# La narratologie genettienne : Une lecture critique du Mode et de la Voix dans *La Jalousie* d'Alain Robbe-Grillet

## "Genettian Narratology: A Critical Reading of Mode and Voice in *La Jalousie* by Alain Robbe-Grillet"

**Sylvie ZOHIN**

**Université Alassane Ouattara, Bouaké (Côte d'Ivoire),** divineprunelleg@gmail.com



| Date de soumission | Date d'acceptation | Date de publication |
|---|---|---|
| 16/ 11 / 2025 | 25 / 03 / 2026 | 01 / 06 / 2026 |



Résumé

Cet article réfléchit la narratologie genettienne à l'aune de *La Jalousie* d'Alain Robbe-Grillet. Il commence par montrer l'évolution diachronique des théories du signifiant suivant cette ligne : Le Formalisme russe – Le structuralisme - La sémiologie - La sémiotique narrative – La narratologie. Ces théories littéraires, dans un rapport d'inter influence, soit par succession, soit par simultanéité, participent à la genèse et à l'élaboration de la narratologie. Après un exposé succinct de la théorie genettienne, ayant davantage insisté sur les questions de narration et de focalisation, nous avons contesté quelques postulats. Sa théorie, appliquée à *La Jalousie*, montre les impertinences de ces concepts qui ont conduit à de nouvelles terminologies fonctionnelles telles que l'œil-narrateur, l'œil-actant et l'œil-actant-narrateur. Toujours, dans l'élan de remédier aux insuffisances de la théorie genettienne, nous mettons en lumière deux catégories textuelles ignorées pour donner de la visibilité aux narratologies de l'espace et du personnage. De celles-ci découle une déconstruction de l'espace qui devient un actant autonome, une somme de données géométriques et une des-anthropomorphisation du personnage réduit à un être de papier en fiction dénué d'intériorité.
**Mots Clés** : Théories Formalistes, narratologie genettienne, mode, voix, *La Jalousie*, narratologie du personnage, narratologie de l'espace.

Abstract

This article reflects on Genettian narratology in light of Alain Robbe-Grillet's *La Jalousie*. It begins by tracing the diachronic evolution of theories of the signifier along this line : Russian Formalism – Structuralism – Semiology – Narrative Semiotics – Narratology. These literary theories, in a relationship of mutual influence, whether through succession or simultaneity, contribute to the genesis and development of narratology. After a brief exposition of Genettian theory, focusing primarily on questions of narration and focalization, we challenge some of its postulates. His theory, applied to *La Jalousie*, reveals the inadequacies of these concepts, which have led to new functional terminologies such as the narrator-eye, the actant-eye, and the narrator-actant-eye. Continuing our

efforts to address the shortcomings of Genettian theory, we highlight two overlooked textual categories to give visibility to the narratologies of space and character. From these stems a deconstruction of space, which becomes an autonomous agent, a sum of geometric data, and a de-anthropomorphization of the character, reduced to a fictional paper being devoid of interiority.
**Keywords:** Formalist Theories, Genettean Narratology, Narrative Mode, Narrative Voice, *La Jalousie*, Character Narratology, Spatial Narratology.

## 1.Introduction

Depuis l'ère d'Aristote, les études de la poétique préoccupaient déjà les savants et les critiques de la littérature naissante dans un souci de canonisation. Dès lors, plusieurs théories d'analyse naissaient en s'inter influençant, soit par succession, soit par simultanéité jusqu' à la genèse et à l'élaboration de la narratologie au vingtième siècle. Notre réflexion s'intitule "La narratologie genettienne : Une lecture critique du mode et de la voix à l'aune de *La Jalousie* (Robbe-Grillet, 1956) d'Alain Robbe-Grillet. Ayant pour corpus, *Figures III* (Genette, 1972) et *La Jalousie,* notre objectif vise à réinterroger la pertinence de cette théorie, pour en déceler ses forces et faiblesses. Cette étude part de l'hypothèse selon laquelle le modèle narratologique genettien, ne parvient toujours pas malgré sa cohérence interne, à rendre compte de la diversité des pratiques narratologiques de *La Jalousie,* roman appartenant au Nouveau Roman ; mouvement reconnu pour sa mise en crise normative. Deux approches méthodologiques nous prêtent leurs matériaux d'analyse. D'une part, la méthode descriptive, de nature transdisciplinaire, est mobilisée comme outil analytique permettant d'analyser les éléments constitutifs de la narratologie de *Figures III*. D'autre part, la narratologie, elle-même est employée comme cadre théorique d'analyse, tout en étant soumise à une critique réflexive. L'interrogation critique de la narratologie genettienne, notamment autour des notions de mode et de voix, articule une problématique en deux axes fondamentaux qui orientent notre plan d'analyse. Premièrement : quelle est l'origine de la narratologie et comment peut-on en définir les fondements ? Deuxièmement : quelles zones d'ombres cette théorie de Genette présente-t-elle, et quelles théories complémentaires s'en distinguent ? La première partie s'attache à retracer les origines de la narratologie en l'inscrivant dans l'héritage des théories formalistes, avant d'en préciser les contours conceptuels. La seconde partie engage une remise en question de la narratologie genettienne, tout en mettant en lumière des narratologies du personnage et de l'espace.

## 2. La narratologie : Ses fondements et l'archétype genettien

Cette partie, s'inscrivant dans une démarche diachronique, nous décrit la dynamique évolutive des théories de la forme jusqu'à la narratologie, dans un premier temps. Elle se concentre sur les fondements théoriques de la narratologie qui partent du formalisme russe jusqu'à la sémiotique. Dans le second temps, elle fait un exposé synthétique de la narratologie genettienne visant à mettre en exergue les aspects de mode et voix, utiles à notre réflexion.

### 2.1. Les fondements théoriques de la narratologie

D'entrée de jeu, situer les deux grandes tendances qui orientent les différentes théories d'analyse littéraire en général, à partir de la subdivision du signe linguistique, s'avère nécessaire pour leur compréhension globale. Pour cela, le mot ou le signe linguistique est selon la linguistique saussurienne (Saussure, 1916), subdivisé en deux aspects que sont le signifiant et le signifié. Le signifiant définit le sensible, l'« image acoustique », le son ou l'image graphique du signe ; pendant que le signifié, est le concept, la référence, la réalité abstraite. L'union du signifiant et du signifié donne le signe qui se différencie de la réalité référentielle. L'ensemble des signes constitue le texte littéraire. Sur cette base, s'adosse la division binaire des théories d'analyse littéraire. Elles se répartissent en deux grandes tendances. D'une part, les théories du signifiant et donc de la forme et d'autre part, les théories du signifié, dites théories du fond ou des significations.

La narratologie est assimilée aux théories du signifiant qui subissent un dynamisme évolutionnaire que nous schématisons sur cette ligne : Le Formalisme russe – Le structuralisme - La sémiologie - La sémiotique narrative – La narratologie. Ce schéma synthétise l'évolution des théories d'analyse du récit depuis le début du vingtième siècle. Il dépeint ces théories littéraires qui, dans un rapport d'inter influence, soit par succession, soit par simultanéité, participent à la genèse et à l'élaboration de la narratologie.

Notre commentaire du schéma cité plus haut, commence par le Formalisme russe, né en 1915, dans un contexte d'opposition aux théories du signifié. Celles-ci portent leur intérêt sur « le que raconte t'on ». L'histoire étant alors comprise dans ses dimensions, historique, sociologique et psychologique. Pour Viktor Chklovski, l'une des têtes de proue du mouvement, la forme d'un texte est l'aspect essentiel de sa construction et de sa compréhension. Cette matérialité du texte littéraire, constitué de mots, est le socle du formalisme russe qui s'entend comme une étude des lois formelles qui régissent le fonctionnement de la littérature. La forme est donc « l'âme d'une œuvre littéraire » (V. Chklovski, 1973, p. 273) dont le questionnement conduit à sa signification. De ce fait, le contenu ne se résume qu'à la somme des résultats de ces procédés de questionnements formels. Le formalisme russe étend son influence sur le structuralisme et la sémiotique considérés comme ses variantes.

Le structuralisme, second palier de notre schéma, entretient une relation de similitude, à quelques nuances près avec le formalisme. Sa paternité vacille entre Levis Strauss et Ferdinand de Saussure. Ce dernier en pose les bases théoriques avec sa théorie de la linguistique structurale. Pour lui, le structuralisme renvoie à la langue conçue comme un système de structures ou signes entretenant une nécessaire relation d'inter influence à partir de laquelle se dessine la signification de tout texte. Ferdinand de Saussure, avec sa subdivision du signe entre signifié et signifiant dans son œuvre (Saussure, 1916) contribue largement à cette théorie. Pendant que le formalisme fait l'éloge de la forme et de ses différentes occurrences pour aboutir à la signification du texte, le structuralisme, dont le slogan clé est "la structure avant le contenu", s'efforce d'identifier les constructions structurales des œuvres littéraires, structures à partir desquelles s'élabore leur signification.

Cette approche de la structure côtoie une autre discipline appelée la sémiologie au troisième palier, d'où est issue la sémiotique et la sémiotique narrative. Pour Roland Barthes, la sémiologie est la **"science générale de tous les systèmes de signes",** qui étudie "la vie des signes au sein de la vie sociale" (Barthes, 1965).

Le signe est ici compris comme tous les systèmes de signes verbaux et on verbaux qui interagissent au quotidien. La sémiotique avec Barthes explore les relations des signes à travers l'axe **syntagmatique** par la combinaison et l'axe **paradigmatique** par la sélection. Il distingue également deux sens du signe que sont la **dénotation appelée** le sens premier et la **connotation, le sens** second qui est d'ordre contextuel, culturel et idéologique. La théorie de Barthes permet de **décoder les significations cachées** dans les objets et pratiques quotidiennes, considérés comme un vaste ensemble de signes dont l'interprétation permet de comprendre le monde.

Cette étude des signes, en général, conduit au signe littéraire à travers la sémiotique narrative, une branche de la sémiotique, conçue et élaborée par Algirdas Greimas (Greimas, 2002). Pour lui, les significations du texte, fussent-elles littéraires et non, se construisent à partir des « structures profondes et universelles » (Greimas, 2002) au moyen de trois outils d'analyse que sont le schéma actantiel, le parcours narratif et le carré sémiotique. La sémiotique narrative donc s'intéresse au texte comme un ensemble de signes susceptibles de construire une structure universelle de tout type de texte. En résumé, la sémiologie et la sémiotique, avec Roland Barthes et la sémiotique narrative de Greimas sont trois disciplines d'étude du signe qui se distinguent à des nuances près.

En somme, la forme, la structure et le signe constituent les quintessences des approches du signifiant qui connurent un dynamisme et un renouvellement constant, dans un rapport de reformulation et de précision des postulats théoriques jusqu'à la narratologie. La narratologie ainsi annoncée « connu son heure de gloire durant le "moment structuraliste" autour des années 1965-1975 » (R. Baroni, *2016,* p.220). Sa figure emblématique dans la sphère française est Gérard Genette.

### 2.2. La narratologie de genette : Exposé synthétique et sélectif

Dans une pratique descriptive, nous ferons une représentation succincte de cette théorie du narratologue français Genette. Appliquer la **méthode descriptive** à la **narratologie de Gérard Genette** revient à analyser ses concepts narratifs **de manière objective et structurée**, sans interprétation personnelle, en se concentrant sur la façon dont il définit et organise les éléments du récit dont l'analyse part d'Aristote.

*La Poétique* d'Aristote (Aristode, 1980) inaugure les théories littéraires par son élaboration des concepts de mimesis (imitation), diegesis (diégèse) notamment. Partis du principe de la mimesis et la diegesis, plusieurs théoriciens du récit ont donné naissance à une flopée de concepts dont voici quelques-uns : Todorov Tzetan : Discours / Histoire ; Jean Pouillon, Récit (la manière de raconter) / Histoire (les évènements) ; Emile Benveniste : Énonciation / Énoncé ; Jean Ricardou : Discours, narration / Fiction, etc. Tous ces termes gravitent autour de deux éléments constitutifs du récit que sont la narration et l'histoire. L'une s'intéresse à la manière de raconter, à l'agencement formel des éléments narratifs ; pendant que l'autre s'attache au raconté, à la succession des évènements.

Face à ce dilemme terminologique, la narratologie, la « *science du récit.*» (Todorov Tzetan, 1969 p.10*)*, ne peut se déployer sans une maitrise du terme clé qu'est le « récit ». En effet, notion polysémique, variant selon les théoriciens, le récit est au cœur de cette théorie, dont la bible en France, est *Figures III* de Gérard Genette (1972). Ce dernier conçoit en trois dimensions le sens du récit. Primo, dans une conception générale et populaire, « récit désigne l'énoncé narratif, le discours oral ou écrit qui assume la relation d'un événement ou d'une série d'évènements » (G. Genette, 1972, p.71). Secundo, pour les théoriciens et analystes du contenu narratif, « récit désigne la succession d'événements, réels ou fictifs, qui font l'objet de discours, et leurs diverses relations d'enchaînement, d'opposition, de répétition etc. » (G. Genette, 1972, p.71) Tercio, relativement au sens le plus ancien, « le récit désigne encore un événement : non plus celui que l'on raconte, mais celui qui consiste en ce que quelqu'un raconte quelque chose : l'acte de narrer pris en lui-même. » (G. Genette, 1972, p.71). Genette, tout en soulignant les interactions entre ces trois sens de récit dans son analyse, fait d'abord une précision terminologique entre Histoire, Narration et Récit avant d'affirmer que Histoire renvoie au « signifié ou contenu narratif, *récit* proprement dit renvoie au « signifiant, énoncé, discours narratif lui-même et *narration* se comprend comme « l'acte narratif producteur et, par extension, l'ensemble de la situation réelle ou fictive dans laquelle, il prend place » (G. Genette, 1972, p.71). Après ce débat terminologique disait-il :

> Il est assez évident, je pense, que des trois niveaux distingués à l'instant, celui du discours narratif est le seul qui s'offre directement à l'analyse textuelle, qui est elle-même le seul instrument d'étude dont nous disposons dans le champ du récit littéraire, et spécialement du récit de fiction. (G. Genette, 1972, p.73)

Par cette affirmation, Genette situe le lecteur sur le fondement de son analyse du récit en tant que « discours narratif ». L'analyse donc de ce discours narratif dans la partie intitulée « Discours du récit » (1972) se subdivise en cinq concepts que sont : L'ordre, la durée, la fréquence, le mode et la voix. Passons rapidement sur les trois premiers, pour nous attarder sur les deux derniers qui font l'objet principal de cette réflexion.

L'étude de l'ordre de Genette est partie du postulat de Christian Metz qu'il cite : « Le récit est une séquence deux fois temporelle… : Il y a le temps de la chose racontée et le temps du récit (le temps du signifié et le temps du signifiant). » (C. Metz, 1968, p.27).

Le récit compris comme manifestation et confrontation de ces deux types temporels permet de comprendre l'ordre comme le fait de « confronter l'ordre de disposition des évènements ou des segments temporels dans le discours narratif, à l'ordre de la succession de ces mêmes évènements ou segments temporels dans l'histoire… » (G. Genette, 1972, pp.78-79). De cette confrontation naîtront les anachronies qui sont « les différentes formes de discordance entre l'ordre de l'histoire et l'ordre

du récit » (G. Genette, 1972, pp.78-79). Ces discordances de la chronologie donnent naissance aux analepses qui appellent les retours en arrière et les prolepses qui sont les anticipations dans le récit. Bien qu'une isochronie rigoureuse, en termes d'égalité entre la durée de la narration et la durée de l'histoire soit improbable, Genette distingue quatre types de relation. La scène est le prototype de l'isochronie par l'hypothétique égalité des durées de l'histoire avec le récit. Le sommaire présente une durée du récit plus courte que la durée de l'histoire. Pendant que la pause arrête le récit, à une réflexion ou à une description, la durée du récit devient plus longue que celle de l'histoire. L'ellipse permet la scission d'une partie de l'histoire, créant une durée du récit supérieure à celle de l'histoire. La fréquence narrative, c'est-à-dire « les relations de fréquence (ou plus simplement de répétition) » (G. Genette, 1972, p.145) entre récit au sens de narration et diégèse selon Genette, se décline en trois formes que sont : Le récit singulatif, le récit répétitif et l'itératif. Il s'agit successivement de « Raconter une fois ce qui s'est passé une fois » (G. Genette, 1972, p.146), ou « raconter n fois ce qui s'est passé n fois » ; ou encore « Raconter n fois ce qui s'est passé une fois » enfin, « raconter une seule fois ce qui s'est passé n fois » (G. Genette, 1972, p.146).

Le mode du récit ou mode narratif et la voix sont les deux catégories qui nous intéressent particulièrement dans cette analyse critique de la narratologie genettienne. Sous le vocable de mode, selon Littré cité par Genette, il faut entendre le « nom donné aux différentes formes du verbe employées pour affirmer plus ou moins la chose dont il s'agit, et pour exprimer […] les différents points de vue auxquels on considère l'existence de l'action » (G. Genette, 1972, p.183). « Forme d'expression verbale » fait penser à la voix pendant que les points de vue évoquent la focalisation dans la terminologie de Genette. Ces deux concepts, sur lesquels, nous braquons notre attention critique, s'interpénètrent pour définir diverses typologies d'analyse du récit, faites par d'éminents théoriciens. Genette propose une typologie à trois occurrences. Celle-ci commence par la focalisation zéro ou la non focalisation qui se lit dans un récit à narrateur omniscient. Todorov la schématise par Narrateur > Personnage. C'est un récit dans lequel, « le narrateur en sait plus que le personnage ou plus précisément en dit plus que n'en sait aucun des personnages ». (G. Genette, 1972, p.206). La focalisation interne, fixe ou variable, désigne ce schéma Narrateur = Personnage selon lequel, « le narrateur ne dit que ce que sait un tel personnage ». La focalisation externe correspond à : Narrateur < Personnage et est le lieu où « le narrateur en dit moins que n'en sait le personnage ». C'est le récit objectif ou behaviouriste. Genette justifie l'usage du terme focalisation du fait de son caractère plus abstrait et moins visuel. Deux modes de régulation du récit se déclinent ainsi soit, par la distance conduisant au récit d'évènements et de paroles, soit par la perspective qui nous a amené à la focalisation.

*La voix,* l'instance narrative qui répond à la question « Qui parle ?» est liée aux relations de la personne narrant ou narrateur avec, soit l'histoire racontée, soit la structure du récit au sens général, appelé par Genette niveau narratif. Le niveau narratif auquel se situe le narrateur est défini par rapport à l'amplitude du récit. « L'instance narrative d'un récit premier est donc par définition extra diégétique, comme l'instance narrative d'un récit second (méta diégétique) est intra diégétique » (G. Genette 1972, p.239). L'analyse des niveaux narratifs permet de comprendre la complexité structurelle d'un récit et les relations entre le narrateur et les différentes histoires racontées. Ainsi le narrateur se définit à la fois par sa relation à l'histoire (homo ou hétéro diégétique) et par son niveau narratif (extra ou intra diégétique). Il en ressort quatre possibilités de combinaisons : extradiégétique-hétérodiégétique, extradiégétique-homodiégétique, intra diégétique-hétérodiégétique, intra diégétique-homodiégétique.

Sans prétendre rendre compte exhaustivement d'une théorie aussi complexe que celle de Genette, nous nous sommes efforcés de souligner quelques éléments essentiels à notre réflexion suivante, visant à l'éprouver, la critiquer et la reformuler par moment.

**3. Critique de la narratologie de Genette et ébauche de théories complémentaires**.

A ce stade de l'analyse, la narratologie se fait autant sujette qu'objet de critique. Elle est méthode et théorie d'analyse. Nous utilisons ses acquis pour dévoiler ses impertinences à l'épreuve

de notre corpus. Aussi, deux catégories textuelles tels que le personnage et l'espace, non exploités par Genette, mais toutes aussi pertinentes en étude de la narration, complètent le tableau des théories narratologiques.

### 3.1. Critique des catégories narratologiques de mode et de voix chez Genette

La théorie de la narratologie de Gérard Genette a un mérite indéniable. Son point d'excellence porte sur la résolution du problème de la confusion persistante dans les théories précédentes, entre le voir et le dire, en d'autres termes, entre le mode et la voix. Genette le souligne en affirmant que « La plupart des travaux théoriques sur ce sujet (…) souffrent à mon sens d'une fâcheuse confusion[1] entre ce que j'appelle ici mode et voix […] Ou, pour parler plus vite, entre, le qui voit ? et le qui parle ? » (G.Genette 1972, pp.204-206). Les théories de la narration qui le précédaient manquaient de clarté par cette confusion qui rendait leurs théories complexes à comprendre. Depuis lors, ses différents concepts sont sollicités dans toutes les théories narratologiques postérieures et presque toutes les théories du récit en général.

Bien que la théorie de Genette soit d'un apport indéniable dans le monde de l'analyse du récit, elle souffre néanmoins de quelques insuffisances. Son silence sur les catégories du personnage et de l'espace qui sont toutes aussi des catégories textuelles non négligeables le témoigne d'emblée. Dans une tendance très structuraliste et formaliste, elle n'a évoqué la question du personnage que lorsqu'elle présente l'une des typologies du narrateur et de la focalisation. Celle dans laquelle le personnage participe ou non à la narration ou à la focalisation. Le personnage n'est donc pas étudié intrinsèquement. Quant à l'espace, il est véritablement le « parent pauvre » de cette théorie. Il est évoqué dans le processus de la description comme moyen d'expression de la « pause descriptive », lorsque Genette parle des isochronies de la durée. (G. Genette, 1972, p.129).

En dehors de ces deux catégories textuelles insuffisamment exploitées, l'analyse du mode et de la voix, au prisme de certains textes de la moitié du vingtième siècle, à l'exemple du Nouveau Roman, avec *La Jalousie* d'Alain Robbe-Grillet, soulignent ses limites et dévoilent une autre typologie narrative.

La définition que donne Gourdeau du mode, nous sert d'introduction à ce pan de l'analyse :

> Si le mode grammatical se définit comme le caractère d'une forme verbale susceptible d'exprimer l'attitude du sujet parlant vis-à-vis du processus exprimé par le verbe (Robert), le mode narratologique pourrait se décrire comme le caractère d'une forme narrative susceptible de révéler le point de vue du sujet percevant narrant et la quantité de savoir qu'il veut transmettre. (G. Gourdeau, 1993, p.58)

La définition du mode à partir du point de vue d'un « sujet percevant narrant » présente une instance à triple fonctionnalité. Elle est actant, perceptrice et narratrice. Ainsi, en lieu et place du choix de Genette du terme « focalisation » par soucis de s'éloigner de la sémantique du visuel, Gourdeau propose « sujet percevant » et Mieke Bal « focalisateur ». A la question « qui voit ? » devons-nous répondre, "le fait de voir est" ou "celui qui voit est" ? La théorie genettienne, du fait de sa confusion entre le sujet et l'objet de la focalisation, en plus du choix terminologique de focalisation, nous crée d'emblée un malaise.

L'emploi du terme focalisation en réponse à cette question « qui voit ? » pose lui-même un problème. Ce pourquoi, nous pensons que l'instance qui assume la focalisation est différente de l'objet de la focalisation comme le soutient Mieke Bal lorsqu'elle parle de la focalisation « par » et focalisation « sur » (Bal, 1977). Cela s'entend que la première occurrence est le fait d'un sujet, pendant que la seconde est liée à l'objet ; les deux entretenant une relation de complétude.

Aussi, le terme focalisation, simplement compris comme, le fait de focaliser ou d'être focalisé, regroupe tous les phénomènes du thème de la perception au sens large. Ces phénomènes passés sous silence, répondent aux questions : qu'est ce qui voit ? Autrement, on peut focaliser, voir ou percevoir avec tous les autres sens perceptifs tels que l'auditif, l'odorat, le toucher et le goûter. Voir devient-il

[1] Des exemples et leurs analyses de cette confusion du narrateur et du focalisateur sont exposés par Genette dans Figures III, pp204-205

alors polysémique au sens connoté de percevoir. Comment voit-on ? Et d'où voit-on ? Soulèveraient aussi les questions de la distance, des canaux de perception, etc., Sujets que nous passons sous silence dans ce cadre.

En plus, l'explication donnée de sa typologie à trois termes, exposée plus haut, pèche également par le recours au terme « narration », suggéré par Todorov, pour expliquer la quantité de savoir de chaque type de focalisation.

Ainsi, pour y pallier, voici une proposition de reformulation de la terminologie genettienne pour la rendre moins complexe et plus compréhensible. La focalisation zéro a pour observant, un narrateur omniscient, la focalisation interne est le type où l'observant est un personnage ou un actant dans les rôles fixe, variable et multiple. La focalisation externe montre un observant discret qui donne à voir les événements, comme s'ils se déroulaient d'eux-mêmes sans intervention d'un regard quelconque.

Bien que la théorie de Genette ait pour corpus, *A la recherche du temps perdu* (Proust, 1989), une œuvre à la lisière de la modernité, des romans comme *La jalousie* d'Alain Robbe-Grillet, appartenant au Nouveau Roman, connu pour son expérimentation extrême des techniques d'écriture, révèle une autre terminologie. Cet observant, synonyme du percepteur est désigné par le terme œil au double sens d'organe de vue et de l'œil de vache qui est le canal de perception par excellence du récit de *la Jalousie*. Par cet usage, nous matérialisons l'œil comme un actant, une instance de perception ou de focalisation selon la terminologie genettienne. A partir de cet œil, nous distinguons trois types d'instances multifonctionnelles.

Le premier type énoncé est nommé « œil-narrateur ». Cette appellation est fonctionnelle, car ce type se définit comme une instance qui joue un double rôle : visuel et narratif. En clair, il est à la fois narrateur et focalisateur. Bien que Genette ait distingué ces deux instances, elles tendent à se confondre dans les romans dits « nouveaux ». Mieke Bal, dont nous partageons l'acception, l'appelle « narrateur focalisateur ». Selon elle : « Il y a une symétrie entre les notions de focalisation et de narration (…). Car, le traitement isolé des instances de focalisation et de voix a caché le parallélisme de leur organisation dans le récit » (Mieke Bal, 1977, p.39). Étudions ce parallélisme, à l'origine de cette instance, tout en exposant ses traits distinctifs.

> « Maintenant l'ombre du 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. Comme sa largeur est la même dans la portion médiane et dans les branches latérales, le trait d'ombre projeté arrive exactement au coin de la maison » (A. Robbe-Grillet, 1956, p.7).

Dans ce passage, l'« œil-narrateur », instance en présence, se distingue par une voix : celle du narrateur qui décrit le pilier et la terrasse de la maison depuis une position extérieure au texte. Il devient également focalisateur, c'est-à-dire l'instance qui assume la perception ou qui répond à la question « qui voit ? », introduite par Genette pour définir la focalisation. Les qualificatifs « large » et « égale » relèvent d'une appréciation visuelle. Cette instance est représentée par le mari jaloux de A, dont la voix et la vue dominent le récit. Ces deux fonctions, bien que distinctes, demeurent étroitement liées, et leur dissociation reste délicate. Cette pseudo-dissociation nous paraît subjective, puisqu'il s'agit en réalité d'une seule instance à double fonction.

À partir de son identification, cette instance se caractérise ainsi : en tant que narrateur, elle est extra-hétérodiégétique et impersonnelle ; en tant que focalisateur, elle demeure implicite et partage les mêmes traits que le narrateur. Elle se remarque par le fait que narrateur et focalisateur se situent au même niveau narratif, sans affirmer une présence intradiégétique explicite. Cela explique la confusion dont elle est victime chez certains critiques, qui la réduisent soit au narrateur, soit au regard. Henri Miciollo, pour sa part, la qualifie de « présence absence » (H. Miciollo, 1972, p.44) soulignant ainsi son caractère impersonnel.

En résumé, l'« œil-narrateur » se distingue par sa double fonctionnalité et son statut hétérodiégétique.

Le deuxième type, appelé « œil-actant », définit un personnage dans une double fonction : actant et focalisateur. En d'autres termes, il s'agit d'une instance qui assume à la fois le rôle de personnage et celui de focalisateur. Cette conception s'oppose à la position de Genette, selon laquelle : « il n'y a pas de personnage focalisant ou focalisé : focalisé ne peut s'appliquer qu'au récit lui-même, et focalisateur, s'il s'appliquait à quelqu'un, ce ne pourrait être qu'à celui qui focalise le récit, c'est-à-dire le narrateur… » (G. Genette, 1972, p.243). Pour ce narratologue chevronné, seul le narrateur peut être focalisateur. En affirmant qu'« il n'y a pas de personnage focalisant », il refuse catégoriquement ce statut au personnage.

Or, l'instance appelée « œil-actant » se définit bel et bien comme un personnage focalisant, c'est-à-dire un sujet voyant, sans être nécessairement narrateur. Elle prend ainsi le contre-pied de la conception genettienne, tout en se rapprochant de celle de Bal.

Cette instance se caractérise par un point de vue interne, situé dans la conscience du personnage, et par l'usage des verbes de perception. Deux extraits du corpus en donnent une illustration : « A… est immobile, assise bien droite au fond de son fauteuil. Elle regarde vers la vallée, devant eux… » (A. Robbe-Grillet, 1957, p.52). Ici, A est l'« œil-actant », statut identifié par le verbe de perception « regarde ». Elle est à la fois personnage et focalisateur. Un autre passage confirme cette fonction : « C'est à ce moment qu'elle aperçoit la scutigère, sur la cloison nue en face d'elle » (A. Robbe-Grillet, 1957, p.9). L'usage du verbe visuel « apercevoir » et le sujet qui assume l'acte de voir renvoient à la perception de A, instance intradiégétique.

Le contrat focal, conduit de manière singulière par cet « œil » dans *La Jalousie*, se trouve ainsi rompu. Cette lecture demeure peu perceptible pour la majorité des critiques, davantage attachés à la vision du mari, l'« œil-narrateur », qui reste la plus remarquable. Pourtant, l'« œil-actant », bien que sporadique dans le roman, assume ponctuellement la charge focale sans être narrateur. Le changement de niveau focal n'entraîne pas celui du niveau narratif : A n'a pas la charge narrative, qui demeure entre les mains de l'« œil-narrateur » évoqué plus haut. Cela explique le caractère hétérodiégétique du texte.

En somme, l'« œil-actant » se distingue par son rôle de personnage focalisateur, identifiable à travers l'usage des verbes de perception assumés par des personnages, sans modifier la nature de la narration

Le troisième type, l'œil-actant-narrateur, constitue une variante des instances du récit précédemment étudiées. Ce type se distingue par sa triple fonctionnalité : il voit, agit dans le texte et parle. Autrement dit, cette instance assume simultanément les rôles de focalisateur, de narrateur et de personnage. La section 2, intitulée « Maintenant l'ombre du pilier sud-ouest » dans *La Jalousie*, nous permet de l'identifier.

Au milieu des actants principaux, représentés par A et Franck, apparaît un personnage anonyme dont la présence se manifeste discrètement dans une scène d'apéritif partagé. Celle-ci est suggérée par le nombre d'actants mis en évidence à travers les fauteuils et les verres : « Seules ces trois ont été sortis ce matin… elle dépose sur la table, trois grands verres » (A. Robbe-Grillet, 1957, p.48). Un autre passage confirme cette présence : « A est en train de verser l'eau minérale dans les trois verres alignés sur la table basse. Elle distribue les deux premiers, puis, tenant le troisième en main, va s'asseoir dans le fauteuil vide à côté de Franck » (A. Robbe-Grillet, 1957, p.40). Les trois verres remplis, dont deux sont distribués et le troisième tenu par A, impliquent la présence implicite d'un troisième actant : le mari de A.

Cet actant discret incarne l'instance trifonctionnelle. Ses rôles se révèlent dans la scène suivante : « Il n'entend pas, dit-elle… un de nous ferait mieux d'y aller. Ni elle ni Franck ne bougent de leur siège. Sur le visage de A, tendu de profil vers le coin de la terrasse, il n'y a plus ni sourire ni signe d'encouragement » (A. Robbe-Grillet, 1957, p.132). C'est l'actant anonyme qui se lève pour rejoindre

le boy désigné par « il », et qui décrit A en tant que narrateur, la voyant de profil. Il devient ainsi focalisateur.

Le fonctionnement de cette instance que Miciollo nomme « narrateur », appellation insuffisante à notre sens puisqu'elle ne retient que l'aspect vocal, est révélateur : « Le narrateur fonctionne comme une présence et un regard » ( H. Miciollo, 1977, p.44). Dans sa posture de « présence », il est actant dans la scène ; lorsqu'il devient « regard », il est l'œil percevant. Bien qu'actant intradiégétique, ce narrateur-focalisateur produit un récit de type hétérodiégétique. Cette configuration constitue une entorse aux règles narratologiques qui, en pareil cas, privilégieraient un récit homodiégétique marqué par l'emploi du pronom personnel « je », « nous » et leurs dérivés.

En définitive, cette instance se distingue par ses trois charges dans le récit. Elle demeure un personnage intradiégétique tout en préservant la narration dans son statut hétérodiégétique, ce qui en fait une figure singulière et paradoxale au sein de l'œuvre.

Enfin, à contre-courant des critiques qui cantonnent cette œuvre à un monologue et donc à la focalisation interne exclusive, et sur la base du fait que selon Genette, une phrase peut contenir divers types de focalisations, nous avons établi cette typologie tripartite et souligné quelques incompréhensions sur la théorie genettienne. La narratologie dite classique affirme ainsi son dynamisme qui l'entraine vers d'autres branches.

**3.2. Au-delà de Genette : La narratologie du personnage et de l'espace.**

Dans un article intitulé *Bilan et perspective de la narratologie*, Philippe Hamon (1991) souligne la transmutation de la narratologie à travers plusieurs champs disciplinaires dans lesquels se dessinent la narratologie du personnage et de l'espace. Cette transmutation explique alors la floraison des théories narratologiques depuis Genette, dont la théorie en a suscité une pléiade. Celles-ci sont soit des contradictions telles que démontrées plus haut, soit par des contributions en complémentarité. La distinction qu'opère la narratologie entre les deux composantes majeures du récit que sont la narration et l'histoire donne ainsi lieu à deux types de narratologies selon Genette dans *Le nouveau discours du récit.* Pour lui, « il y aurait donc apparemment place pour deux narratologies : l'une thématique, au sens large (analyse de l'histoire ou des contenus narratifs), l'autre formelle ou plutôt modale ». (G. Genette, 1983, p.12)

Le personnage constitue un élément essentiel de l'aspect "histoire" du récit qui intéressait déjà les analystes du contenu narratif qui précédait les heures glorieuses du structuralisme, avant reprendre le vent-en-poupe dans la littérature contemporaine. La narratologie thématique est donc celle qui renferme les deux branches dont nous allons à présent débattre. En clair, imprégnée par les approches structuralistes à l'origine, elle se tourne progressivement vers des pratiques de significations, en accord avec l'évolution d'une littérature troquant la vénération de l'esthétique formelle contre une esthétique du sens. Cette recommandation du narratologue Todorov en témoigne. « L'analyse de ces *moyens* d'accès ne doit se substituer à celle du sens, qui est sa *fin* » (T. Tzetan, 2007, p.23). Il reconnait que l'étude formelle a pour ultime but la signification. Ce regain de l'importance du sens justifie l'éclosion de cette narratologie du personnage et de son cadre d'existence qu'est l'espace.

En effet, bien avant l'émergence formelle de la narratologie, des théorisations sur le personnage existaient déjà avec Aristote. C'est véritablement au vingtième siècle que le personnage s'affirme comme une notion théorique à part entière. La **narratologie du personnage** est une spécialité dont l'objet exclusif d'étude est le **rôle, la fonction et la construction des personnages** à l'intérieur du récit. Elle explore la mise en fiction des personnages à travers leur portrait, leurs interactions dans l'intrigue et leur impact sur la signification du récit. Sans figure de proue, plusieurs théoriciens y ont néanmoins contribué avec pertinence.

En effet, *Introduction à l'analyse structurale des récits"* (1966) de Roland Barthes, a fortement œuvré à la déconstruction de la conception traditionnelle du personnage, longtemps considéré dans sa dimension psychologique. Barthes conçoit le **personnage comme une construction exclusivement**

**textuelle**. Pour lui, le personnage est un **"être de papier"** qui n'a d'existence que par le langage et la structuration du récit. Il est donc un **"actant".**

Cette théorie appliquée à *La Jalousie* souligne la déconstruction du personnage traditionnel par dissolution en vue de le transformer en une fonction narrative et perceptive, comme nous pouvons le comprendre plus haut. Les personnages principaux sont A, Frank et le narrateur anonyme. A ceux-ci s'ajoute, Christian l'épouse de Franck, et les ouvriers de la plantation, les chauffeurs, les boys de la maison. Le narrateur anonyme est un personnage absent et présent. Bien que sa voix soit omniprésente dans tout le récit, à aucun moment, il a été décrit ni physiquement ni psychologiquement. Le lecteur perçoit néanmoins son obsession et sa suspicion, expression de sa jalousie amoureuse. Le second personnage A est un personnage féminin réduit à une initiale. Dans une lecture barthésienne, le personnage A occupe le rôle de la femme "désirée'' et ''suspectée", mais sans intériorité. A est donc réduite à sa silhouette et ses gestes mécaniques sans mention de ses pensées et émotions. Le troisième personnage est Franck, figure du rival du narrateur qui le soupçonne de séduire sa femme sans ouvertement le dire. C'est à juste titre qu'il est réduit, par son rival le narrateur, à des gestes banals tels que « manger son potage », « parler », « se déplacer » vers la ville pour la provision etc. La narratologie du personnage selon Barthes, à travers ces trois personnages, désacralise le personnage traditionnel en le dépersonnalisant, pour n'en faire qu'une **fonction sémiotique, productrice de sens textuel.**

Enfin, la narratologie du personnage installe le personnage au cœur de sa théorie et s'inscrit dans une contestation de sa nature traditionnelle pour privilégier sa dimension plastique et formelle.

En second lieu, la **narratologie de l'espace** est la deuxième branche de la narratologie qui vient en complément à la théorie de Genette. Elle s'intéresse et se focalise sur l'écriture de l'espace dont elle redéfinit les fonctions. Loin de n'être qu'un simple décor passif pour l'action, l'espace devient pour ses théoriciens une instance narrative dynamique qui impacte véritablement le sens et la construction du récit, tout en influençant les personnages.

Le pionnier en la matière est Mikhaïl Bakhtine avec sa théorie du chronotope démontrée dans son essai "Formes du temps et du chronotope dans le roman" (Bakhtine, 1978). Elle consiste à fusionner en un seul concept les questions du temps et de l'espace appelé chronotope. Ce chronotope se présente comme l'élément incontournable dans la structuration et la sémantique du texte littéraire. Il détermine non seulement l'histoire au sens d'évènement, mais aussi il influence significativement le faire et l'être des personnages.

La théorie du chronotope de Mikhaïl Bakhtine appliquée à *La Jalousie* de Robbe-Grillet montre une fois de plus que ce roman déconstruit aussi les liens traditionnels qui existent entre le temps et l'espace qui structuraient le texte traditionnel.

L'espace représenté dans notre corpus se résume essentiellement à la maison coloniale et la plantation de bananiers, en plus d'une évocation de la ville. Sans vouvoir reprendre trois pages introductives de texte qui décrivent la maison coloniale qui sert d'espace narratif, revenons à l'incipit déjà cité plus haut.

> « 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. Comme sa largeur est la même dans la portion médiane et dans les branches latérales, le trait d'ombre projeté par le pilier arrive exactement au coin de la maison » (A. Robbe-Grillet, 1957, p.7)

Cet incipit du roman plante d'entrée de jeu le décor dans des évènements par une description quasi géométrique du plan de cette maison. L'ombre du pilier est décrite avec une précision mathématique ; en ce sens qu'elle « divise en deux parties égales » l'angle de la terrasse. Ce détail souligne la symétrie et la régularité de l'espace architectural, où chaque élément est mesuré, calculé, et inscrit dans une logique spatiale. La topographie mentionnée par « l'angle sud ouest » est d'une

précision mathématique. L'ombre n'est pas seulement un phénomène naturel parce qu'elle devient un prolongement de l'architecture, une ligne qui organise et découpe l'espace.
Ensuite, le second espace à proximité de cette maison coloniale est la plantation de bananiers.

> « Les bananiers sont disposés en lignes parfaitement droites, parallèles entre elles, formant des carrés réguliers. Les troncs, d'un vert sombre, se dressent à intervalles égaux, et les larges feuilles, parfois déchirées, s'inclinent dans la même direction, comme si un vent uniforme les poussait toutes ensemble. » (A. Robbe-Grillet, 1957, p.33)

La minutie avec laquelle, ces espaces sont décrits fait appel à la géométrie à travers les figures telles que «lignes droites, parallèles entre elles et carrés réguliers » nous présente une occupation spatiale dans une topographie dessinée par l'alignement des bananiers de façon homogène. Le décor ici, loin d'un décor passif, devient lui-même un actant autonome distingué par la symétrie et la mesure.

Quant au temps, second aspect du chronotope bakhtinien, il est stagnant et circulaire. Figé dans la perception jalouse du narrateur, le récit est itératif selon la terminologie de Genette. Les mêmes scènes (repas, gestes de A…, déplacements de Franck) sont décrites plusieurs fois, sous des angles différents. Les indications temporelles sont instables.

> « 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 mois, le mois précédent peut-être, ou plus tard » (A. Robbe-Grillet, 1957, p. 31)

La situation temporelle énoncée par « la semaine dernière, au début du mois, le mois précédent peut-être, ou plus tard » nous montre une imprécision. Celle-ci dénote du temps de la mémoire susceptible de subir ses aléas. Le Nouveau Roman confirme sa réelle volonté de trangresser la chronologie et la linéarité temporelle. Le chronotope classique, où les personnages évoluent dans un espace-temps narratif, est remplacé par un chronotope pathologique, du fait de la jalousie obsessionnelle du narrateur.

Enfin, la critique de la narratologie de Genette a souligné ses incohérences internes et proposé une solution à travers de nouvelles instances narratives. Les narratologies du personnage et de l'espace viennent en complétude, pour une approche plus complète de la narratologie en général.

**4.Conclusion**

En résumé, cette étude a permis de rappeler la naissance des théories de la forme au vingtième siècle, depuis le Formalisme russe en passant le structuralisme, la sémiologie, la sémiotique narrative jusqu'à la narratologie. Il en ressort que ces différentes théories entretiennent des relations d'interdépendance et d'inter influence. Issue donc des théories formalistes, la narratologie de Genette se théorise autour de cinq concepts que sont l'ordre, la durée et la fréquence, pour l'aspect temporel en plus du mode et de la voix pour la partie sur le récit. Ces derniers, objet de la remise en cause critique dans *La Jalousie* notamment, ont donné naissance à trois instances narrativo – focales, calquées sur la reconnaissance du sujet percepteur à contrario de Genette, que sont l'œil narrateur, l'œil actant et l'œil actant narrateur. L'espace et le personnage, deux catégories textuelles absentes de la théorie genettienne, ont généré deux branches de la narratologie que sont la narratologie de l'espace et la narratologie du personnage. Bien que la première soit diffuse, sans théoricien précis, la seconde, connue informellement depuis Aristote, s'est véritablement théorisée au vingtième siècle. Leur application à *La Jalousie* montre l'espace comme un décor géométrique actantiel. Pendant que le personnage devient un actant dépersonnalisé. La narratologie genettienne, bien que contestable, devient ainsi une boite à outils incontournable pour toute analyse du récit. Elle prête ses concepts et sa méthodologie à plusieurs théories d'analyses narratives. S'il est indéniable que la théorie genettienne ne manque pas de quelques contestations ou insuffisances, ne sont-elles pas à l'origine

de l'expansion de la narratologie en général. Elle a tendance aujourd'hui même à s'ouvrir progressivement à d'autres disciplines pour son évolution selon le conseil de Brau. « La narratologie a évolué par dissémination […] Libérée de certaines influences linguistiques, la narratologie doit aujourd'hui évoluer en déchiffrant de nouveaux champs. » (J. L. Brau, 1991, p.15-16). Par ailleurs, un bilan de ces différentes mutations, depuis Genette jusqu'au vingt et unième, ne serait pas superflu.

## REFERENCES

1-ARISTOTE, *La Poétique*, Rédigée au IV avant Jésus Christ et traduit en français par Roselyne Dupont Roc et Jean Lallot, Seuil, Paris, 1980
2-BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, Paris, 1978.
3-BARONI Raphaël, 2016**.** « L'empire de la narratologie, ses défis et ses faiblesses ». *Questions de communication*, n° 30, p. 219-238. DOI : 10.4000/questionsdecommunication.10766.
4-BARTHES Roland, *Éléments de sémiologie*. Communications, 4. Seuil, Paris, 1964.
5-GENETTE Gérard, *Figures III*, Seuil, Paris, 1972.
6-GOURDEAU Gabriel, *L'analyse du récit narratif*, Gaëtan Morin, Québec, 1993.
7-GREIMAS Algirdas Julien, *Sémantique structurale : Recherche de méthode*, Presses Universitaires de France, Paris, 2002.
8-HAMON Philippe, *Bilan et perspective de la narratologie* In BRAU Jean Louis, *La focalisation*.
9-Actes du colloque international sur la focalisation narrative (Nice, 12, 13, 14 juin) p.15-16. Cahier de narratologie n°5, 1991.
10-METZ Christian, 1968. *Essai sur la signification au cinéma*, klincksieck, Paris

11-MICIOLLO Henri, *Lire La Jalousie d'Alain Robbe-Grillet*, Librairie Hachette, Paris, 1977

12-MIEKE Bal, *Narratologie*. Essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes, Paris, Klincksieck, 1977.
13-PEIRCE Charles Sanders**,** *Écrits sur le signe*. Traduit et présenté par Gérard Delesalle, Seuil, Paris, 1978**.**
14-ROBBE-GRILLET Alain, *La Jalousie,* Minuit, Paris, 1957.
15-SAUSSURE Ferdinand de, *Cours de linguistique générale*. Publié par Charles Bally et Albert Sechehaye avec la collaboration d'Albert Riedlinger, Payot, Lausanne et Paris, 1916.