⁹⁶ du roman ? Cette question n'aurait pas lieu d'être si on était devant une écriture linéaire qui fait défiler un texte de haut en bas de droite vers la gauche⁵⁹⁷. En la présence d'une disposition en blocs textuels distincts, d'ampleurs variables, qui occupent la surface de la page, le doute s'installe quant à l'ordre par lequel débute le texte et, surtout, se poursuit. L'adoption de la même logique du haut en bas à cette disposition fragmentaire dans cet *incipit* fera de cette phrase qu'on vient de qualifier de veuve, sa phrase d'attaque ou telle que désignée par Raymond Jean, *phrase-seuil*⁵⁹⁸. Mais, en suivant cette même logique, la même phrase revient un peu plus tard, insérée, dans le dernier bloc textuel de la même première page.

second mari de la plus belle femme du monde je le poussai du coude lui montrai
m'efforçant dans mon mauvais anglais il prit un air ennuyé moue agacée il
haussa les épaules dit Oui j'ai lu ça Booh Ce n'est pas compromettant J'ai dit
Sapristi signer un pareil tissu d'âneries vous trouvez que ce (pp. 11-12. C'est
nous qui soulignons)

Mais qu'a-t-elle de si particulier cette phrase pour qu'elle ait le privilège d'occuper l'un des espaces stratégiques du roman et de l'ouvrir, mais aussi de porter la responsabilité de rompre le silence et de pénétrer dans l'univers langagier, et romanesque, de Claude Simon.

⁵⁹⁶ La première phrase qui commence matériellement un roman.

⁵⁹⁷ Concernant la langue française, bien entendu.

⁵⁹⁸ RAYMOND, Jean, *Pratique de la littérature, op. cit.*, p. 13.

N'ayant aucune particularité stylistique, la vraie cause se trouverait donc non dans sa forme, ni d'ailleurs dans son contenu, puisqu'elle ne renferme aucune connaissance particulière d'ordre général, ni nécessaire sur le plan narratif, mais dans le fait d'avoir été *prélevée* de son emplacement initial vers ce placement liminaire.

Le premier effet de ce déplacement, touchant au processus d'ouverture dans cet espace incipituel, est immédiat : il s'agit d'un faux début amorcé par une attaque préposée ; un début avant le vrai début, un commencement différé. Ce roman a commencé, littéralement et non diégétiquement (comme cela se fait couramment), avant son vrai commencement. Le deuxième effet est dû à l'utilisation du participe présent qui donne l'impression que la phrase qu'il débute raconte une action intermédiaire ayant au moins une action qui la précède nécessairement et une autre qui la suivrait éventuellement.

Cette phrase-seuil, qui n'avait que le statut d'une simple phrase dans un fragment ultérieur duquel elle en faisait partie en *occupant* un sens, est érigée en paragraphe dont elle possède les caractéristiques formelles majeures : l'alinéa et le saut de ligne qui la suit. Ainsi détachée, puis isolée, elle a perdu de sa pertinence sémantique au profit de sa présence matérielle. Simon a pu donc exploiter l'aspect purement matériel de l'écriture.

Un autre effet peut être ressenti grâce à ce *placement* physique du matériau langagier est celui de la mobilité. Sans ponctuation et sans majuscule, cette phrase-paragraphe-seuil : « m'efforçant dans mon mauvais anglais », renforce l'impression de *suspension* amorcée par l'utilisation du participe présent qui provoque un sentiment de mouvement provenant de la durée et de l'indéfinité de l'action qui est en train de s'accomplir. En remettant cette phrase dans son contexte originel aux pages 11 et 12, l'utilisation de ce temps suggère la simultanéité de trois actions : pousser, montrer et s'efforcer ; et c'est ce que cherchait à réaliser Claude Simon.

Du point de vue purement structurel, cet auteur avait confirmé cette ambition scripturale concernant *La Route des Flandres* en ces termes : « Ce que j'ai voulu, c'est forger une structure qui convienne à cette vision des choses, qui me permette de présenter les uns après les autres des éléments qui, dans la réalité, se superposent⁵⁹⁹ ».

Ce déplacement initié dès l'attaque du roman a instauré un programme structurel qui donnera des indices sur la construction du récit et des indications sur sa lecture. Ce qui va confirmer

⁵⁹⁹ SIMON, Claude, Entretien avec SARRAUTE, Claude, « Avec *La Route des Flandres*, Claude Simon affirme sa manière », *Le Monde*, 8 octobre 1960.

et amplifier toute la force et l'importance de ce lieu, encore une fois stratégique, puisque cette mobilité de fragment à fragment va être constatée tout au long du roman à commencer par cette phrase d'attaque elle-même qui a été répétée partiellement comme suit : « essayant en plaisantant dans mon mauvais anglais de lui raconter (...) » (p. 26) et « Essayant encore dans mon mauvais anglais de ... » (p. 153).

- La deuxième possibilité qui reste au lecteur, dérouté par cette mise en texte inhabituelle, est celle de ne pas suivre l'habituelle lecture en codex. La disposition éparse des blocs textuels de différentes ampleurs sur la surface de la première page, celle qui nous intéresse primordialement pour l'instant, n'oriente, ne suggère et n'oblige aucun chemin de lecture entre les différents blocs, encore moins le point de départ de cette lecture qui ne peut être prétendue légitimement par aucun de ces blocs. La présence sur cette page de quatre blocs textuels permettrait-il d'avancer qu'il y aurait quatre possibilités pour commencer ce roman ? Une réponse affirmative autorisera une autre interrogation : Quelle différence serait-elle notable que de commencer par untel plutôt qu'un autre, dans le processus d'ouverture. Retirons la quatrième possibilité, celle qui concerne le premier bloc (déjà traité ci-dessus) puisqu'il est tiré d'un autre bloc présent un peu plus loin sur la même page. Cela ne nous laisse donc que trois possibilités. Ces blocs tels qu'ils se présentent, c'est-à-dire, ne possédant aucune spécificité qui leur conférerait la primauté et n'ayant aucun *topoi* (tels que l'arrivée, le réveil, l'entrée etc.) qui laisserait pressentir un quelconque mouvement d'ouverture, nous laisse penser qu'ils se valent thématiquement, et par-delà, il serait envisageable de parler *d'attaques multiples*, d'un roman à *plusieurs seuils*.

Le lecteur pourra choisir librement par quel fragment commencer. Tel un tableau, l'œil a le choix de l'endroit, d'une toile de peinture, par lequel elle commence à regarder. La disposition fragmentaire permet d'avoir ce choix, mais aussi contribue à l'élaboration d'une structure absolue où il y aurait une dissociation entre le contenu textuel et ses caractéristiques formelles. Dès lors, dans ce roman de Claude Simon, le fragmentaire posséderait une dimension spatiale par rapport au discontinu.

Mais dans les deux cas de figure, le processus d'ouverture s'en est trouvé affecté par un ralentissement de la vitesse d'entrée dans l'espace romanesque, voire une interruption due à l'hésitation provoquée par le manque d'un point d'accès au texte clairement identifiable d'une part, et de sa mise en page inédite de l'autre.

6.2. La clé (La sortie du Jardin)

Nous allons constater l'utilisation spéculaire du même procédé, que nous venons de décrire, dans l'espace excipitiel aussi. Assurément, l'indication "FIN" figurant au milieu de la ligne, juste après les 42 plans du scénario, ne met aucunement fin au roman. Elle ne coupe pas court à l'écriture, au contraire il y a des pages supplémentaires qui mentionnent des « Directives supplémentaires » (*JDP*, p. 375) qui prolongent le scénario, de quatre plans, pour une plus grande compréhension de ce dernier.

Il y a donc une prolongation de la parole romanesque (officielle). L'auteur cherche toujours à répéter, à reprendre, à s'expliquer (et expliquer au lecteur), pour approcher une remémoration comme prolongement sans fin des faits vécus. Cela s'est accompli par cette fin postposée qui a prolongé (en apportant des indications supplémentaires) la vraie fin.

Il y a indéniablement une surexposition d'un ordre fictif et arbitraire pour raconter cette histoire du *Jardin des Plantes*.

Nous pouvons enfin schématiser cet aspect spéculaire de la manière suivante :

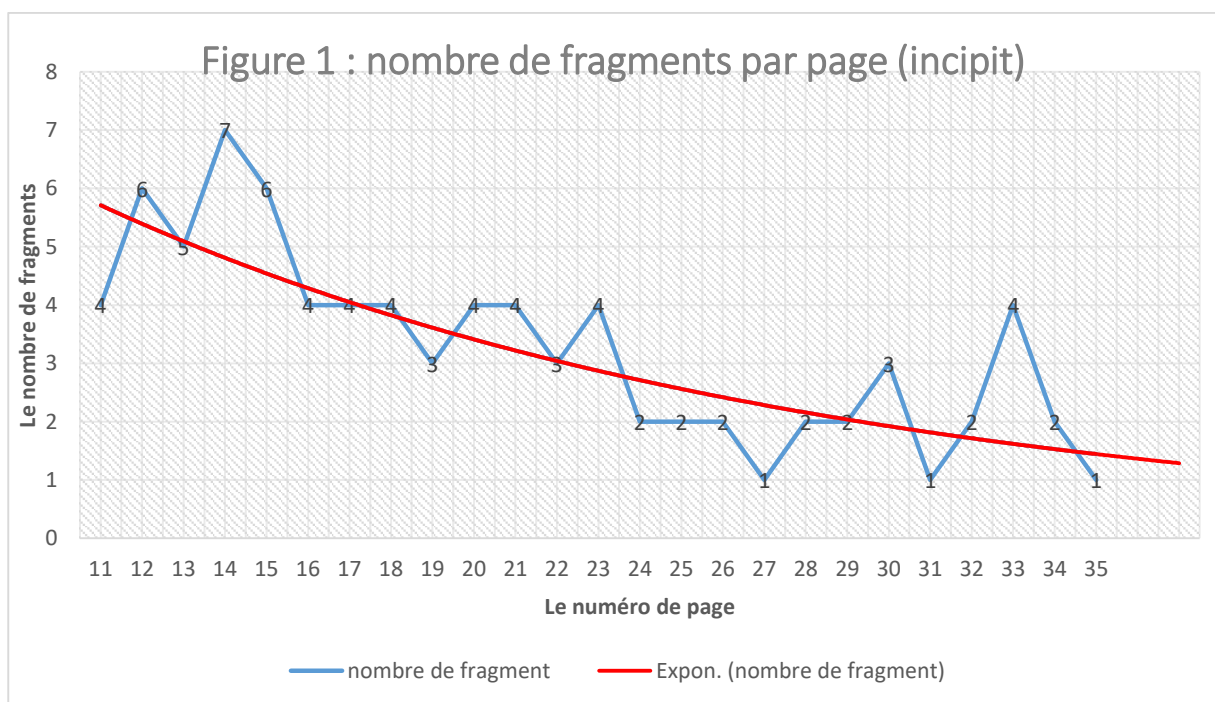


7. Le programme structurel

Nous allons à présent mesurer l'impact d'une telle fragmentation sur le processus de l'ouverture et celui de la clôture. Une fragmentation dont la similitude structurelle et la systématisme peuvent s'apparenter à une sorte de programmation.

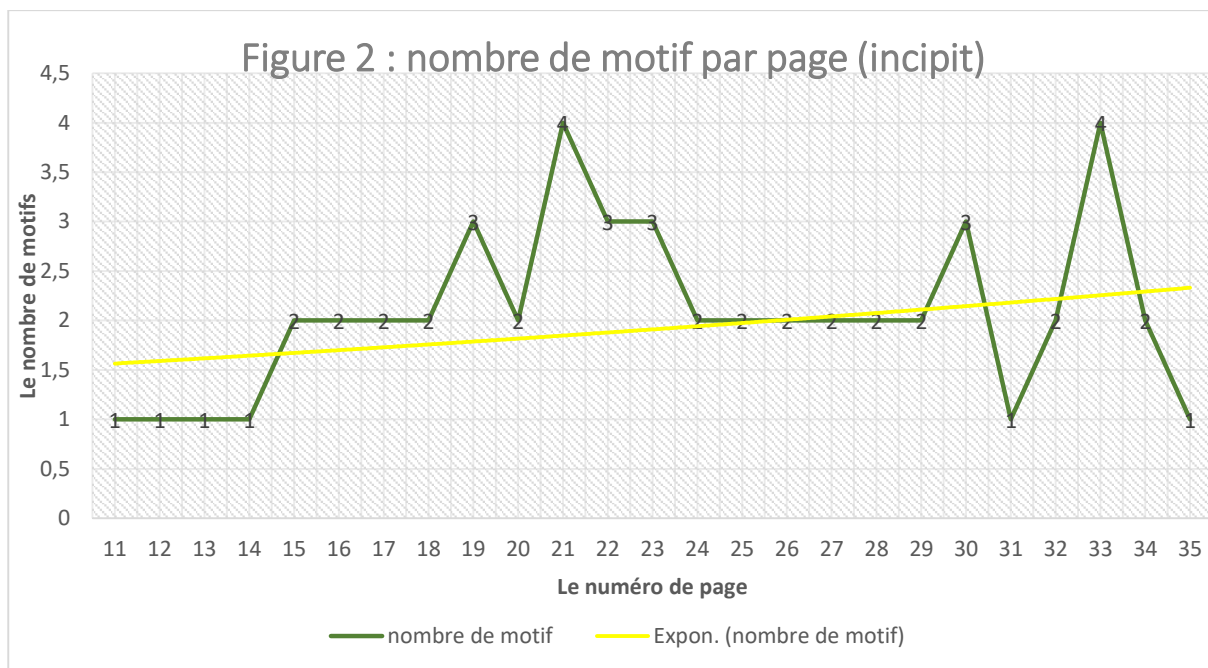
7.1. La fragmentation incipitielle

Dans le graphe ci-dessous, on peut constater un accroissement du nombre des fragments sur les premières pages (pp. 11-14), qui décroît ensuite en deux temps, en se stabilisant sur deux paliers (de quatre puis de deux fragments), pour arriver enfin à un seul. La courbe en rouge montre la tendance générale à la décroissance, qui plus est calculée d'une manière exponentielle, la plus précise avec une marge d'erreur réduite, entre la valeur exacte et la valeur approchée. En se basant donc sur ces données statistiques, nous pouvons dire que le nombre de fragments sur chaque page (sur les trente-cinq premières) est en nette décroissance.



La courbe en jaune⁶⁰⁰ dans le graphe suivant montre la croissance (quelque peu modérée) du nombre de motifs par page.

⁶⁰⁰ Calculée avec la même méthode mathématique que la précédente.



En effet, en superposant les deux graphes (à partir de la page 27), on peut aisément déduire une adéquation entre le nombre de fragments et le nombre de motifs. Cela indique une relative stabilité du récit par rapport à la profusion des fragments (confirmée dans le tableau suivant) qui montre une certaine stabilité vérifiable par le ratio entre le nombre de fragments et le nombre de motifs sur chaque page qui est égal à 1.

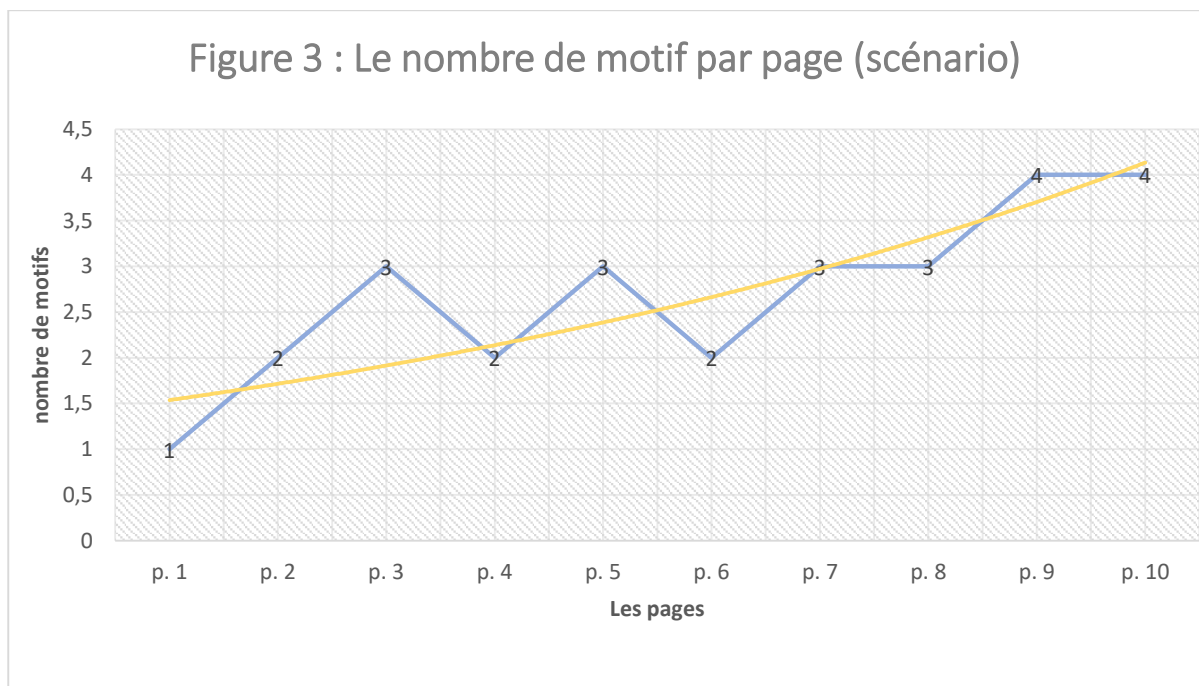
| pages | 11 | 12 | 13 | 14 | 15 | 16 | 17 | 18 | 19 | 20 | 21 | 22 | 23 | 24 | 25 | 26 | 27 | 28 | 29 | 30 | 31 | 32 | 33 | 34 | 35 |
|-------|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|------|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|
| Ratio | 4 | 6 | 5 | 7 | 3 | 2 | 2 | 2 | 1 | 2 | 1 | 1 | 1.33 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 |

Il y a donc sur les trente-cinq premières pages du roman une décroissance du nombre des fragments et une croissance des motifs. L'interprétation de ces données statistiques rejoint ce que nous avons évoqué au début de ce titre qui concerne le fait que l'entrée dans le récit déjà affectée par la fragmentation ne voulait pas rajouter une difficulté supplémentaire apportée par la multiplicité des motifs. Le récit garde ainsi un relatif équilibre entre informer et intéresser d'une part et fragmenter sans éclater de l'autre.

7.2. La fragmentation excipitielle

L'*excipit* tel qu'on l'a délimité comprend deux parties distinctes. La première écrite en blocs textuels, et la deuxième reproduit la technique de l'écriture scénaristique et se prolonge avec des « directives supplémentaires ».

En se livrant à la même étude statistique qu'on put rapporter sur le graphe suivant, nous avons remarqué qu'il y'avait un accroissement du nombre des motifs sur les pages qui ont été consacrées pour le scénario. Cette manière de faire a été la même en ce qui concerne *l'incipit* que nous avons pu mettre en évidence dans le graphe de la figure 2. Cela montre bien qu'il y a une similitude entre les deux stratégies d'ouverture préconisées par Simon : le développement d'un seul motif sur plusieurs fragments sur les débuts de *l'incipit* et du scénario. Dans *l'incipit* c'était le motif du Forum de Frounze, et dans le scénario c'était celui de la guerre : les motifs diffèrent mais la structure reste la même.



On est bien conscient qu'il faut bien faire la distinction entre la fin du scénario et celle du roman qui ne coïncident pas totalement. Pour arriver à la fin du roman il faut ajouter à la fin du scénario les « Directives complémentaires ». Le scénario ne figurant pas dans son contexte générique, il faut donc considérer son écriture non comme une écriture technique (qui relève d'un autre art) mais comme faisant partie de l'écriture romanesque. Le découpage scénaristique par plan possède ici le simple (si l'on ose dire) statut d'un texte.

Considéré ainsi, on pourrait intégrer les directives complémentaires au découpage par plan, revu maintenant comme une fragmentation textuelle. La correspondance structurelle entre l'espace textuel compris entre le premier plan et le point final du roman d'une part, et celui des 35 premières pages de *l'incipit* d'autre part, témoignerait d'une analogie encore plus manifeste.

En revenant au scénario pour y inclure les directives complémentaires, l'accélération manifeste (puisqu'on a pu recenser la présence de six motifs (de quatre thèmes différents) sur une demi-page) remarquée vers la fin de ce scénario indiquant un emballement du récit, va marquer le contraste avec le ralentissement des "directives" puisqu'il n'y a que quatre plans complémentaires sur les trois dernières pages du roman.

La correspondance structurelle entre les 35 pages de *l'incipit* et celui du scénario (avec ses directives complémentaires) de *l'excipit* est confirmé puisqu'il y a un ajout progressif d'autres motifs d'une manière alternée qui relève d'une pluralité thématique pour arriver vers la fin à un état beaucoup plus apaisé, c'est-à-dire moins de fragmentations et de thèmes.

Ce qui peut constituer un véritable programme structurel ayant comme instructions :

- au début, développer un seul motif sur plusieurs fragments,
- puis, ajouter progressivement des motifs pour arriver à une adéquation entre le nombre de fragments par rapport au nombre de motifs,
- vers la fin, engager une diminution des fragments et des motifs (pour n'en garder qu'un seul).

8. Les limites du *Jardin*

Il serait facile et séduisant de délimiter l'*excipit* du *Jardin des Plantes* à l'espace textuel qui comprend le scénario et les directives complémentaires. D'autant plus que la correspondance structurelle a été vérifiée entre cet espace et *l'incipit*. Pour une délimitation plus rigoureuse nous devons remonter en amont pour voir si cet espace ainsi délimité forme-il une *unité* tel que préconisé par Cornille⁶⁰¹ comme nous l'avons vu ultérieurement. Délimiter une unité reviendrait à lui trouver une rupture nette. Et c'est ce que nous avons présumé depuis le début de cette entreprise de la délimitation de l'espace excipitiel. Il faut donc inclure, en plus du

⁶⁰¹ CORNILLE, Jean-Louis, « Blanc, semblant et vraisemblance », art. cit.

scénario (et ses directives), toute la partie qui permettrait de comprendre son montage structurel. Cette partie commence par le fragment de la *salle de bain*, à la page 352.

Dans cette partie il y a, suivant leur ordre d'apparitions les fragments suivants :

La salle de bain : C'est le motif qui revient d'une manière régulière tout au long du roman. Simon lui-même l'avait confirmé (nous l'avons déjà cité plus haut) comme l'endroit où est commencé le roman et où il revient vers sa fin.

La Lettre (Guerre) : une lettre du colonel Cuny (Simon n'en a gardé que l'initiale C.) utilisée comme un référent réel à son témoignage romanesque.

Le Colloque du Nouveau Roman : c'est un extrait des actes du colloque de Cerisy de 1971, *Nouveau roman, hier, aujourd'hui*, organisé par Jean Ricardou où se sont réunis Alain Robbe-Grillet, Simon lui-même et Françoise Rossum-Guyon entre autres pour débattre de l'écriture de cette mouvance.

L'hôtel : Pour cause de pluie incessante, S. a été obligé de rester dans sa chambre d'hôtel. Il allume le poste de télévision et fait défiler les chaînes et voit dans l'ordre : Un joueur de tennis, un pianiste, un surfeur et un dictateur africain.

La dame éléphant qui habite dans le même immeuble que S.

Un Document de guerre, lui aussi authentique que Simon a trouvé dans les archives du Service historique de l'armée de terre du Château de Vincennes. Une autre référence au réel.

L'Égypte : motif constitué de descriptions des monuments cités dans l'incipit, pages 30 – 33.

Le jardin public qui reprend l'épisode "traumatisant" de l'enfance de Simon lorsqu'il est tombé dans le bassin d'un jardin public de sa ville natale. Cet épisode poursuit les descriptions des différentes statues présentes dans ce jardin qui ont été initiées à la page 29 de l'incipit.

Tous ces éléments entretiennent des relations mutuelles dans cette partie (comme nous allons le voir) et/ou avec le scénario imaginaire comme ceux de *la salle de bain*, *la guerre* (à travers les documents authentiques) et *la dame éléphant*.

En effet, la dernière apparition du motif de *la salle de bain* renvoie d'une manière sans équivoque aux descriptions faites dans le premier fragment de cet espace :

- Dans le plan n° 16 des directives complémentaires : « le surgissement du corps nu de la femme se levant dans la baignoire dans un ruissellement d'eau sonore (zoom sur les gouttes d'eau glissant sur le sein et l'aisselle découverte par le bras levé). » (p. 377).
- Dans le premier fragment de la partie qui précède le scénario : « comme la baigneuse lève les bras pour renouer ses cheveux, le fin duvet des aisselles apparaît comme semé de petits diamants. » (p. 353).

Il est de même pour ce qui est de *la dame éléphant* :

- C'est la présence de l'énigmatique⁶⁰² dame éléphant qui a eu le mot de la fin dans le scénario : « 42) Au même moment la masse noire de la femme éléphant finit par obstruer tout l'écran sur lequel apparaît en capitales blanches le mot : FIN » (p. 375).
- Qui fait écho à une même posture dans un fragment qui précède le scénario : « Sa silhouette sombre à contre-jours obstruit à peu près complètement l'ouverture du vantail » (p. 360).

Notons que *l'obstruction* de la dame éléphant qui était « à peu près » à la page 360, est devenue complète à la page 375 : « la femme éléphant finit par obstruer tout l'écran ». Par cette similitude dans la réalisation du geste obstructif, nous pouvons voir une fonction symbolique puisqu'il y a dans les deux cas une dissimulation : dans l'immeuble l'obstruction a concerné la porte du vestibule qui ouvre vers l'extérieur et dans le scénario elle a concerné l'objectif de la caméra qui ouvre vers un monde extérieur qu'elle filme. Dans les deux cas il y a une volonté de cacher, un autre signe de clôture qui relie les deux extraits. On peut dès lors les inclure dans le même espace excipitiel du roman.

Pour ce qui est du motif de la *guerre*, il est omniprésent non seulement dans cet espace mais dans tout le roman. Seul, il ne peut constituer un signe démarcatif.

Revenons maintenant aux trois autres motifs restants pour voir quelles relations entretiennent-ils entre eux.

⁶⁰² Comme l'avait fait remarquer Mireille Call-Gruber dans son interview avec Claude Simon dans « Dans l'arc du livre il y a toute la corde », *Nuit blanche*, n° 74, 1999, p. 58.

Le Nouveau Roman : L'extrait des actes du colloque de Cerisy choisi par Simon pour l'intégrer au *Jardin des Plantes* est une critique faite à son égard par rapport à « l'illusion représentative » (JDP, p. 356). Il l'avait préconisée pour raconter (avec plus d'authenticité) ce qu'il a vécu surtout dans ses descriptions relatives à la guerre. Cela a été réalisé par la présence de références du réel, en l'occurrence la lettre du colonel C. ainsi qu'un document officiel des archives de l'armée, l'un juste avant cet extrait, et l'autre un peu plus loin. Mais les deux font partie de *l'excipit* de ce roman.

Simon s'adonne à un exercice de métacritique en insérant un extrait du colloque dans son roman. Il répond ainsi d'une manière habile aux animateurs de ce colloque : la critique formulée envers l'utilisation de référence réelle est elle-même utilisée en tant que référent supplémentaire.

Il y a ainsi trois types d'écritures, la première concerne l'écriture romanesque de Simon (l'auteur), la deuxième concerne les documents authentiques (du réel telles que la lettre et l'archive) qui concerne directement Simon (la personne), et enfin une écriture qui cite les deux écritures précédentes et commente leur présence dans une écriture qui ne devrait pas les contenir⁶⁰³ qui a été réalisée par une tierce entité (l'auteure du passage cité plus haut est Françoise Rossum-Guyon). Structurellement cela a abouti à une mise en abyme où dans un plan inférieur est reproduit ce qui a été raconté dans un plan supérieur.

Le fragment du colloque de Cerisy n'est donc pas là par hasard. Il explique par lui-même sa présence et offre une clé pour décoder l'agencement fragmental du roman ; tel que confirmé en substance par "une intervenante" : « Il y a des séquences qui suggèrent quelque chose de réel, même si ensuite, évidemment, elles ne prennent leur signification profonde et ne fonctionnent que par rapport à d'autres à l'intérieur du livre » (p. 356).

Les deux motifs restants, c'est-à-dire ceux de *L'Égypte* et du *jardin public*, bien qu'ils ne soient pas repris ultérieurement dans le scénario, trouvent leurs places dans l'espace excipitel puisqu'ils viennent s'intercaler entre le scénario et la première partie qui le précède. Mis côte à côte, ils évoquent des descriptions similaires comme ceux des différentes statues présentes dans ces lieux chargés pour le premier d'une historique avec un grand H en Égypte, et pour le deuxième d'une histoire personnelle survenu dans l'enfance de S. dans un jardin public à Perpignan.

⁶⁰³ Le Nouveau Roman est réfractaire à toute référentialité.

Mais ce qui a été intéressant, en vue de notre problématique, c'est le fait de remarquer que le motif de *l'Égypte* dans *l'excipit* est la mise en abyme du même motif présent dans *l'incipit*. En d'autres termes, la description des monuments de Louxor et de Guizèh dans les deux timbres de la carte postale de *l'incipit* est reprise dans *l'excipit* comme nous avons pu le voir, sans pour autant la définir ainsi, dans le titre consacré à la correspondance thématique. Pour ce qui est du dernier motif, celui du *jardin public*, nous pouvons de même dire que sa dernière évocation dans *l'excipit* revient d'une manière subtile sur toutes les évocations (de la vie de l'auteur même) qui ont été faites à propos de cet incident. Cela s'est effectué grâce à une petite remarque insérée entre parenthèses : après avoir tombé dans le bassin du jardin, « il ne se rappelle pas avoir senti le froid de l'eau seulement les rires amusés [...] le bassin peu profond au pied d'un petit tertre orné de rocailles entre lesquelles yuccas ou arbustes nains (*buis ? : aller revoir mais presque quatre-vingts ans plus tard ! alors ???*) jardin public pelouses palmiers [...] » (pp. 363-364. C'est nous qui soulignons).

Le résultat dont on peut être sûr peut être le suivant : avec cette délimitation de *l'excipit*, la correspondance structurelle n'est valable qu'entre tout *l'incipit* et la dernière partie de *l'excipit*.

9. *Mobile*, un roman ... expérimental

Terminons à présent avec le dernier ouvrage de notre corpus, celui qui a l'apparence la plus fragmentaire, mais c'est celui qui nous a posé le moins de problèmes quant à notre problématique de la relation entre l'ouverture et la clôture.

Après le succès fulgurant de ses quatre premiers romans, Butor est allé vivre aux États-Unis. Il y a enseigné le français, mais surtout il n'a pas manqué de s'y promener. Ses différents voyages à travers les états de ce pays l'ont inspiré au point de lui rendre un véritable hommage, mais qui reste à l'image de l'auteur, imprévisible et surprenant.

Dans la carrière scripturale de Michel Butor, *Mobile* représente le livre de la rupture. Après le succès mondial de *La Modification* (1957) (qui lui a valu le prix Renaudot), les critiques, comme le public, ont été conquis par ce jeune écrivain prometteur qui vient de confirmer son talent déjà récompensé en 1956, par un autre prix, Fénelon, pour *L'Emploi du Temps*. Ce qui

n'a pas été le cas avec *Mobile*⁶⁰⁴. Butor avait reçu des lettres de mécontentements (parfois même des injures⁶⁰⁵) de la part de ceux qui le suivaient avec ferveur. Les critiques, ceux qui se sont trop rattachés à la forme classique de l'écriture, n'ont pas accepté une autre manière de concevoir la littérature de la part de cet auteur. Rares sont ceux qui lui ont témoigné d'une originalité radicale, comme Roland Barthes⁶⁰⁶ ou Louis Aragon qui « trouve que *Mobile* est un très beau livre⁶⁰⁷ ». Il prend même sa défense ainsi : « on reproche à son auteur ses dispositions typographiques, qui n'ont à vrai dire rien à faire avec Guillaume Apollinaire, et relèvent plutôt du *Coup de dés.* ») Pour moi, *Mobile* est un livre qui a de la grandeur⁶⁰⁸ » Cet ouvrage vient confirmer le projet butorien d'une littérature qui met en valeur une certaine conception de la géographie (et de l'espace en général). Il explique les raisons de cette forme adoptée dans *Mobile* ainsi : « Je me suis donc retrouvé devant le problème suivant : comment [...] trouver un moyen de restituer l'espace mental et géographique américain de telle sorte que ce que je raconterais à l'intérieur pût devenir vraisemblable même pour les américains⁶⁰⁹. ». Le résultat en était un pays *textualisé* puisque cet auteur considère les États-Unis comme un « gigantesque texte⁶¹⁰ ». Il ne voulait pas être un énième auteur qui s'est essayé à raconter ce pays, et qui récolterait les critiques américaines du genre : « encore un de ces petits Français qui passe quelques mois aux États-Unis et qui s'imagine qu'il peut nous donner des leçons, qu'il a tout compris⁶¹¹. »

Le souci d'originalité de cet auteur est passé par une prise de risque considérable. Cela l'avait poussé à s'éloigner de la prescription stérilisante de son modèle générique de prédilection. Dans le cas général, les auteurs qui veulent s'avancer sur ce terrain doivent garder des liens entre leurs originales inspirations et les codifications régulatrices pour consentir une certaine transition qui permettra aux lecteurs de suivre et d'apprécier l'inédit qui leur est proposé. Cela fait partie du processus, s'il en est, du renouvellement de la littérature ainsi que de l'engouement et de la fascination qu'elle suscite.

⁶⁰⁴ D'après Spencer Michael, « état présent of Butor Studies », Australian Journal of french Studies, VIII, 1971, p. 91, cite par Leon S. Roudiez, « Gloses sur les premières pages de *Mobile* de Michel Butor », *MLN*, Vol. 87, No. 6, Nathan Edelman Memorial Issue (Nov., 1972), pp. 83-95, p. 83.

⁶⁰⁵ Butor l'avait rappelé (lors d'une interview effectuée par SANTSCHI Madeleine in *Voyage avec Michel Butor*, p. 36) en ces termes rapportant : « Monsieur. J'ai eu la bêtise d'essayer l'ouvrage que vous nous avez infligé ... Bon. À la cinquième page, j'ai jeté le livre avec furie ... ».

⁶⁰⁶ Roland Barthes s'est vu offrir une matière inespérée pour renouveler son corpus structuraliste.

⁶⁰⁷ ARAGON, Louis, « D'un Parnasse à bâtons rompus », *Les Lettres françaises*, n° 922, 12-18 avril 1962, p.1.

⁶⁰⁸ *Ibid.* p. 8.

⁶⁰⁹ BUTOR, Michel, *Œuvres complètes*, Vol. XI, Paris, La Différence, 2006, p. 1088.

⁶¹⁰ *Ibidem.*

⁶¹¹ *Ibidem.*

Dans « Littérature et discontinu⁶¹² », Roland Barthes a trouvé que *Mobile* a blessé « l'idée même du Livre », du moins, l'idée qu'on se fait la tradition littéraire. Pour lui, *Mobile* est un livre qui ne peut être comparé aux autres livres "naturels" ou "familiers" puisqu'il a trop pris ses aises vis-à-vis des genres traditionnels et de leurs modèles attestés. Sans pour autant arrêter un genre qui définirait *Mobile*, Barthes semble détecter dans cette œuvre différents traits propres à plusieurs genres comme celui des *impressions de voyage*. Ce texte est composé d'unités semblables à celles qui composent les poèmes. Sauf que ces unités ne sont pas "variées", mais seulement "répétées⁶¹³". Cela n'a pas empêché leur agencement de créer un système de sens.

Cette œuvre possède aussi une « finalité plastique » puisque la discontinuité de son écriture et de ses objets référentiels est analogue à un "grand tableau historique" qui essaye de représenter l'Histoire des États-Unis. Il y a même, dans cette œuvre, des similitudes avec la composition musicale dans la mesure où l'agencement des fragments relève d'une *dialectique de la différence* où l'apparente continuité musicale n'est que superposition de différentes fragmentations.

Mobile, à défaut d'être un Livre, est une œuvre (qui raconte l'histoire et la culture d'un pays) puisqu'elle est « mémorable⁶¹⁴ ». Barthes ajoute ceci : « Pour être Livre, pour satisfaire docilement à son essence de Livre, le livre doit couler à la façon d'un récit, ou briller à la façon d'un éclat. En dehors de ses deux régimes, il y a atteinte au Livre, faute ragoûtante contre l'hygiène des Lettres⁶¹⁵ ». C'est une « composition pensée » de par son ampleur, sa structure -« qui n'est ni récit, ni additions de notes, mais combinatoire d'unités choisies⁶¹⁶ »- mais surtout de par sa forme comme l'avait affirmé Butor : « Quand j'ai compris, que la forme du livre changeait, j'ai voulu m'interroger sur lui. Je n'ai pas seulement voulu écrire de nouveaux romans, j'ai voulu inventer aussi de nouveaux livres »,

Mobile tendrait donc vers le mythe de l'œuvre unique, inclassable et inimitable à la manière d'un « chef-d'œuvre [qui] viole la loi d'un genre institué, et de la sorte sème le trouble dans

⁶¹² Réalisée dans « Littérature et discontinu » in *Essais critiques, op. cit.* Signalons que cet article est caractérisé par deux états d'âme de la part de ce critique. Dans le premier, l'article apparaît comme un réquisitoire contre cet ouvrage lorsqu'il le qualifie de manquement d'*hygiène* en littérature. Puis, peu à peu, dans un deuxième temps, il essaye de le comprendre, parfois de justifier l'intérêt de *Mobile*.

⁶¹³ BARTHES, Roland, « Littérature et discontinu » in *Essais critiques, op. cit.* p. 184.

⁶¹⁴ *Ibidem.*

⁶¹⁵ *Ibid.*, p.178.

⁶¹⁶ *Ibid.*, p. 176.

l'esprit des critiques, aussitôt contraints d'élargir la notion de "genre"⁶¹⁷ » et d'admettre que le génie littéraire trouvera toujours le moyen de troubler la critique et ses règles.

Barthes dans « Littérature et discontinu » ne s'avance en aucun cas dans cet article à désigner un genre bien souscrit qui définirait *Mobile*, mais nous pensons que l'hétérogénéité compositionnelle qui détermine ce livre peut être retenue comme ce qui caractérise une expérimentation romanesque. En effet, d'une manière générale : « le roman permet d'introduire dans son entité toutes espèces de genres, tant littéraires (nouvelles, poésies, poèmes, saynètes) qu'extralittéraires (études de mœurs, textes rhétoriques, scientifiques, religieux, etc.)⁶¹⁸ ». Mickael Bakhtine, l'auteur de cette dernière citation, n'indique pas la proportion de ces *introductions* littéraires ou extralittéraires. Tout récit qui satisferait au minimum de règles de la composition romanesque, pourrait donc prétendre à la qualification générique du roman, même s'il est composé majoritairement d'innombrables *introductions*. L'esthétique qui présiderait à la création de ce genre de roman serait une esthétique de la fragmentation et qualifiera *Mobile* de roman expérimental.

Butor l'avait lui-même signifié⁶¹⁹ : dans *Mobile*, il n'y a point d'intrigue au sens traditionnel du terme. Mais il y a tout de même « une effervescence romanesque, il y a du roman qui fourmille, qui se met à jaillir de partout⁶²⁰ ». Dans cette hétérogénéité stylistique et énonciative, l'intrigue qui devait constituer l'unité de *Mobile* est devenue plurielle. Pour ce qui est du narrateur, il est bel et bien présent, même si le narrataire s'est effacé pour céder sa place au lecteur. La fabulation, au sens strict du terme, a, elle aussi, fait place au récit. Un « récit qui repose sur la destruction du temps comme forme *constructive* du récit, à l'opposé de la ligne « proustienne »⁶²¹ ».

9.1. Des mots mobiles

Comme nous l'avons vu avec Simon dans l'*incipit* du *Jardin des Plantes*, Butor s'est attaqué, lui aussi, à la langue. Cette attaque a concerné la disposition linéaire traditionnelle de

⁶¹⁷ CROCE, Benedetto, *Estetica*, cité par STALLONI, Yves, *Les Genres littéraire*, Paris, Nathan, 2001, p. 119.

⁶¹⁸ BAKHTINE, Michael, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1997, p. 141. (C'est nous qui soulignons).

⁶¹⁹ Dans : BUTOR, Michel, *La création selon M. Butor, Réseaux-frontières, écarts*, Colloque de Queen's University, textes réunis et présentés par Calle-Gruber, Mireille, Librairie A.-G. Nizet, 1991, (Discussion I : *texte, intertexte, création dialogique*), p. 313-314.

⁶²⁰ *Ibidem*.

⁶²¹ CAMPAIGNOLLE-CATEL, Hélène, « *Mobile* (Butor, 1962), la carte fracturée du récit », *Littérature*, n°135, 2004, p. 38. (C'est l'auteure qui souligne)

l'écriture sur la page du livre. Les mots sont libérés de la construction formelle de la phrase et cela se voit.

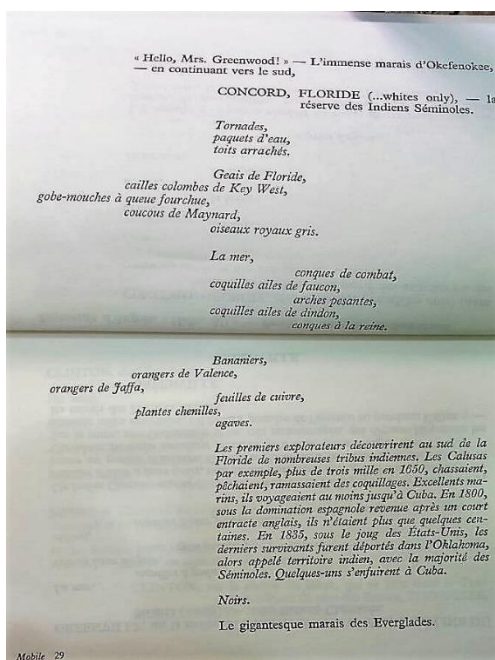


Figure 17 : la disposition des mots et des phrases dans *Mobile* pp. 28-29.

Les mots ne sont plus alignés côte à côte, ils ont adopté une mise en page qui rompt avec l'écriture traditionnelle. Dès lors, ces mots ne sont plus que des sons sans l'intervention très active du lecteur. Nous pensons qu'il s'agit d'oralisation comme effet de style⁶²² poétique qui travaille la fragmentation. Nous rejoignons ainsi Aragon lorsqu'il a comparé *Mobile* au célèbre poème de Mallarmé, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* où une importance assumée est accordée aux « blancs » qui structurent la mise en page et rythment la lecture.

⁶²² Non comme cela peut l'être avec Céline, par exemple, où « la ponctuation, la régularité de la syntaxe, l'absence d'hésitations et de "ratés", dénotent le code écrit » in, LUZZATI, Françoise ; LUZZATI, Daniel, « Oral et familier : Le style oralisé », *L'Information Grammaticale*, n° 34, 1987, p. 15.



Figure 18 : La disposition des mots et des phrases dans le poème de Mallarmé.

Cette comparaison peut être confirmée avec un exemple parlant qui s'est étalé de la page 515 jusqu'à la page 522.

Il commence ainsi :

FRANKNIN, N. Y.

25 000 Antillais,

psst !

uuuie !

Les Ukrainiens qui lisent « Svoboad »,

chut !

baby !

C'est une sorte de dialogue qui se termine par une altération lexémique⁶²³ :

vez-vous pensé,

[...]

olez,

umez,

[...]

uvez,

angez,

[...]

ormez,

ormir,

[...]

spirez,

pirez,

⁶²³ Comme nous pouvons le constater avec les derniers mots qui sont amputés d'une, à plusieurs lettres.

irez,

les bruits de la nuit.» (p. 515-522).

Comme nous venons de la voir, ce qu'a attenté *Mobile* au *livre*, c'est, en premier, les normes typographiques (caractère capital, minuscule et italique) qui ont été rarement exploitées d'une manière systématique en dehors de la poésie. Ce livre a donc pu se présenter, à travers ses différentes réalisations génériques, avec une interface protéiforme. *Mobile* a expérimenté une autre conception du *Livre*, une autre idée de la littérature.

En second lieu, *Mobile* a attenté à la *continuité* de l'écriture. Barthes nous rappelle que le « livre (traditionnel) [est] un projet qui *enchaîne, développe, file et coule*, bref, il a la profonde horreur du vide⁶²⁴ ». Or, dans celui-ci, les blancs ne manquent pas : les mots sont isolés, pêle-mêle sur la page et les phrases aussi sont entrecoupées par des retours à la ligne. Cela provoque inéluctablement des ruptures avant même qu'un quelconque enchaînement puisse se produire, encore moins un développement. *Mobile* a échappé à toutes les catégorisations lorsqu'il a renversé les valeurs rhétoriques qui insistent sur l'ossature de la construction de l'œuvre, plutôt que de se focaliser sur le « détail » (de la famille étymologique de tailler : du latin *taliare* «couper»). Dans *Mobile*, ce sont les détails qui sont élevés au rang de structure. Il y a tout de même un simulacre de développement, une perceptive chronologique (qui s'étale de 1890 (à travers les nombreuses citations des Indiens d'Amérique) jusqu'en 1960), et une autre, géographique, qui fait défiler les états selon l'ordre de l'alphabet (avec tout ce qu'il a d'arbitraire) choisi pour raconter les États-Unis de Michel Butor.

9.2. Relation ouverture/ clôture

Pour étudier cette relation, nous allons emprunter le cheminement naturel et logique de la lecture en commençant par la première de couverture. Ensuite, nous allons passer en revue les différents éléments constitutifs du *seuil* (la dédicace, la préface et l'épigraphe) jusqu'au texte, pour identifier le programme structurel initié en son *incipit* (qu'on retrouvera à l'œuvre dans l'*excipit*), pour arriver enfin à la quatrième de couverture qui confirmera la stratégie éditorialiste entreprise dans *Mobile*.

⁶²⁴ BARTHES, Roland, « Littérature et discontinu », in *Essais critiques*, op. cit., p. 177.

Mobile, comme la majorité des livres parus après *La Modification*, est édité chez Gallimard, ou plutôt dans la collection intermédiaire⁶²⁵, semi-poche, de cette célèbre maison d'édition, la collection « L'Imaginaire ».

- La couverture est épurée. Sans encadrement, le nom et le prénom de l'auteur figurent en haut de la page en caractères plus grands que celui du titre. Cette différence entre les deux tailles reflète l'intention de l'éditeur pour attirer l'attention sur l'élément qu'il estime être plus important. Dans ce cas précis, c'est le nom de l'auteur qui l'emporte sur le titre de son livre⁶²⁶. En plus de ces deux éléments, en bas de cette page, figure le nom de la collection de la maison d'édition.

Ce qui manque dans cette couverture c'est l'indication générique. Aucune mention (roman, essai, poésie) n'a été portée. Même le sous-titre « Étude pour une représentation des États-Unis », susceptible d'apporter un supplément d'orientation générique, ne figure que sur la page de garde et non sur cette première de couverture.

- Le titre de *Mobile* renvoie aux œuvres mobiles⁶²⁷ du célèbre artiste Alexandre Calder⁶²⁸. Des œuvres avec des mécanismes ingénieux qui traduisent la volonté de l'artiste à produire des objets en mouvement. La référence à Calder ne s'arrête pas là. En effet, cet artiste a été l'un des pionniers à rompre complètement avec la sculpture traditionnelle qui était caractérisée par un relief et un volume plus ou moins conséquent. Ses sculptures à lui, sont plutôt linéaires (en fil de fer⁶²⁹) et suggèrent la légèreté. Elles s'apparentent plus à des dessins qu'à des sculptures. La correspondance entre Butor et Calder réside dans le contre-emploi de leurs matériaux respectifs utilisés dans leurs créations. Butor évite la linéarité (caractéristique naturelle de l'écriture), et Calder la cherche dans un ouvrage qui devrait la fuir.

- Avec la dédicace, *Mobile* renvoie aussi aux œuvres d'un autre artiste, en l'occurrence aux peintures de Jackson Pollock. Voici ce que dit Butor de lui : « L'œuvre de Pollock fait

⁶²⁵ Pour présenter cette collection, on peut lire sur le site de Gallimard : « Réédition d'œuvres littéraires, tantôt oubliées, marginales ou expérimentales d'auteurs reconnus, tantôt estimées par le passé mais que le temps a pu éclipser. » URL : <<http://www.gallimard.fr/Catalogue/GALLIMARD/L-Imaginaire>>. (Consulté le 12/05/1016).

⁶²⁶ Pour confirmer nos propos, nous pouvons comparer, dans cette même collection de Gallimard, d'autres livres comme celui de *La Disparition* de Georges Perec où c'est le contraire qui s'est produit : la taille du titre est plus importante que celle de l'auteur. URL : <<http://www.gallimard.fr/Catalogue/GALLIMARD/L-Imaginaire/La-disparition>>. (Consulté le 12/06/2017)

⁶²⁷ Dénomination donnée par Marcel Duchamp en 1931.

⁶²⁸ Célèbre artiste avec lequel Butor a collaboré étroitement dans *Cycle, sur neuf gouaches d'Alexander Calder*, Paris, La Hune, 1962.

⁶²⁹ Notamment *Le Lanceur de poids* de 1929, (fil de fer, 82 x 73 x 13.3 cm).

entendre un cri, un tumulte supérieur, qui couvre largement le bruit des conversations, le choc des glaçons et des verres⁶³⁰ ».

Le nom de Pollock est généralement rattaché à une technique particulière, le “dripping”. Elle consiste à laisser tomber des gouttes de peinture sur une toile. Le résultat donne l’impression d’une multitude de points qu’on pourrait confondre, selon l’interprétation, avec des étoiles, un réseau neuronal, etc. ou bien encore avec une carte, et pourquoi pas celle des États-Unis d’Amérique. Les différents points représenteraient les villes, et les traits entre eux, le réseau routier. On pourrait ainsi comparer les différents fragments textuels dans *Mobile* aux points présents dans les tableaux de Pollock. Ils peuvent tisser un réseau de significations entre eux. On pourrait aller plus loin encore et pousser la comparaison jusqu’à la similitude entre les deux approches des deux artistes à leurs sujets respectifs : ils ont tous les deux pris de la hauteur, Butor en étalant la carte des États-Unis pour *écrire dessus*, et Pollock lorsqu’il pose par terre la toile vide et commence son “action painting”⁶³¹.

▪ Dans le préface éditorialiste qui précède le texte et vient juste après la page de garde, nous pouvons lire ceci :

Pour Michel Butor (né en 1926) « le roman est le laboratoire du récit », « le domaine phénoménologique par excellence, le lieu par excellence où étudier de quelle façon la réalité nous apparaît ou peut nous apparaître ». On discerne en effet dans son œuvre une recherche toujours renouvelée et approfondie, avec des dominantes comme celles des séries temporelles superposées. [...]

Avec cette préface, l’éditeur voudrait insister sur l’appartenance générique du livre en présentant un produit intellectuel (et commercial) identifiable. Il a l’intention de “vendre” *Mobile* comme un roman. Et pour cela, il s’est référé aux propos de l’auteur, profitant de la caution scientifique que pourrait apporter Butor, le critique.

Avec la première citation de Butor, l’éditeur veut montrer que l’on peut élargir la définition du roman vers tout ce qui peut être accepté comme récit. Pour Butor, le roman est à concevoir

⁶³⁰ BUTOR, Michel, *Œuvres complètes*, Vol. XI, *op. cit.*, p. 1014.

⁶³¹ « Appellation américaine dont la traduction française est " Peinture d'action " ou, plus communément, " Peinture gestuelle » in « Dictionnaire de la peinture » de Larousse. URL. <http://www.larousse.fr/encyclopedie/peinture/action_painting/150774>. (Consulté le 12/06/2017)

comme une recherche⁶³². Dans la deuxième citation, nous retiendrons le mot “étudier” qui renvoie directement au sous-titre de *Mobile*. Implicitement, l’éditeur voudrait faire entendre au lecteur que *Mobile* est un roman expérimental qui raconte un récit selon la vision propre d’un auteur, celle, phénoménologique, de Michel Butor.

- Entre la dédicace (à Jackson Pollack) et le texte proprement dit, figure sur toute la surface des deux pages 10 et 11 la carte géographique des États-Unis. Une carte où sont inscrits tous les noms abrégés des états. Cette carte va se révéler nécessaire pour aider à mieux suivre le parcours qui sera proposé dans le texte. Posée juste après la dédicace, cette carte, en bord d’œuvre et « au plus près du texte⁶³³ », peut être considérée comme une épigraphe puisque Genette a élargi l’acception de cette dernière. Elle ne concerne pas seulement la citation. Il affirme « qu’on peut citer –reproduire- en fonction d’épigraphe des productions non verbales, comme un dessin ou une partition⁶³⁴ ». Elle peut l’être, d’autant plus qu’elle satisfait aux critères de Genette de l’allographie et de l’authenticité. Elle remplit aussi les fonctions de l’éclaircissement du texte et du titre, tout en apportant une insinuation discrète sur le genre du livre.

C’est à partir de cette carte que commence l’analogie formelle qui existe entre l’exergue et le texte. En effet, les États-Unis est le seul pays qui a adopté une division des frontières entre ses états d’une manière “carrée” où c’est la géométrie qui prime dans l’organisation territoriale américaine, depuis les tracés des boulevards et des rues à l’intérieur des villes, jusqu’aux champs des contrées éloignées. À ce refus de se soumettre à la division conventionnelle, correspond le refus de se soumettre à une écriture traditionnelle.

D’une manière plus spécifique, une fonction consultative peut être concédée à cette carte dans la mesure où elle devient elle-même une légende au texte. Elle permet de déchiffrer les abréviations des états tout en les situant sur la carte. Le cheminement d’un état à un autre dans le texte peut être suivi virtuellement sur la carte.

- Les deux premiers mots écrits en lettres capitales CORDOUE, ALABAMA, annoncent le programme stylistique qui va suivre pour le reste du livre. C’est le fait de mettre côte à côte deux mots qui renvoient chacun à deux pays différents dans deux continents

⁶³² D’après le titre même de l’un de ses articles : « Le roman comme recherche », in *Œuvres complètes II, Répertoire I*, Paris, Édition de la Différence, 2006, pp. 17-25.

⁶³³ GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, p. 152.

⁶³⁴ *Ibid.*, p. 153.

différents. Le premier évoque une ville espagnole et le deuxième l'un des États-Unis. Cette association antithétique va se confirmer dès la page suivante. CORDOUE est, cette fois-ci, associée à l'ALASKA. C'est-à-dire du "profond Sud" à "l'extrême Nord". Cette manière d'exposer les villes et les états dans une sorte d'inventaire va se poursuivre jusqu'à la fin du livre.

Les exemples sont innombrables. Nous nous contenterons d'en citer trois : au début, au milieu et vers la fin de *Mobile* :

SPRINGFIELD, TENNESSEE, État du tabac (...only) (p. 70)

SPRINGFIELD, KENTUCKY, État de whisky
(...only), - vers le nord, (p. 71).

BUFFALO, MINN., - ...de la Terre-Blanche. [...]

BUFFALO, DAK. S., - ...de la Pierre-Debout. (p. 259).

ARLINGTON, NEB.

La nuit claire pleine d'étoiles. [...]

ARLINGTON, IO.

La nuit claire. (p. 538)

Dans l'*incipit* de *Mobile*, Butor nous a fourni deux indications qui ont présidé à l'écriture de son livre. La première révèle le contenu composé essentiellement de détails :

Ce sont souvent de petites choses vues, entendues, senties, qui créent les impressions les plus durables. En voici quelques exemples :

-des lacets de chili écarlate⁶³⁵, [...]

La deuxième indication nous dévoile la forme adoptée pour raconter ce contenu :

« Dans le village de Shelburne, on a rebâti un certain nombre de maisons anciennes condamnées à la destruction dans le Vermont, constituant ainsi un singulier musée. La partie la plus étonnante en

⁶³⁵ BUTOR, Michel, *Mobile*, Paris, Gallimard « L'imaginaire », 1962, p. 15.

*est peut-être la collection de courtepointes, ou « quilts », en mosaïque d'étoffes. Ce « Mobile » est composé un peu comme un « quilt ».*⁶³⁶

Cette comparaison avec le « quilt » est largement justifiée puisque Butor, l'artisan⁶³⁷ a confectionné un tissu textuel hétérogène. Les différentes pièces utilisées sont des noms de lieux (présents dans presque toutes les pages), des encartages publicitaires, des indications climatiques, des récits intercalés qui rappellent l'histoire raciste des États-Unis ou celle des Indiens. Il y a aussi des menus, des listes (gastronomiques, astrologiques, etc.) et des énumérations.

▪ La quatrième de couverture répond à la même préoccupation éditorialiste formulée dans la préface, mais cette fois-ci avec plus d'enthousiasme. En effet, toutes les phrases, sans exception, sont des phrases exclamatives. La gradation de l'enthousiasme commence avec : « Respirez l'air des États-Unis ! », puis : « Excitation ! Aventure ! Éducation ! », et finit par « Une orgie de surprises et de frissons ! »

9.3. L'ordre alphabétique

Dans *Mobile* les unités linguistiques de toute nature et ampleurs se sont répétées (au sens de variation combinatoire). Cette répétition ne travaille pas le contenu de l'œuvre, mais sa structure. Ce qui fait de *Mobile* un récit composé d'un ensemble d'éléments, ou de "détails", pour être plus précis, qui ne forment pas une structure rhétorique traditionnelle comme unité. La seule relation qui pourrait rapprocher tous ces éléments, c'est celle de l'ordre l'alphabétique qui régit l'agencement des États de l'Union, l'objet de ce livre.

Cet ordre alphabétique a fait que la clôture de *Mobile* a été programmée dès son ouverture. Il n'y a pas plus simple : le décompte des lettres de l'alphabet a commencé par l'Alabama et s'est terminé par le Wyoming. Le point commun entre ces deux espaces est le même temps de leurs présentations, « la nuit noire ». Après deux cycles de vingt-quatre heures, le texte revient à son point de départ temporel. On reconnaît là le souci de la construction qui obéit à une structure soignée chère à Michel Butor.

⁶³⁶ *Ibid.* p. 45.

⁶³⁷ « Butor est un artisan : il se voit contraint comme ses semblables de travailler, finalement, dans la solitude de son atelier » in GODIN, Georges, *Michel Butor: pédagogie, littérature*, Montréal, Hurtubis, 1987, p. 96. Ses « tenues [vestimentaires] d'artisan ou de monteur-ajusteur » confirment cette qualité, comme l'avait fait remarquer Calle-Gruber dans *Michel Butor : déménagements de la littérature*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2008, p. 15.

Cet ordre est très clairement identifiable lorsque la mention « BIENVENUE EN ... » indique l'état visité. Cet ordre reste effectif même en l'absence de cette mention, puisque le nom de l'état reste présent. La présence systématique de ces mentions a empêché de les considérer comme les titres d'hypothétiques chapitres bien que la norme typographique principale à cette entreprise de chapitration y est présente, à savoir le blanc de fin chapitre qui les précède ainsi que le blanc conséquent qui les suit.

Butor est allé donc jusqu'au bout d'une logique de recensement pour sa représentation des États-Unis. Elle s'est appuyée non sur l'ordre narratif qui se baserait sur l'itinéraire du voyageur, mais sur la contrainte de l'ordre alphabétique qui reste tout de même un ordre aléatoire. Comme prévu avec cette écriture néoromanesque, la priorité a été donnée à la forme plutôt qu'au contenu.

10. Conclusion

Nous pouvons affirmer maintenant que dans ces deux romans résolument fragmentaires, nous avons pu trouver que la disposition de leurs fragments a participé à l'instauration d'un rythme dans le processus d'ouverture et celui de la clôture. Cette disposition a été quelque peu systématisée sous forme d'un véritable programme qui suit des instructions pour la répétition littérale (ou bien avec variations), sous forme d'une combinatoire, des mêmes motifs.

Nous avons également précisé la nature de ces lieux liminaires en affirmant qu'il s'agit d'étendu relativement conséquent qui permettrait le déploiement des fonctions à l'œuvre dans leurs espaces.

Les spécificités structurales majeures qu'on pourrait accorder aux *Jardin des Plantes* et à *La Jalousie* pourraient être la suivantes : Dans le premier c'est la présence d'exergues comme articulateurs entre les différentes parties du roman. Que ce soit l'exergue principale ou les exergues partielles, celles qui précèdent chaque partie du roman, elles jouent toutes un rôle dans l'ouverture de l'espace textuelle qu'elles inaugurent, tout en tissant des liens avec les autres éléments du paratextuel. Pour ce qui est de *La Jalousie*, nous avons remarqué que la division chapitrale est significative dans la mesure où chaque chapitre possède une clôture partielle exécutée par un effet de disparition. On serait même tenté d'avancer qu'il y a une véritable poétique de la disparition dans *La Jalousie*.

Nous avons pu aussi établir une correspondance entre les deux modalités adoptées dans l'ouverture et dans la clôture du *Jardin des plantes*. Ce qui vérifie, en partie, la deuxième hypothèse de notre problématique. Pour ce qui est de *La Jalousie*, aucune correspondance n'a pu être confirmée d'une manière convaincante.

L'autre hypothèse, celle qui considère *l'incipit* et *l'excipit* comme des lieux textuels avec des ampleurs et des frontières qui sont à déterminer en se concertant mutuellement a été elle aussi vérifiée. Nous pouvons résumer de la manière suivante : En commençant par les différents critères et démarcateurs formels pour délimiter respectivement les deux espaces liminaires d'une manière séparée, nous nous sommes rendu compte que devant le nombre considérable de ces signaux, le fait de choisir un, parmi tant d'autres, ne serait qu'une initiative arbitraire. Nous avons donc fait le choix de rapprocher les critères et les démarcateurs pour une concertation mutuelle. En le faisant nous nous sommes confrontés (en plus de la pertinence du choix du signe qui délimiterait d'une manière précise ces espaces), à la question de la spécificité exclusive de ces signes aux espaces liminaires ou à leurs généralisations au texte du roman en entier. Nous avons choisi dès lors de nous tourner vers la structure thématique par le biais de la conception triadique de la clause. Et c'est là que la délimitation des deux espaces liminaires a pu se faire et d'une manière réciproque. La limite correspondante à *l'incipit* du *Jardin des Plantes* a été à la page 33 (ce qui lui fait une ampleur de 23 pages), et celle de son *excipit* a été à la page 352 (ampleur : 27 pages). Pour ce qui est de *La Jalousie* la limite de l'incipit serait à la page 21 (ampleur : 13 pages) et celle de son excipit serait à la page 166 (ampleur : 5 pages et demi). Comme on peut le remarquer, les ampleurs textuelles relatives au *Jardin des Plantes* montrent une relative adéquation entre les 23 pages dans *l'incipit* et les 27 pages dans son *excipit*. Par contre dans *La Jalousie*, l'écart est plus conséquent (13 pages contres 5 et demi), ce qui nous ne permet pas d'affirmer qu'il y a une correspondance entre l'ampleur textuelle de ces espaces liminaires d'une manière systématique.

Le résultat qui résume bien cette démarche nous confirme que la délimitation n'est pas une opération purement formelle. Elle doit s'effectuer en convoquant l'aspect thématique et en évoquant les fonctions qui se sont manifestées dans les espaces incipitiels et excipitiels. Ce qui confirme que la délimitation de *l'incipit* et celle de *l'excipit* est l'aboutissement et la conséquence de leurs définitions et la concrétisation de leurs fonctions et non le contraire.

Pour ce qui est de *Mobile*, le premier résultat à retenir de l'analyse de cet ouvrage c'est bien entendu la fragmentation particulière qui le caractérise. Bien que parfois réduits à des objets signalétiques, n'obéissant plus aux règles du discours traditionnel, les éléments linguistiques de diverses natures qui le composent véhiculent des idées, des images et des sensations. Mais à leurs manières (fragmentaires), ils restituent et décrivent une réalité. Ce premier résultat nous a mis en confiance pour s'avancer dans une classification moins hasardeuse de *Mobile*. En effet, s'il faut absolument trouver un genre littéraire pour l'y inclure nous pourrions dire que c'est le roman. Mais ni la forme, ni le contenu de son texte ne se sont laissé enfermer dans une classification simpliste.

Pour ce qui est de la problématique de notre thèse, nous ne pouvions trouver mieux. En effet, l'acheminement ouverture / clôture montre qu'il s'agit d'un véritable Livre total. L'instance éditorialiste qui a adopté un code de communication hétérogène dans toute la frange hors-textuelle, s'est mise au service de l'auteur pour réussir un véritable « produit culture ». Pour ce qui est de la relation incipit/ excipit, elle serait considérée comme l'une des plus parfaite : un décompte dans un ensemble fini et ordonnée qui fait que l'itinéraire est connu d'avance entre le premier et le dernier élément (en l'occurrence, la première et la dernière lettre de l'alphabet). Notons enfin que l'ordre alphabétique adopté dans *Mobile* a fait que chaque *lettre* constitue à elle seule une unité dont la structure est mobile, se déplaçant par translation. Notre hypothèse qui stipule une correspondance entre la *modalité* de l'ouverture de l'espace incipituel et celle de clôture de l'espace excipituel se trouve donc vérifiée. Il ne s'agit nullement d'un ordre naturel pour raconter un récit. En conséquence il y a une très forte exposition de l'arbitraire instauré par l'ordre alphabétique. Le fait que le récit de *Mobile* a adopté pour sa progression un cheminement linéaire bâti sur un ensemble dénombrable fini et orienté, a rendu la concertation entre l'*incipit* et l'*excipit* évidente. C'est une véritable construction programmatique.

Conclusion générale

La conclusion générale

« La bêtise consiste à vouloir conclure⁶³⁸ » écrit Flaubert dans l'une de ses innombrables correspondances. Mais il le faut bien. Il est même indispensable dans un travail universitaire.

Nous commençons alors cette conclusion générale en revenant au point de départ, le titre même de cette recherche et expliquons, dans l'esprit de notre problématique, le choix d'une relation critique plutôt qu'une relation théorique. La réponse vient du constat sans équivoque du fait que l'ouverture et la clôture ont été suffisamment théorisées mais séparément, contrairement à leur relation qui elle est restée au stade de la critique. Nous espérons après avoir effectué cette recherche apporter quelques éléments théoriques qui pourront renforcer l'étude théorique de cette relation.

L'élément principal qui permettrait justement cette théorisation espérée est celui qui va considérer un roman comme une totalité avec des frontières identifiables par une ouverture et une clôture qui lui permettent de négocier son entrée et sa sortie dans l'univers verbal du monde réel. Le lien entre les deux espaces liminaires ne serait plus à démontrer. On se pencherait plutôt sur la nature et sur la forme de celui-ci. C'est une approche qui s'inscrit dans un holisme ontologique, la totalité étant sa préoccupation majeure, plus que sa version synonymique d'ensemble complexe, approchée systématiquement.

Le deuxième élément qu'on pourrait ajouter à cet élément principal nous fait inclure cette relation de l'ouverture et de la clôture dans celle de la cause et de l'effet que bon nombre de philosophes⁶³⁹ considèrent carrément comme une loi dans la mesure où il s'agit d'une relation obligatoire, régie par le principe de causalité entre le premier objet et le deuxième de ce binôme. On peut même déceler « non pas des rapports abstraits de cause à effet, mais des solidarités concrètes de contrastes harmonisés⁶⁴⁰ ».

⁶³⁸ FAUBERT, Gustave, *Correspondances, t. I* (Lettre à Louise Bouilhet du 4 septembre 1850), Paris, Gallimard « La Pléiade », 1980, p. 680.

⁶³⁹ À commencer par Aristote, mais d'une manière moins exclusive lorsqu'il considéra qu'il n'y a pas de cause sans effet tout en n'excluant pas l'existence d'une multitude de causes pour un seul effet. Lire à ce propos le premier chapitre de : DUHOT, Jean-Joël, *La Conception stoïcienne de la causalité*, Paris, Vrin, 1989. Notons aussi que « nous devons [la] conviction intime que le monde est doté d'une structure, d'un ordre, et que cette structure incorpore des lois cause-effet invariantes », in LE MOIGNE, Jean-Louis, *La théorie du système général : théorie de la modélisation*, Marseille, Jean-Louis le Moigne-ae mcx, 1994, p. 36.

⁶⁴⁰ PEYREFITTE, Alain, *Quand la Chine s'éveillera... le monde tremblera*, Paris, Fayard, 1973, p. 50. Comme le montre le titre de son ouvrage, Peyrefitte, la réticence vient de la pensée chinoise.

Un autre élément, subsidiaire cette fois-ci, consiste à considérer un roman comme un objet artistique à part entière puisqu'il a su créer sa propre finalité, mais surtout, qui a su construire ses propres frontières comme surface visible qui le rendent accessible et préhensible. La nature de la surface de cet objet sera déterminée par la nature de la relation entre l'ouverture et la clôture.

Pour donner donc plus de légitimité à cette position critique, nous avons pris ces quelques dispositions étant donné que l'écriture fragmentaire ciblée dans cette recherche est une écriture élaborée dans une visée esthétique ; elle posséderait par-delà une totalisation constitutive. Une œuvre fragmentaire ne peut en aucun cas être confondue avec une œuvre inachevée involontairement ou ratée⁶⁴¹, n'ayant pas atteint cette totalisation espérée. Qu'ils s'agisse de rupture, qui présuppose une fin non atteinte, mais surtout une relance, ou de discontinuité qui présuppose une continuité, mais surtout un enchaînement, un texte fragmentaire sera donc considéré comme un *tout* concrétisé par une ouverture et une clôture. Cela s'est réalisé dans la pratique lorsque nous avons essayé de délimiter les deux espaces liminaires indépendamment l'un de l'autre avec les différents critères formels respectifs. Nous avons trouvé qu'il serait arbitraire de choisir tel ou tel autre signal ou marqueur. Délimiter l'*incipit* et l'*excipit* reviendrait alors à la condition nécessaire de leur trouver chacun une unité, et cela au sein de l'unité globale que constitue le récit ; ce qui envisagera un roman comme une totalité constituée d'au moins trois unités : l'*incipit*, l'*excipit* et le corps du texte proprement dit.

Pour rendre compte de cette relation, nous n'avons pas choisi la facilité. Comme nous venons de le mentionner, nous avons pris comme corpus des textes fragmentaires dont le problème majeur pour trouver une relation entre l'ouverture et la clôture, c'est bien la rupture. Nous avons signifié déjà dans l'introduction générale de cette recherche la difficulté de la délimitation des deux espaces liminaires dans un texte fragmentaire où les ruptures qui sont censées être des indicateurs pour la délimitation, sont démultipliées tout au long du texte et plus particulièrement en ces espaces. Comment ce genre de texte arrive-t-il donc à tisser cette relation en dépit des différentes ruptures qui plus est sont de différentes natures ? Comment s'est mis en texte un roman, par l'absence d'un récit qui prendrait en charge tous les éléments

⁶⁴¹ Ou comme l'avait désigné Susini avec « l'échec avoué ». Cela a été développé dans un chapitre : "Le fragment ou l'échec avoué" à partir de la page 49 in SUSINI-ANASTOPOULOS, Françoise, *L'Écriture fragmentaire : définitions et enjeux*, op. cit.

de la fiction, pour créer une histoire racontable où il n'y a pas de structure diégétique identifiable au sens traditionnel du terme.

Cette relation pouvait être envisagée d'un point de vue interprétatif, ce qui aurait abouti à une sorte de parcours évolutif d'un thème ou d'un sujet depuis son commencement jusqu'à sa fin. Une sorte de mise en attente d'un sens au *début* qui sera libéré (ou pas d'ailleurs) vers la *fin* de ce parcours ; en somme, une étude qui met en évidence le changement constaté entre un état initial dans une histoire avec son état final⁶⁴². Avec ce genre de texte fragmentaire, et loin d'une métaphorisation des différentes relations (spéculaires, en boucle, etc.) que pourrait suggérer ce parcours interprétatif identifiable surtout dans des textes continus, nous nous sommes adonnés à un exercice d'abstraction pour approcher, au plus près, la structure formelle sous-jacente à la structure thématique (ou narratologique) pour dégager la charpente du roman.

Mais malgré l'aspect éminemment fragmentaire, nous pensons -comme l'avait fait Stéphanie Orace à propos de l'écriture simonienne (où elle avait décelé une véritable poétique clausulaire)- que si « l'histoire reste inachevée, la forme romanesque, comme le prouve la boucle qu'elle dessine, est éminemment close⁶⁴³ ». Pour notre part, nous avons pu affirmer que l'achèvement concerne la structure formelle, d'ailleurs signifiante, d'un texte romanesque ; et que l'aspect formel d'une œuvre assure son intégrité matérielle en tant qu'objet identifiable. L'inachèvement dans le sens thématique peut prendre le terme de finition⁶⁴⁴. Nous pouvons dire qu'un roman est, à la fois, achevé et ouvert. L'achèvement concernera l'aspect structurel, et l'ouverture l'aspect sémantico-thématique.

Pour mettre à rude épreuve cette relation ouverture/clôture dans l'écriture fragmentaire, le choix du Nouveau Roman nous est paru le plus judicieux, puisque dans notre corpus, nous avons pu constater une forme fragmentaire comme faisant partie du projet romanesque de ses auteurs. La fragmentation constatée, surtout chez Robbe-Grillet et Simon, décompose l'espace et le temps diégétique et propose de changer les combinaisons de l'agencement

⁶⁴² Dont Del Lungo nous propose une typologie de quelques relations possibles : relations de « continuité lorsque la fin actualise de manière logique et cohérente, voire symétrique, le sens initial » (p. 18) ; relation de déplacement, lorsque le fin réactualise les possibles sémantiques de début, mais les infléchit vers d'autres significations. » (p. 19) ; relation de dévoilement « lorsque la fin se charge de révéler ce qui n'était pas dit, en donnant un sens rétrospectif à l'ensemble du texte. » (p. 19) ; relation « qui relève d'une rupture qui s'instaure par rapport au sens initial » in DEL LUNGO, Andrea (dir.), *Le Début et la fin du récit. Une relation critique*, Paris, Classiques Garnier, 2010.

⁶⁴³ ORACE, Stéphanie, « Vers une poétique clausulaire. Disparition, achèvement, clôture dans l'œuvre de Claude Simon », *Poétique* n° 133, 2003, p. 55.

⁶⁴⁴ Comme nous avons pu le voir avec la conception triadique de la fin, finalité et finition, telle que comprise par Philippe Hamon, dans le dernier chapitre de la deuxième partie de cette thèse.

traditionnel et linéaire du récit pour arriver à d'autres significations qui s'actualisent par le concours constructiviste de chaque lecture. Cette fragmentation cherche à proposer une autre représentation du temps et de l'espace. Ces trois auteurs ont cherché à déconstruire la notion de la linéarité vers la simultanéité et/ou la superposition.

Le récit peut être dès lors envisagé comme un système cohérent, doté d'une archi-structure qui peut être considérée comme un opus dont les unités constitutives sont interdépendantes.

Notre choix du corpus a été déterminé aussi par une autre raison. Nous reconnaissons notre admiration (que nous confirmons après cette recherche) pour l'écriture osée des auteurs principaux de notre corpus, Claude Simon, Alain Robbe-Grillet et Michel Butor. Des auteurs qui ne veulent « être qu'écrivains⁶⁴⁵ », sans prétention aucune, et sans revendiquer un quelconque engagement autre que celui envers une nouvelle forme d'écriture de textes fabriqués laborieusement⁶⁴⁶ qui refléteraient leurs propres conceptions de la Littérature.

À travers *Le Jardin des Plantes*, nous pouvons retenir qu'un texte peut être lu sur un autre plan, autre que thématique, comme une partition qui se jouerait en plusieurs parties avec une harmonie orchestrée par la fragmentation. Nous n'exagérons pas si nous disons que ce texte possède une signature visuelle puisqu'il est pourvu d'une face beaucoup plus visible qu'un texte de facture traditionnelle. Ce roman, avec ses manquements aux impératifs du langage dont il s'en écarte, s'approche vers l'art, dans la mesure où il possède une structure formelle comparable à l'œuvre artistique en tant qu'objet. Nous pouvons même aller jusqu'à comparer l'écriture simonienne avec une poésie spatialiste (telle que qualifiée par Pierre Garnier), puisque Simon a, en quelque sorte, « débarrassé son texte des phrases, des mots, des articulations, il l'a agrandie jusqu'au souffle d'où pouvait naître un autre corps, un autre esprit, une autre langue, une autre pensée. Il a pu réinventer un monde et se réinventer⁶⁴⁷ »

Pour rendre son écriture profondément particulière, reflétant des sensations singulières et personnelles, Simon ne voulait pas d'une utilisation commune d'un langage prêt à l'emploi qui ne ferait, en somme, que reprendre les mêmes schèmes et parcours interprétatifs. Il voulait

⁶⁴⁵ Nous faisons référence à une interview de BERTIN Celia avec Simon, « Claude Simon : un écrivain qui ne voulait être qu'écrivain », *Arts-Loisirs* n° 82, 1967, p. 19-25. Plusieurs articles se sont intéressés à cet aspect laborieux dans le travail de Simon, notons entes autres : GOUS, Jean-Paul ; POIRSON, Alain, « Un homme traversé par le travail », *La Nouvelle Critique* n° 105, 1977, p. 34.

⁶⁴⁶ Ou tel que confié littéralement par Simon lui-même dans « Un homme traversé par le travail », *art. cit.*, p. 34.

⁶⁴⁷ GARNIER, Pierre, « Un art nouveau : la Sonie », *Les Lettres* n°31, Paris, Éditions André Silvaire, 1963, p.38.

échapper à un certain mimétisme qui générique toute perspective et la généralise. Cette écriture a su rester au niveau inconscient du raisonnement, là où le langage a du relief, loin de la monotonie plane des signes ordonnés linéairement, où tout est permis par un sentiment de liberté, non sans contrainte, mais loin de toute superficialisation.

Convaincus de l'incapacité de l'homme à saisir la continuité⁶⁴⁸ du monde, les mots chez Simon sont devenus des « carrefours de sens, de sorte que déjà par son seul vocabulaire la langue offre la possibilité de « combinaisons » en « nombre incalculable »⁶⁴⁹ », capable de retrouver la complexité du réel. Simon était d'ailleurs persuadé par le fait que « nous ne percevons le monde autour de nous que par d'infimes fragments, que notre raison et notre habitude ordonne, agglomère et reconstitue en une sorte de ciment préfabriqué, nous permettant ainsi de conjurer l'effroi que nous causeraient ces manques, ces béances, si nous savions les reconnaître⁶⁵⁰ ». Pour lui, « le texte littéraire ne reproduit pas une réalité préexistante, mais produit un « objet » qui n'existait pas avant sa « représentation »⁶⁵¹»

La fragmentation dans *Le Jardin des Plantes* comme dans *La Jalousie* pourrait même être assimilée au montage cinématographique : ce sont des plans différents qui n'ont presque rien pour les relier sauf le fait de leurs agencements immédiats. Vient par la suite le rôle de l'imagination du lecteur pour tout le travail de jonction et de montage pour créer un sens cohésif. L'écriture fragmentaire ne fixe pas un sens préétabli.

En effet, tout dans le roman de Robbe-Grillet participe à son aspect lacunaire qui travaille la thématique générale de la jalousie. Dans un univers parcellaire, régi par la répétition qui s'est transformée en une superposition en l'absence d'une perspective temporelle, il ne serait pas totalement faux de dire que *La Jalousie* ne possède pas de commencement ni de fin d'un point de vue thématique. Mais du point de vue structurel, cela peut être rendu concevable à partir du moment où nous avons envisagé l'événement essentiel dans ce roman comme étant le langage lui-même et non un quelconque sentiment. Robbe-Grillet, comme Simon ont pu réduire l'écriture à son aspect basique de matériau (langagier) structurable.

⁶⁴⁸ « Si nous voulons simplement essayer de nous rappeler la journée que nous avons vécu la veille, nous allons nous apercevoir qu'elle est semée de trous » avait déclaré Claude Simon à KNAPP Bettina lors d'un entretien avec elle, cité par GOSSELIN, Katherine, « Jeux de fragmentation dans *Le Jardin des Plantes* et *Le Tramway* de Claude Simon », *Revue-analyse* n°2, vol. 4, 2009, p. 149. [En ligne], URL : < file:///C:/Users/shift/Desktop/635-986-1-SM.pdf >

⁶⁴⁹ SIMON, Claude, *Discours de Stockholm*, op. cit., p. 28

⁶⁵⁰ ÉZINE, Jean-Louis, « Simon sort du désert », Entretien avec Claude Simon. *Le Nouvel Observateur*, 25-31 octobre 1985, p. 57.

⁶⁵¹ YOCARIS, Ilias, « L'impossible totalité. Une étude de la complexité dans l'œuvre de Claude Simon », op. cit.,

La méthode préconisée pour analyser cette écriture fragmentaire s'est basée sur une identification des fragments qui sont généralement constitués de motifs récurrents. Nous avons pu établir que la structuration de ses motifs est pour le moins significative et rentre dans le travail d'une dynamique incipitielle, et respectivement excipitielle, qui cherche à faciliter l'entrée dans l'univers romanesque, et sa sortie, sans l'entraver de répétitions qui ralentiraient le processus de l'ouverture et celui de la clôture, inférant ainsi au roman une cohérence stylistique qui a contribué à sa finition thématique, évoquée ci-dessus.

L'identification des différents motifs nous a permis de bien aborder la question de la délimitation que nous estimons être d'une grande importance puisqu'elle serait l'aboutissement et la conséquence des définitions respectives de ces deux espaces liminaires et la concrétisation de leurs fonctions et non le contraire. La preuve en est (comme nous l'avons constatée dans les titres consacrés aux fonctions de ces deux espaces dans cette thèse), que la délimitation de ces espaces fragmentaires qui se base sur les fonctions de *l'incipit* manque de fiabilité et ne présentent pas toutes les garanties pour une précision significative.

Concernant toujours cette structuration, le moins que l'on puisse dire, c'est qu'elle a permis une dimension structurelle significative. Dans notre précédente étude⁶⁵², elle a fourni un supplément informatif nécessaire à la lecture (et à la compréhension) optimum du roman et sa désambiguïsation. Par contre, dans les deux romans de notre présent corpus, elle a contribué, dans *La Jalousie*, à la visée préméditée de son auteur à désorienter la lecture, et dans *Le Jardin des Plantes*, à la conviction de son auteur [à vérifier avec les propos de Simon pour éviter une contradiction] d'une fidèle représentation de son monde réel où le processus orienté compréhension - interprétation est renversé au bénéfice d'une interprétation - compréhension.

Mais les auteurs cités, dans les romans étudiés, ont cherché à impliquer le lecteur. Chacun à sa façon, ils lui demandent, loin de toute facilité, d'organiser, de développer, de compléter ou même de recréer une œuvre indéterminée et caractérisée par l'ambigu et l'incertain mais surtout par la rupture de la linéarité qui a pu être rompue rien que par une parenthèse, un tiret ou toute autre incise effectuée par deux virgules qui font que le cheminement du discours, si on l'imaginait porté sur une droite orientée, soit perturbé. Grâce à leurs écritures, ces

⁶⁵² Consacrée exclusivement à *La Modification*.

nouveaux romanciers ont en commun la forte volonté d'opérer une rupture stylistique, parfois même épistémologique, par rapport à ce qui se faisait avant eux.

Pour ce qui est de la couverture (la première comme la quatrième), nous pensons qu'elle est tournée plus vers l'extérieur du roman que vers le texte romanesque. Elle interpelle les composantes de l'univers éditorialiste qui font intervenir d'une manière significative l'aspect commercial qui lui, se fonde sur une certaine *culture de consommation* du livre-objet. Et par-delà, elle ne posséderait aucune spécificité quant à une utilisation particulière du nouveau roman, ou d'une écriture fragmentaire.

L'une des pistes d'investigations que nous avons ouvertes comme perspectives de recherche⁶⁵³ prédisait une équivalence entre les deux ampleurs textuelles de *l'incipit* et de *l'excipit*. Cette équivalence que nous avons pu établir concernant *La Modification* de Michel Butor a été vérifiée dans l'un des romans de notre présent corpus et pas dans l'autre. En effet, dans *Le Jardin des Plantes*, l'ampleur textuelle de *l'incipit* est de 25 pages et celle de *l'excipit* de 27 pages. En revanche, dans *La Jalousie* cela n'a pas pu être concluant puisque l'ampleur de *l'incipit* représente le double de celle de *l'excipit* (15 pages contre 6). Ce qui nous met aussi dans l'incapacité de dire d'une façon probante qu'il y a une proportionnelle entre l'ampleur textuelle de ces deux espaces liminaires et celle de l'ampleur globale du texte entier. Dans le cas de *La Modification*, elle représentait environ 4,8 %, et pour *Le Jardin des Plantes*, elle représente 7.04 %. Pour *La Jalousie*, elle serait de 6.6 % si l'on prenait une ampleur moyenne entre celle de son *incipit* et de son *excipit*.

Nous gardons toujours la même conviction que l'analyse d'un texte littéraire (d'une manière générale et pas seulement néoromanesque ou fragmentaire), pourrait être appréhendée par le biais de l'articulation de ses lieux liminaires et l'architecture de ses espaces textuels internes. En dégagant les régularités dans les structures formelles d'un roman, l'analyse littéraire pourrait arriver à une sorte de typologie des caractéristiques d'ouverture dans leurs relations avec ceux de la fermeture afin de mieux comprendre la dynamique interne qui a permis et la production et la lisibilité d'un texte littéraire.

⁶⁵³ Dans notre mémoire du magistère.

Nous pensons que cette relation, une fois qu'elle aurait atteint un fort apport théorique, serait capable d'apporter un supplément informatif quant à la notion de genre, par exemple, qui serait appréhendée par le biais de la spécificité de chaque relation (relative à chaque genre).

Nous pouvons avancer comme perspective à ce travail que l'identification de la structure globale (comme liaison des différents fragments séparés) permettra d'appréhender le texte dans sa totalité, dans ce qui fait de lui une œuvre. Pour nous, un roman est défini par ses limites qui se matérialisent par son ouverture et sa clôture qui permettent de saisir le texte littéraire comme n'importe quelle œuvre artistique.

Arrivé à la terminaison de cette conclusion, j'immisce subrepticement mon discours théorique dans la parole métacritique de Claude Simon. Il a dit en toute modestie lorsqu'il a reçu le Prix Nobel : « il peut arriver que l'on soit ramené à la base de départ, seulement plus riche d'avoir indiqué quelques directions, jeté quelques passerelles pour être peut-être parvenu, par l'approfondissement acharné du particulier et sans prétendre avoir tout dit, à ce « fonds commun » où chacun pourra reconnaître un peu — ou beaucoup — de lui-même⁶⁵⁴. »

⁶⁵⁴ SIMON, Claude, *Discours de Stockholm, op. cit.*, p. 31.

Bibliographie

1. Le corpus

Le Jardin des Plantes de Claude SIMON ;
La Jalousie d'Alain ROBBE-GRILLET ;
Mobile et *La Modification* de Michel BUTOR.

2. Autres romans cités de CLAUDE SIMON

Le Tricheur, Paris, Sagittaire, 1945.
La Corde raide, Paris, Sagittaire, 1947.
Le Vent : Tentative de restitution d'un retable baroque, Paris, Minuit, 1957.
L'Herbe, Paris, Minuit « Double », 1986.
La Route des Flandres, Paris, Minuit, 1960.
Le Palace, Paris, Minuit, 1962.
Histoire, Paris, Minuit, 1967.
La Bataille de Pharsale, Paris, Minuit, 1969.
Orion aveugle, Paris ; Genève, Skira (Les Sentiers de la création), 1970.
Les Corps conducteurs, Paris, Minuit, 1971.
Triptyque, Paris, Minuit, 1973.
Leçon de choses, Paris, Minuit, 1975.
Les Géorgiques, Paris, Minuit, 1981.
La Chevelure de Bérénice, Paris, Minuit, 1984.
Discours de Stockholm, Paris, Minuit, 1986.
L'Acacia, Paris, Minuit « Double », 2004.
Le Jardin des plantes, Paris, Minuit, 1997.
Le Tramway, Paris, Minuit « Double », 2007.

Œuvres, Édition établie par Alastair B. Duncan, avec la collaboration de Jean H. Duffy, Paris, Gallimard « Bibliothèque de la Pléiade », février 2006.

Le volume, dont le sommaire a été établi par Claude Simon, contient : *Le Vent*, tentative de restitution d'un retable baroque, *La Route des Flandres*, *Le Palace*, *La Chevelure de Bérénice*, *La Bataille de Pharsale*, *Triptyque*, *Discours de Stockholm*, *Le Jardin des Plantes* ; appendices : I. Deux écrits de Claude Simon sur le roman, II. Textes, plans et scénarios de Claude Simon relatifs à ses romans.

Œuvres, t. 2, Édition établie par Alastair B. Duncan, avec la collaboration de David Zemmour et Bérénice Bonhomme, Paris, Gallimard « Bibliothèque de la Pléiade », février 2013.

3. Autres romans cités d'ALAIN ROBBE-GRILLET

Un régicide, Paris, Minuit, [1949] 1978.
Les Gommages, Paris, Minuit, 1953.
Le Voyeur, Paris, Minuit, 1955.
La Jalousie, Paris, Minuit, 1957.
Dans le labyrinthe, Paris, Minuit, 1959.
L'Année dernière à Marienbad, Paris, Minuit, 1961.
La Maison de rendez-vous, Paris, Minuit, 1965.
Projet pour une révolution à New York, Paris, Minuit, 1970.
Glissements progressifs du plaisir, Paris, Minuit, 1974.

Topologie d'une cité fantôme, Paris, Minuit, 1976.
Souvenirs du triangle d'or, Paris, Minuit, 1978, 237 p.
Djinn. Un trou rouge entre les pavés disjoints, Paris, Minuit, 1981.
La Reprise, Paris, Minuit, 2001.

4. Autres romans cités de MICHEL BUTOR

Passage de Milan, Paris, Minuit, 1954.
L'Emploi du temps, Paris, Minuit, 1956.
La Modification, Paris, Minuit, 1957.
Degrés, Paris, Gallimard, 1960.
Intervalle, Paris, Gallimard, 1967.

5. Les différents romans cités

BECKETT, Samuel, *L'Innommable*, Paris, Minuit, 1953.

BECKETT, Samuel, *Molloy*, Paris, Minuit, 1951.

CALVINO, Italo, *Défis aux labyrinthes*, Paris, Seuil, 1995.

CALVINO, Italo, *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, Paris, Gallimard « Folio », 2015.

CAMUS, Albert, *L'Étranger*, Paris, Gallimard, 1989.

DEFOE, Daniel, *Robinson Crusoé*, Paris, Gallimard, 1960.

DIDEROT, Denis, *Ceci n'est pas un conte*, in *Œuvres romanesques*, Paris, Garnier Frères, 1962.

DOSTOÏEVSKI, Fiodor, *Crime est Châtiment*, Trad. Arthur Adamov, Paris, Le club français du livre, 1957.

FLAUBERT, Gustave, *Madame Bovary*, Paris, Garnier-Flammarion, 1966.

GARCIA MARQUEZ, Gabriel, *Cent ans de solitude*, Paris, Seuil, 1968.

GRACQ, Julien, *Œuvres*, t. 2, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1989.

KAFKA, Franz, *La Métamorphose* [1915] et autre récit, trad. Fr. Claude David [1989], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1990.

KAFKA, Franz, *Le Château*, in *Œuvre complète*, Paris, Gallimard, 1976

MAUPASSANT, Guy de, *La Horla* [1887], in *Œuvre complète*, Contes et Nouvelles, 2 vol., éd. A.-M. Schmidt, Paris, 1957.

PONGE, Francis, *Le parti pris des choses* (poèmes), Paris, Gallimard, 1967.

PROUST, Marcel, *À la recherche du temps perdu*, t. III, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1988.

PROUST, Marcel, *Du Côté de chez Swann*, Paris, Pléiade/Gallimard, 1987.

- ROBERT, Pinget, *L'Inquisiteur*, Paris, Minuit, coll. « double », 1986.
- ROBERT, Pinget, *Le Renard et la Boussole*, Paris, Minuit, 1953.
- SARRAUTE, Nathalie, *Enfance*, Paris, Gallimard, 1983.
- SARRAUTE, Nathalie, *Œuvre Complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1996.
- SARTRE, Jean-Paul, *La Nausée*, Paris, Gallimard, 1938.
- SARTRE, Jean-Paul, *Les Mots*, Paris, Gallimard, 1964.
- VALÉRY, Paul, *Œuvres*, tome I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1957.
- VALÉRY, Paul, *Œuvres*, tome II, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1960.

6. Ouvrages critiques

- ARAGON, Louis, *Je n'ai jamais appris à écrire, ou les incipit*, Genève, Skira, 1969.
- ARISTOTE, *La Poétique* (éd. R. Dupont-Roc et J. Lollot), Paris, Seuil, 1980.
- BARTHES, Roland, *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964.
- BLANCHOT, Maurice, *La folie du jour*, Paris, Gallimard, 2002.
- BLANCHOT, Maurice, *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959.
- BRUCE, Morisette, *Les romans de Robbe-Grillet*, Paris, Minuit, 1963.
- CALLE-GRUBER, Mireille (dir.), *Les Sites de l'écriture : colloque Claude Simon*, Paris, Nizet, 1995.
- CALLE-GRUBER, Mireille (dir.), *Claude Simon : Les vies de l'archive*, Dijon, PUD, 2014.
- CALLE-GRUBER, Mireille, *L'art du chiffonnier*, in *Le Génie du lieu 1*, Paris, Édition de la Différence, 2007.
- CALLE-GRUBER, Mireille, *Le Grand temps : Essai sur l'œuvre de Claude Simon*, Paris, Presses Univ. Septentrion, 2004.
- CAMPION, Baptiste, *Discours narratif, récit non linéaire et communication des connaissances*, Louvain-la-Neuve, PUL, 2012.
- CHEBEL D'APPOLLONIA, Ariane, *L'Extrême-droite en France. De Maurras à Le Pen*, Bruxelles, Édition Complexe, 1996.
- CHEVILLOT, Frédérique, *La Réouverture du texte : Balzac, Beckett, Robbe-Grillet, Roussel, Aragon, Calvino, Bénabou, Hébert*, Stanford, ANMA Libri, 1993.
- CHING-SHUI, Li, *Le miracle et l'ordre dans la première enquête de David Hume*, Paris, Publibook, 2007.
- DEL LUNGO, Andréa, *L'Incipit romanesque*, Paris, Seuil, 2003.

- DENIS, Bertrand, *Précis de sémiotique littéraire*, Paris, Nathan, 2000.
- DERRIDA, Jacques, *La Carte postale de Socrate à Freud et au-delà*, Paris, Flammarion, 1980.
- DESALMAND, Paul, *Sartre, Stendha et la morale : La recherche de Stendhal*, Paris, Le Publieur, 2002.
- DUFAYS, Jean-Louis, *Stéréotype et lecture : essai sur la réception littéraire*, Liège, Margada, 1994.
- ECO, Umberto, *L'Œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1965.
- GENETTE, Gérard, *Figures I*, Paris, Seuil, 1966.
- GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.
- GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.
- GODIN, Christian, *La Totalité*, Volume 4, Seyssel, Éditions Champ Vallon, 1997.
- GOEDERT, Georges, *Nietzsche, critique des valeurs chrétiennes : Souffrance et compassion*, Paris, Édition Beauchesne, 1977.
- GOLDMANN, Lucien, *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard, 1964.
- GROUPE μ , *Rhétorique de la poésie*, Paris, Seuil, 1990.
- GROUPE μ , *Traité du signe visuel, pour une rhétorique de l'image*, Paris, Seuil, 1992
- HOPPENOT, Éric, et MILON, Alain, *Maurice Blanchot et la philosophie : Suivi de trois articles de Maurice Blanchot*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2010.
- KOTIN-MORTIMER, Armine, *La Clôture narrative*, Paris, José Corti, 1985.
- KRISTEVA, Julia, *Le Texte du Roman*, Paris, Mouton, 1970.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe ; NANCY, Jean-Luc, *L'absolu littéraire, Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil, 1978.
- LARROUX, Guy, *Le Mot de la fin, la clôture romanesque en question*, Paris, Nathan, 1995.
- LOTMAN, Iouri, *La structure du texte artistique*, Paris, Gallimard, 1973.
- LY, Nadine (dir.), *Figures du discontinu*, Bordeaux, PUB, 2007.
- MAINGUENEAU, Dominique, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Dunod, 1993.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945.
- MIRBEAU, Octave, *Combats littéraires*, Paris, l'Âge d'Homme, 2006.
- MONTAIGNE, *Essais, t. I*, Paris, Gallimard « Folio », 2009.
- MORRISSETTE, Bruce, *Les romans de Robbe-Grillet*, Paris, Minuit, 1963.

PLOTIN, *Les Ennéades*, Tome premier, livre sixième « Du Beau », Trad., M.-N. Bouillet, Paris, Hachette, 1857.

RAIMOND, Michel, *La crise du roman. Des lendemains du Naturalisme aux années vingt*, Paris, José Corti, 1966.

RAYMOND, Jean, *Pratique de la littérature*, Paris, Seuil, 1978.

REYNAUD, Maria João (dir.), *La Littérature va-t'en guerre : Représentations fictionnelles de la guerre et du conflit dans les littératures contemporaines*, Porto, Presses Universitaires de la faculté des lettres, 2013.

RICARDOU, Jean, *Nouveaux problèmes du roman*, Paris, Seuil, 1978.

RICARDOU, Jean, *Problèmes du nouveau roman*, Paris, Le Seuil, 1967.

RICOEUR, Paul, *Temps et récit*, Tome I, Paris, Seuil, 1983. 1985.

ROBBE-GRILLET, Alain, *Pour un nouveau roman*, Paris, Minuit « double », 2013.

SAPIRO, Gisèle, *La Guerre des écrivains "1940 - 1953"*, Paris, Fayard. 1999.

SOUTET, Olivier, *La Syntaxe du français*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 2005.

SUSINI-ANASTOPOULOS, Françoise, *L'Écriture fragmentaire : Définitions et enjeux*, Paris, PUF, 1997.

TESSIER, Jean Paul ; JOUSSET, Pierre, *L'Art médical : journal de médecine générale et de médecine pratique*, Paris, Au bureau du Journal, 1869.

VAYSSE, Jean-Marie, *Totalité et subjectivité : Spinoza dans l'idéalisme allemand*, Paris, Vrin, 1994.

VON SCHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph, *Philosophie de l'art*, Grenoble, Éditions Jérôme Millon, 1999.

ZEMMOUR, David, *Une syntaxe du sensible : Claude Simon et l'écriture de la perception*, Paris, PU Paris-Sorbonne, 2008.

ZÉRAFFA, Michel, *Roman et Société*, Paris, PUF, coll. « Le Sociologue », 1971

7. Articles

ADAM, Jean-Michel, « La mise en relief dans le discours narratif », *Le Français moderne* n° 4, 1976, pp. 312-329.

ANTONIOLI, Manola, « Nietzsche et Blanchot : parole de fragment » in HOPPENOT, Éric, et MILON, Alain. *Maurice Blanchot et la philosophie : Suivi de trois articles de Maurice Blanchot*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2010. (pp. 103-110). URL <<http://books.openedition.org/pupo/1109>>.

ARRIVÉ, Michel, « Postulats pour la description linguistique des textes littéraires », *Langue française*, n°3, 1969. pp. 3-13.

- BARTHES, Roland, « Par où commencer ? », *Poétique* n°1, 1970, pp. 3-9.
- BAUDELLOT, Christian ; CARTIER, Marie, « Lire au collège, lire au lycée : de la foi du charbonnier à une pratique sans croyance », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°123, 1998, pp. 25-44.
- BEGUIN, Edouard, « Les *Incipit* ou les mots de la fin », in *Europe* n°718-719, janvier-février 1989, pp. 81-89.
- BEN TALEB, Othman, « La clôture du récit aragonien », *Le Point final*, Université de Clermont-Ferrand, 1984, pp. 129-144.
- BEN TALEB, Othman, « La clôture du récit aragonien », in *Le Point final*, Acte du colloque international de Clermont-Ferrand, Publication de la faculté des lettres et des sciences humaines, Clermont-Ferrand, 1984, pp. 129-144.
- BERTIN, Celia, Entretien avec Claude Simon : « Claude Simon : un écrivain qui ne voulait être qu'écrivain », *Arts-Loisirs* n° 82, 1967, p. 19-25.
- BERTRAND, Denis, « La figuration spatiale dans un *incipit* de Zola : un problème de référenciation », in *Fabula* n°2, octobre 1983, pp. 95-106.
- BERTRAND, Marc, « A propos de l'inachèvement des Chemins de la liberté : Les Chemins de la liberté : formes et sens de l'écriture romanesque », *Recherches interdisciplinaires sur les textes modernes*, n° 11, pp. 93-107.
- BLANCHOT, Maurice, « Memorandum sur le cours des choses », *Lignes* n°11, 1990.
- BREMOND, Claude, « La logique des possibles narratifs », *Communications*, n° 8, 1966, pp. 60-76.
- CALL-GRUBER, Mireille, « Claude Simon « Complément d'informations » », *Sens Public*, Revue électronique internationale, p. 2. URL : < [http://www.sens-public.org/IMG/pdf/Sens Public_MCalle-Gruber_ClaudeSimon.pdf](http://www.sens-public.org/IMG/pdf/Sens_Public_MCalle-Gruber_ClaudeSimon.pdf) >.
- CALVINO, Italo, « Commencer et finir », appendice aux *Leçons américaines*, in *Défis aux labyrinthes*, Paris, Seuil, 1995.
- CAMPAIGNOLLE-CATEL, Hélène, « Mobile (Butor, 1962), la carte fracturée du récit », *Littérature*, n°135, 2004, pp. 25-40.
- CORNILLE, Jean-Louis, « Blanc, semblant et vraisemblance. Sur l'*incipit* de *L'Etranger* », in *Littérature* n°23, 1976, pp. 49-55.
- DE BIASI, Pierre- Marc, « Les points stratégiques du texte », in *Grand atlas des littératures*, Paris, *Encyclopaedia Universalis*, 1990, pp. 26-28.
- DEBRAY-GENETTE, Raymonde, « Comment faire une fin », in *Métamorphoses du récit : autour de Flaubert*, Paris, Seuil, 1988, pp. 85-112.
- DÉCULTOT, Élisabeth, « Les Pérégrinations européennes du mot romantique », *Critique*, n° 745-746, 2009, pp. 456-466.

- DEL LUNGO, Andrea, « En commençant en finissant. Pour une herméneutique des frontières », *Le début et la fin : une relation critique*, Paris, Garnier, 2010, pp. 7-12.
- DEL LUNGO, Andrea, « Pour une poétique de l'incipit », in *Poétique* n°94, avril 1993, pp. 131-152.
- DUBOIS, Jacques, « Surcodage et protocole de lecture dans le roman naturaliste », *Poétique* n°16, 1973, p. 491-498.
- DUCHET, Claude, « Fins, finition, finalité, infinitude », *Genèses des fins. De Balzac à Beckett, de Michelet à Ponge*, Valenciennes, PUV. Coll. « Manuscrits modernes », 1996, pp. 5-25.
- DUCHET, Claude, « Idéologie de la mise en texte », in *La Pensée* n°215, octobre 1980, pp. 95-108.
- DUCHET, Claude, « Pour une sociocritique ou variations sur un incipit », in *Littérature* n°1, 1971, pp. 5-14.
- FALCONER, Graham, « L'entrée en matière chez Balzac : prolégomènes à une étude sociocritique », in *La lecture sociocritique du texte romanesque*, Toronto, Stevens et Hakkert, 1975, pp.129-150.
- FANNY, Lorent, « Portrait et imaginaire photographique », *CONTEXTES* [En ligne], 14 | 2014, mis en ligne le 06 juin 2014. <URL : <http://contextes.revues.org/5963> ; DOI : 10.4000/contextes.5963>
- FARCY, Gérard-Denis, « Clôture », in *Lexique de la critique*, Paris, P.U.F., 1991.
- GALAY, Jean-Louis, « Problèmes de l'œuvre fragmentale : Valéry », *Poétique*, n° 6, 1977, pp. 337-367.
- GOSSELIN, Katerine, « Jeux de fragmentation dans Le Jardin des Plantes et Le Tramway de Claude Simon », *@nalyse*, n° 4, 2009.
- GOUS, Jean-Paul ; POIRSON, Alain, « Un homme traversé par le travail » ; *La Nouvelle Critique*, n° 105, 1977.
- GREIMAS, Algirdas-Julien, et COURTES, Joseph, « Clôture », in *Sémiotique : dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette Livres, 1993 (pour la première édition : 1979).
- GROUPE μ, « Pourquoi y a-t-il du sens plutôt que rien ? Abrégé de sémiogénétique », *Signata* n°2, 2011, p. 283.
- HAMON, Philippe, « Clausules », in *Poétique* n°24, 1975, pp. 495-526.
- HAMON, Philippe, « Texte littéraire et métalangage », in *Poétique* n°31, 1977, pp. 261-284.
- HOEK, Léo Huib, « Instances sémiotiques de l'amorce romanesque », in *Rapport* n°2, 1986, pp.1-21.
- JEAN, Raymond, « Ouvertures, phrases-seuils », in *Pratique de la littérature*, Paris, Seuil, 1978, pp. 13-23.

KNAPP, Bettina, « Interview avec Claude Simon », *Kentucky Romance Quarterly*, Vol. 17, n° 2, 1970, p. 179-190.

KOTIN MORTIMER, Armine, « Les débuts-et-fins, un enchaînement forgé », *Fabula* [en ligne], 2007. URL<<http://www.fabula.org/colloques/document666.php>>.

KRISTEVA, Julia, « Le texte clos », *Langages*, n° 12, 1968.

KUHN, Rose Marie, « Chiffres, mille-pattes et géométrie : la structuration métaphorique de *La Jalousie* d'Alain Robbe-Grillet », *Dalhousie French Studies*, Vol. 58, 2002, pp. 105-117.

LAMINNE, Jacques, « La Cause et l'Effet », *Revue néo-scholastique de philosophie*, n° 81, Volume 21, 1914. pp. 33-70.

LARROUX, Guy, « Mise en cadre et clausularité », in *Poétique* n°98, avril 1994, pp. 247-253.

LUZZATI, Françoise ; Luzzati Daniel, « Oral et familier : Le style oralisé », *L'Information Grammaticale*, n° 34, 1987. pp. 15- 21.

MAGNY, Olivier (de), « Panorama d'une nouvelle littérature romanesque », *Esprit*, n° 7, 1958.

MATTHEWS, J.H. (dir.), *Un nouveau roman ?*, Paris, Minard, 1964.

MIGEOT, François, « *Souvenirs du Triangle d'Or* (A. Robbe-Grillet) ou Les perversions textuelles du Docteur Morgan », *Semen* [En ligne], 11/1999, (consulté le 23 décembre 2015). URL : <<http://semen.revues.org/2885>>

MITTERAND, Henri, «Le temps et l'espace », *Genèse, structure et style de La curée*. Éd. H. Mitterand ; C. Becher ; J-P. Leduc-Adine, Paris, Sédès, 1987.

MOATTI, Christiane, « Ouverture et clôture d'un roman engagé », in *Typologie du roman, Romanica Wratislaviensia XXII*, n°690, 1984, pp. 111-126.

MOLINIÉ, Georges, « à propos de la notion de phrase », in *Mélanges Lanher – Lorraine vivantes : hommage à Jean Lanher*, Marchal R. (dir.), Nancy, Presses univ. Nancy, 1993.

MORTIMER, Armine Kotin, « Les débuts-et-fins, un enchaînement forgé », in *Fabula* [en ligne], 2007. URL, <http://www.fabula.org/colloques/document666.php>

NADEAU, Maurice, « *Le Tricheur* », *Combat*, 15 février 1946.

ORACE, Stéphanie, « Vers une poétique clausulaire. Disparition, achèvement, clôture dans l'œuvre de Claude Simon », *Poétique* n° 133, 2003, p. 45-60.

PELLETIER, Jacques, Compte rendu à propos de Jacques Leenhardt, *Lecture politique du roman : la Jalousie d'Alain Robbe-Grillet*, Paris, Minuit, 1973, in *Études littéraires*, vol. 6, n° 2, 1973, pp. 275-280.

PINGET, Robert, « Pseudo principes d'esthétique », *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui*, t. II, *Pratiques*, Paris, U.G.E, coll. « 10/18 », 1972, pp. 311-324.

RABATE, Jean-Michel, « La fin du roman et les fins des romans », *Études Anglaises*, n° 36, 2-3, 1983, pp. 197-212.

REBOLLAR, Patrick, « En lisant les épigraphes de Claude Simon », *Études françaises*, n°3, Tokyo, Université Waseda, 1996, pp.143-164.

REY, Alain, « La conscience du poète : les langages de Paul Valéry », *Littérature*, n°4, 1971, pp. 116-128.

RODRIGUEZ, Maria Del Carmen, « Reprise, Paradixe, Folie. Notes sur la génération du sens dans l'œuvre d'Alain Robbe-Grillet », *Ambiguïté et glissements progressifs du sens chez Alain Robbe-Grillet : actes de la Rencontre internationale autour d'Alain Robbe-Grillet*, Besançon, Presses Univ. Franche-Comté, pp. 93-120.

ROUBICHOU, Gérard, « Aspects de la phrase simonienne », in Ricardou éd, *Claude Simon, analyse, théorie, actes du colloque des 1-8 juillet 1974*, Paris, UGE, « 10/18 », 1975, p. 191-222.

SCHAUDER, Silke, « Figures de l'inachèvement : Michel-Ange et Camille Claudel », *Topique* n°104, 2008, pp. 173-190.

SIMONIN, Anne, « La photo du Nouveau Roman. Tentative d'interprétation d'un instantané », *Politix*, vol. 3, n° 10-11, Deuxième et troisième trimestre 1990, pp. 45-52.

TODOROV, Tzvetan, « Les catégories du récit littéraire », *Communications* n°1, Volume 8, 1966, pp. 125-151.

VALETTE, Bernard, « Clôture », in *Dictionnaire des littératures de langue française* (sous la direction de Jean-Pierre de Beaumarchais, Daniel Couty, Alain Rey), Paris, Bordas, 1994.

WAGNER, Frank, « Ni début, ni fin » (Sur le traitement des « points stratégiques » dans les écritures néo-romanesques)", *Le début et la fin : une relation critique*, in *Fabula* [en ligne], 2007.

YAPAUDJAN-LABAT, Cécile, « Fantômes en coulisse dans *Le Jardin des Plantes* : Claude Simon à la poursuite de Dostoïevski », in CHAMAYOU, Anne ; SOLOMON, Nathalie (dir.). *Fantômes d'écrivains*, Prepignan, PUP, 2013, pp. 177-196.

8. Thèses

BOUDERBALA, Tayeb, *Une nouvelle génération d'écrivains : réalités nationales et création littéraire en Algérie depuis l'Indépendance*, thèse de doctorat, Université Paris III, 1998.

DENIS, Sophie Éléonore, *L'« Incipit ». Les portes de l'espace romanesque français du XXe siècle*, thèse de doctorat nouveau régime, université de Limoges, 2002.

SAÏDI, Saïd, *Aux confins de la littérature, de l'encyclopédie et de l'intertextualité : les ouvertures de romans des auteurs français lauréats du prix Nobel*, Université de Ouargla, 2012.

ZEKRI, Khalid, *Etude des incipit et des clauses dans l'œuvre romanesque de Rachid Mimouni et dans celle de Jean-Marie Gustave Le Clézio*, thèse de doctorat, Université Paris XIII, 1998.

9. Ressources Internet

Association des Lecteurs de Claude Simon, rédigé par Alastair Duncan et Christine Genin. URL : < <http://associationclaudesimon.org/claude-simon/biographie/article/chronologie-de-la-vie-et-de-l>>

SOLLERS, Philippe. *Claude Simon, l'évadé*. URL <<http://www.philippesollers.net/claude-simon.html>>

10. Dictionnaires

BOISTE, Pierre-Claude-Victoire, *Dictionnaire universel de la langue française, Volume 2*, Bruxelles, Fréchet, 1828.

DIDEROT, Denis. *Encyclopédie Ou Dictionnaire Raisonné Des Sciences, Des Arts Et Des Métiers*, Volume 2, Paris, Briasson, 1751.

DUBOIS, Jean et al., *Dictionnaire de linguistique*, Paris, Larousse, 1973.

GAFFIOT, Félix, *Dictionnaire latin français*, Hachette, 1934.

MERLET, Philippe et al., *Le petit Larousse illustré*, Paris, Larousse, 2005.

ROBINET, Jean, *Dictionnaire Universel Des Sciences Morale*, Volume 7, Londres, Les Libraires Associés, 1779.

Annexes

1. Les différentes scènes de l'écrasement du mille-pattes dans *La Jalousie*

Page 21, § 1 : « Du reste, elle n'était déjà plus tournée vers Franck, à ce moment-là. Elle venait de ramener la tête dans l'axe de la table et regardait droit devant soi, en direction du mur nu, où une tache noirâtre marque l'emplacement du mille-pattes écrasé la semaine dernière, au début du moins, le mois précédant peut-être, ou plus tard. »

Page 39, § 2 : « Les trois assiettes sont disposées comme à l'ordinaire, chacune au milieu d'un des bords de la table carrée. Le quatrième côté, qui n'a pas de couvert, est celui qui longe à deux mètres environ la cloison nue, où la peinture claire porte la trace du mille-pattes écrasé. »

Page 44, § 2 : « La Lumière elle-même est comme verdie qui éclaire la salle à manger, les cheveux noirs aux improbables circonvolutions, la nappe sur la table et la cloison nue où une tache sombre, juste en face de A..., ressort sur la peinture claire, unie et mate. Pour voir le détail de cette tâche avec netteté, afin d'en distinguer l'origine, il faut s'approcher tout près du mur et se tourner vers la porte de l'office. L'image du mille-pattes écrasé se dessine alors, non pas intégrale, mais composée de fragments assez précis pour ne laisser aucun doute. Plusieurs des articles du corps ou des appendices ont imprimé là leurs contours, sans bavure, et demeurent reproduits avec une fidélité de planche anatomique : une des antennes, deux mandibules recourbées, la tête et le premier anneau, la moitié du second, trois pattes de grande taille. Viennent ensuite des restes plus flous : morceaux de pattes et forme partielle d'un corps convulsé en point d'interrogation. »

Page 48, 49, 50, § 2 : Lors du dîner et lorsqu'ils parlaient d'un projet de voyage en ville : « 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 – immobiles – 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 (longue à peu près comme le doigt) est apparue, bien que visible malgré la douceur de l'éclairage. Elle ne se déplace pas, pour le moment, mais l'orientation de son corps indique un chemin qui coupe le panneau en diagonale : venant de la plinthe, côté couloir, et se dirigeant vers l'angle du plafond. 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. Il n'est pas rare de rencontrer ainsi différentes sortes de mille-pattes, à la nuit tombée, dans cette maison de bois déjà ancienne. Et cette espèce-ci n'est pas une des plus grosses, elle est loin d'être la plus venimeuse. A... fait bonne contenance, mais elle ne réussit pas à se distraire de sa contemplation, ni à sourire de la plaisanterie concernant son aversion pour les scutigères. Franck, qui n'a rien dit, regarde A... de nouveau. Puis il se lève de sa chaise, sans bruit, gardant sa serviette à la main. Il roule celle-ci en bouchon et s'approche du mur. A... semble respirer un peu plus vite ; ou bien c'est une illusion. Sa main gauche se ferme progressivement sur son couteau. Les fines antennes accélèrent leur balancement alterné. Soudain la bête incurve son corps et se met à descendre en biais vers le sol, de toute la vitesse de ses longues pattes, tandis que la serviette en boule s'abat, plus rapide encore. La main aux doigts effilés s'est crispée sur le manche du couteau ; mais les traits du visage n'ont rien perdu de leur fixité. Franck écarte la serviette du mur et, avec son pied, achève d'écraser quelque chose sur le carrelage, contre la plinthe. Un mètre plus haut, environ, la peinture reste marquée d'une forme sombre, un petit arc qui se tord en point d'interrogation, s'estompant à demi d'un côté, entouré çà et là de signes plus ténus, d'où A... n'a pas encore détaché son regard. »

Page 54, § 3 : « au bout de cette branche ouest de la terrasse s'ouvre la porte extérieure de l'office, qui donne accès ensuite à la salle à manger, où la fraîcheur se maintient tout l'après-midi. Sur la cloison nue, entre la porte de l'office et le couloir, la tache formée par les restes du mille-pattes est à peine visible sous l'incidence rasante. »

Page 55, § 3 : « Elle mange avec une économie de gestes extrême, sans tourner la tête à droite, ni à gauche, les paupières un peu plissées comme si elle cherchait à découvrir quelque tache sur la cloison nue en face d'elle, où la peinture immaculée n'offre pourtant pas la moindre prise au regard. »

Page 71, § 4 : « Sur le mur nu, la trace du mille-pattes écrasé est encore parfaitement visible. Rien n'a dû être tenté pour éclaircir la tache, de peur d'abîmer la belle peinture mate, non lavable, probablement. » La table est mise pour trois personnes

Page 76, § 4 : « 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 compagnie, 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. La main aux doigts effilés s'est crispée sur la nappe blanche. Franck écarte la serviette du mur et, avec son pied, achève d'écraser quelque chose sur le carrelage, contre la plinthe. Et il revient s'asseoir à sa place, à droite de la lampe qui brille derrière lui, sur le buffet. »

Page 89, § 5 : « C'est à ce moment que se produit la scène de l'écrasement du mille-pattes sur le mur nu : Franck qui se dresse, prend sa serviette, s'approche du mur, écarte la serviette, écrase le mille-pattes sur le sol. La main aux phalanges effilées s'est crispée sur la toile blanche. Les cinq doigts écartés se sont refermés sur eux-mêmes, en appuyant avec tant de force qu'ils ont entraîné la toile avec eux. Celle-ci demeure plissée des cinq faisceaux de sillons convergents, beaucoup plus longs, auxquels les doigts ont fait place.

Page 101, § 6 : « Sur le mur d'en face, le mille-pattes est là, à son emplacement marqué, au beau milieu du panneau. Il s'est arrêté, petit trait oblique long de dix centimètres, juste à la hauteur du regard, à mi-chemin entre l'arête de la plinthe (au seuil du couloir) et le coin du plafond. La bête est immobile. Seules ses antennes se couchent l'une après l'autre et se relèvent, dans un mouvement alterné, lent mais continu. À son extrémité postérieure, le développement considérable des pattes – de la dernière paire, surtout, qui dépasse en longueur les antennes – fait reconnaître sans ambiguïté la scutigère, dite « mille-pattes-araignée », ou encore « mille-pattes-minute » à cause d'une croyance indigène concernant la rapidité d'action de sa piqûre, prétendue mortelle. Cette espèce est en réalité peu venimeuse ; elle l'est beaucoup moins, en tout cas, que de nombreuses scolopendres fréquentes dans la région. Soudain la partie antérieure du corps se met en marche, exécutant une rotation sur place, qui incurve le trait sombre vers le bas du mur. Et aussitôt, sans avoir le temps d'aller plus loin, la bestiole choit sur le carrelage, se tordant encore à demi et crispant par degrés ses longues pattes, tandis que les mâchoires s'ouvrent et se ferment à toute vitesse autour de la bouche, à vide, dans un tremblement réflexe. Dix secondes plus tard, tout cela n'est plus qu'une bouillie rousse, où se mêlent des débris d'articles, méconnaissables. Mais sur le mur nu, au contraire, l'image de la scutigère écrasée se distingue parfaitement, inachevée mais sans bavure,

reproduite avec la fidélité d'une planche anatomique où ne seraient figurés qu'une partie des éléments : une antenne, deux mandibules recourbées, la tête et le premier anneau, la moitié du second, quelques pattes de grande taille, etc. Le dessin semble indélébile [...] son lavage».

Pages 114-115, § 7 : « À droite de la lampe, une petite tache de sauce marque la place de Franck : une empreinte allongée, sinueuse, entourée de signes plus ténus. De l'autre côté, les rayons viennent frapper perpendiculairement le mur nu, tout proche, faisant ressortir en pleine lumière l'image du mille-pattes écrasé par Franck. Si chacun des pattes de la scutigère comprend quatre articles de longueurs voisines, aucune de celles qui se trouvent dessinées ici, sur la peinture mate, n'est intacte –sauf une peut être, la première à gauche. Mais elle est étendue, presque rectiligne, de sorte que ses articulations ne sont pas faciles à localiser avec certitude. La patte originale pouvait être sensiblement plus longue encore. L'antenne, non plus, ne s'est sans doute pas imprimée jusqu'au bout sur le mur. »

Page 129, § 7 : « La porte de l'office est fermée. Entre elle est l'ouverture béante du couloir, il y a le mille-pattes. Il est gigantesque : un des plus gros qui puissent se rencontrer sous ces climats. Ses antennes allongées, ses pattes immenses étalées autour du corps, il couvre presque la surface d'une assiette ordinaire. L'ombre des divers appendices double sur la peinture mate leur nombre déjà considérable. Le corps est recourbé vers le bas : sa partie antérieure s'infléchit en direction de la plinthe, tandis que les derniers anneaux conservent leur orientation primitive –celle d'un trajet rectiligne coupant en biais le panneau depuis le seuil du couloir jusqu'au coin du plafond, au-dessus de la porte close de l'office. La bête est immobile, comme en attente, droite encore, bien qu'ayant peut-être flairé le danger. Seules ses antennes se couchent l'une après l'autre et se relèvent, dans un mouvement de bascule alterné, lent mais continu. Soudain l'avant du corps se met en marche, exécutant une rotation sur place, qui incurve le trait oblique vers le bas du mur. Et aussitôt, sans avoir le temps d'aller plus loin, la bestiole choit sur le carrelage, se tordant à demi et crispant par degrés ses longues pattes, cependant que les mâchoires s'ouvrent et se ferment à toute vitesse autour de la bouche, à vide, dans un tremblement réflexe ... Il est possible, en approchant l'oreille, de percevoir le grésillement léger qu'elles produisent. Le bruit est celui du peigne [ce paragraphe décrit le bruit du peigne dans la chevelure de A.] Les deux longues antennes accélèrent leur balancement alterné. L'animal s'est arrêté au beau milieu du mur, juste à la hauteur du regard. Le grand développement des pattes, à la partie postérieure du corps, fait reconnaître sans risque d'erreur la scutigère, ou « mille-pattes-araignée ». Dans un silence, par instant, se laisse entendre, le grésillement caractéristique, émis probablement à l'aide des appendices

buccaux. Franck, sans dire un mot, se relève, prend sa serviette ; il la roule en bouchon, tout en s'approchant à pas feutrés, écrase la bête contre le mur. Puis, avec le pied, il écrase la bête sur le plancher de la chambre. Ensuite il revient vers le lit et remet au passage la serviette de toilette sur la tige métallique, près du lavabo. La main aux phalanges effilées s'est crispée sur le drap blanc. Les cinq doigts écartés se sont refermés sur eux-mêmes, en appuyant avec tant de force qu'ils ont entraîné la toile avec eux : celle-ci demeure plissée de cinq faisceaux de sillons convergents ... mais la moustiquaire retombe, tout autour du lit, interposant le voile opaque de ses mailles innombrables, où des pièces rectangulaires renforcent les endroits déchirés. »

Page 159, § 8 : « Durant presque tout le repas elle reste sans bouger, très droite sur sa chaise, les deux mains aux doigts effilés encadrant 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. »

2. Le Motif du *tapis de fer chauffant* dans *La Modification*

« Le petit garçon...fait tomber une partie [du papier d'argent] sur le sol chauffant et vibrant » (L.M. p. 558).

« Sur le tapis de fer chauffant, oscille une miette de biscuit » (L.M. p. 562).

« Sur le tapis de fer chauffant, la chaussure du militaire écrase la miette... » (L.M. p. 563).

« Sur le tapis de fer chauffant le soulier...du jeune époux recouvre presque entièrement la tache...que dessine le morceau de biscuit écrasé » (L.M. p. 567).

« Sur le tapis de fer chauffant, la boule de papier journal roule jusqu'aux souliers de l'italien » (L.M. p. 568).

« Le jeune militaire...donne un coup de pied dans la boule de papier journal qui oscillait sur le tapis de fer et la chasse sous la banquette » (L.M. p. 569).

« Sur le tapis de fer chauffant, vous voyez un pépin de pomme d'un losange à un autre » (L.M. p. 570).

« Sur le tapis de fer chauffant, il y a deux pépins de pomme immobiles tout à côté de votre pied gauche » (L.M. p. 576).

« Sur le tapis de fer chauffant...les deux pépins de pomme sont écrasés sur une rainure, un peu de leur pulpe blanche sortant par les déchirures de leur mince écorce » (L.M. p. 576).

« Sur le tapis de fer chauffant, dans les traces boueuses laissées par les souliers humides de ceux qui viennent du dehors..., vous considérez la constellation de minuscules étoiles de papier rose ou carton brun qui viennent d'être découpées dans les billets » (L.M. p. 583).

« Sur le tapis de fer chauffant, le pied gauche de Lorenzo Brignole en se déplaçant bouleverse et recouvre en partie la petite constellation d'étoiles roses et brunes, projette la boule de papier journal, que ses pérégrinations compliquées sous la banquette viennent d'amener dans cette région, de l'autre côté de la rainure... » (L.M. p. 589).

Table des Figures

| | |
|---|-----|
| Figure 1 : La célèbre photographie de la majorité des auteurs du Nouveau Roman. | 27 |
| Figure 2 : schématisation des espaces liminaires | 77 |
| Figure 3 : l'analogie entre les lopins du jardin et les blocs textuels du <i>Jardin</i> | 83 |
| Figure 4 : la mobilité des mots sur la page de <i>Mobile</i> | 85 |
| Figure 5 : Réseau notionnel de la sémiotique visuelle du Groupe μ | 94 |
| Figure 6 : Première de <i>La Jalousie</i> , Éditions de Minuit. Format : 18,1 x 13,5 cm..... | 95 |
| Figure 7 : La première de <i>La jalousie</i> , Éditions de Minuit « Double »..... | 98 |
| Figure 8 : La première de « La jalousie » Éditions An Evergreen Cat Book. | 99 |
| Figure 9 : La première de « La jalousie » Éditions Germaine Brée and Éric Schönefeld..... | 100 |
| Figure 10 : La première de <i>La jalousie</i> , Éditions Germaine Brée..... | 102 |
| Figure 11 : La première de <i>La Jalousie</i> , éditions Riverrun Press (états-Unis, New York) | 103 |
| Figure 12 : le plan de la maison coloniale et l'emplacement des personnages sur la terrasse et dans la salle à manger. | 156 |
| Figure 13 : La mise en page en <i>fissure</i> | 191 |
| Figure 14 : Le <i>volumen</i> se déroule sur le plan horizontal. | 195 |
| Figure 15 : Et le <i>rotulus</i> se déroule sur le plan vertical..... | 195 |
| Figure 16 : Schéma représentant l'une des variantes de la figure de Villard, appelé "canon harmonique de Villard de Hannevourt" | 196 |
| Figure 17 : la disposition des mots et des phrases dans <i>Mobile</i> pp. 28-29..... | 277 |
| Figure 18 : La disposition des mots et des phrases dans le poème de Mallarmé..... | 278 |

Table des Matières

| | |
|---|-----------|
| Remerciements..... | I |
| Dédicace..... | I |
| Sommaire..... | II |
| Introduction générale..... | 1 |
| Première Partie : L'ouverture et la clôture : Le cheminement rompu..... | 12 |
| Premier Chapitre : L'écriture néoromanesque comme expérience phénoménologique 13 | |
| 1. Introduction..... | 14 |
| 2. La littérature et les enjeux idéologiques des années cinquante..... | 16 |
| 3. La littérature et sa société..... | 19 |
| 4. La mémoire de la guerre..... | 22 |
| 5. L'archéologie du Nouveau Roman..... | 24 |
| 5.1. La sensibilité "Nouveau Roman"..... | 25 |
| 5.2. Les coulisses d'une genèse..... | 31 |
| 5.2.1. Le personnage..... | 33 |
| 5.2.2. Le récit..... | 34 |
| 5.2.3. La forme et le contenu..... | 36 |
| 5.2.4. Le système des objets..... | 37 |
| 6. Conclusion..... | 38 |
| Deuxième Chapitre : L'écriture fragmentaire : discontinuité, rupture et système 41 | |
| 1. Introduction..... | 42 |
| 2. Le Fragment..... | 43 |
| 2.1. Les Formes aphoristiques..... | 45 |
| 2.2. Les Noms du fragment..... | 46 |
| 2.3. Pourquoi le fragment ?..... | 48 |
| 2.4. La Définition du fragment..... | 49 |
| 2.5. Les Types de fragmentations..... | 50 |
| 3. Discontinuité..... | 51 |
| 3.1. Le discontinu et le fragmentaire..... | 52 |
| 3.2. La poétique du fragment..... | 55 |
| 4. Fragment et totalité..... | 57 |
| 4.1. Totalité..... | 58 |
| 4.2. Le <i>tout</i> et la <i>totalité</i> | 59 |
| 5. L'inachevée..... | 62 |

| | | |
|--|--|------------|
| 5.1. | L'ouverture selon Umberto Eco | 63 |
| 5.2. | Identité évanescence du roman | 65 |
| 5.3. | Le <i>non-finito</i> | 68 |
| 5.4. | L'unité et la totalité..... | 70 |
| 5.5. | Le fragmentaire selon Blanchot | 70 |
| 6. | Conclusion..... | 72 |
| Troisième Chapitre : Le périphrase comme prolongement du texte | | 75 |
| 1. | Introduction | 76 |
| 2. | Le paratexte | 76 |
| 2.1. | Le titre..... | 78 |
| 2.1.1. | <i>La Jalousie</i> , le titre de la suspicion..... | 80 |
| 2.1.2. | <i>Le Jardin des Plantes</i> , le titre de l'analogie..... | 82 |
| 2.1.3. | <i>Mobile</i> , le titre de la rupture..... | 84 |
| 2.2. | Le Périphrase | 85 |
| 3. | La relation titre/texte/couverture dans <i>La Jalousie</i> | 86 |
| 3.1. | Définition de l'incipit..... | 108 |
| 3.2. | Les Fonctions De L' <i>incipit</i> | 110 |
| 3.2.1. | La codification..... | 111 |
| 3.2.2. | La thématization..... | 112 |
| 3.2.3. | L'information..... | 113 |
| 3.2.4. | La dramatisation..... | 114 |
| 3.2.5. | Fonction séductive..... | 115 |
| 4. | La Matérialité de la fin | 117 |
| 4.1. | Les Modalités de la fin..... | 119 |
| 4.2. | Les Fonctions de l'excipit | 121 |
| 5. | Conclusion..... | 122 |
| Deuxième Partie : Dialectique ouverture/clôture : Dynamique d'une aventure de l'écriture..... | | 124 |
| Chapitre premier : Le montage fragmentaire de <i>La Jalousie</i> | | 125 |
| 1. | Introduction | 126 |
| 2. | <i>La Jalousie</i> , une recherche aporétique..... | 127 |
| 3. | Une description ontologique | 131 |
| 4. | Un récit fragmentaire | 136 |
| 4.1. | Le narrateur voyeur de <i>La Jalousie</i> | 137 |
| 4.2. | Le temps | 139 |
| 4.3. | <i>Hic et nunc</i> | 139 |
| 5. | <i>La Jalousie</i> , une écriture de la discontinuité | 143 |
| 6. | Un Récit ouvert sur tous les possibles..... | 149 |
| 7. | Rumination obsessionnelle et reprise scripturale..... | 150 |
| 7.1. | Les Motifs de <i>La Jalousie</i> | 155 |

| | | |
|--|--|------------|
| 7.1.1. | L'apéritif | 156 |
| 7.1.2. | Le dîner..... | 157 |
| 7.1.3. | Le Roman..... | 157 |
| 7.1.4. | La Lettre | 157 |
| 7.1.5. | Le voyage en ville..... | 158 |
| 7.1.6. | Le mille-pattes | 158 |
| 7.2. | Une répétition consubstantielle..... | 159 |
| 7.2.1. | Types de Répétitions | 160 |
| 7.2.2. | La division chapitrale..... | 167 |
| 8. | Les topoï des espaces liminaires | 169 |
| 8.1. | Les topoï de l'ouverture | 169 |
| 8.1.1. | De l'ombre et de la lumière..... | 169 |
| 8.1.2. | La porte..... | 170 |
| 8.2. | Topoï de la clôture | 172 |
| 8.2.1. | L'obscurité..... | 172 |
| 8.2.2. | Illusions et possibilités narratives infinies..... | 173 |
| 9. | Conclusion..... | 174 |
| Deuxième chapitre : La fragmentation et la mise en texte du <i>Jardin des Plantes</i> | | 176 |
| 1. | Introduction | 177 |
| 2. | La fragmentation dans <i>Le Jardin des Plantes</i> | 178 |
| 3. | La relation Titre/ Épigraphe/Quatrième de couverture | 182 |
| 4. | La Mise en page | 193 |
| 5. | L'entrée du Jardin des Plantes | 197 |
| 6. | La phrase simonienne | 201 |
| 7. | La syntaxe simonienne..... | 205 |
| 8. | Logique de la phrase..... | 210 |
| 8.1. | L'aposiopèse..... | 216 |
| 8.2. | L'asyndète..... | 217 |
| 8.3. | L'anacoluthie..... | 218 |
| 9. | Conclusion..... | 219 |
| Troisième Chapitre : Correspondance structurelle des espaces liminaires..... | | 221 |
| 1. | Introduction | 222 |
| 2. | Délimitations et implications synergiques..... | 224 |
| 2.1. | Délimitation de <i>L'incipit</i> | 225 |
| 2.2. | Délimitation de <i>l'excipit</i> | 229 |
| 2.3. | Les démarcatifs | 231 |
| 2.4. | Concertation Mutuelle des Critères et des Démarcateurs | 235 |
| 3. | Bouclage structurelle dans <i>La Jalousie</i> | 239 |
| 3.1. | La promenade dans <i>Le Jardin des Plantes</i> | 252 |
| 4. | Correspondance thématique | 254 |

| | | |
|------|--|------------|
| 4.1. | La Guerre : | 254 |
| 4.2. | La salle de bain..... | 255 |
| 4.3. | L'Égypte..... | 256 |
| 5. | Correspondance structurelle | 257 |
| 5.1. | L'image..... | 257 |
| 5.2. | Le Montage excipitel..... | 258 |
| 6. | Les Modalités | 261 |
| 6.1. | L'Attaque (L'entrée du <i>Jardin</i>)..... | 261 |
| 6.2. | La clé (La sortie du <i>Jardin</i>)..... | 265 |
| 7. | Le programme structurel | 265 |
| 7.1. | La fragmentation incipitielle | 266 |
| 7.2. | La fragmentation excipitielle..... | 268 |
| 8. | Les limites du <i>Jardin</i> | 269 |
| 9. | <i>Mobile</i> , un roman ... expérimental..... | 273 |
| 9.1. | Des mots mobiles..... | 276 |
| 9.2. | Relation ouverture/ clôture | 279 |
| 9.3. | L'ordre alphabétique | 284 |
| 10. | Conclusion..... | 285 |
| | Conclusion générale | 288 |
| | Bibliographie | 298 |
| | Annexes | 309 |
| | Table des Figures | 316 |
| | Table des Matières | 317 |

Résumé

Comme le laisse entendre l'intitulé de cette thèse, il s'agit de trouver le ou les relations entre l'ouverture et la clôture d'un roman fragmentaire. Après une riche exemplification portant sur plusieurs romans, surtout d'appartenance néoromanesque, nous nous sommes penchés avec plus d'intérêt sur *Mobile* de Michel Butor, *La Jalousie* d'Alain Robbe-Grillet et *Le Jardin des Plantes* de Claude Simon à cause de leurs utilisations particulières et inédites de la rupture et leurs pouvoirs incontestés de la stylisation du fragment.

Nous sommes partis de la conviction suivante : l'ouverture et la clôture du roman sont des lieux textuels stratégiques par excellence, hautement symboliques et largement codifiés. Ils supportent à eux deux tout l'édifice du texte littéraire. Dès lors, nous avons considéré le roman – qui est avant tout un texte, défini, empiriquement, par ses limites, c'est-à-dire, les pauses qui l'encadrent ; et, théoriquement, par sa cohérence – comme un espace sémiotique structurellement délimité. La méthode préconisée pour analyser cette écriture fragmentaire s'est basée sur une identification des fragments qui sont généralement constitués de motifs récurrents. Nous avons pu établir que la structuration de ses motifs est pour le moins significative, et rentre dans le travail d'une dynamique incipituelle, et respectivement excipituelle, qui s'est étendue à une relation ouverture/clôture qui a définitivement considéré le roman comme un *tout*.

Mots clés : Nouveau Roman – écriture fragmentaire – ouverture – clôture – incipit – excipit – Claude Simon – Alain Robbe-Grillet – Michel Butor.

Abstract

As the title of this thesis suggests, it is a question of finding the relationship or relations between the opening and closing of a fragmentary novel. After a rich exemplification of several novels, especially of neo-Romantic belonging, we paid more attention to *La Jalousie* by Alain Robbe-Grillet and Claude Simon's *Le Jardin des Plantes* because of their particular and unusual uses of the rupture and their undisputed powers of stylization of the fragment.

We began with the conviction that the opening and closure of the novel are strategic textual places par excellence, highly symbolic and broadly codified. They support the whole edifice of the literary text. Henceforth we have considered the novel-which is above all a text, defined empirically by its limits, that is to say, the pauses which surround it; And, theoretically, by its coherence - as a semiotic space structurally delimited.

The method proposed for analyzing this fragmentary writing is based on an identification of the fragments which are generally composed of recurring units. We have been able to establish that the structuring of its motifs is, to say the least, significant, and enters into the work of an incipient and excipitive dynamics which has extended to an opening / closing relationship that definitively considers the novel as a whole.

Key words : Nouveau Roman – fragmentary writing - opening - closing - incipit - excipit - Claude Simon - Alain Robbe-Grillet - Michel Butor.