

Mathilde Vallespir & Roselyne de Villeneuve (dir.)



Charles d'Orléans

Montaigne

Racine

Crébillon

Aloysius Bertrand

Robbe-Grillet

*Charles d'Orléans, Montaigne, Racine,
Crébillon, Aloysius Bertrand, Robbe-Grillet*

Mathilde Vallespir & Roselyne de Villeneuve

Avant-propos

CHARLES D'ORLÉANS

Stéphane Marcotte

Fines transcendam : anti-conseils
pour traduire Charles d'Orléans

MONTAIGNE

Véronique Montagne

& Cendrine Pagani-Naudet

Constructions en *c'est* chez Montaigne

Bruno Roger-Vasselin

Les emplois de *certain*, *incertain* et leurs dérivés
dans les *Essais*, ou incertitude du discours
et discours de l'incertitude chez Montaigne

Mathilde Thorel

Les clivées dans le Livre I des *Essais* :
de l'exercice à l'expression du jugement

RACINE

Stéphanie Smadja

L'apposition dans *Mithridate* :
un instrument rythmique,
rhétorique et émotionnel

Jennifer Tamas

« Dire et ne pas dire » l'amour :
formes discursives et effets pragmatiques
des aveux dans *Mithridate*

CRÉBILLON

Frédéric Calas

Fragments dialogiques et bruissements
amoureux dans les *Lettres de la Marquise
de M*** au Comte de R****

ALOYSIUS BERTRAND

Stéphane Chaudier

« Bertrand avec Raton » : le binaire narquois

Nicolas Wanlin

« Divers procédés nouveaux peut-être
d'harmonie et de couleur » :
ce que Bertrand substitue à la forme du vers

ROBBE-GRILLET

Sophie Milcent-Lawson

L'écriture du soupçon. Formes linguistiques

de l'implicite dans *La Jalousie*

Catherine Rannoux

Le paradoxe énonciatif de *La Jalousie* :
un énonciateur sans sujet

ISBN 978-2-84050-719-2



9 782840 507192

SODIS
F139-227



15 €



STYLES, GENRES, AUTEURS N°10

TRAVAUX DE STYLISTIQUE ET LINGUISTIQUE FRANÇAISES

collection dirigée par Olivier Soutet

« Bibliothèque des styles »

Styles, genres, auteurs

- 1 Ronsard, Corneille, Marivaux,
Hugo, Aragon
- 2 Montaigne, Bossuet, Lesage
Baudelaire, Giraudoux
- 3 *La Chanson de Roland*, Aubigné,
Racine, Rousseau, Balzac, Jaccottet
- 4 *La Queste del Saint Graal*,
Louis Labé, Cyrano de Bergerac,
Beaumarchais, Tocqueville, Michel
Leiris
- 5 Marguerite de Navarre, cardinal
de Retz, André Chénier, Paul
Claudel, Marguerite Duras
- 6 *La Suite du roman de Merlin*, Marot,
Molière, Prévost, Chateaubriand,
Saint-John Perse
- 7 Du Bellay, Rotrou, Diderot,
Verlaine, Gracq
- 8 Jean Bodel, Adam de la Halle, Viau,
Des Périers, Voltaire, Hugo, Bernanos

*La Réécriture : formes, enjeux, valeurs
autour du Nouveau Roman*
Anne-Claire Gignoux

*René Char : une poétique de résistance
Être et faire dans les « Feuilles d'Hypnos »*
Isabelle Ville

Écrire l'énigme
Bernard Magné
& Christelle Reggiani (dir.)

Une syntaxe du sensible
Claude Simon et l'écriture de la perception
David Zemmour

« Études linguistiques »

*Référence nominale et verbale,
analogies et interactions*

Maria Asnes

*Par les mots et les textes.
Mélanges de langue, de littérature
et d'histoire des sciences médiévales
offerts à Claude Thomasset*

D. James-Raoul & O. Soutet (dir.)

*Empirical issues in formal syntax
and semantics 4*

C. Beyssade, O. Bonami,
P. Cabredo Hofherr
& F. Corblin (dir.)

La Polysémie

Olivier Soutet (dir.)

Cohérence et discours

Frédéric Calas (dir.)

Indéfini et prédication

Francis Corblin, Sylvie Ferrando
& Lucien Kupferman (dir.)

Études de linguistique contrastive

Olivier Soutet (dir.)

*Langue littéraire
et changements linguistiques*

Françoise Berlan (dir.)

Les Moyens détournés d'assurer son dire

Corinne Rossari (dir.)

Le Subjonctif en français moderne
Esquisse d'une théorie modale

Hans Lagerqvist

Linguistique, cognition et didactique
Principes et exercices de linguistique didactique

Samir Bajrić

L'Emphase.

Copia et brevitatis (XVI^e-XVII^e siècles)
Mathilde Lévesque & Olivier Pédefflou

Mathilde Vallespir &
Roselyne de Villeneuve (dir.)

Charles d'Orléans,
Montaigne, Racine,
Crébillon, Aloysius Bertrand,
Robbe-Grillet



Ouvrage publié avec le concours de l'UFR de langue française
et l'équipe « Sens, texte, histoire » (EA 4089) de l'université Paris-Sorbonne

Les PUPS, désormais SUP, sont un service de la faculté des Lettres
de Sorbonne Université.

© Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2010
© Sorbonne Université Presses, 2021

ISBN de la version papier : 978-2-84050-719-2
PDF complet – 979-10-231-2044-8

Avant-propos – 979-10-231-2045-5
I Marcotte – 979-10-231-2046-2
II Montagne & Pagani-Naudet – 979-10-231-2047-9
II Roger-Vasselín – 979-10-231-2048-6
II Thorel – 979-10-231-2049-3
III Smadja – 979-10-231-2050-9
III Tamas – 979-10-231-2051-6
IV Calas – 979-10-231-2052-3
V Chaudier – 979-10-231-2053-0
V Wanlin – 979-10-231-2054-7
VI Milcent-Lawson – 979-10-231-2055-4
VI Rannoux – 979-10-231-2056-1

Composition initiale : Compo-Méca s.a.r.l. (Mouguerre)
version numérique : Emmanuel Marc Dubois/3d2s

SUP

Maison de la Recherche
Sorbonne Université
28, rue Serpente
75006 Paris

tél. : (33) 01 53 10 57 60

sup@sorbonne-universite.fr

<https://sup.sorbonne-universite.fr>

SIXIÈME PARTIE

Robbe-Grillet

LE PARADOXE ÉNONCIATIF DE *LA JALOUSIE* : UN ÉNONCIATEUR SANS SUJET

Catherine Rannoux

Université de Reims

Avec *La Jalousie*, Alain Robbe-Grillet expérimente une technique d'écriture susceptible d'être définie comme l'exploitation maximale du point de vue d'un narrateur qui demeure toujours masqué dans son énonciation. Ce mode paradoxal de présence/absence d'un narrateur brouille les frontières conventionnelles entre subjectivité et objectivité, incitant par exemple Gérard Genette à proposer une double lecture de *La Jalousie*, lorsqu'il évoque un roman « qui peut se lire *ad libitum* sur le mode objectiviste en l'absence de tout jaloux, ou au contraire comme pur monologue intérieur d'un mari épiant sa femme et imaginant ses aventures »¹. C'est, non en termes d'alternative, mais sous la forme d'un paradoxe énonciatif combinant étroitement présence et absence que l'on se propose de lire le roman, en recourant aux concepts de locuteur et d'énonciateur². Si l'on entend par locuteur l'instance qui produit les énoncés, et par énonciateur le centre de perception d'où émane le point de vue, le dispositif constitue une forme paradoxale d'énonciation : une énonciation sans locuteur, où seules émergent de façon insistante les traces d'un énonciateur source du point de vue, comme si les deux instances, locuteur et énonciateur, ne coïncidaient pas (tel serait le cas

1 Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Le Seuil, 1972, p. 231, note 2.

2 Sur ces concepts, voir entre autres l'ouvrage d'Alain Rabatel, *Homo narrans. Pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit*, t. 1, *Les Points de vue et la logique de la narration* ; t. 2, *Dialogisme et polyphonie dans le récit*, Limoges, Éditions Lambert-Lucas, 2008.

dans un récit hétérodiégétique), coïncidence impossible du fait de la vacance du locuteur.

Si les formes langagières qui mettent en œuvre cette technique sont nombreuses, grâce notamment à l'absence de marquage actanciel permis par l'infinif, les constructions impersonnelles et les présentatifs, l'étude se propose d'étudier plus spécifiquement les marques typographiques des tirets et parenthèses. D'une part, ces marques sont le lieu d'une opération énonciative de décrochement, créatrice d'« un ailleurs discursif à forte densité subjective »³, indice de cette présence masquée qui porte l'énonciation. Rompant la continuité énonciative (dont ils soulignent la dynamique par le même mouvement), parenthèses et tirets doubles emblématisent ce que l'on pourra appeler avec Isabelle Serça l'« exterritorialité » paradoxale du narrateur dans la diégèse : à la fois présents et ailleurs, « dans la phrase et en dehors d'elle », comme ce locuteur vacant qui semble « y être sans y être »⁴. D'autre part, ces décrochements énonciatifs menacent la cohérence diégétique et la progression textuelle : alors même qu'ils sont le lieu d'ajouts semblant répondre aux exigences de la loi d'exhaustivité, leur répétition met à mal la mémoire discursive. Entrant dans un jeu plus vaste de reprise et de variation à l'échelle du texte, ils participent d'un effet de saturation informationnelle, mais aussi de fragmentation bloquant la progression textuelle. Cette parcellarisation dessinée localement dans l'énoncé par le signe typographique est ainsi reconduite à l'échelle du texte par le travail de montage et de collage, qui brise la continuité chronologique au profit d'une succession d'instant. Se substitue ainsi au sujet plein humaniste l'effet vertigineux d'un « vide qui pense », selon les mots de Jean Rousset⁵ ou d'un vide qui perçoit, sur les conséquences et la portée duquel on s'interrogera au terme de cette étude.

- 3 Sabine Boucheron-Pétillon, « Parenthèse et double tiret : remarques sur l'accessoirité syntaxique de l'ajout montré », dans Jacqueline Authier-Revuz et Marie-Christine Lala (dir.), *Figures d'ajout. Phrase, texte, écriture*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2002, p. 123-130.
- 4 Isabelle Serça, « La paratopie de l'écrivain Proust », dans Ruth Amossy et Dominique Maingueneau (dir.), *L'Analyse du discours dans les études littéraires*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2003, p. 295-307.
- 5 Jean Rousset, *Narcisse romancier* [1972], Paris, Corti, 1986, p. 144.

Parenthèses et tirets doubles interrompent avec une fréquence relative⁶ la continuité linéaire de l'énoncé dans *La Jalousie*, comme le vérifie l'*incipit* dont le premier SN offre déjà un décrochement par un double tiret :

Maintenant l'ombre du pilier – le pilier qui soutient l'angle sud-ouest du toit – divise en deux parties égales l'angle correspondant de la terrasse (9)⁷.

Si l'écriture de Robbe-Grillet fait appel plus souvent au tiret double qu'à la parenthèse sans qu'apparaisse de distinction sensible entre les usages⁸, ces signes de ponctuation marquent l'un et l'autre une double opération, syntaxique et énonciative. Comme l'écrit Sabine Boucheron-Pétillon,

cette opération de décrochement provoque toujours une « complication du linéaire », elle implique nécessairement une « ramification du dire ». Sur le plan linguistique, les « instructions de lecture » de notre opération de décrochement peuvent se ramener à

- premièrement : j'ajoute ce segment et je le désigne comme suppressible
- deuxièmement : je le place sur un autre plan

Sur le plan syntaxique, l'opération de décrochement, c'est-à-dire de « mise entre » parenthèses ou tiret, ne touche que des segments accessoires et donc suppressibles. Mais l'opération de décrochement – celle, justement, du « j'ajoute » – n'est pas une opération syntaxique, c'est une opération *énonciative* grâce à laquelle le sujet écrivant structure son discours⁹.

- 6 La comparaison avec *Les Gommages* (1953) fait apparaître une nette progression de ces signes typographiques dans le roman de 1957, progression que l'on pourra mettre en parallèle avec le changement de technique énonciative : l'énonciation des *Gommages* procède par plongées dans l'intériorité de personnages dont les points de vue sont alors adoptés successivement.
- 7 Toutes les références, dont la pagination est donnée dans le texte, renvoient à *La Jalousie*, Paris, Éditions de Minuit, 1957.
- 8 Les tirets doubles sont beaucoup plus représentés que les parenthèses, les deux signes peuvent apparaître dans des contextes d'emploi identiques ; on peut faire l'hypothèse que le tracé horizontal du tiret, marqueur d'une rupture plus nette, soit cause de la préférence de l'écrivain. Nous emploierons dans la suite de l'article le terme de « parenthèses » pour désigner indifféremment les deux signes typographiques, l'un étant considéré ici comme une variante de l'autre.
- 9 Sabine Boucheron-Pétillon, « Parenthèses et tiret double : une autre façon d'habiter les mots », dans Jacques Dürrenmatt (dir.), *La Licorne*, « La ponctuation », n° 52,

La mise en retrait d'un élément syntaxique ainsi désigné comme accessoire peut porter sur n'importe quel type de constituant, adjectival, adverbial, nominal, etc., voire, moins fréquemment dans notre texte, sur une structure phrastique¹⁰. Du point de vue syntaxique, le segment entre parenthèses est placé hors de la continuité linéaire, comme le dessine le signe typographique lui-même (clôture des parenthèses ou rupture du tiret). Pour peu que l'on remplace par des virgules le tiret double balisant un segment, le détachement ne présente plus le caractère saillant qui était le sien :

Elle ne regarde pas vers la fenêtre, grande ouverte, par où – depuis la porte – elle apercevrait ce coin de terrasse (10).

Elle ne regarde pas vers la fenêtre, grande ouverte, par où, depuis la porte, elle apercevrait ce coin de terrasse.

C'est qu'à l'opération simple de détachement s'est ici ajoutée celle de soulignement de ce geste qui extrait un élément du fil de l'énoncé, le désigne comme « extérieur ». En ce sens, le décrochement se fait la trace discrète du mouvement même de l'énonciation, de sa structuration en cours ou du moins donnée comme telle : comme si l'énonciation, fictivement, se dédoublait pour se montrer en train de commenter le dit en cours d'élaboration. De cette double opération, créatrice d'un effet de mise en mouvement de l'énonciation, naît la possibilité d'une combinaison *a priori* contradictoire, celle où le détachement s'accompagne d'une coordination :

Les deux premiers bois se sont placés parallèlement l'un à l'autre (et à la rive), l'espace entre eux équivalant au double environ de leur diamètre commun (102).

Ces deux dernières sont donc respectivement parallèle et perpendiculaire à l'axe de la vallée – et au bord inférieur du jardin (38).

Le constituant décroché, à la fois détaché et coordonné selon un double mouvement qui devrait se contrarier, fait au contraire apparaître

Poitiers, 2000, p. 180-181.

10 On en trouvera des exemples p. 28, 53 et 194 du roman.

de façon marquée la construction progressive de l'énoncé par la relance de l'énonciation ; l'ajout réalisé dans un second temps fait saillir le constituant ainsi isolé, apparemment mis en retrait. Si, comme l'a proposé Claire Badiou-Monferran, coordonner c'est moins « ajouter du même » qu'« ajouter de l'autre »¹¹, l'altérité ici entendue dans le jeu des parenthèses procède de ce second plan qu'opère le décrochement dans le fil de l'énoncé. Sans être ici une glose méta-énonciative, la parenthèse dans les exemples cités n'en constitue pas moins une discrète trace de subjectivation, relevant de cette « orchestration » du discours décrite par Sabine Pétilion. Ce signe ponctuant institue ainsi la forme d'exterritorialité paradoxale du segment décroché : à la fois inséré dans l'énoncé, dont il prolonge la structure syntaxique comme le montre la coordination, mais aussi placé sur un autre plan, soustrait fictivement à cette même linéarité par l'opération de détachement balisé typographiquement.

De façon générale, les segments mis entre parenthèses peuvent donner lieu à deux grands types de commentaires, sur le dit, ou sur le dire : dans le premier cas, le commentaire fait retour sur l'énoncé, ou en prolonge le mouvement, pour le spécifier ou élucider ce qui est visé ; si le commentaire revient sur le dire, il acquiert une valeur de glose méta-énonciative. Les parenthèses de *La Jalousie* relèvent massivement de la première catégorie en privilégiant l'interprétation à faire du référent sans lui associer de retour sur la façon de dire à proprement parler. Rares sont les exemples, en dehors des incises du type « dit-il », où la glose vient implicitement commenter la première façon de dire pour la rectifier et lui en substituer une autre, plus juste :

Et pour un peu il établirait à haute voix – à très haute voix – le détail de ses déplacements et de ses entrevues, mètre par mètre, minute par minute, en appuyant à chaque fois sur la nécessité de sa conduite (197).
Aucun bruit de moteur n'a pourtant troublé le silence (qui n'était pas le silence, mais le sifflement continu de la lampe à pression) (143).

11 Sur la question de la coordination et des incidentes, voir l'article de Claire Badiou-Monferran, « Coordonner : (qu')est-ce (qu')ajouter ? », dans Jacqueline Authier-Revuz et Marie-Christine Lala (dir.), *Figures d'ajout*, op. cit., p. 97-110.

Au contraire, la plupart des occurrences commentent le référent visé par le segment en amont, indépendamment de la prise en compte du signe linguistique lui-même et de sa matérialité signifiante. Ainsi, les commentaires apportés par les parenthèses, pour nombre d'entre eux, proposent-ils des définitions par extension : il s'agit alors de décrire le référent de façon à permettre son identification dans un univers donné. La visée n'est pas de faire entendre le jeu du sens, selon une perspective fondée sur la polysémie, ni même de faire jouer l'écart entre la façon de dire et le monde. À la différence des romans de Sarraute, ce n'est donc pas sous l'aspect de l'ambiguïté sémantique ou de la non coïncidence entre les mots et les choses qu'est construit l'univers de *La Jalousie*. Celui-ci est livré, si l'on peut dire, sans profondeur sémantique ni inquiétude sur l'aptitude du langage à dire le monde, seul un ajustement à ce qui est perçu par les sens est requis, selon un principe que l'on pourrait appeler de « mise au point référentielle » et qui touche à la question du point de vue. Si celui-ci s'entend alors comme « objectif », c'est au sens où le définit Robbe-Grillet : « tourné vers l'objet », c'est-à-dire vers le monde matériel »¹², d'où cette construction paradoxale d'une subjectivité « objective », qui ne se donne à saisir que dans sa perception des objets du monde, selon une perspective phénoménologique. Ainsi les parenthèses sont-elles le lieu de « mises au point » auditives ou, plus souvent, visuelles :

Dans la zone de terre nue qui sépare celle-ci de ceux-là, et où se dressent à intervalles égaux les jeunes plants d'orangers – tiges maigres ornées d'un rare feuillage de couleur sombre – le sol scintille des innombrables toiles chargées de rosée, [...] (79).

Il s'agit de faire retour sur le référent, pour ajouter des traits descriptifs à ceux qui ont déjà été posés, pour offrir une nouvelle désignation dont

12 Alain Robbe-Grillet, *Le Voyageur*, Paris, Christian Bourgois, 2001, p. 299. Voir également *Pour un nouveau roman* (Paris, Éditions de Minuit, 1963, p. 117-118), où Robbe-Grillet précise : « Pris dans son sens habituel – neutre, froid, impartial –, le mot devenait une absurdité. Non seulement c'est un homme qui décrit dans mes romans par exemple, décrit toute chose, mais c'est le moins neutre, le moins impartial des hommes ».

la visée est d'aider à cerner mieux le référent, ou encore pour énumérer les éléments qui correspondent à la première désignation. Ainsi, les parenthèses encadrent fréquemment des indications spatiales – sous la forme de syntagmes prépositionnels, de relatives – devant permettre une meilleure représentation (ou un meilleur repérage) de l'objet décrit :

Une ombre dense qui s'accroît à mesure que la source lumineuse se rapproche, disque noir surmonté d'un trapèze isocèle (dont la grande base se trouve en haut) et d'une mince courbe fortement arquée, qui relie le flanc circulaire à l'un des sommets du trapèze (169).

A..., qui ne voit plus assez clair pour continuer sa lecture, ferme son roman et le repose sur la petite table à côté d'elle (entre les deux groupes de fauteuils : la paire qui est adossée au mur, sous la fenêtre, et les deux autres, dissemblables, placés de biais, plus près de la balustrade) (206).

Dans ce dernier exemple, la spécification spatiale appelle une nouvelle élucidation référentielle, selon un principe d'étagement des détachements, ici en recourant à l'énumération dans le segment apposé détaché par les deux-points. De fait, le mouvement qui porte l'énonciation romanesque peut être défini comme celui d'une description généralisée : cette forme de systématité de la description pour chaque élément introduit n'est évidemment pas restreinte aux segments décrochés, elle traverse la narration dans son ensemble, mais les parenthèses en constituent un lieu privilégié, offrant une saillance particulière grâce à l'opération de décrochement. Or, les descripteurs, particulièrement lorsqu'ils sont livrés par ces segments décrochés, semblent systématiquement motivés par la visée d'un épuisement référentiel, qui ôterait toute hésitation sur l'objet cerné par la description et répondrait ainsi au principe d'exhaustivité dans une perspective dialogique. Tel est déjà le cas pour la première occurrence du roman, déjà citée, comme pour celles qui lui font suite immédiatement :

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 [...] Les murs, en bois, de la maison – c'est-à-dire la

façade et le pignon ouest – sont encore protégés de ses rayons par le toit (toit commun à la maison proprement dite et à la terrasse) (9-10).

238

Les deux premières parenthèses s'interprètent comme des reprises interprétatives¹³ par rapport au segment qu'elles viennent commenter. Il s'agit d'établir une co-référence entre le SN que glose la parenthèse et le contenu parenthétique lui-même, en procédant par un ajout apte à permettre l'identification : spécification par l'apport d'une relative déterminative avec reprise du même SN dans un cas, énumération des éléments constitutifs de l'ensemble visé dans l'autre. La reprise interprétative recourt ici à un marqueur explicite, *c'est-à-dire*, dont Michel Murat et Bernard Cartier-Bresson ont souligné le caractère d'« instrument à fonction dialogique » : « il s'agit dans tous les cas de s'assurer que l'autre "prendra" un segment de discours comme lui-même l'entend, ou plutôt, eu égard au caractère autoritaire de ces formules, comme "il faut" le prendre »¹⁴. Dans le cas de l'énonciation romanesque, l'autre peut se comprendre comme la figure dédoublée d'un narrateur masqué qui se prend lui-même comme interlocuteur. Le recours à la reprise interprétative suppose une source énonciative d'où émane le point de vue normatif à partir de quoi s'énonce la nouvelle façon de dire jugée pertinente dans un univers de croyance. Mais cette source, même pointée par l'emploi de la locution *c'est-à-dire*, s'inscrit dans une stratégie de dissimulation et témoigne de cette présence/absence que l'exterritorialité paradoxale des parenthèses emblématise sur le fil de l'énoncé. En effet, à la différence d'une glose en « je veux dire », *c'est-à-dire* fait l'économie de tout renvoi explicite à une source d'énonciation, dont est pourtant suggérée la présence en creux. C'est donc à une forme d'implication de la présence subjective que procède l'écriture et dont on voit la généralisation dans le recours combiné aux parenthèses, aux infinitifs, aux tours impersonnels ou aux présentatifs. Pourtant,

13 Michel Murat, Bernard Cartier-Bresson, « *C'est-à-dire* ou la reprise interprétative », *Langue française*, n° 73, 1987, p. 5-15. Les auteurs de l'article étudient la reprise interprétative dans le cas de la présence de *c'est-à-dire*, nous élargissons ici les configurations possibles à la reprise sans outil.

14 *Ibid.*, p. 5.

ça et là, les parenthèses accueillent des indices plus marqués de cette présence en creux, grâce à des modalisations d'énoncé ou d'énonciation : adverbess de modalité épistémiques (*sans doute, sans aucun doute, peut-être*), incisives qui marquent la non prise en charge énonciative locale d'un énoncé et souvent laissent jouer l'implicite ou suggèrent – en creux – l'existence d'un dialogue dont seules sont rapportées (en DIL, pour l'essentiel) les répliques autres que celles du narrateur soupçonné, incidentes qui commentent par un adjectif modalisateur le contenu propositionnel, etc. :

Mais au-delà, c'est la surface du miroir, qui renvoie l'image du visage entier, de face, et le regard – inutile sans doute pour la surveillance du brossage – dirigé en avant comme il est naturel (66).

Bien qu'il fasse tout à fait nuit maintenant, elle a demandé de ne pas apporter les lampes, qui – dit-elle – attirent les moustiques (18).

Si la vitre en a été baissée – ce qui est vraisemblable – A... peut avoir introduit son visage dans l'ouverture au-dessus des coussins (58).

La narration dissémine ainsi ces marques comme autant de formes d'affleurement d'une subjectivité qui se dérobe systématiquement mais se donne toujours à soupçonner. Une énonciation se déploie, mais suspend en permanence toute référence directe à un quelconque locuteur. Indice de ce mouvement de propagation de l'implication d'une subjectivité qui se donne à deviner, mais non explicitement à lire, les reprises interprétatives ne sont bien sûr pas limitées aux seuls décrochements parenthétiques. On les rencontre aussi, également avec outil de reformulation, à l'extérieur de ce balisage typographique, comme dans cet exemple qui requiert la prise en compte d'un point de vue pour que soit justifiée la reprise interprétative :

À ce détail près, elle stationne exactement à l'endroit prescrit : c'est-à-dire qu'elle vient s'encadrer dans les vitres inférieures et moyennes du battant droit, contre le montant interne, le petit bois de la croisée découpant horizontalement sa silhouette en deux masses d'importance égale (93).

On a pu constater dans les exemples donnés que la reprise interprétative en particulier, et les parenthèses en général, se déploient dans un contexte riche d'éléments descriptifs. Si l'on se reporte à nouveau à l'*incipit* du roman, il apparaît que la reprise entre parenthèses opère une forme de surenchère descriptive visant une saturation référentielle quelque peu paradoxale. L'emploi systématique du déterminant défini pour actualiser les différents noms, déterminant dont on connaît la valeur de présupposition d'unicité existentielle, se combine avec l'apport de précisions descriptives restreintes à certains éléments de l'ensemble décrit (pilier, murs, toit), sans que cet ensemble (la maison) connaisse le même apport de précisions. Or, comme l'ont montré Michel Murat et Bernard Cartier-Bresson, dans les configurations de reprise interprétative,

l'interprétation (correspondant au terme de droite, B) est en effet donnée comme « normale », satisfaisant aux exigences de l'intercompréhension : intelligibilité, prise en compte des croyances de l'interlocuteur, adaptation à un objectif de communication. Les raisons pour lesquelles la formulation (A) est rectifiée – et donc marquée rétroactivement comme insuffisante, « à reprendre » – sont en revanche très variables : arbitraire, technique, insuffisamment informative, référentiellement inadéquate¹⁵.

Cette limitation de la description à quelques éléments empruntés à un ensemble, au-delà du soupçon d'arbitraire, sert la mise en place d'un univers présenté de façon morcelée, parcellaire. Si la description surabonde de détails et semble de ce fait répondre à la loi d'exhaustivité, simultanément, la concentration des descripteurs sur des éléments du décor se fait aux dépens de la visualisation non seulement de celui-ci, mais également de l'objet lui-même décrit. La surenchère descriptive à laquelle contribuent les parenthèses opère une surcharge informationnelle qui finit par bloquer le processus d'identification référentielle. C'est ainsi que Robbe-Grillet a pu parler d'un « souci de précision qui confine parfois au délire (ces notions si peu visuelles de “droite” et de “gauche”,

15 Michel Murat, Bernard Cartier-Bresson, « *C'est-à-dire* ou la reprise interprétative », art. cit., p. 7.

ces comptages, ces mensurations, ces repères géométriques) » et poser le paradoxe d'une « description qui empêch[e] de voir ce qu'elle montre »¹⁶. Les parenthèses apparaissent alors doublement, à l'échelle de l'énoncé, comme une forme locale de morcellement : au morcellement de la continuité linéaire correspond le morcellement référentiel produit. L'accumulation dans ces contextes resserrés d'éléments lexicaux « objectifs », dénotant volumes, dimensions, localisations, etc., par élimination minutieuse de tout élément relevant du champ de la psychologie ou de l'introspection, nourrit l'hypothèse d'un centre de perspective, source d'un point de vue qui jamais ne s'énonce (ne se dénonce) en tant que telle mais toujours se donne à percevoir par défaut dans la mesure où le caractère à la fois fragmentaire et minutieux de la description, qui suggère un mode opératoire compulsif et obsessionnel, postule une perception à l'œuvre dans ce travail descriptif.

Ce processus de morcellement à l'échelle locale auquel participent les parenthèses est reconduit à l'échelle du roman, par les jeux de reprises, avec ou sans variation. Or, si les éléments descriptifs de la parenthèse semblent répondre à une visée d'exhaustivité, l'identification référentielle, censée advenir lors de la première occurrence, ne devrait plus ensuite être étayée par un détail descriptif à nouveau minutieux. La reprise d'une même indication parenthétique dérègle alors le jeu attendu entre répétition et progression qui fonde habituellement la cohésion textuelle. Un exemple emblématique est livré par la première parenthèse du roman, reprise quelques pages plus loin, à la suite du même segment (« Maintenant l'ombre du pilier – le pilier qui soutient l'angle sud-ouest du toit » [15]). Si un nouvel enchaînement rhématique prolonge l'énoncé, il n'en demeure pas moins que la reprise à l'identique du descripteur parenthétique suppose une forme de négation de la mémoire discursive, au cœur de toute construction textuelle. Tout se passe comme si l'énonciation ne construisait pas progressivement une représentation qui se nourrisse de ses apports successifs, mais qu'elle ne puisse proposer qu'une succession de fragments, repris à neuf, comme par un effet de sidération. Ces reprises ponctuent un texte romanesque

16 Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, op. cit., p. 127 et 130.

dont la progression se bâtit paradoxalement de ces effets de répétition, avec variations plus ou moins discrètes. Ainsi peuvent apparaître, disparaître ou se déplacer les faits de décrochements lors d'une nouvelle reprise d'un segment, comme dans cet exemple parmi les nombreux qu'offre le texte :

Il fait ensuite une allusion, peu claire pour celui qui n'a même pas feuilleté le livre, à la conduite du mari. Sa phrase se termine par « savoir la prendre » ou « savoir l'apprendre », sans qu'il soit possible de déterminer avec certitude de qui il s'agit, ou de quoi (26).

Il fait ensuite une allusion – peu claire pour celui qui n'a même pas feuilleté le livre – à la conduite du mari, coupable au moins de négligence selon l'avis des deux lecteurs. La phrase se terminait par « savoir attendre », ou « à quoi s'attendre », ou « la voir se rendre », « là dans sa chambre », « le noir y chante », ou n'importe quoi (193).

242

L'ironie du passage invite à sa lecture métatextuelle, tournant en dérision l'hypothèse d'une histoire psychologisante frappée d'interdit par l'indifférenciation des variations. Car ces différents éléments qui concourent à la « subjectivité objective » du roman sont également au service d'une forme de contestation de l'illusion référentielle : les répétitions multiples, créatrices d'un « psittacisme du récit »¹⁷, sont indissociables du jeu de la temporalité construit par la scansion de l'adverbe *maintenant* et le présent de l'indicatif. Ces deux formes, aptes *a priori* à fonder l'embrayage de la narration et à poser l'existence d'un centre déictique, sont de fait contrariées par l'absence de tout *je* dans le texte. Combinées à la désorganisation des fragments, c'est un manque qu'elles pointent, qui touche doublement au cœur de la tradition romanesque : absence de déroulement temporel, qui cède la place à un « roman de l'instant » selon la formule de Robbe-Grillet, absence de locuteur, figure stable incarnant de façon rassurante un personnage avec qui coïnciderait le point de vue. Toute la narration se bâtit sur un vide, celui laissé par l'abandon du sujet plein humaniste : *La Jalousie*, qui, par sa technique du point de

17 Roger-Michel Allemand, *Alain Robbe-Grillet*, Paris, Le Seuil, 1997, p. 83.

vue, ne cesse de suggérer l'existence d'une source de perception, ruine ainsi simultanément la possibilité de la croyance en un *je* stable inscrit dans la continuité d'une histoire conventionnelle. La vacance constatée tout au long de l'analyse, la fragmentation du récit, comme l'évitement de toute chronologie au profit de l'instant, tous ces éléments signent l'avènement d'une forme romanesque paradoxale, qui réconcilierait les formes antagonistes du récit hétérodiégétique et du récit homodiégétique, voire les approches communicationnelle et non communicationnelle du roman. En ce sens, on définira ici le paradoxe de cette écriture comme la création d'une énonciation non seulement sans locuteur mais sans sujet plein, renonçant à la figure traditionnelle du personnage que Robbe-Grillet, en 1957, rangeait ironiquement parmi les « notions périmées » du roman¹⁸. Sans marque explicite ni inscription dans une continuité temporelle, mais toujours porteur d'un centre de perspective, le personnage est en fait à la fois suggéré et détruit. Simultanément, la place vacante est laissée libre pour le lecteur. Dans cet univers fondé sur un vide donné comme centre de perception, et qui se reconfigure à chaque nouvelle reprise, le lecteur doit à son tour placer son œil dans l'œilleton ouvert sur ces instants et adopter le point de vue du voyeur, un voyeur appelé à renouveler l'acte de création :

Loin de le [le lecteur] négliger, l'auteur aujourd'hui proclame l'absolu besoin qu'il a de son concours, un concours actif, conscient, *créateur*. Ce qu'il lui demande, ce n'est plus de recevoir tout fait un monde achevé, plein, clos sur lui-même, c'est au contraire de participer à une création, d'inventer à son tour l'œuvre – et le monde – et d'apprendre ainsi à inventer sa propre vie¹⁹.

Ce mode de narration, où l'énonciateur devient le versant perceptible d'un narrateur absenté, s'avère l'une des réponses possibles apportée à un moment donné de l'histoire littéraire. Dans l'immédiat après-guerre, quand les fondements romanesques traditionnels (l'illusion

18 Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, op. cit., p. 25-44.

19 *Ibid.*, p. 134.

référentielle, la représentation, le personnage) sont violemment mis en cause, les constructions paradoxales de Robbe-Grillet s'essaient à réinventer le genre. Jouant de couples contradictoires devenus pour un temps indéfectibles, présence/absence, perception/destruction, textualité/illusion référentielle, l'écriture met à nu ses rouages, instituant le manque comme condition de sa possibilité et moteur de sa création.

INDICATIONS BIBLIOGRAPHIQUES

- ALLEMAND, Roger-Michel, *Alain Robbe-Grillet*, Paris, Le Seuil, 1997.
- BADIOU-MONFERRAN, Claire, « Coordonner : (qu')est-ce (qu')ajouter ? », dans Jacqueline Authier-Revuz et Marie-Christine Lala (dir.), *Figures d'ajout, Phrase, texte, écriture*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2002, p. 97-110.
- BERNAL, Olga, *Alain Robbe-Grillet : le roman de l'absence*, Paris, Gallimard, 1964.
- BOUCHERON, Sabine, « Parenthèses et tiret double : une autre façon d'habiter les mots », dans Jacques DÜRRENMATT (dir.) « La ponctuation », n° 52 de *La Licorne*, Poitiers, 2000, p. 179-187.
- BOUCHERON-PÉTILLON, Sabine, « Parenthèse et double tiret : remarques sur l'accessoirité syntaxique de l'ajout montré », dans Jacqueline Authier-Revuz et Marie-Christine Lala (dir.), *Figures d'ajout. Phrase, texte, écriture*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2002, p. 123-130.
- GENETTE, Gérard, « Vertige fixé », dans *Figures I*, Paris, Le Seuil, 1966, p.69-90.
- MURAT, Michel, CARTIER-BRESSON, Bernard, « *C'est-à-dire* ou la reprise interprétative », *Langue française*, n° 73, 1987, p. 5-15.
- RABATEL, Alain, *Homo narrans. Pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit*, t. 1, *Les Points de vue et la logique de la narration* ; t. 2. *Dialogisme et polyphonie dans le récit*, Limoges, Éditions Lambert-Lucas, 2008.
- ROBBE-GRILLET, Alain, *Les Gommès*, Paris, Éditions de Minuit, 1953.
- , *Pour un nouveau roman*, Paris, Éditions de Minuit, 1963.
- , *Le Voyageur*, Paris, Christian Bourgois, 2001.
- ROUSSET, Jean, *Narcisse romancier* [1972], Paris, Corti, 1986.
- SERÇA, Isabelle, « La paratopie de l'écrivain Proust », dans Ruth Amossy et Dominique Maingueneau (dir.), *L'Analyse du discours dans les études littéraires*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2003, p. 295-307.

TABLE DES MATIÈRES

Avant-propos	
Mathilde Vallespir et Roselyne de Villeneuve	7

PREMIÈRE PARTIE CHARLES D'ORLÉANS

<i>Fines transcendamus</i> : anti-conseils pour traduire Charles D'Orléans	
Stéphane Marcotte.....	19

DEUXIÈME PARTIE MONTAIGNE

Constructions en <i>c'est</i> chez Montaigne	
Véronique Montagne et Cendrine Pagani-Naudet.....	39
Les emplois de <i>certain</i> , <i>incertain</i> et leurs dérivés dans les <i>Essais</i> , ou incertitude du discours et discours de l'incertitude chez Montaigne	
Bruno Roger-Vasselín	57
Les clivées dans le livre I des <i>Essais</i> : de l'exercice à l'expression du jugement	
Mathilde Thorel.....	83

TROISIÈME PARTIE RACINE

L'apposition dans <i>Mithridate</i> : un instrument rythmique, rhétorique et émotionnel	
Stéphanie Smadja	101
« Dire et ne pas dire » l'amour : formes discursives et effets pragmatiques des aveux dans <i>Mithridate</i>	
Jennifer Tamas	119

QUATRIÈME PARTIE
CRÉBILLON

Fragments dialogiques et bruissements amoureux dans les *Lettres de la marquise de M*** au comte de R****
Frédéric Calas.....145

CINQUIÈME PARTIE
ALOYSIUS BERTRAND

248

« Bertrand avec raton » : le binaire narquois
Stéphane Chaudier.....165

« divers procédés nouveaux peut-être d'harmonie et de couleur » :
ce que Bertrand substitue à la forme du vers
Nicolas Wanlin191

SIXIÈME PARTIE
ROBBE-GRILLET

L'écriture du soupçon : formes linguistiques de l'implicite dans *La jalousie*
Sophie Milcent-Lawson215

Le paradoxe énonciatif de *La jalousie* : un énonciateur sans sujet
Catherine Rannoux.....231