

بسم الله الرحمن الرحيم



دانشگاه حکیم سبزواری

Université Hakim Sabzévâri

Faculté des Lettres et des Sciences Humaines

Département de français Mémoire en vue de l'obtention du
Pour une étude comparative de la relation triangulaire dans

La Jalousie d'Alain Robbe-Grillet et La Modification de Michel Butor

Sous la direction de :

Monsieur le Docteur Azine Hossein Zadeh

Professeur conseiller :

Monsieur le Docteur Mohammad kiani dust

Mémoire préparé par :

Mariam Davarzani

Novembre 2021

Dédié à mon père

Remerciements

J'aimerais présenter mes remerciements les plus sincères à mon directeur de recherche Monsieur le docteur Azine Hossein-zadeh, pour ses conseils experts ainsi que sa sagesse qui m'ont permis de réaliser ce mémoire. Ce n'est qu'avec ses conseils et son enthousiasme dans mon développement conceptuel que ceci a été rendu possible.

J'aimerais aussi, exprimer ma reconnaissance sincère à tous mes professeurs, dont j'ai tant bénéficié, que ce soit de la qualité de leur enseignement tout comme de leur dévouement.

Je suis reconnaissante à toutes les personnes avec qui j'ai pu collaborer pendant ces années et qui m'ont guidé sur le long chemin de l'élaboration de cet ouvrage avec des conseils, des lecteurs du manuscrit et des avis pertinents.

Je tiens également à exprimer ma gratitude envers ma famille, en particulière mon père, qui m'a offert un support moral précieux et des encouragements constants.

Ce n'est qu'à travers la coopération et le soutien de ces personnes que ce mémoire a pleinement abouti.

Table des matières

Résumé.....	1
Introduction.....	2

Première chapitre: La théorie du désir mimétique de René Girard

1.1. Quelques mots sur la biographie et bibliographie de René Girard	7
1.2. Un outil méthodologique : la théorie du « <i>désir mimétique</i> » de René Girard	9
1.2.1. Du système linéaire au système triangulaire du désir	12
1.3. La violence.....	21
1.4. Le mécanisme du Bouc émissaire	23
1.5. Une postérité artistique	26

Deuxième chapitre : La relation triangulaire dans La Jalousie d'Alain Robbe-Grillet

2.1. L'introduction	29
2.2. Un regard sur l'archive personnelle et littéraire d'Alain Robbe-Grillet	31
2.3. L'introduction sur le résumé et la présentation de <i>La Jalousie</i>	34
2.3.1. Le titre : <i>La Jalousie</i>	36
2.3.2. Les signes de la relation triangulaire dans <i>La jalousie</i>	39

Troisième chapitre : La relation triangulaire dans La Modification de Michel Butor

3.1. Introduction.....	59
3.2. Un regard sur l'archive personnelle et littéraire de Michel Butor	61
3.3. L'introduction sur le résumé et la présentation de <i>La Modification</i>	66
3.3.1. Le titre de <i>La Modification</i>	68
3.3.2. La relation triangulaire dans <i>La Modification</i>	72
Conclusion	86
Bibliographie.....	89



Hakim Sabzevari University
An Outline of M.A. Thesis

Surname: Davarzani **Name:** Mariam **Student no:** 9713661087

Supervisor: Dr. Azine Hossein Zadeh **Advisor:** Dr. Mohammad kiani dust

Faculty: Literature and Humanities **Department:** français Mémoire

Program: M.A. Thesis **Field of Study:** Triangulaire dans

Title of Thesis: *La Jalousie* d'Alain Robbe-Grillet et *La Modification* de Michel Butor

Mots clés : Relation triangulaire, *La Jalousie*, *La Modification*, désir mimétique, René Girard

Résumé:

Dans ce mémoire, nous analyserons la relation triangulaire dans deux romans français, du XX^{ème} siècle : *La Jalousie* d'Alain Robbe-Grillet et *La Modification* de Michel Butor. En fait, la relation triangulaire est une relation à trois personnes ; elle peut être amicale, amoureuse et familiale et créer une jalousie entre les rivaux. Cette recherche se focalise sur la théorie « du désir mimétique », présentée par René Girard dans *Mensonge romantique et vérité romanesque*. À l'origine de tous nos conflits, explique René Girard, il y a le désir triangulaire ; partant, tout désir est une imitation du désir de l'autre. Ce mémoire se veut une étude interdisciplinaire et tente à lire la relation triangulaire dans la littérature avec les informations disponibles dans le domaine de la psychologie. Ainsi, à travers une étude comparative et descriptive, nous allons examiner la relation triangulaire dans *La Jalousie* et *La Modification*, du point de vue psychologique et narratologique, tout en soulignant les similitudes et les différences dans ces œuvres quant à l'utilisation du schéma susmentionné. Les résultats obtenus dans cette recherche démontrent que les deux écrivains réinterprètent la relation triangulaire dans ces deux ouvrages, mais chacun à sa façon. Si la formation de la relation triangulaire dans *La Jalousie* paraît évidente et clairement repérable, elle se modifie foncièrement et se dissout dans *La Modification*, à cause du personnage principal pris par la frénésie de la vie quotidienne.

Introduction

Notre mémoire, a pour objet une étude comparative de la relation triangulaire dans *La Jalousie* d'Alain Robbe-Grillet et *La Modification* de Michel Butor, d'après la théorie du «désir mimétique» de René Girard, tel qu'elle est expliquée dans l'ouvrage majeure de cet essayiste *Mensonge romantique et vérité romanesque*, écrit en 1961.

La relation triangulaire est une relation impliquant trois personnes. Selon *Le Larousse*, La relation triangulaire est en forme de triangle, s'établit entre trois personnes, trois groupes et met en jeu trois éléments. Autrement dit, dans une relation entre deux personnes, se rajoute une troisième personne qui tient le rôle d'observateur ou d'inquisiteur dans la relation et vient ébranler la supposée équilibre initiale d'une relation binaire. Le but de cette triangulation est de maintenir une relation interpersonnelle à trois. Il n'y a pas de véritable relation dans cette dynamique, puisque la troisième personne sert toujours d'intermédiaire, de railleur à une éventuelle coalition. Le champ d'action de ces trois personnes composant ce triangle est dépourvu de frontières saines et celles-ci agissent souvent de façon inadaptée. Donc, cette relation peut être amicale, amoureuse, familiale (souvent des frères et sœurs et entre parents et enfants), ou faire l'objet d'une jalousie entre les rivaux. Dans ce travail, on s'intéressera uniquement à la relation triangulaire entre le couple et le rival qui peut être la maîtresse ou l'amant, parce que ce type du triangulaire est plus pertinent pour notre travail puisque nous allons étudier des œuvres où il est question de couples en crise. Il se trouve qu'il y a la convocation du schéma triangulaire, indispensable à tous les romans où la jalousie constitue la thématique essentielle. En réalité, dans le cadre d'une relation amoureuse, la jalousie est la conséquence de la peur de perdre l'être aimé et elle est souvent en rapport à la fois, avec le sentiment d'amour et avec la haine. La jalousie ne pourrait exister sans le triangle, c'est-à-dire, il faut au moins, trois personnes pour que l'une d'entre elles se sente jalouse. La jalousie résulte toujours de l'incertitude. Rappelons qu'il y a deux schémas triangulaires fluctuants : l'un se compose souvent de deux hommes (le mari ou l'amant et le rival) et la femme (l'épouse ou la maîtresse). Dans ce cas de figure, la femme est l'objet de l'intérêt des deux hommes. L'autre se compose de deux femmes et d'un homme ; c'est l'homme qui est au centre de l'intérêt des deux femmes. Il faut aussi noter que la personne qui se montre jalouse n'est pas toujours la même dans tous les romans de jalousie. Il se peut que le rival joue le rôle du jaloux, tout en voyant dans le mari un obstacle qui entrave son union avec la femme qu'il aime. Comme on le sait, la jalousie est non seulement un sentiment humain très répandu, mais aussi un sujet fréquent et ancien, particulièrement dans la littérature du XIX^{ème} siècle. Pour mieux dire, c'est

sur cette figure géométrique et sur ce chiffre que les romans amoureux traditionnels sont construits.

Comme nous l'avons précisé plus haut, la problématique de ce mémoire est d'analyser précisément la relation triangulaire dans *La Jalousie* et *La Modification* qui appartiennent à la mouvance du Nouveau Roman. C'est un mouvement sans chef de fil, sans revue, sans manifeste. En fait, le Nouveau Roman rassemble des écrivains dont le souci est le renouvellement de la forme romanesque. Les principaux écrivains qui représentent cette tendance sont : Michel Butor, Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, Claude Simon et.... Ces écrivains furent affublés de différentes dénominations : École de l'Objectivité, École du Regard, Nouveau Réalisme... Mais chaque dénomination déborde sur l'autre et, de ce fait, brouille la possibilité de définir, d'un seul mot, la tendance nouvelle. Par exemple : Nathalie Sarraute parle de l'avènement d'une « l'ère du soupçon » à l'égard de la représentation psychologique du personnage et des codes mimétiques réalistes.¹ Michel Butor constate l'échec des techniques traditionnelles du récit pour rendre compte de l'instabilité du monde contemporain et des nouvelles sensibilités du temps, de l'espace, de la circulation d'image et du discours.² Alain Robbe-Grillet dresse la liste des « notions périmées », c'est-à-dire, des constituants du roman dont il faut désormais rejeter les modèles : le personnage, l'histoire, l'engagement, l'opposition entre la forme et le contenu. Le Nouveau Roman apparaît pour remettre en question les codes de la lisibilité classique et les habitudes de lecture et cherche à brouiller les repères habituels des lecteurs.³

À travers une étude descriptive et comparative, ce mémoire a pour le but d'analyser la relation triangulaire dans ces deux œuvres du XX^{ème} siècle qui sont axées sur la théorie du «désir mimétique» de René Girard. Cet ouvrage est un essai de littérature comparée et ce mémoire se réfère à certaines parties. René Girard s'est intéressé à quatre œuvres majeures de la littérature classique : *Don Quichotte* de Cervantès, *Le Rouge et Le Noir* de Stendhal, *A la recherche du temps perdu* de Proust et *L'Eternel mari* de Dostoïevski et présente une théorie unifiée du désir. Les auteurs de ces romans se rejoignaient dans la conception qu'ils avaient d'un désir sous-tendu par l'imitation : l'homme est incapable de désirer par lui seul, il faut que l'objet de son désir lui soit désigné par un tiers. Ce tiers peut être extérieur à l'action romanesque comme les

¹Nathalie, Sarraute, *L'Ere du soupçon*, Gallimard, Paris, 1956

² Butor, Michel, « le roman comme recherche » in *Essai sur le roman*, Gallimard, Paris, 1964

³ Robbe-Grillet, Alain, *Pour un Nouveau roman*, Paris, Edition de Minuit, 1963

héros des romans de chevalerie pour Don Quichotte ou des romans d'amour pour Emma Bovary. Il est le plus souvent intérieur à l'action romanesque : l'être qui génère leurs désirs aux héros des romans de Stendhal, de Flaubert, de Proust ou de Dostoïevski devient lui-même un personnage du livre. Entre le héros et son médiateur se nouent alors des rapports complexes d'admiration, d'envie, de jalousie et de haine. Cette théorie unitaire de René Girard exploite un seul et même mécanisme, l'imitation, pour expliquer un grand nombre de phénomènes humains. Il développe ses analyses dans plusieurs domaines : psychologique, sociologique, anthropologique et l'aspect religieux, politique, économique et culturel. Selon lui, le désir mimétique est à la base de la création des structures sociales. René Girard affirme que notre désir est toujours suscité par le désir qu'un autre ait du même objet. L'homme diffère des autres animaux en ce qu'il est le plus apte à l'imitation.¹ A la limite, l'objet ne tient sa valeur que du fait d'être désiré par l'autre. Donc, le désir est le désir d'être l'Autre, de l'absorber sans cesser d'être soi-même.² Le rapport n'est donc jamais direct entre le sujet et l'objet. C'est un rapport triangulaire entre le moi qui désire, le tiers qui éprouve le même désir et enfin l'objet désiré.

La Jalousie et *La Modification*, sont donc des romans où ses écrivains abandonnent la technique romancière traditionnelle. Cependant, il est intéressant de voir comment la relation triangulaire apparaît d'une façon remarquable dans l'action romanesque de ces œuvres. Après une première lecture de ces deux œuvres, le lecteur sent que ces histoires impliquent en fait trois personnes. Il pense que ces romans comportent tous les éléments pouvant en faire des histoires traditionnelles de sentiments, basés sur une situation triangulaire classique dans la littérature sentimentale. Par exemple dans *La Jalousie*, la femme est l'objet de l'intérêt des deux hommes, l'époux manifeste le sentiment de jalousie face à celui qu'il pense être un rival potentiel. En effet, dans ce roman, les événements sont racontés en détails et de façon scrupuleuse et obsessionnelle, ainsi que les gestes et les échanges des deux personnages, à travers les yeux et les hallucinations malades d'un narrateur jaloux qui épie sa femme. Sa jalousie s'exprime tantôt subjectivement, tantôt objectivement, à travers le regard qu'il porte sur les choses et les êtres qui l'entourent. La jalousie dont il souffre se transforme à partir d'une réalité objective à une construction mentale subjective. En fait, Alain Robbe-Grillet aurait donc bien pu se contenter d'ajouter une nouvelle forme à ce vaste corpus, mais à sa manière. Robbe-Grillet ne décrit ni analyse aucun sentiment dans son œuvre dépouillée de toute forme de

1 Aristote, Poétique, Lille, Le Bigot frères, 1899, P.721

2 Deguy, René Girard et le problème du mal, Paris, Grasset, 1982

psychologie. C'est la raison pour laquelle, *La Jalousie*, du point de vue diégétique, est très différente du roman traditionnel.

La Modification est un exemple qui franchit les frontières du roman traditionnel, pour offrir à la lecture moderne une vision adaptée à son époque. Michel Butor reprend également, dans *La Modification*, le schéma traditionnel du triangle, à cette différence qu'il se focalise ici sur deux femmes et un homme. Le personnage principal, Léon Délmont, s'enferme dans la monotonie d'une vie quotidienne et aucun sentiment de jalousie et rivalité ne se forme entre les protagonistes. On peut dire que cette relation est condamnée à être avortée logiquement. Il nous faut noter que les caractéristiques du Nouveau roman de Butor sont le style original, néo-réaliste, partagé entre le présent du voyage en train, le passé immédiat et le futur proche et notamment l'utilisation de la deuxième personne pluriel. Cette œuvre peut également fonctionner comme un roman d'analyse psychologique parce que l'intrigue et les psychologies des personnages passent au second plan, au profit d'un travail de l'écriture.

Le mémoire présent est conçu pour répondre aux questions suivantes : le romancier, est-il conscient qu'il a conçu la trame de l'histoire sur une éventuelle relation triangulaire, comme l'intrigue de cette histoire ? Le modèle triangulaire, est-il manifeste dans *La Jalousie* et *La Modification* tel qu'il est formulé dans *Mensonge romantique et vérité romanesque* de René Girard ?

Ce mémoire est composé de trois grandes parties. Dans la première partie, l'intérêt est porté à la théorie du désir mimétique de René Girard. Nous nous concentrerons, en particuliers sur *Mensonge romantique et vérité romanesque* et nous présenterons les particularités du désir mimétique, la mise en relation des sociétés primitives et de la société occidentale moderne et les différents types de médiation. A l'aide de cette théorie, nous serons en mesure d'expliquer en quoi le désir tend à mener à la rivalité et au conflit. Finalement, nous présenterons la solution proposée par René Girard pour mettre fin à la violence dans la société. Alors qu'on a tendance à croire que le désir est une relation directe entre un sujet et un objet, Girard cherche à montrer que cette conception est superficielle et le désir est une relation triangulaire entre un sujet, un objet et un sujet modèle. En bref, nous voulons effectivement examiner dans cette partie, le rôle du désir mimétique au sein de la relation humaine.

Dans la deuxième partie, nous allons nous concentrer sur *La Jalousie*, comme l'une des œuvres appartenant au Nouveau roman dans lequel les éléments romanesques traditionnels ont perdu de leur importance et où tout le dispositif romanesque est métamorphosé par un objet.

Le rôle de l'écriture dans *La Jalousie* n'est pas de nous présenter un récit progressif, mais d'exposer des scènes de la vie d'un mari jaloux avec une structure métaphorique qui nous fait saisir implicitement son sentiment. Nous allons analyser la relation triangulaire dans ce roman en nous basant sur la théorie du « désir mimétique » de René Girard. À première vue, il nous faut mettre en valeur la vie personnelle et littéraire d'Alain Robbe-Grillet. Puis, il est nécessaire ici de présenter le résumé de *La Jalousie*. Enfin, on analysera le rôle de la relation triangulaire dans ce roman, du point de vue psychologique et narratologique.

Enfin, dans la dernière partie, nous allons tenter, à travers une étude comparative et descriptive, d'analyser la relation triangulaire dans *La Modification*, de point de vue psychologique et narratologique et le comparer avec *La jalousie*, tout en soulignant les similitudes et les différences qui existent entre ces deux schémas triangulaires. Dans cette partie de notre analyse, nous montrerons que, ces deux écrivains contemporains abordent d'une manière différente le schéma triangulaire : en guise d'exemple, on verra dans *La Jalousie*, que le schéma d'une éventuelle relation triangulaire formulé par Girard est repérable dans ce récit et qu'un sentiment de jalousie se forme. Mais, dans *La Modification*, puisque le personnage principal s'enferme dans la monotonie d'une vie quotidienne, il est justifiable de s'attendre à ce qu'il se forme une rivalité ou une jalousie entre les protagonistes. Comme dans le chapitre précédant, dans cette partie, il nous faut, dans un premiers temps, mettre en relief l'archive personnelle et littéraire de Michel Butor. Puis, il nous semble nécessaire de présenter un résumé synoptique de *La Modification*. Notons toutefois que dans ce chapitre notre principal objectif est de répondre aux questions suivantes : le romancier, est-il conscient qu'il a conçu la trame du récit sur une éventuelle relation triangulaire, ce qui peut inclure, *de facto*, l'intrigue également ? Le modèle triangulaire, est-il manifeste dans *La modification*, tel qu'il est formulé dans *Mensonge romantique et vérité romanesque* de René Girard ?

Ce mémoire peut illustrer les formes et les dimensions de la théorie « du désir mimétique » dans les œuvres de nouveaux romanciers et indiquer comment et avec quelles données les écrivains ont reformulé cette théorie dans leur ouvrage.

Première chapitre: La théorie du désir mimétique de René Girard

1.1. Quelques mots sur la biographie et bibliographie de René Girard

René Noël Théophile Girard, ancien élève de l'École des chartes à Paris, est né en Avignon le 25 décembre 1923 et décédé à l'âge de 91 ans en Californie. Il est anthropologue, historien, philosophe et membre de l'Académie française depuis en 2005. Durant 1947, René Girard est professeur émérite de littérature comparée, de langue et de civilisation française aux universités prestigieuses telles que Stanford, en Californie. En octobre 1966, il y organise un colloque international sur « Les Langages de la critique et les sciences de l'homme », auquel participent Roland Barthes, Jacques Lacan et Jacques Derrida, et fait découvrir le structuralisme aux Américains. Michel Serres et Pierre Chaunu l'ont surnommé « le nouveau Darwin des sciences humaines » et « Albert Einstein des sciences de l'homme ».¹ René Girard a commencé sa carrière en tant que théoricien littéraire fasciné par toutes les sciences sociales : histoire, anthropologie, sociologie, philosophie, religion, psychologie et théologie ; il a beaucoup écrit sur la diversité et l'unité des religions. Il est l'inventeur de la « théorie mimétique » qu'il définit ainsi : « c'est toujours en imitant le désir de mes semblables que j'introduis la rivalité dans les relations humaines et donc la violence ».² Pour lui, la *Bible* est une immense entreprise pour sortir l'homme de la violence. À travers une approche de grandes œuvres romanesques (de Cervantès à Proust), cet humaniste expose pour la première fois le cadre de sa théorie mimétique, l'un de ses essais les plus connus, *Mensonge romantique et vérité romanesque* et fonde une nouvelle anthropologie de la violence et du religieux. À partir de ces œuvres et des

¹ «René Girard : un allumé qui se prend pour un phare», Note de lecture de Jacques Van Rillaer reprenant le titre d'un ouvrage de René Pommier peu favorable aux théories de Girard, SPS no 295, Avril 2011

² Girard, René, *Le Mensonge romantique et vérité romanesque*, 1961.

réécits mythologiques, des livres d'histoire aussi C. Lévi-Strauss, Nietzsche et Freud¹, il a fait trois découvertes majeures qui découlent les unes des autres : le désir mimétique, origine de la violence et de la rivalité ; le bouc émissaire, mécanisme de la violence collective ; la fin des sacrifices dans la *Bible* hébraïque et la révélation du Mal satanique dans les *Évangiles*. En fait, Girard nous révèle essentiellement trois secrets : 1. La violence est le fondement de toute société 2. Le rite religieux est le fondement de toute culture. 3. La Révélation chrétienne a radicalement bousculé ces fondements en substituant l'amour à la violence. Ces découvertes correspondent aussi aux différentes étapes de la chronologie de ses travaux. René Girard, en fait, définit son hypothèse anthropologique sur les origines de la violence à partir de quatre œuvres principales : Son premier livre, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, publié en 1961, met au jour les ressorts du « désir triangulaire », ses intuitions sur le « désir mimétique » lui permettent d'élaborer une anthropologie comparée des grandes formes du religieux archaïque : la question du mécanisme victimaire fait l'objet de son second livre, *La Violence et le sacré*, publié en 1972. Il entreprend ensuite de récapituler les grands acquis de sa recherche, dans *Des choses cachées depuis la fondation du monde* (1978) où il évoque l'importance qu'il attache aux textes bibliques qui feront l'objet de plusieurs autres livres. En 2007, René Girard ouvre une quatrième étape de son travail, avec *Achever Clausewitz*, où il montre que la théorie mimétique peut devenir une clé décisive pour interpréter les phénomènes de la violence contemporaine.

Comme point de départ de ce travail, nous avons rappelé sa pensée, notamment en ce qui concerne le désir mimétique. En fait, nous nous concentrerons, en particulier sur *Mensonge romantique et vérité romanesque* où l'auteur à travers ses questions, s'intéresse au rôle du désir et, plus précisément au rapport du désir à l'imitation dans les relations humaines : quelle est l'origine du désir ? Pourquoi désirons-nous tel ou tel objet ? Ainsi, nous présenterons, en première partie, les particularités du désir mimétique, la mise en relation des sociétés primitives et de la société occidentale moderne et les différents types de médiation. À l'aide de cette théorie, nous serons en mesure d'expliquer en quoi le désir tend à mener à la rivalité et le conflit. Finalement, nous présenterons la solution proposée par René Girard pour mettre fin à la violence dans la société. Alors qu'on a tendance à croire que le désir est une relation directe entre un sujet et un objet, Girard dans ce livre cherche à montrer que cette conception est

¹Cervantès, Miguel de, *Don Quichotte*, en espagnol, Juan de la Cuesta, en 1605 ; Stendhal, *Le Rouge et Le Noir*, paris, Édition Gallimard, en 1830 ; Proust, Valentin Louis Georges Eugène Marcel, *À la recherche du temps perdu*, paris, Edition Gallimard, en 1954 ; Dostoïevski, Fiodor, *L'Éternel mari*, Lausanne, Édition l'Âge de l'Homme, en 1988 ; Freud, Sigmund, *L'Interprétation du rêve*, paris, éd. Ré, en 1900 ; Strauss C. Lévi, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, en 1973 ; Guillaume Sire, « René Girard (1923-2015). N'achevez pas René Girard », Hermès, La Revue, no 75

superficielle et le désir est une relation triangulaire entre un sujet, un objet et sujet modèle. En bref, nous voulons effectivement examiner dans cette partie, le rôle du désir mimétique au sein de la relation humaine.

1.2. Un outil méthodologique : la théorie du « désir mimétique » de René Girard

Le point de départ de cette théorie est la définition du concept de « désir » et « mimétique » inséré dans la formule «désir mimétique». Que savons-nous du désir humain ? L'opinion dominante, tant en sciences humaines que dans le sens commun, est que l'homme fixe de façon tout à fait autonome son désir sur un objet. Cette approche consacrerait le fait que chaque objet possède en lui une valeur susceptible de polariser ce désir. Selon la définition du Robert : le désir est la conscience d'un manque et nous pousse à « tendre consciemment vers ce que l'on aimerait posséder ». Dans *L'histoire de la psychanalyse en France*, la notion du désir est issu du mot allemand *Wunsch* (« souhait », « vœu »)¹. En revanche, le désir, Girard affirme, n'est que mimétique : « Je réserve le mot désir pour ce qui arrive aux appétits et aux besoins naturels une fois qu'ils sont contaminés, voire intégralement supplantés, par l'imitation. Il s'ensuit que, pour moi, le désir proprement dit ne repose pas sur une base biologique spécifique et qu'on peut donc en faire une étude phénoménologique »². Donc, le premier élément d'explication apporté par Girard est : « Une fois que ses besoins primordiaux sont satisfaits, et parfois même avant, l'homme désire intensément, mais il ne sait pas exactement quoi, car c'est l'être qu'il désire, un être dont il se sent privé et dont quelqu'un d'autre lui paraît pourvu. Le sujet attend de cet autre qu'il lui dise ce qu'il faut désirer, pour acquérir cet être. Si le modèle, déjà doté, semble-t-il, d'un être supérieur désire quelque chose, il ne peut s'agir que d'un objet capable de conférer une plénitude d'être encore plus totale. Ce n'est pas par des paroles, c'est par son propre désir que le modèle désigne au sujet l'objet suprêmement désirable »³. Ici Girard indique que la nature de notre désir est incertaine. Pour bien le comprendre, il faut d'abord distinguer le désir du besoin : le besoin est une tension douloureuse vers un objet d'avance fixé par notre nature. L'objet du besoin nous est immédiatement donné par la biologie : nous avons besoin d'eau et de nourriture pour survivre. Mais le désir est une réalité métabiologique et essentiellement différente du besoin en ce que, justement, son objet n'est pas fixé à l'avance. Il est tension vers quelque

¹Freud, Sigmund de, *L'Interprétation du rêve*. Traduit par Janine Altounian, Pierre Cotet, René Laïné, Alain Rauzy et François Robert, *OCF.P*, Tome IV, Paris, Quadrige / P.U.F., 2010, p. V.

²Girard, René, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset, en 1961

³Girard, René, *La violence et le sacré*, Paris, Grasset, en 1972, p. 204-205

chose, mais on ne sait pas toujours vers quoi. Ceci dit, une fois que nous avons assuré notre conservation par la satisfaction de nos besoins naturels, nous voulons « être » plus, nous voulons exister plus fortement ; nous entendons parfois, au détour de la conversation « tu n'as qu'à assouvir tes désirs », comme si la réalisation d'un désir allait nous combler. Ainsi, le désir est constitutif de la nature humaine parce qu'il est lié à la conscience, parce que l'homme a la capacité d'imaginer, comme disait Épicure, l'homme est le seul être vivant à avoir des « besoins non nécessaires » ; il peut, donc, désirer une infinité d'objets à la fois. Le désir, contrairement au besoin, n'a pas encore identifié les objets déterminés qui pourront le satisfaire. Mais, le désir peut aussi être nocif pour l'homme et la société qui nous contraignent à en endosser un autre dans la foulée. Le problème principal du désir est qu'il crée d'un état d'éternelle insatisfaction chez l'homme, condamné à être dans une situation de manque perpétuel. Le désir selon Platon, peut emprisonner l'homme dans une quête incessante de désirs à assouvir. Ce n'est qu'en maîtrisant ses désirs que l'homme pourra être libre et heureux. Nous allons voir que cette notion est, en réalité, bien plus complexe. Le désir a été traité de façon très différente tout au long de l'histoire de la pensée. Ici nous rappelons brièvement la conception du désir comme manque chez Platon, comme plaisirs naturels et nécessaires et réalité physique pour survivre selon Épicure, comme nature inconscient selon Freud, comme source des valeurs humaines chez Spinoza et encore comme élément producteur du réel chez le sujet, selon Deleuze.

Comme on sait, le mimétique vient d'un mot grec «*mimesis*» signifiant imitation et représentation, « reproduction machinale, inconsciente, de gestes et d'attitudes des gens de l'entourage »¹ ; comme l'homme des cavernes qui, pour survivre et vivre avec ses congénères, est condamné à tout apprendre. L'action d'imiter est l'essence même de la nature du vivant et joue un rôle primordial dans l'apprentissage et on peut avec observation acquérir des connaissances. Nous sommes, Aristote affirme, dès notre naissance imprégnés par notre entourage. Comme si notre cerveau est ainsi fait que, dès la première seconde de notre vie, nous imitons les autres et, sans le savoir, copions nos désirs sur les leurs. Les envies d'autrui éveillent les nôtres. C'est donc le mouvement lui-même qui est détecté par notre cerveau, comme s'il était en connexion avec les autres cerveaux, et il se met en mouvement pour réclamer : « Moi aussi ». Le terme mimétisme a vécu des changements au cours du temps, les philosophes et les naturalistes ont eu différentes définitions à propos de ce sujet mais ils étaient d'accord sur le fait qu'il doit exister deux acteurs et un facteur pour réaliser l'acte de mimétisme. Ce terme fut pour

¹ Définition tirée du dictionnaire Larousse

première fois utilisé par Platon et Aristote pour désigner les arts d'imitation. Les deux philosophes de la Grèce antique avaient chacun une conception différente de la *mimesis* : en effet, Platon voit la *mimesis* comme une imitation du troisième degré¹ et considère les artistes qui imitent comme des dangers pour la réalisation de la République, car jamais l'imitation ne sera égale à la réalité, ce n'est qu'une illusion. Mais pour Aristote la *mimesis* est vue comme représentation, il ne s'agit pas de considérer le rapport au modèle, mais plutôt les techniques de représentation à l'œuvre dans la tragédie.² En outre, la mimésis a été évoquée dans la psychanalyse aussi et les deux érudits Freud et Girard n'étaient pas du même avis ; pour Freud, la mimésis est primitive, universelle et la source de rivalité dans la famille (mythe Œdipe, portant sur l'amour des parents de sexes opposés).³ Girard affirme que la mimésis est source d'apprentissage qui suit une mécanique unique et qui est source d'épanouissement dans la famille et l'appelle la «mimésis d'apprentissage», comme figure positive de l'imitation. Le mimétisme donc, est un réflexe instinctif, tandis que l'imitation est plutôt à vocation consciente et rationnel ; on choisit ce qu'on veut imiter, mais on ne choisit pas l'objet de notre désir. C'est-à-dire, aux yeux de Girard, le désir est d'abord mimétique : on désire ce que **l'autre** possède et ce qu'il désire. L'exemple donné par René Girard, les enfants qui se disputent des jouets semblables en quantité suffisante, conduit à reconnaître que le désir mimétique est sans sujet et sans objet, puisqu'il est toujours imitation d'un autre désir et que c'est la convergence des désirs qui définit l'objet du désir et qui déclenche des rivalités où les modèles se transforment en obstacles et les obstacles en modèles. Le Dixième commandement biblique le présentait ainsi : « la femme du voisin nous apparaît toujours plus séduisante et de meilleure qualité que la nôtre ». Voilà une réalité qui transcende les cultures et les époques et à partir du moment où on désire s'approprier ce qu'un **autre** désire s'approprier, on crée une situation de concurrence ou de rivalité qui, faute de mécanismes efficaces de régulation, peut vite déboucher sur le conflit, la violence ; c'est ce que Girard appelle «*la mimésis de rivalité*», figure négative de l'imitation. En somme, un regard sur l'histoire du concept suffit à démontrer que les processus culturels

1 Tu appelles imitateur l'auteur d'une production éloignée de la nature de trois degrés. [...] donc le faiseur de tragédies, s'il est un imitateur, sera par nature éloigné de trois degrés du roi (dieu, le créateur naturel de l'objet) et de la vérité, comme aussi, tous les autres imitateurs. » Le dialogue entre Socrate et Glaçon dans le livre X de la République

2 « La mimésis n'est pas pure copie, comme pourrait le laisser entendre sa traduction consacrée (imitation...) ; elle est création, car transposition de figures de la réalité À ou d'une donnée narrative (le cycle d'Œdipe ; le cycle d'Ulysse). Elle qualifie à la fois l'action d'imiter un modèle, mais également le résultat de cette action, la représentation de ce modèle ; elle désigne ce mouvement même qui, partant d'objets préexistants, aboutit à un artefact poétique... » Ricœur, *Poétique 6*. (1983)

3 Girard s'oppose à cette théorie de Freud, en disant lors d'une interview, 2008 . Girard affirme que, «la vraie famille, c'est là où Freud se trompe totalement, le père introduit son fils au désir légitime. Le fils ce n'est pas la mère qu'il désire sexuellement, parce que ce n'est pas vrai qu'un petit enfant désire sa mère sexuellement, mais c'est sur toutes les choses de la vie qu'un père peut lui introduire parce qu'il n'est pas rival [...] moi je dis que la preuve de Freud est fausse, je l'ai comprise le jour où j'ai eu un fils qui a eu vraiment un grand succès, et un fils ne peut parler de son succès qu'à son père, alors qu'il ne peut pas parler à ses frères, parce que ce sont ses rivaux »

relèvent du mimétisme. En poésie, peinture et musique, les œuvres de culture naissent d'un processus mimétique, par l'imitation de la nature. D'ailleurs, ce concept pleinement reconnu dans l'histoire humaine notamment, chez les Anciens, n'hésite jamais à se référer explicitement à la tradition, soit à des prédécesseurs pris pour modèles. Ce n'est qu'à la fin du XVIII et surtout au XIX siècle que l'imitation, dans le domaine de l'art avant tout, va commencer à avoir mauvaise presse.

1.2.1. Du système linéaire au système triangulaire du désir

À la fin des années 1950, René Girard, professeur de littérature française aux États-Unis, découvre une nouvelle façon de parler de littérature qui est au-delà de la « singularité » des œuvres. René Girard s'est intéressé à quatre grands romans occidentaux : *Don Quichotte* de Cervantès, *Le Rouge et le Noir* de Stendhal, *La Recherche* de Proust et *L'Eternel mari* de Dostoïevski. Il cherche les points communs entre ces œuvres et conclut que les personnages créés par les grands écrivains évoluent dans une mécanique de rapports que l'on retrouve d'un auteur à l'autre. En fait, l'auteur voit dans ces œuvres romanesques une structure triangulaire, dont les trois pôles sont occupés par « le sujet du désir », la personne qui désire, « l'objet du désir », ce que la personne désire et « le médiateur », celle ou celui qui suggère au sujet son désir. À travers de cette mécanique, Girard développe sa théorie du « désir mimétique » qui est le contenu de son premier livre, *Mensonge romantique et vérité romanesque*. Dans ce livre, Girard affirme que « L'homme est incapable de désirer par lui seul » et il faut que l'objet nous est indiqué comme désirable par un tiers.

Pour bien comprendre le système triangulaire, il nous faut d'abord saisir le système linéaire. La conception classique du désir décrit comme linéaire et restreindre à la relation sujet-objet ; le premier est la source du désir, l'autre, qui en est à la fois la cible et la cause. C'est parce que l'objet possède objectivement des propriétés désirables que mon désir se fixe sur lui. C'est ce désir qui relie directement le sujet à l'objet. Dans la conception classique, en effet, on peut considérer que la primauté était accordée à l'objet au sens où ses propriétés étaient conçues comme étant les causes de la fixation du désir sur cet objet. C'est parce que cet objet était désirable que le sujet le désirait effectivement. Nous voulons ici dire que dans les œuvres romantiques le désir est le désir selon soi, c'est-à-dire le sujet désire à partir de lui-même. Mais René Girard s'oppose à cette structure classique du désir mimétique. Il estime que cette conception linéaire manque la complexité de la structure réelle du désir : le sujet désirant

attribue un prestige particulier au modèle : « le désir métaphysique »¹, puisque c'est l'autonomie métaphysique dont semble jouir le médiateur qui attire le sujet désirant : « conscient de l'instabilité et de la contingence de ses désirs, le sujet désirant les raccroche à ceux d'un individu qui lui semble assuré des siens, ou savoir ce qu'il veut »². Ceci dit, il y a un désir métaphysique qui « est le désir d'être l'Autre, de l'absorber sans cesser d'être soi-même »³, donc un désir d'être comme le médiateur ; puis, il y a des désirs particuliers comme la jalousie, l'envie, la haine, lesquels varient en intensité et qui sont en mesure de concrétiser le désir métaphysique. Selon la théorie de Girard, le rapport n'est pas direct entre le sujet et l'objet : il y a toujours un triangle. En fait, le médiateur ou « l'Autre » est un modèle ou une idole que le sujet admire, ouvertement ou secrètement. Ce modèle désigne au sujet quels objets sont désirables. Girard confirme qu'il faut « donner la primauté » au sujet-modèle : si je désire tel objet, ce n'est pas avant tout parce que cet objet est désirable, mais c'est parce que je constate que mon sujet-modèle désire cet objet. Car, ce n'est pas l'objet qui a en soi de la valeur, c'est le désir qu'à autrui de cet objet qui le rend désirable à mes yeux. De fait, le désir d'autrui valorise l'objet : en désirant tel ou tel objet, le rival le désigne au sujet comme désirable. Contrairement aux œuvres romantiques qui font une promotion individualiste du désir, le sujet désire à partir de lui-même, les œuvres romanesques affirment que c'est plutôt l'Autre, le médiateur, qui suggère des désirs au sujet. Il s'agit d'un désir selon l'Autre. Selon cette théorie, le désir se distingue de l'appétit en ce qu'il est toujours suscité par la présence des autres ; contrairement à l'appétit animal qui n'a pas besoin de l'autre (je sais si j'ai faim ou non), le désir naît de la contemplation d'un autre être qui désire. Ceci dit, le rôle des autres se situe à la base du désir en ce que ce sont eux qui nous apprennent à désirer ; « l'être humain n'a pas de désir qui lui soit propre ; les Hommes sont étrangers à leurs désirs ; les enfants ne savent que désirer et ils ont besoin qu'on le leur apprenne ». ⁴ Autrement dit, l'enfant n'est pas un être de désir, si on lui en donne le choix, il ne sait que désirer de lui-même, mais s'il se retrouve en compagnie d'autres enfants, il se servira des autres comme repères lui permettant de désigner ce qui est désirable. « Mettez un certain nombre de jouets,

¹ Le terme « métaphysique » est utilisé au sens d'« ontologique », c'est-à-dire au sens aristotélicien de « la science de l'être en tant que tel, en tant qu'existant, par opposition à l'être en tant qu'ayant des qualités, quantité, etc. » (Lalande, 2006, p. 614). Notons que la conception du désir mimétique n'a rien d'anthropocentrique ; Girard nous rappelle que le mimétisme est présent, entre autres, chez les singes anthropoïdes Girard, René, *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, 1978, p. 120-126.

² Ramond, Charles, Derrida, la déconstruction, France, Presses Universitaires de France, en 2005, p. 14.

³ Deguy et al. René Girard et le problème du Mal, 1982, p. 20.

⁴ Girard, René, *Le bouc émissaire*, Paris, Grasset, 1982, p. 195.

tous identiques, dans une pièce vide, en compagnie du même nombre d'enfants : il y a de fortes chances que la distribution ne se fasse pas sans querelles».¹

Sans aucun doute, le titre de l'œuvre *mensonge romantique et vérité romanesque* est la première chose sur laquelle se porte l'attention du lecteur ; il est question de porter sur le désir et sa nature la représentation de l'opposition entre mensonge et vérité. Cette dualité est la clef de l'histoire du désir telle qu'elle est tracée par le roman moderne. On la retrouve dans l'opposition entre vérité biblique et mensonge mythique. Elle est surtout la marque du caractère scientifique de l'entreprise girardienne, animée par la recherche de la vérité dans un domaine où règnent le subjectivisme et le relativisme : celui des affaires humaines, forgées et dominées pour l'essentiel par des rapports de désir. C'est-à-dire, nous sommes tous d'une certaine façon des héros romantiques qui nous mentons à nous-mêmes en croyant être à l'origine de nos désirs. Nous croyons en notre individualité, notre originalité, notre absolue subjectivité. Ainsi, nous imaginons que nous choisissons librement les objets de nos désirs. Nous pensons le désir à l'aide de deux pôles seulement, le sujet et l'objet. Le sujet choisit librement de désirer un objet qui lui plaît en fonction de ses qualités intrinsèques, propres. En fait, Girard met au jour ce mensonge et dévoile la vérité du désir dans ce livre par la lecture de grands romanciers que leurs œuvres nous montrent des personnages fascinés par des modèles qu'ils veulent imiter, qui leur désignent ce qu'ils veulent *être*. Dans ces œuvres donc, ce qu'ont en commun les protagonistes, Don Quichotte, Julien Sorel, Madame Bovary, Swann, l'éternel mari de Dostoïevski, c'est de désirer quelque chose ou quelqu'un « qui n'est pas leur genre ». Leur désir est « métaphysique ». Comme Pavel Pavlovitch dans *L'Eternel mari*², qui crée une forme mais dans une relation particulièrement ambiguë. Ainsi, Don Quichotte revendique son choix d'imiter en tout Amadis de Gaule, l'unique, le plus parfait des chevaliers errants. Il s'honore d'être un imitateur, comme le sont les artistes et les artisans, comme doivent l'être aussi tous ceux qui aspirent à la gloire d'égaler leurs modèles. Rien de plus classique que cette injonction de prendre les Anciens pour modèles ; cependant, l'œuvre de Cervantès est le premier roman moderne, non parce qu'il exalte l'individualisme du héros, comme l'ont cru ses lecteurs romantiques, mais parce qu'il est une démystification du roman de chevalerie, « une longue méditation, nous dit Girard, sur l'influence néfaste que peuvent exercer les uns sur les autres

¹ Girard, René, *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, Paris, Grasset, 1978, p. 19.

² Prenons l'exemple de Dostoïevski dans *L'Eternel mari*. Le personnage principal du roman de Dostoïevski, Pavel Pavlovitch, n'est en mesure de désirer sa future épouse que dès lors où celle-ci est désirée par l'amant de sa première femme décédée. Le personnage se trouve prisonnier d'une situation qu'il a déjà vécue. C'est en désignant d'une certaine manière l'objet de son désir que l'ancien amant détermine ou oriente le désir de Pavel Pavlovitch.

les esprits les plus sains »¹. En effet, si Don Quichotte prend des moulins à vent pour une armée ennemie, ce n'est pas parce qu'il est fou ; il ne manque pas de bon sens quand il n'est pas sous l'emprise de son modèle ; il est rendu « fou » par le désir d'être un Autre. « L'existence chevaleresque est imitation d'Amadis au sens où l'existence du chrétien est l'imitation de Jésus-Christ.»²

On peut, ainsi, dire que la remise en cause de la conception objectale du désir (sujet-objet) est un des points forts de la théorie du *désir mimétique*. Partant d'une analyse entièrement renouvelée des plus grands chefs-d'œuvre de la littérature, René Girard retrouve partout ce phénomène du désir triangulaire : dans la coquetterie, l'hypocrisie, la rivalité des sexes ou des partis politiques. Ce grand livre, écrit avec une rare subtilité, contribue à élucider un des problèmes majeurs de la conscience humaine : la liberté de choisir. D'un autre côté, une des limites à cette théorie est le fait qu'elle n'aborde pas le développement de l'enfant en tant que tel (sauf pour ce qui est de l'acquisition du désir ; l'enfant apprend à désirer), mais bien du développement de l'émotion chez l'individu sans nécessairement expliquer en quoi un individu est plus susceptible qu'un autre de développer le « désir mimétique ». La nature imitative du désir est généralement dissimulée, aux autres et à soi-même sous l'influence du romantisme, qui tient à la singularité du « moi ». En fait, René Girard dans cet ouvrage de littérature comparée indique que l'origine du désir est comme étant immanente à l'individu. C'est-à-dire, le désir trouve sa source « dans » l'individu et se porte sur un objet susceptible de satisfaire. A partir de cette idée, on peut expliquer de nombreux comportements et en particulier de consommation. Dans une société démocratique qui ne hiérarchise pas les relations entre sujets désirants et modèles, l'imitation de « n'importe qui par n'importe qui » crée les « modes » et encourage le consumérisme. Elle crée surtout un monde concurrentiel où chacun est rival de tous, où disciples et modèles deviennent interchangeable, des « doubles », ce qui engendre une lutte souterraine des consciences et fait proliférer ces sentiments modernes, selon Stendhal, qui sont « l'envie, la jalousie et la haine impuissante. »

Si la théorie du désir mimétique indique une originalité incontestable, on peut repérer les sources de la pensée de Girard dans l'histoire de la pensée économique et philosophique dont René Girard s'est inspiré ou qui exposent des traits communs de réflexion avec sa pensée. À première vue, la théorie de la consommation ostentatoire développée par Thorstein Veblen est racontée par René Girard dans *Mensonge romantique et vérité romanesque*. Cette théorie

¹ Girard, René, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset, 1961, P.87

² Ibid., P.95

montre que la quête effrénée pour les objets de luxe exprime la rivalité entre voisins, membres d'une même catégorie sociale. Plus l'autre est ressenti comme semblable à soi, plus le besoin de se distinguer au moyen d'un objet de luxe est fort. En fait, Veblen aborde la question de l'imitation, mais sous l'angle des classes sociales. Selon lui, les classes oisives et laborieuses sont le modèle l'un de l'autre. En outre, Thomas Hobbes rappelle le *Léviathan*, la théorie de la rivalité mimétique comme Girard, suscitée les hommes devenir des dieux les uns pour les autres et cette ressemblance crée une sorte de guerre de tous contre tous. De plus, la relation triangulaire, c'est un thème dont on peut voir les effets non seulement dans la littérature mais aussi au cœur même de nos rapports avec les autres. Pour mener à bien notre analyse, nous ferons appel aux idées et concepts de *Mensonge romantique et vérité romanesque* de René Girard, inspiré de *L'amour et Occident* (1939) de Denis de Rougemont. La question des origines de notre conception de l'amour est le contenu de ce livre. Chez lui, l'amour-passion serait lié aux obstacles qui s'opposent à sa réalisation : l'obstacle dont nous avons souvent parlé, est créé par la passion des deux héros. René Girard poursuit la réflexion sur le désir amorcée par Denis de Rougemont en approfondissant la question du désir mimétique. Il ajoute aux concepts de sujet et d'objet qui aboutissent inévitablement à l'impasse de l'obstacle, celui de médiateur en tant que tiers toujours présent dans le rapport du sujet à l'objet de son désir. Le sujet désire l'objet que le médiateur désirerait à sa place parce qu'il s'identifie à ce modèle qu'il cherche à imiter, de la même façon que les enfants imitent leurs parents : pour se former une identité. Et si l'on poursuit avec cette comparaison, la relation du sujet à son médiateur, comme celle qui unit l'enfant à ses parents, oscille parfois entre l'amour et la haine. Mais Freud ajoute un nouvel élément aux concepts de sujet et d'objet, qui caractérise ce processus imitatif : le caractère *inconscient* de l'acte mimétique. Les sujets pensent être en train d'agir en accord spontané avec leurs désirs entendus comme autonomes, mais en réalité ils sont toujours en train d'effectuer un acte d'imitation inconsciente. La théorie du désir mimétique va donc partager un socle commun avec la découverte freudienne des mobiles inconscients des agissements humains. On ne sera par conséquent pas surpris de voir Charles Ramond écrire qu'« il y aurait ici un parallèle tout naturel à faire entre les positions de Girard et celles de Freud : le fait que l'un comme l'autre mette à jour la prééminence originaire de comportements irrationnels ».¹

Selon Girard, ce caractère mimétique du désir, la distance du médiateur avec le sujet désirant et en fait, la perte de ces différences peut faire de celui-ci une cause de conflit, déclenche entre

¹ Charles Ramond. "Théorie Mimétique et Philosophie". Conférence donnée à l'Université d'été René Girard "Comprendre un monde en crise", 2014, <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01061802>, consulté le 08/08/2016, p. 13

eux une rivalité plus ou moins forte. Toutefois, pour bien le comprendre, il faut d'abord saisir des formes des modalités du désir mimétique.

1.2.2. Les modalités du désir mimétique : la médiation externe et la médiation interne

Il nous faut aller plus loin pour généraliser la théorie girardienne en mesure de nuancer les différentes formes de médiation. Bien que la plupart des analyses se centrent sur le principe du désir triangulaire, Girard insiste également sur les différentes modalités du désir mimétique. Des modalités évoluant au rythme des changements ayant marqué les sociétés occidentales. Comme on a vu, il ajoute un tiers aux concepts de sujet et d'objet et son 'hypothèse repose sur l'existence d'un troisième élément, médiateur du désir, qui est l'*Autre*. Le désir du médiateur peut être réel, mais il peut aussi bien être imaginaire. Le médiateur peut posséder l'objet désiré, il peut simplement le désirer, mais il peut également y être indifférent. Dans *Le Rouge et Le Noir* de Stendhal, « le prix toujours plus important que l'acheteur est disposé à payer se mesure au désir imaginaire qu'il attribue à son rival. Il y a donc bien imitation de ce désir imaginaire »¹. Le sujet désirant attribue au médiateur une compétence particulière qu'il ne pense pas posséder. En ce sens il imite, consciemment ou inconsciemment le désir supposé du médiateur. Ce dernier peut admettre deux caractéristiques. Il est d'une part un rival ou selon les cas un obstacle et d'autre part un modèle. Ce qui distingue ces deux formes de médiation relève de la distance qui sépare le sujet désirant et le médiateur. En fait, Girard distingue la médiation externe et la médiation interne.

Nous parlerons de médiation externe lorsque le sujet désirant et le médiateur sont éloignés l'un de l'autre, d'une manière ou d'une autre. C'est-à-dire, l'imitateur et son modèle ne sont pas de même niveau, tant social que moral. Ainsi, le médiateur ne joue pour le sujet que le rôle de modèle de son désir et n'a généralement pas la possibilité de créer des interactions. Le modèle est soit, un être imaginaire comme Amadis de Gaule, le modèle héroïque de Don Quichotte, soit un Dieu pour ceux qui imitent le Christ, soit le roi, ou l'aristocrate pour le manant. En effet, le modèle est un objet d'admiration avec lequel l'imitateur ne peut jamais entrer en concurrence. Le rapport du sujet au modèle dans la médiation externe ne génère pas de rivalité directe entre eux. *Don Quichotte* identifie cette forme particulière du désir mimétique, met en lumière la disposition du personnage à imiter et à se conformer aux actes d'un modèle qui n'appartient pas à son propre univers diégétique, le médiateur est hors de portée et ne suscite pas de réactions négatives. C'est le cas de la relation que Sancho entretient avec Don Quichotte ou que Don Quichotte entretient avec le chevalier modèle Amadis de

¹ *Ibid.*, p.202

Gaule, admiré par Don Quichotte. Si la distance entre Sancho et Don Quichotte n'est pas physique puisqu'ils cheminent ensemble, elle n'en demeure pas moins sociale. La situation est différente de celle de la relation qu'entretient Don Quichotte avec Amadis qui est imaginaire. Don Quichotte indique clairement consacrer sa vie à l'imitation d'Amadis de Gaule, tel que le chevalier à la Triste Figure imagine qu'il serait. *Don Quichotte* montre clairement l'incapacité du protagoniste à aligner ses désirs et ses actions sur ceux de ses héros fictifs. A travers ce roman, René Girard développe la théorie de la médiation externe du désir. On peut également voir les autres exemples de cette forme particulière du désir dans *L'Éternel Mari* qui ne peut désirer sa future femme qu'à travers le désir, suscité par lui, de l'amant de sa première épouse, qu'il pourra alors imiter. Et aussi dans *Le Rouge et Le Noir*, M. de Rênal ne souhaite prendre Julien Sorel comme précepteur que parce qu'il est convaincu que c'est ce que s'apprête à faire Valenod, qui est l'autre personnage important de Verrières.

Bref, Cette médiation, n'est pas propre à l'univers comique. Elle illustre surtout un rapport ambivalent à la littérature et à tout art narratif. De fait, Don Quichotte n'est qu'une projection géniale de notre propre « asservissement », à des codes de conduite et de vie sublimés. Dans le cadre de la médiation externe du désir, c'est le roman, ou tout art narratif en général, qui influe sur les « conduites individuelles et collectives » d'une communauté, soit le lectorat d'une œuvre littéraire, soit l'audience d'une pièce de théâtre ou d'un film. Girard souligne la même relation causale entre littérature et vie, et la place qu'occupent les récits dans la construction de nos modèles de désir, précisant que « la littérature et la vie se confondent, non pas parce que la littérature copie la vie, mais parce que la vie copie la littérature. L'harmonie se fait au niveau d'une imposture générale ».¹

Mais, nous parlerons de médiation interne lorsque le médiateur et le sujet désirant sont dans un rapport de proximité. Ils se connaissent, ont la possibilité d'interagir, c'est-à-dire, le médiateur est réel et vit dans le même monde ou au même niveau que le sujet (le modèle et l'imitateur sont de condition équivalente). Cette situation est celle des sociétés démocratiques. Or, si ce qui fait la séduction de telle femme à mes yeux, c'est d'être désirée par un homme que j'imité parce qu'il revêt pour moi un certain prestige, il n'est pas exclu que mon modèle puisse m'empêcher de posséder l'objet de mon désir en se l'appropriant. Dans cette forme de la modalité, le médiateur devient en effet, à la fois un modèle et un rival pour l'appropriation de l'objet dont la valeur augmente à mesure que la rivalité croît. Car, dès le premier jour de l'histoire, comme ceci dit, nous voulons être comme l'autre et nous désirons posséder ce que

¹ Girard, René, *un Longo Argumento de principio ao Fim*, 2000, p. 143

l'autre possède, non pas parce que cet objet (nourriture, terre, outil, femme, etc.) nous semble précieux, mais précisément parce que l'autre le possède. La valeur de l'objet est donc, guidée par ce qui est consommé ou possédé en société et entretient un lien plus ou moins étroit avec les normes sociales en vigueur. C'est-à-dire, la valeur de l'objet augmente également en fonction de la résistance de son acquisition. Bien que le sujet veuille s'approprier l'objet, il s'en voit interdit l'accès puisque l'objet appartient à l'Autre. On peut dire que cet interdit (non-légal) est posé par le médiateur. Ceci dit, dans *Mensonge Romantique et Vérité romanesque*, l'objet désiré, en réalité, est un prétexte pour atteindre l'être du médiateur : le prestige du médiateur se communique à l'objet désiré et donne à ce dernier une valeur illusoire. Cette médiation interne est d'abord appelée « désir mimétique », puis « rivalité mimétique » par René Girard et a pour conséquence une compétition violente entre le sujet et le médiateur. Si le conflit est, comme il affirme, plutôt intériorisé, c'est parce que « on désire selon l'Autre ».¹ Ainsi, les effets pervers de la rivalité mimétique sont la haine, la jalousie ou l'envie et pour Girard ce « ne sont guère que les noms traditionnels donnés à la médiation interne, noms qui nous en cachent, presque toujours, la véritable nature ».² En effet, remarque finement René Girard : « Seul l'être qui nous empêche de satisfaire un désir qu'il nous a lui-même suggéré est vraiment objet de haine. Celui qui hait se hait d'abord lui-même en raison de l'admiration secrète que recèle sa haine ».³ C'est-à-dire, lorsque le modèle apparaît comme rival, le sujet éprouve pour ce modèle ce sentiment déchirant qui est réciproque. Selon la définition de *Larousse*, la jalousie est le « sentiment fondé sur le désir de posséder la personne aimée et sur la crainte de la perdre au profit d'un rival » et envie est « sentiment de convoitise à l'égard de ce que possède autrui, de ce dont il jouit » ; ces deux sentiments ne sont jamais dissociables de la pulsion mimétique et ont en commun la nécessité d'un objet et d'un tiers, « celui que l'on jalouse ou celui que l'on envie ».⁴ Girard base son analyse sur la relation chez Proust dans *La Recherche*, entre le salon des Verdurin et le salon des Guermantes qui entretiennent une rivalité féroce. Comme le Père freudien, le médiateur peut tout aussi bien être diabolique ou divin, « à cause de la proximité physique et psychique du sujet et du modèle, la médiation interne engendre toujours plus de symétrie : le sujet tend à imiter son modèle autant que le modèle l'imité, lui. En fin de compte, le sujet devient le modèle de son modèle, et l'imitateur devient l'imitateur de son imitateur. On évolue

¹ Girard, René, *Je vois Satan tomber comme l'éclair*, Paris, Grasset, 1999, p. 101

² Girard, René, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, p. 26

³ Ibid., p. 42 et 81

⁴ Ibid., p. 26

toujours vers plus de réciprocité, et donc plus de conflit. C'est ce que René Girard nomme « le rapport des doubles » ou « les rapports réciproques », qui s'instaurent entre le sujet et le médiateur et avec l'augmentation de leurs similitudes ; on ne permet plus de distinguer le sujet du médiateur. Aux yeux du sujet, c'est le médiateur qui est responsable de la rivalité, le sujet considère l'autre comme un rival et tente de nier que ce rival puisse également être un modèle ; il s'agit d'une inversion de l'ordre chronologique chez le sujet : c'est plutôt le sujet qui encourage la rivalité en désirant ce que désire l'autre, en imitant le médiateur. La rivalité amène l'alternance des positions : le disciple devient modèle et le modèle devient disciple, chacun imite l'autre tout en affirmant la priorité et l'antériorité de son propre désir, à mesure que les deux sujets se rapprochent l'un de l'autre et que s'intensifie leur désir plus les possibilités des deux rivaux tendent à se confondre et plus l'obstacle qu'ils s'opposent l'un à l'autre se fait infranchissable. En effet, ce qui domine seulement entre eux, c'est la réciprocité violente, parce que la relation entre sujet et médiateur est symétrique¹ et la violence est aussi un rapport mimétique parfait, donc parfaitement réciproque. C'est-à-dire, chacun imite la violence de l'autre et la lui renvoie. De fait, le seul accord qu'il leur est possible d'atteindre est celui de la discorde ; la réciprocité violente permet la transformation du modèle en anti-modèle. Le modèle désigne au sujet l'objet suprêmement désirable par son propre désir. En fait, le sujet qui veut se distinguer est contraint de le faire par rapport à son *double* et donc demeure prisonnier de cette relation sans fin. « Dans l'univers radicalement concurrentiel des doubles, il n'y a pas de rapports neutres. Il n'y a que des dominants et des dominés »². En s'enfonçant dans la médiation interne, la relation entre le sujet et le médiateur gravite autour des stratégies du désir pour savoir lequel des deux partenaires triomphera ; lorsqu'un des partenaires arbore une attitude indifférente, l'autre redouble de désir devant cette semblant autosuffisance.

La diminution de la distance médiateur-sujet et intensification du processus métaphysique, en général, tout passage de la *médiation externe* à la *médiation interne* est masochiste. Le masochisme, selon théorie girardienne, tient au fait que nous imitons le désir des autres et se conçoit à partir des rivaux et des obstacles qui surgissent à tout instant devant nous. Le désir ne comprend pas pourquoi le modèle se transforme en obstacle, mais cette transformation a toujours lieu. Le désir se jette tête baissée dans la seule échappatoire qui lui reste, soit les objets qui ne se laissent pas posséder, les rivaux qui s'annoncent imbattables, les ennemis

¹ Ou, pour le dire autrement, nous devons être spectateur pour constater le rapport des doubles, soit que l'on perçoit les différences à l'intérieur de la relation, mais, de l'extérieur, il semble y avoir identité, réciprocité.

² Girard, René, *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, 1978.

irréductibles. En effet, l'être humain peut utiliser la violence envers lui-même (le masochisme) et envers l'autre (le sadisme).

1.3. La violence

René Girard travaille sur la notion de la violence comme fondement de toute société. Selon lui, le désir d'un sujet pour un objet est toujours médiatisé par un tiers, le « médiateur », qui conduit à la violence et menace à la société. Comme Girard, Bernard Pert ne croit que le désir d'être l'autre en possédant ce qu'il possède, qui est à l'origine de tous nos conflits et de toutes nos crises. Chez Aristote l'homme était « l'espèce la plus apte à l'imitation ». C'est ce qui explique les extraordinaires facultés d'apprentissage des humains, mais aussi la facilité avec laquelle la rivalité mimétique se développe à partir des conflits pour l'appropriation des objets. Cette rivalité étant contagieuse, la violence menace à tout instant. Girard affirme que une fois ce désir mimétique repéré, l'ordre social est fondé sur la différence. En réalité, chacun, dans la société tient un rôle et une place et à l'aide de l'imitation, vise à créer l'« indifférenciation ». Et c'est quand les rôles sont bouleversés qu'apparaît la crise. C'est-à-dire, le désir d'avoir, (telle femme, tel poste, telle distinction etc.) est en vérité un désir d'être. Cela entraîne que les individus, en s'imitant les uns les autres, en désirant les mêmes choses, en devenant semblables, vont passer de l'admiration (qu'un fils a pour son père, par exemple) à l'envie. Seuls, des semblables peuvent s'envier, se jalouser, se haïr, entrer dans des relations, sournaises ou déclarées, de rivalité. Cette rivalité résulte du fait que, selon Girard, le modèle et son imitateur ne peuvent partager le même désir sans devenir l'un pour l'autre des obstacles. Autrement dit, l'autrui est à la fois le modèle qui suscite le désir et l'obstacle qui en empêche sa réalisation. En fait, la source principale de la violence fondamentale et dangereuse entre les hommes c'est la rivalité mimétique. « Deux désirs qui convergent sur le même objet se font mutuellement obstacle. Toute *mimesis* portant sur le désir débouche automatiquement sur le conflit ».¹ C'est ce qui montre que les hommes sont toujours partiellement aveugles à cette cause de la rivalité. Le même, le semblable, dans les rapports humains, évoque une idée d'harmonie : nous avons les mêmes goûts, nous aimons les mêmes choses, nous sommes faits pour nous entendre. Cette rivalité mimétique n'est pas accidentelle, mais elle n'est pas non plus le fruit d'un « instinct d'agression » ou d'une « pulsion agressive ». Alors, la mimésis de rivalité

¹ Aristote, *Poétique* 6, Lille, Le Bigot frères, 1899, p.721

² Girard, René, *La violence et le sacré*, Paris, Grasset, 1972, p. 205

s'ajoutant à la mimésis d'apprentissage, il en résulte que la violence ne s'explique nullement par l'agressivité naturelle, mais par la rivalité mimétique. Le fondement du désir n'étant ni dans l'objet ni dans le sujet, mais dans l'imitation d'un autre désir ou plutôt du désir d'un autre, c'est la convergence des désirs qui définit l'objet, enclenchant ainsi une dynamique qui débouche elle-même sur une rivalité. Le désir et la rivalité mimétiques ont conduit Girard à mettre la violence au cœur de son anthropologie et l'ont orienté vers l'étude des sociétés religieuses archaïques. En effet, souligne Girard, la société moderne vit une crise d'indifférenciation généralisée : fin de la différence entre les peuples, les classes, les rôles, les sexes ! la société moderne, constate-t-il, est bien en crise : au sens où nos sociétés modernes encouragent les rivalités mimétiques, mais les sociétés traditionnelles redoutent comme la peste toute forme de contagion et interdisent l'imitation sous toutes ses formes : l'interdiction des jumeaux, tués à la naissance dans certaines sociétés, en est un parfait exemple.

C'est vrai que le désir mimétique est le grand responsable des violences qui nous accablent, il ne faut pas en conclure que le désir mimétique est mauvais. Selon Girard le mimétisme est une forme légitime et intrinsèquement positive ; c'est parce que si nos désirs n'étaient pas mimétiques, ils seraient à jamais fixés sur des objets prédéterminés, ils seraient une forme particulière d'instinct. Les hommes ne pourraient pas plus changer de désir que les vaches dans un pré. Girard affirme dans son premier livre que sans désir mimétique il n'y aurait ni liberté ni humanité. Le désir mimétique donc, est intrinsèquement bon. L'homme, en effet, a perdu une partie de son instinct animal pour accéder à ce qu'on appelle le désir. Ceci dit, il n'a pas de désir propre et pour désirer vraiment, nous devons recourir aux hommes qui nous entourent, nous devons leur emprunter leurs désirs. Le mimétisme est fondamental pour l'humanité, il apporte liberté et épanouissement, grâce au mimétisme l'Homme pourra se distinguer des animaux et éviter la monotonie de la vie. La seule culture vraiment nôtre n'est pas celle où nous sommes nés, c'est la culture dont nous imitons les modèles à l'âge où notre puissance d'assimilation mimétique est la plus grande. Le désir mimétique, donc, est intrinsèquement bon, « la violence à des effets *mimétiques* extraordinaires, tantôt directs et positifs, tantôt indirects et négatifs ».¹ C'est que l'individu est enclin à désirer ce que l'autre possède, conduit au conflit rivalitaire au sein des groupes humains ; si elle n'était pas contrecarrée, cette tendance menacerait en permanence l'harmonie et même la survie de toutes les communautés. Ce que nous expliquerons dans la section suivante est lié à cette question fondamentale qui se pose

¹ Ibid., p. 51

donc à toute société : Comment arrêter cette crise dans la société ? René Girard nous présente une solution : cette crise va arrêter par le sacrifice d'une personne innocente.

1.4. Le mécanisme du Bouc émissaire

Si deux individus désirent la même chose il y en aura bientôt un troisième, un quatrième. Puis, à mesure que les rivalités mimétiques s'exaspèrent, les rivaux tendent à oublier les objets qui en furent l'origine, en effet, les rivaux sont de plus en plus fascinés les uns par les autres et le conflit mimétique se transforme en antagonisme généralisé : le chaos, l'indifférenciation, « la guerre de tous contre tous » de Hobbes et ce que Girard appelle la crise mimétique. Mais comment cette crise peut-elle se résoudre, comment la paix peut-elle revenir ? Pour Girard, cette énigme se résoudre, à l'aide d'un mécanisme salvateur que le tous contre tous peut se transformer en un tous contre un. C'est-à-dire, à ce stade de fascination haineuse la sélection d'antagonistes va se faire de plus en plus contingente, instable, rapidement changeante, et il se pourra alors qu'un individu, parce qu'un de ses caractères le favorise, focalise alors sur lui l'appétit de violence et la communauté tout entière se trouve alors rassemblée contre un individu unique. Après avoir lit toute la littérature ethnologique, Girard expose sa deuxième grande hypothèse : le mécanisme de la victime émissaire, issu du religieux archaïque, dans *La Violence et le sacré*. S'il y a, pour Girard, un ordre normal dans les sociétés, il doit être le fruit d'une crise antérieure, il doit être la résolution de cette crise. René Girard, développe sans cesse la même idée d'un phénomène de bouc émissaire résultant de la rivalité entre les hommes et fut sans doute l'intellectuel qui affronta le plus la question sur la violence humaine. Le désir mimétique selon Girard, est aussi à l'origine de la violence et de l'envie. Dans tout conflit, entre individus, entre familles, clans ou peuples, le perdant ne pense qu'à se venger. La vengeance perpétuelle menace de détruire la communauté ou l'humanité entière. Pour mettre un terme à ce cycle infernal de la violence, l'homme a, depuis la nuit des temps et dans toutes les cultures, utilisé le mécanisme du « bouc émissaire ». Comme la formule biblique, « Satan qui arrête Satan », donc, c'est la violence qui arrête la violence. Le sacrifice d'un innocent, dit Girard, va arrêter cette crise, parce que le sacrifice est une violence sans risque de vengeance. René Girard conclut que les institutions tant politiques que religieuses s'attachent à canaliser et à masquer par un acte de violence sacrificiel. En effet, le sacrifice, selon lui, est la répétition rituelle, qu'il rétablie provisoirement, la paix dans la communauté. Car, l'élimination de la victime fait tomber brutalement l'appétit de violence dont chacun était possédé l'instant d'avant et laisse le groupe subitement apaisé et hébété. La victime, devant le groupe, apparaissant tout à la fois comme la responsable de la crise et l'auteur de ce miracle de la paix retrouvée. Elle, donc,

devient en dieu, c'est parce que son sacrifice a ramené la paix et l'ordre social. Dans *La violence et le sacré* Girard démonte ce dispositif qui expulse la violence en engendrant le sacré. René Girard expose de manière claire et accessible la notion de bouc émissaire, à travers toutes les tragédies grecques, les faits historiques, s'achèvent par le sacrifice d'une victime ; l'ordre de la Cité, qui avait été troublé par la crise mimétique, est rétabli par le sacrifice. C'est par la désignation de cette victime, le bouc émissaire, que se refait l'unité du groupe et que la crise est évacuée. Mais, Girard affirme, le mode de désignation de la victime est le plus important. En fait, la société bouleversée choisit un membre innocent à blâmer pour les troubles. Ce victime peut être n'importe qui, du membre le plus impuissant de la société au plus éminent, y compris, comme dans le cas d'Œdipe, le roi. La victime est généralement tuée, cependant, comme dans le cas d'Œdipe, il est parfois expulsé. Le groupe qui se livre au « lynchage originel » doit ignorer que la victime est innocente ; il faut que le groupe la croie coupable, et désignée de manière divine. Dans de nombreuses sociétés primitives, raconte Girard, la victime est choisie au terme d'un jeu de hasard. Dans les textes de l'Antiquité grecque, elle porte des signes : elle est boiteuse ou borgne, ou rousse ou trop blonde, ou trop intelligente. Bref, le bouc émissaire s'auto désigne par le fait qu'il est différent. Une fois le bouc émissaire exécuté, l'unité du groupe se ressoude, la crise a été évacuée, canalisée vers un tiers. Ce lynchage originel est, selon Girard, le fondement de toute société. L'acte fondateur de la société humaine ne serait donc pas, comme le supposait Jean-Jacques Rousseau, dans le *contrat social*¹. Toute civilisation, dit Girard, est au départ une religion. Toutes les institutions sont d'origine religieuse et conservent les traces de ces origines sacrificielles. Prenez le pouvoir politique, On croit généralement, c'est la thèse de Voltaire, que les monarques, profitent de leur autorité, qu'ils se sont, au fil de l'Histoire, arrogé des pouvoirs religieux. Mais le meurtre Louis XVI, Marie Antoinette, boucs émissaires types, dont le sacrifice est destiné à refaire l'unité nationale, indique que le monarque, en fait, est la victime en sursis que le peuple se réserve de sacrifier. Mille documents anthropologiques sur les civilisations primitives montrent clairement l'identification du monarque et de la victime. Alors que depuis trois siècles, la science s'acharnait à réduire la religion à des intérêts, des peurs, des ignorances, Girard nous dit que les Évangiles rendent compte « scientifiquement » de toute l'histoire humaine. Et c'est aussi à partir des Évangiles que, selon lui, l'Histoire bascule. Car Jésus n'est pas un bouc émissaire comme les autres. Victime et bouc émissaire volontaire, il

1 Rousseau, Jean-Jacques, *contrat social*, Paris, Flammarion, en 1762 ; dans cette œuvre a constitué un tournant décisif pour la modernité et s'est imposée comme un des textes majeurs de la philosophie politique et sociale, en affirmant le principe de souveraineté du peuple appuyé sur les notions de liberté, d'égalité, et de volonté générale.

s'est désigné lui-même, victime innocente, qui dans la tête de ses accusateurs va sauver son peuple. Sa mort signifie et annonce que, désormais le mécanisme même du sacrifice, de l'unité sociale fondée sur la violence, ne fonctionne plus. La Crucifixion est l'ultime sacrifice qui rend tout sacrifice absurde. Avant le Christ, Socrate déjà, rappelle Girard, avait choisi la mort face à ses juges. Il mettait ainsi radicalement en cause les fondements de la société grecque. Mais l'événement restait daté et limité. La Révélation chrétienne est de portée universelle, elle est radicalement autre : avec Jésus, la victime cesse d'être coupable, le rite sacrificiel n'a plus de sens, la logique du bouc émissaire s'écroule, les bases même de la civilisation antique s'effondrent. Le Christ nous oblige à regarder en face la violence destructrice que nous ne voulons pas voir. Sa révélation est à la fois rationnelle et transcendante ; nous aurions pu comprendre cela tout seuls, mais nous ne l'avons pas compris sans Lui. S'il existe encore de la violence, c'est que les hommes résistent à la Révélation. L'Holocauste en témoigne, mais aussi la perversion du discours : tous les coupables se veulent, à notre époque, des victimes innocentes ! Mais la Révélation progresse quand même : plus la violence s'aggrave, plus le sacrifice devient absurde ; plus il est évident que les victimes sont innocentes, plus il devient clair que la violence est inutile. Dans cette perspective, l'arme nucléaire rend la violence à peu près impossible. La société violente selon lui parce que les hommes sont tous rivaux en désirant les mêmes objets, ce qu'il appelle le désir mimétique. C'est pourquoi le meurtre faisant suite à la crise mimétique s'est ritualisé et a donné naissance au sacrifice. La violence collective et le mécanisme du bouc émissaire ont trois moments, trois caractéristiques communes. Au départ, il y a une crise sociétale majeure (famine, sécheresse, épidémie de peste comme à Thèbes...). Ensuite on cherche un ou des responsables, futures victimes, à ce malheur collectif. Dans un troisième temps, la paix et l'harmonie s'installent, la victime est honorée, voire divinisée. Le récit biblique, dès la Genèse, s'intéresse aux victimes, qui sont toujours innocentes (Joseph et ses frères, Abel, Job, Suzanne et les auteurs de nombreux psaumes...). La crise et le choix de la victime sont les mêmes que dans les mythes mais le troisième moment est différent : Joseph n'est pas divinisé, bien qu'il ait sauvé son peuple de la famine, le Serviteur souffrant d'Isaïe annonce le Messie mais sur le moment personne ne le remercie ni l'honore, Jésus à sa suite n'apporte pas la paix au sens humain, mais le glaive et la division, même dans les familles.

1.5. Une postérité artistique

La théorie du désir mimétique de René Girard, en effet, est comme l'évolution de Darwin un exemple rare d'une théorie en sciences humaines et considéré comme un outil d'analyse dont le champ d'application serait les sciences humaines au sens large, c'est-à-dire, de l'analyse littéraire à la médecine en passant par l'anthropologie, la sociologie, la théologie, la philosophie et etc. Cette constatation aura de grandes conséquences. dans les années soixante-dix, des chercheurs en psychologie clinique s'intéresser à la théorie mimétique comme Andrew Meltzoff et Keith Moore à Seattle connu pour ses découvertes révolutionnaires en psychologie expérimentale, et Vittorio Gallese, qui a découvert « les neurones miroirs » ont affirmé que les découvertes de René Girard ont anticipé de plusieurs années ce qu'ils ont pu découvrir (avec d'autres) dans leurs champs d'étude respectifs¹. Le neuropsychiatre et psychologue Jean-Michel Oughourlian poursuit les travaux de René Girard autour de la théorie du désir mimétique². En effet il utilise rivalité mimétique, priorité du désir de la théorie girardienne pour étudier des phénomènes de psychopathologie comme l'obsession et l'hystérie³. Ainsi, dans des sciences économiques, la théorie de la rivalité mimétique et de la violence ont inspirés des auteurs comme Michel Aglietta et André Orléans, pour qui la monnaie est un instrument technique et en fait, est une institution qui permet de canaliser la violence de la société.

Mais René Pommier analyse la thèse de Girard. La théorie du désir mimétique, selon lui, « est un postulat séduisant mais absurde »⁴, ou encore celle qui fait naître la violence de la contagion du désir. Il affirme que, s'il nous arrive d'imiter l'autre et de désirer ce qu'il désire, il nous arrive aussi, plus souvent, d'avoir des désirs spontanés. Il n'est pas étonnant que plusieurs personnes désirent le même objet, s'ils lui trouvent les mêmes qualités et cela ne prouve pas que chacun désire l'objet pour cette raison que l'autre le désire. Qu'un industriel s'empare de l'invention de son rival, voilà qui n'est pas le résultat d'un désir mimétique inconscient, mais

1 Voir les articles de Meltzoff et Gallese dans le livre *Mimesis and Science*, édité par Scott Gallese (Michigan State University Press, 2011). Le psychologue américain Scott Gallese l'a résumé ainsi : "Ce qui rend les idées de Girard si remarquables c'est non seulement le fait qu'il ait découvert le rôle primordial de la mimesis psychologique à une époque où l'imitation n'était pas à la mode, mais qu'il l'ait fait à travers une recherche dans la littérature, l'anthropologie culturelle, l'histoire..." (Gallese, Scott. *Contagion. Journal of Violence, Mimesis, and Culture*. Vol. 12-13, 2006, p. 68.) Selon Gallese, codécouvreur des "neurones miroirs", l'anthropologie de Girard constitue "un cadre de départ idéal pour favoriser une approche interdisciplinaire de l'étude de l'intersubjectivité humaine" (Gallese, Vittorio. "The two sides of Mimesis", *Journal of Consciousness Studies*, 2009, p. 21).

2 Jean-Michel Oughourlian est le membre d'honneur de l'Association recherches mimétiques, qui a pour objet de structurer la recherche liée à la théorie mimétique issue des travaux de René Girard et d'organiser sa diffusion en langue française.

3 Oughourlian, Jean-Michel, *Un mime nommé désir*, Grasset, 1982, cet ouvrage portant sur les phénomènes de transe, d'hystérie et de possession qui rompt avec les courants freudiens de l'époque et lance une nouvelle psychologie fondée sur le fait mimétique comme moteur de la relation et fondateur du moi.

4 Pommier, René, « René Girard : un allumé qui se prend pour un phare », 2010.

simplement la stratégie la plus rationnelle pour emporter le marché. La théorie du désir mimétique ne contredit pas seulement l'expérience, elle heurte aussi la logique élémentaire, car si l'on admet que chacun ne fait que désirer l'objet désiré par autrui, on s'engage dans une régression à l'infini qui rend impossible l'existence d'un premier désir. En effet, les personnages qui illustrent de la façon la plus évidente le désir mimétique sont les snobs et les snobs sont rarement des gens violents. Selon lui, le vrai désir est spontané, instinctif, individualiste et ne s'intéresse pas aux opinions des autres ; et c'est parce qu'il est foncièrement égoïste qu'il devient facilement violent dès qu'il est concurrencé ou contrarié.

En revanche, il se trouve que, la postérité de Girard est sans doute plus à chercher dans la création artistique que dans le champ académique. L'écrivain comme Milan Kundera a par exemple reconnu la dette intellectuelle qu'il avait envers son œuvre et le rôle de la théorie du désir mimétique dans la construction de son roman et l'élaboration psychologique de ses personnages. Ainsi, la théorie du désir mimétique semble particulièrement adaptée à l'analyse de l'une des thématiques principales de la plupart des œuvres littéraires du monde comme *Tristan et Iseult* les histoires de *Shâh-Nâme* de Ferdowsi, *Roméo et Juliette*, etc. C'est que nous expliquerons dans les deux parties prochaines qui sont liés à l'analyse l'hypothèse triangulaire Girard à travers une étude comparative et descriptive dans deux romans français contemporains : *La Jalousie* d'Alain Robbe-Grillet et *La Modification* de Michel Butor. Après une première lecture de *La Jalousie* et *La Modification*, il se trouve que ces histoires sont impliquées à trois personnes et la relation triangulaire apparaissent d'une façon remarquable dans son action romanesque. Ces parties contiennent la réponse à ces questions : Est-ce que la relation triangulaire se manifeste dans le Nouveau Roman ? Comment le nouveau roman présente-t-il la relation triangulaire comme une intrigue, malgré le refus de l'intrigue et de tout support chronologique et la mort des personnages, la présence obsédante des objets qui caractérisent le roman, sans causer aucun dommage au type littéraire du nouveau roman ?

On peut dire que l'homme est incapable de désirer par lui seul : il faut que l'objet de son désir lui soit désigné par un tiers, qui peut être à la fois une figure d'attachement et un rival : le sujet désire l'objet parce que le rival lui-même le désire. Ce tiers peut être extérieur à l'action romanesque comme : Don Quichotte et Emma Bovary. Il est le plus souvent intérieur à l'action romanesque : l'être qui suggère leurs désirs aux héros de Stendhal, de Proust ou de Dostoïevski, est lui-même un personnage du livre. Entre les héros et son médiateur se tissent alors les rapports subtils d'admiration, de concurrence et de haine : René Girard fait un parallèle entre la vanité chez Stendhal, le snobisme chez Proust et l'idolâtrie haineuse chez Dostoïevski. Mais il

ne renouvelle pas seulement la compréhension des plus grands chefs-d'œuvre de la littérature romanesque, il nous fait avancer dans la connaissance du cœur humain. Nous nous croyons libres, il affirme que, automnes dans nos choix. Que ce soit celui d'une cravate ou celui d'une femme. C'est l'illusion romantique ! En réalité nous ne choisissons que des objets déjà désirés par un autre. Girard, présente la théorie mimétique, « tout désir est l'imitation du désir d'un autre », non comme un système conceptuel, mais comme la description de simples rapports humains dans *Mensonge romantique et Vérité romanesque*. Sa théorie, dit-il est une hypothèse qu'il faut faire travailler. Sans avoir la prétention de tout vouloir expliquer, il faut vérifier si l'hypothèse mimétique explique réellement les données ethnologiques, religieuses et anthropologiques dont elle parle. Il faut juger l'arbre aux fruits. Grâce aux recherches actuelles en neuroscience et en psychologie expérimentale nous savons que l'imitation est un phénomène beaucoup plus complexe et « intime » à l'homme. Ce qui nous indique c'est que nous n'imitons pas tant des représentations - ce qu'on voit faire un autre par exemple - mais des intentions, des *désirs*. La théorie de Girard veut aussi remplir une lacune dans les théories actuelles de l'hominisation : « Les derniers stades de l'évolution biologique impliquent certaines formes de culture. La théorie mimétique s'y insère de façon absolument parfaite, et remplit les vides dans l'explication du processus d'hominisation. »¹ En fait, il retrouve partout ce phénomène du désir triangulaire : dans la publicité, la coquetterie, l'hypocrisie, la rivalité des partis politiques, le masochisme, le sadisme, etc. Le désir selon lui, est une maladie et le ressort principal de tout conflit. De cette concurrence « rivalitaire » naît le cycle de la fureur et de la vengeance. Ce cycle n'est résolu que par le sacrifice d'un « bouc émissaire », comme en ont témoigné à travers l'histoire des épisodes. La théorie mimétique inscrit donc la dynamique sacrificielle et les phénomènes religieux au cœur de la Culture. À partir de ce chapitre nous comprenons que la théorie mimétique est le fruit d'un cheminement intellectuel qui a débuté par l'étude de grands textes littéraires, qui s'est poursuivi dans l'analyse des mythes archaïques et qui s'est progressivement enrichi de données provenant d'autres disciplines. Elle s'est ainsi peu à peu organisée en une « anthropologie fondamentale », c'est-à-dire en une tentative d'explication globale de la Culture et de ce qui en découle ; bien que ces cinq grands écrivains européens vivent dans des sociétés différentes à des époques différentes, dans des milieux différents, ils se rejoignent dans la conception qu'ils avaient d'un désir sous-tendu par l'imitation.

¹ Girard, René, Celui par qui le scandale arrive : deux congrès sur Girard et Darwin ont eu lieu récemment à l'université de Cambridge. ("From Animal to Human: Girard and Darwin" 16-17 October 2009, Cambridge University; "Surviving our Origins: Girard and Darwin" 27-28 May 2011, Cambridge University)

Cette présentation bien que sommaire, met en évidence l'importance de la notion de *mimesis* dans l'anthropologie girardienne tel que la structure fondamentale du désir et la forme première de toute relation dans toutes les cultures et les sociétés. « C'est de la rivalité pour l'objet, c'est de la *mimesis* d'appropriation dont il faut toujours partir »¹. Le désir mimétique est à la base de la création des structures sociales. Il se trouve que la présentation de ce mécanisme est très utile dans ce cours parce qu'on peut grâce à elle, saisir les interdits, les rites, et l'organisation religieuse dans son ensemble. Ceci dit dans le livre *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, « cette structure est une théorie complète de la culture humaine qui se [dessine] à partir de ce seul et unique principe ». René Girard est maintenant cité par la plupart des auteurs et les certains l'ont critiqués, « est un postulat séduisant mais absurde », c'est parce qu'il remet en cause certains concepts fondamentaux de Freud et de Lévi-Strauss²; les certains auteurs admirent l'œuvre girardienne et le surnom de « Darwin des sciences humaines » on les a mentionné brièvement dans ce chapitre.

¹ Girard, *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, 1978, p. 27

²Sire, Guillaume, « René Girard, N'achevez pas René Girard », Hermès, La Revue, no 75, février 2016, p. 192 à 195, 1923-2015

Deuxième chapitre : La relation triangulaire dans *La Jalousie* d'Alain Robbe-Grillet

2.1. L'introduction

La Jalousie est le quatrième roman d'Alain Robbe-Grillet publiée en 1957, aux éditions Minuit, souvent citée comme l'exemple le plus éminent du Nouveau Roman, parce qu'il met « en cause tout un système narratif conventionnel, tente de rejeter, autant que possible, la plupart des procédés romanesques ayant cours dans les années cinquante »¹ et se prête à une analyse microscopique, dans le domaine des techniques narratives. C'est à travers les principales formes de la narration relevées dans ce roman qu'une étude critique pourrait présenter l'évolution des techniques narratives dans l'ensemble des œuvres de Robbe-Grillet. Ces aspects réunis ont fait de *La Jalousie* une des plus originales tentatives d'un nouvel espace littéraire. En effet, Robbe-Grillet rompt avec les formes et normes romanesque traditionnel comme l'intrigue, temps, espace, personnage, héros, vraisemblance et conformisme. Mais dans ses derniers textes, il semble toutefois revenir à une écriture romanesque plus classique.

Notre analyse s'intéresse à la relation triangulaire dans *La Jalousie*. Malgré l'absence de l'intrigue et le refus de tout support chronologique, la dissolution des personnages et la présence obsédante des objets qui caractérisent le nouveau roman, la relation triangulaire apparaît d'une façon remarquable dans l'action romanesque de ce roman. Après une première lecture du texte, le lecteur se sent un peu confus par le contenu. Car, il pense que ce roman comporte tous les éléments pouvant en faire une histoire traditionnelle de sentiments basée sur une situation triangulaire classique dans la littérature sentimentale. Ainsi, à la lecture du titre, le lecteur, rompu à la lecture de romans traditionnels, s'attend à être plongé dans une intrigue passionnelle pleine d'effusions et de grands sentiments. Le titre justifie une attente qui va être déçue. Cette œuvre, en fait, demande au lecteur actif et engagé qu'on ne doit pas s'attendre à

¹Van Den Heuvel, Pierre, *Parole, mot, silence pour une poétique de l'énonciation*, Paris, José Corti, 1985, p. 144.

un roman traditionnel. En effet, Robbe-Grillet s'attaque dans *La Jalousie*, comme dans ses romans précédents, à l'analyse psychologique qui fonde le roman traditionnel et la littérature bourgeoise.

L'idée essentielle sur laquelle est bâtie cette recherche, c'est que l'architecture de *La Jalousie* est basée sur la logique du triangle d'amour. Cette constatation est fondée sur plusieurs données, extraites du texte.

Tout d'abord, il y a la convocation du schéma triangulaire, indispensable à tous les romans où le sentiment de la jalousie constitue la thématique essentielle. En réalité, dans le cadre d'une relation amoureuse, la jalousie est la conséquence de la peur de perdre l'être aimé et elle est souvent en rapport avec à la fois, le sentiment d'amour et de haine. La jalousie, donc, ne pourrait exister sans le triangle, c'est-à-dire, il faut au moins, trois personnes pour que l'une d'entre elles se sent jalouse, comme c'est le cas dans *La jalousie*, est une histoire classique à trois personnages : la femme est l'objet de l'intérêt des deux hommes, l'époux manifeste le sentiment de jalousie face à celui qu'il pense être un rival potentiel. En effet, dans ce roman, les événements sont racontés en détails de façon scrupuleuse et obsessionnelle, ainsi que les gestes et les échanges des deux personnages, à travers le regard et les hallucinations maladifs d'un narrateur jaloux qui épie sa femme. Sa jalousie s'exprime tantôt subjectivement, tantôt objectivement, à travers le regard qu'il porte sur les choses et les êtres qui l'entourent. La jalousie dont souffre-t-il, se transforme d'une réalité objective à une construction mentale subjective. Par ailleurs, la jalousie se place toujours dans l'incertitude. Il se trouve que la jalousie est non seulement un sentiment humain très répandu, mais aussi un sujet fréquent et ancien, particulièrement en littérature du XIX^{ème} siècle. Pour mieux dire, c'est sur cette figure géométrique et sur ce chiffre que les romans amoureux traditionnels sont construits. Alain Robbe-Grillet aurait donc bien pu se contenter d'ajouter une nouvelle forme à ce vaste corpus, mais à sa manière. En fait, Robbe-Grillet ne décrit ni analyse aucun sentiment dans son œuvre s'il est dépouillé de toute forme de psychologie. C'est la raison pour laquelle, *La Jalousie*, de point de vue diégétique, est très différente du roman traditionnel.

Dans ce chapitre, nous allons nous concentrer sur ce roman, comme l'une des œuvres appartenant au Nouveau roman dans lequel les éléments romanesques traditionnels ont perdu de leur importance et tout le dispositif romanesque est métamorphosé par un objet. Le rôle de l'écriture dans *La Jalousie* n'est pas de nous présenter un récit progressif, mais d'exposer des scènes de la vie d'un mari jaloux avec une structure métaphorique qui nous fait saisir implicitement son sentiment. Nous allons analyser la relation triangulaire dans ce roman en

nous basant sur la théorie du « désir mimétique » de René Girard. Le chapitre présent est, ainsi, conçu pour répondre aux questions suivantes : le romancier, est-il conscient qu'il a conçu la trame de l'histoire sur une éventuelle relation triangulaire, comme l'intrigue de cette histoire ? Le modèle triangulaire, est-il manifeste dans *La Jalousie*, tel qu'il est formulé dans *Le Mensonge romantique et vérité romanesque* de René Girard ? À première vue, il nous faut mettre en valeur la vie personnelle et littéraire d'Alain Robbe-Grillet. Puis, il est nécessaire ici de présenter le résumé de *La Jalousie*. Enfin, on analysera le rôle de la relation triangulaire dans ce roman, du point de vue psychologique et narratologique.

2.2. Un regard sur l'archive personnelle et littéraire d'Alain Robbe-Grillet

L'ingénieur agronome qu'il mène une double carrière de romancier et de cinéaste, est né à Brest en 1922 et décédé le 18 février 2008 à Caen. Alain Robbe-Grillet a été élu à l'Académie française en 2004. Après une formation d'ingénieur agronome, il a d'abord exercé avec sérieux son métier. De 1945 à 1948, il est chargé de mission à L'institut National de la Statique, puis, à partir de 1950, il attache comme ingénieur à L'institut des Fruits et Agrumes Coloniaux. Après des études d'agronomie, et divers séjours en Afrique et aux Antilles, Alain Robbe-Grillet se consacre à l'écriture, ou plutôt à des recherches novatrices menées sur l'écriture. Le tournant de sa carrière se situe dans les années 1954-1955 quand ses deux premières œuvres reçoivent des prix : *Les Gommes*, c'est par cette œuvre que Robbe-Grillet fait connaître et *Le Voyeur*.

Il est l'auteur d'un certain nombre de romans et d'essais critiques. Et puis, il garde des habitudes du géomètre et d'arpenteur : dans ses romans, il décrit, il situe, il mesure. Ses personnages sont dépourvus de texture psychologique. Il leur préfère la description des objets et des lieux. À partir de 1960, il se tourne vers le cinéma. Il est en fait, un auteur-réalisateur. *L'Immortelle* et *L'Année Dernière à Marinade*, ce sont des films les plus connus d'Alain Robbe-Grillet, qu'il a réalisés oscillent ensuite entre érotisme et sadomasochisme. Il était connu pour être un adepte du sadomasochisme, comme sa femme Catherine Robbe-Grillet. Le nom d'Alain Robbe-Grillet est synonyme, pour la plupart des lecteurs, de la notion de « Nouveau Roman ». Il se trouve que ce mouvement littéraire fut créé par Alain Robbe-Grillet. C'est parce qu'il se lance dans une nouvelle querelle des Anciens et des Modernes, où il s'oppose aux tenants du roman traditionnel. Il condamne sans appel l'utilisation des formes romantiques héritées du XIX siècle et tente de définir le « roman futur ». Ses prises de position subversives le font souvent considérées comme le chef de file et le théoricien de ce nouveau mouvement, surtout en publiant *La jalousie* en 1957.

Ni Butor ni Sarraute, ni Simon ni Pinget n'auraient signé les manifestes de Robbe-Grillet, mais ils acceptèrent de s'allier à lui parce qu'ils furent conquis par son sens de la publicité. Alain Robbe-Grillet et ses amis formaient le courant du « Nouveau Roman ». Ils refusaient totalement des formes traditionnelles du roman et cherchaient à expérimenter des nouvelles formes de création romanesque. Sans doute, *Djinn* (1981) est un des exemples les plus purs qu'on puisse trouver du Nouveau Roman et utiliser les textes littéraires pour l'enseignement des langues étrangères. Ce qui frappe, à la lecture des romans de Robbe-Grillet où au spectacle de ses films, c'est que la description minutieuse des décors et des objets, les mouvements de glissement, de translation entre les images, la mise en perspective, les jeux de reflets, la reprise de séquences identiques, leur confrontation, leur approfondissement. Chaque roman de cet écrivain, en dehors de son système formel de correspondances internes, est organisé autour d'un thème psychologique se développant de façon sous-jacente comme support à l'unité de l'œuvre. Selon le principe de Gaston Bachelard, un revu littéraire ne peut guère recevoir son unité que d'un complexe. Robbe-Grillet aussi défend ce principe dont il est question, dans *Les Gommes* : le complexe d'Œdipe relie et explique toute l'intrigue ; dans *La Jalousie*, les liaisons entre scènes procèdent d'une obsession paranoïaque qui transforme le soupçon en folie délivrant ; le soldat dans *Le Labyrinthe* est atteint d'une sorte d'arnésien et le mythomane de *L'Année Dernière* a Marinade cherche à détruire le principe de « réalité » dans l'esprit d'une femme anormalement suggestible. Dans *Le Voyeur*, Mathias aussi participe à la psychopathologie Robbe-Grillet. De fortes motivations psychologiques y attirent vers ce monde tragique que Robbe-Grillet semble pourtant vouloir à tout prix éviter. *Les Gommes* redonnent vie à un mythe, *Le Voyeur* nous fait entrer dans les visions d'un sadique, *La Jalousie* dans l'obsession d'une mémoire, qui, torturée de désir et de crainte, brouille l'espace et le temps.

Robbe-Grillet est le représentant le plus connu du Nouveau Roman parce que son revue littéraire se double de réflexions théoriques provocantes pour *Un Nouveau Roman* publié en 1963, c'est un recueil d'articles et d'essais sur ses théories littéraires et d'une revue cinématographique qui a obtenu un large succès. Il considère que le roman doit se renouveler en refusant les conventions du roman classique, celui dont Balzac a fixé le modèle. Il reproche au romancier traditionnel de feindre d'être placé en historien omniscient au-dessus du champ d'observation. A ses yeux, « la continuité temporelle et spatiale », que suppose l'histoire, est-il « contraire au monde de pensée actuel » ; la conscience narratrice moderne est sur terre, située dans le champ. En vertu de ces principes, Robbe-Grillet abolit la notion classique de caractère organisé et logique, tout comme la notion de récit explicatif, et ce au profit d'une série de plans

qui se succèdent sans ordre narratif éclairant. Le but du livre était de susciter des débats littéraires en cherchant de nouvelles formes romanesques. Robbe-Grillet constate : « Ces textes ne constituent en rien une théorie du roman ; ils tentent seulement de dégager quelques lignes d'évolution qui me paraissent capitales dans la littérature contemporaine. »¹ Tout au long du livre, Robbe-Grillet exprime ses différentes idées pour le nouveau roman. Par exemple, dans l'un des chapitres dans *Pour un nouveau roman* l'écrivain discute et compare les idées sur le temps et la description du roman. Dans ses romans, Robbe-Grillet s'est évertué à donner les premiers témoignages de la littérature objective. La ville des *Gommes*, ses rues, ses maisons, son canal, s'affirment dans leur évidence. En revanche, les personnages n'existent qu'à la façon de silhouettes, d'ombres mues par des ressorts qui nous échappent. Ce qui frappe surtout, c'est la mécanique parfaite, agencée comme un système d'horlogerie, par laquelle, au cours d'une répétition terme par terme des gestes et des actions, l'auteur va jusqu'à créer un temps qui remet la partie en jeu pour son propre compte. Ce n'est ni le temps des actions humanitaires, ni celui des horloges, mais le temps de Robbe-Grillet. Et l'action y tient toute la place, au point qu'elle anime une sorte de roman policier. *Les Gommes* (1953) annoncent un talent neuf et vigoureux. Dans *Le Voyeur* (1955), cette même action est fragmentée en une multiplicité de gestes et de conduites vraisemblablement destinée à nous étourdir et à dissimuler un événement de première importance : le meurtre d'une petite fille bergère par le commis voyageur dont avant et après cet événement supposé, on nous chronomètre minutieusement les allées et venues.

Si l'on ne nous avait pas caché cet événement, le roman n'existerait pas. Il est précisément le roman des efforts que déploie le meurtrier pour combler un trou de quelques minutes dans son emploi du temps, pour rendre au monde dont l'ordre a été gravement perturbé par son acte, sa surface lisse, intacte. Les choses, les objets sont là pour qu'il s'y accroche de toutes ses forces et afin, semble-t-il, de le distraire.

La solidité, l'immutabilité de l'univers lui servent à effacer son intervention criminelle, lui en ôtent la responsabilité, lui communiquent leur innocence. N'étant pas naturellement une simple composante de l'univers, il veut en devenir une, s'effacer dans le monde pour devenir, lui aussi, définissable par ce que nous montre sa surface, c'est-à-dire ses gestes et ses conduites.

Dans *La Jalousie* (1957), Robbe-Grillet se passe cette fois d'histoire suivie, comme de personnages cohérents, ou même clairement reconnaissables. Il nous offre un kaléidoscope d'actions, ou plutôt de visions d'actions imaginaires ou réelles qui se chevauchent dans un temps aboli. Les individus se définissent par les rapports simples qu'ils entretiennent entre eux

¹ Robbe-Grillet, Alain, *Pour un nouveau roman*, 1963, description de l'éditeur

: un mari, une femme, son amant, ou avec le cadre dans lequel ils vivent : un quelconque pays colonial. Pour combler ces manques et ces vides, l'auteur se livre, mètre en main, à une description géométrique des lieux, des objets et de leur emplacement, de la course du soleil et de l'ombre aux diverses heures de la journée, revenant sans cesse sur les mêmes descriptions, sur les mêmes incidents, sur les mêmes gestes et les mêmes paroles.

Dans *Le Labyrinthe* (1959), un soldat chargé de remettre aux parents d'un de ses camarades tué, un coffret de lettres et d'objets sans valeur, erre dans les rues d'une ville morte dont les maisons semblent toutes pareilles et que recouvre la neige. Des réverbères, des portes cochères, des couloirs et des escaliers, tout cela sans doute existe, mais à la façon de ces objets dépaysant que peignent les surréalistes et qui ajoutent à l'irréalité de la peinture. En se bornant à nous donner des images rien que des images qui, au lieu de se succéder, s'associent, s'emboîtent, se catapultent, se chevauchent, se mêlent, l'auteur brouille la réalité que ces images sont chargées d'exprimer, ruine cette réalité en tant que support. On se trouve placé devant un jeu de miroirs, sans doute bien réels, mais qui renvoient des images, et ne les produisent pas.

Robbe-Grillet a fini par convenir qu'objectivité et subjectivité formaient les deux faces complémentaires de sa manière d'appréhender le monde et que l'excès de l'une pouvait se retourner en l'autre. Ses films, qui renouvellent le récit cinématographique, montrent l'épanchement sans limites de cette subjectivité : *L'Année dernière à Marinade*, *L'Immortelle*, et *L'Éden et après*, ouvertement fondé sur les obsessions de l'auteur. L'auteur affirme, que ses livres sont autobiographiques.

Les romans de Robbe-Grillet sont traduits en plusieurs langues. De 1972 à 1997, Alain Robbe-Grillet enseigne aux États-Unis, à l'université de New York et à la Washington University de Saint-Louis et dirige le Centre de sociologie de la littérature à l'université de Bruxelles entre 1980 et 1988. Alain Robbe-Grillet meurt d'une crise cardiaque.

2.3. L'introduction sur le résumé et la présentation de *La Jalousie*

Le romancier russe, Vladimir Nabokov, affirme-t-il que *La Jalousie* est le meilleur livre du siècle. *La Jalousie* comme les œuvres précédentes d'Alain Robbe-Grillet s'encadrent dans le genre du Nouveau Roman, sauf qu'il bénéficia d'emblée d'un accueil favorable. Il est traduit en une trentaine de langues. En effet, il a été plus populaire à l'étranger qu'en France, particulièrement aux États-Unis. Au temps de la parution de *La Jalousie* que nous allons étudier, bien des lecteurs, y compris des critiques tombèrent dans le panneau du titre qui était évocateur d'une narration empreinte d'une forte affectivité. Barthes affirme cette opinion : «La surveillance de sa femme ne compense rien, aucun vrai sentiment de la jalousie chez l'homme

.Nous sommes ici victimes une fois de plus, de ce préjuger qui nous fait attribuer au roman une essence. »¹

La jalousie est divisée en neuf sections. Le récit s'ouvre sur une longue et précise description de l'ombre faite par un poteau du coin sud-est de la propriété. La maison est dans une plantation des bananiers, dans les Antilles ou en Afrique. L'histoire se passe entre trois personnages le mari, la femme et l'amant présume. La femme A..., est un des personnages principaux du roman qui est décrite assise dans sa chambre, brossant ses cheveux, écrivant une lettre. Cette lettre semble être dans la poche de Frank, propriétaire d'une plantation voisine. Un dîner dans la maison est évoqué par le narrateur. Frank vient seul à dîner, sa femme Christine est demeurée à la maison avec leur jeune fils. Ils prennent l'apéritif sur la terrasse scène qui est décrite plusieurs fois dans le roman le mari, un planteur, est le narrateur, ou plus exactement l'observateur. Toute histoire nous est narrée par ce personnage qui, passant d'une pièce à l'autre de sa maison et a l'impression qu'ils ont une relation particulière qui l'exclue. L'alternance de ces trois plans construit le reste du roman : la description d'une conversation entre Franck et A... au sujet des problèmes que Frank a avec son camion, la description à propos d'un roman que Frank a prêté à A... dont l'action est similaire avec leur situation, et finalement la description de la salle à manger et de la terrasse. Le narrateur évoque aussi un voyage en ville que les deux personnages se proposent de faire ; l'auteur nous présente le départ en ville et l'arrivée sur la plantation mais on n'apprend jamais ce que les personnages font pendant leur voyage. Il y a un événement remarquable qui sera repris continuellement. A... voit un mille-pattes sur un mur de la salle à dîner se rendant compte qu'elle est troublée par la vue de cette créature, Frank roule sa serviette de table, écrase le mille-pattes sur le mur et marche dessus après qu'il soit tombé sur le sol. Cette séquence sera décrite quelques fois. À chacune des fois le mille-pattes grandit de la grandeur d'une assiette avec des pattes énormes et qui fait un bruit énorme quand il meurt. Le récit semble suivre une structure cyclique. La fin ressemble au début du roman et les mêmes actes se répètent aux mêmes endroits. *La Jalousie* est donc un roman où l'écrivain abandonne la technique romancière traditionnelle l'espace, le temps, les personnages et l'intrigue. Dans *La Jalousie* nous ne trouvons plus aucune histoire racontée et aucun personnage autour duquel se passe toute l'action. L'auteur nous offre de vision d'actions imaginaires ou réelles qui se succèdent dans un temps de conscience. Robbe-Grillet nous complique toujours notre lecture, il ne nous donne pas assez d'informations, et même si nous

¹ Barthes, Roland, *Essais Critiques*, édition du Seuil, Paris, 1964.p. p.64-70.

cherchons et trouvons quelques qualités de nos personnages, il nous reste toujours des taches blanches sur la carte de leur caractère et de leur signification dans le roman.

Les individus de ce monde se définissent par les rapports qu'ils entretiennent entre eux dans le cadre où ils vivent. Ce sont des êtres silhouettes : un mari, une femme, son amant, les bananiers, les indigènes noirs, la chaleur évoquent un pays tropical ; le narrateur est à l'évidence un colon blanc. Il ne nous dit jamais où se passent les événements. Mais pour combler ces vides, il fait souvent des descriptions géométriques des lieux, des objets, de la course du soleil et de l'ombre d'un pilier aux diverses heures de la journée, revenant sans cesse sur les mêmes descriptions, sur le même incident, sur les mêmes gestes et les mêmes paroles.

L'histoire est racontée du point de vue d'un narrateur jaloux qui épie sa femme A... qu'il soupçonne de vouloir le quitter pour Franck. Mais le narrateur bien qu'il soit apparemment absent, bien qu'il ne se nomme jamais dans le texte est en fait hyper présent. Le roman est la transcription de sa conscience. Nous voyons par ses yeux et nous entendons par ses oreilles. Nous sommes donc prisonniers d'une vision partielle et partielle de la réalité. Partielle parce que nous ne pouvons nous fonder que sur le point de vue du narrateur. Partielle parce que celui-ci est prisonnier d'une jalousie pathologique qui modifie son regard sur les objets et les êtres qui l'entourent. Le narrateur s'inquiète à partir d'indices insignifiants, et se rassure quand il paraît le plus évidemment bafoué. Il est impossible de situer dans le temps les motifs d'obsession du narrateur ; leur scénario varie du reste, parfois de manière à peine perceptible, suivant les occurrences. Il semble, quand le récit s'interrompt, que A regagne sa demeure. Le narrateur se réduit ici à un regard et une voix.

Comme ceci dit, *La Jalousie* est un travail moderne à la fois autobiographique, parce que la maison représentée minutieusement est la maison dans laquelle Robbe-Grillet a habité à la Martinique. Comme la plupart des nouveaux romans, cette œuvre ressemble beaucoup à un jeu de puzzle. Au fur et à mesure que les pages s'écoulent, se complète peu à peu ce puzzle. L'auteur vise à nous montrer, même sans le dire, un homme jaloux et son univers à travers les lames d'un store.

2.3.1. Le titre : *La Jalousie*

Le titre est, sans doute la première chose sur laquelle se porte l'attention du lecteur ; l'espace problématique de, à la fois l'écriture et la lecture qui permet d'annoncer le sens du texte. En fait, il constitue le premier lien, et le plus immédiat entre l'œuvre et son récepteur. Quand il

s'agit du roman, l'importance du titre s'intensifie pour la simple raison que le titre conduit la lecture et marque la compréhension de l'ouvrage. Le lecteur sera, en outre, conditionné par l'événement à venir, suggéré par le choix du titre. Comme on sait, il y a deux grands types de titres : l'un, les titres « noms propres » ou onomastiques, comme *Les Géorgiques* ; l'autre les titres « noms communs » ou référentiels¹, comme les œuvres des Nouveaux romanciers. Les divers titres des romans, selon Robbe-Grillet, ont en commun le fait de renfermer une dimension spatiale indéniable comme : *La Maison de rendez-vous* (1965), *Dans le labyrinthe* (1959), *Projet pour une révolution à New York* (1970). Ces titres ont une sorte d'ambiguïté polysémique. *La Jalousie*, comme l'ensemble des titres des Nouveaux Romans, est un titre référentiel. Ce n'est pas par hasard que les tenants du Nouveau Roman, comme l'a remarqué un critique, donnent à leurs œuvres des titres de types référentiels ; en fait, ils veulent réagir contre le nom propre du dix-neuvième siècle.² La fonction déictique, Selon Roland Barthes, est la fonction première qui nomme l'ouvrage et permet de le rendre unique et la fonction énonciatrice énonce ce qui suit. Ainsi, le titre se transforme en clé du contenu du texte.

La lecture critique de *La jalousie* passe forcément par l'explication de son titre qui est indéniablement, polysémique. Par-delà les affirmations de Robbe-Grillet, le titre est susceptible d'être lu de deux façons antagonistes. Le titre de *La Jalousie*, en fait, joue délibérément sur un double sens ; d'une part, c'est une réalité sentimentale, « sentiment douloureux que font naître, chez la personne qui l'éprouve, les exigences d'un amour inquiet, le désir de possession exclusive de la personne aimée, la crainte, le soupçon ou la certitude de son infidélité ».³ D'autre, un dispositif spatial, comme écrivait dans le Petit Robert « treillis en bois ou de métal au travers duquel on peut voir sans être vu »⁴, très employé dans les pays chauds qui peut être pour le jaloux le point d'observation à travers lequel il regarde, épie, voit ou croie voir. Prévaloir l'une ou l'autre signification dépendra des intentions, fort différentes, des critiques et des lecteurs qui étudient le texte. Pour un lecteur naïf, par exemple, évoque un sentiment, désigne en réalité la fenêtre à travers laquelle s'exerce ce regard, ou pour un critique comme Lucien Goldmann, qui veut voir dans le titre une manifestation du *fétichisme*, donnera du roman une lecture objectale afin de prouver l'abondance des objets dans l'œuvre. Ainsi vu,

¹Bukoba, Serge, Contribution à la titrologie romanesque, Genève, Droz, 1968, p. 25.

² Ibid. p. 29.

³ Paul Robert, Le Nouveau Petit Robert de la langue française, Paris, Le Robert, 2009, p. 1381.

⁴ Ibid., p. 1381

le texte devient l'expression de la réification des objets.¹ À vrai dire, le roman propose de nombreux points d'appui qui rendent tout à fait acceptable une telle lecture. La validation de cette interprétation du texte n'empêche pas de voir pour autant, dans son titre, une référence pertinente à l'émotion. C'est dans cette direction que va la lecture que nous proposons de *La Jalousie*.

Le choix du titre est intéressant pour cet ouvrage puisque le mot jalousie a un double sens. D'abord, le mot signifie le sentiment fort du mari qui soupçonne l'infidélité de sa femme. Puis, il signifie aussi cette sorte de rideau en bois à travers de lequel il peut épier sa femme sans être vu. L'auteur de ce roman a, très habilement, lié les deux éléments et il nous l'indique dans l'œuvre une première fois à la page 122, une deuxième fois à la page 187 :

«Il serait facile de l'observer par l'une des deux portes, celle du couloir central ou celle de la salle de bain ; mais les portes sont en bois plein, sans système de jalousies qui laisse voir au travers. Quant aux jalousies des trois fenêtres, aucune d'elles ne permet plus maintenant de rien apercevoir.»²

«A...peut avoir ouvert sans bruit la porte du couloir et être sortie de la pièce ; mais il demeure plus probable qu'elle s'y trouve toujours, hors du champ de vision, dans la zone blanche comprise entre cette porte, la grande armoire et le coin de la table où un rond de feutre constitue le dernier objet visible. En plus de l'armoire, il n'y a qu'un meuble (le fauteuil) dans ce refuge.»³

Comme on vu le sujet de notre roman est d'une part, la jalousie en tant que sentiment douloureux d'un mari dont le nom n'est pas connu par le lecteur. Ce mari narrateur est l'œil qui constate tous les déplacements suspects de sa femme. D'autre la jalousie est la persienne derrière laquelle le narrateur observe les petits mouvements et les gestes de A et de Franck, ne permet pas une vision nette, c'est toujours une perception incomplète, partielle, de la même façon que le narrateur ne peut pas apercevoir les sentiments les plus intimes de sa femme et doit se contenter d'une perception à rayures, qui l'amène directement à la jalousie en tant que passion.

Tout au long du récit, le narrateur n'arrive pas à savoir si sa femme le trompe ou non. Il observe et s'interroge toujours, mais la réponse et la clarté n'arrivent jamais. Son interrogation est sans solution de continuité, un cercle auquel il ne peut pas échapper.

¹ Voir à ce propos le chapitre « Nouveau Roman et réalité » dans : Lucien Goldmann, Pour une Sociologie du roman, Paris, Gallimard, Coll. « Idées NRF », 1964, pp. 279-335.

² Robbe-Grillet, Alain, *La Jalousie*, Paris, Édition de Minuit, 1957, p. 122

³ Ibid. P. 187

La propre structure du roman est le reflet d'une passion irrésolue. Le premier chapitre s'intitule « Maintenant l'ombre du pilier »¹, tout comme le dernier : « Maintenant l'ombre du pilier »². Le texte ne privilégie ni le premier ni le second sens. Ce que le titre identifie, c'est l'ensemble des pages réunies formant le roman, comme le dit Jean Ricardou : « 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 définitions ».³ Le titre semble engager l'intention de l'auteur à interpeller l'attention du lecteur et à jouer sur la confusion des sens. Le titre de *La Jalousie* est faussement évocateur d'une narration empreinte d'une forte affectivité : sentiment mauvais, inquiétude malade, douleur du cœur. Robbe-Grillet lui-même, tout en se défendant d'avoir écrit un récit sentimental, s'amuse visiblement à exploiter un schéma adultère traditionnel : une femme mariée (A...), un homme (Franck), qui n'est pas le sien, vient régulièrement lui rendre visite en laissant sa propre épouse (Christine) et leur enfant à la maison, et, enfin, le mari de A..., narrateur absent qui observe tout et dont on ne peut déceler la présence qu'à de faibles indices. Pourtant l'auteur évite soigneusement dans ce texte le lexique de l'obsession passionnelle, illustrant ce que Jean Louis Baudry affirmera quelques années plus tard dans son œuvre : « [...] si l'obsession apparaît, elle apparaît après mais pas avant, c'est-à-dire que c'est le lecteur qui peut parler d'obsession mais ce n'est pas le livre lui-même ».⁴ Alain Robbe-Grillet explique la définition du titre de son roman comme suit : « Il faut interpréter *La Jalousie* dans le double sens du terme : un coupe-vent propice à l'observation et à la surveillance ; une passion inquiète et sans pitié, déformant ce qu'on observe. [...] Tout le roman est contenu dans ce mot qui désigne à la fois l'objet et le sentiment passionné ».⁵ Les deux significations sentimentale et technique ne s'excluent d'ailleurs pas et l'homonymie du mot jalousie utilisée en deux sens dans le texte n'est pas le fruit du hasard, si l'on médite sur l'action du mari jaloux qui épie, à travers « le système de la jalousie » et sur son état d'esprit qui domine le texte.

2.3.2. Les signes de la relation triangulaire dans *La jalousie*

Maintenant que nous avons étudié la vie littéraire d'Alain Robbe-Grillet et résumé *La Jalousie*, nous pouvons commencer l'analyse la relation triangulaire dans *La Jalousie*, fondé sur la théorie du désir mimétique de René Girard, du point de vue psychologique et narratologique.

¹ Ibid, p. 9

² Ibid, p.210

³ Ricardou, Jean, Nouveaux problèmes du roman, essais, collection « Poétique », Paris, Seuil, 1978, p. 146.

⁴ Louis Baudry, Jean, Tel Quel, 1964, p. 30-31.

⁵ Robbe-Grillet, Alain, lors d'un entretien sur l'Immortelle, Le Monde, 1er juin 1963.

Malgré refuse les caractéristiques du roman traditionnel, en particulier l'intrigue ; on peut croire que *La jalousie* va démarrer une intrigue sur le thème de la jalousie, puisque les événements se passent entre trois personnages : un mari, sa femme et leur voisin.

Comme ceci dite, il y a la convocation du schéma triangulaire, indispensable à tous les romans, où le sentiment de la jalousie constitue la thématique essentielle. Ainsi, le sentiment de la jalousie ne pourrait exister sans le triangle. C'est-à-dire, il faut au moins, trois personnes pour que l'une d'entre elles se sente jalouse, comme dans *La Jalousie* où la femme est l'objet de l'intérêt des deux hommes, l'époux manifeste le sentiment de jalousie face à celui qu'il pense être un rival potentiel.

À première vue, ce récit est raconté à travers le regard d'un narrateur/personnage et sa présence est suggérée par le nombre des sièges et des couverts. Par exemple pendant l'un des dîners dans la salle à manger :

« Les trois couverts occupent trois des côtés, la lampe le quatrième. A... est à sa place habituelle ; Franck est assis à sa droite – donc devant le buffet. »¹

Le lecteur interprète que le troisième couvert est destiné au mari, le narrateur qui ne parle presque pas. Le mari-narrateur bien qu'il soit invisible et sans nom dans *La Jalousie*, ne dit pas « je » ni même, avec du recul romanesque, « il », mais il est en fait omniscient et omniprésent à chaque lieu et en dehors d'A et Franck, il y a un troisième personnage dans le roman. Ce qu'il dit se présente ainsi :

« 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. Ses deux avant-bras reposent à plat sur les accoudoirs. Son buste est incliné en arrière, contre le dossier du fauteuil »².

De plus, les gestes du mari-narrateur se limitent à se déplacer dans la maison, à changer de pièces et à observer sa femme. Il assiste à ce qu'il croit être le début d'une relation adultère. Et quand la jalousie du mari-narrateur se dévoile, les procédés narratifs aussi de cet homme jaloux commencent à changer. Les positions ouvertes ou fermées de la jalousie de la chambre d'A peuvent changer l'objectivité du mari-narrateur. Toutes les suppositions sur A. et Franck

¹ Robbe-Grillet, Alain, *La Jalousie*, Paris, Édition de Minuit, en 1957, p.49

² Ibid. P.90

sont des marques de sa jalousie. Quand il s'agit d'une jalousie ouverte, le mari-narrateur nous présente des explications objectives.

« Les fenêtres en sont restées grandes ouvertes toute la matinée. »¹

Les jalousies fermées des fenêtres ne permettent plus au mari-narrateur de voir les comportements de sa femme et les objets. Ces objets constituent un obstacle à la vue.

« La silhouette d'A... découpée en lamelles horizontales par la jalousie, derrière la fenêtre de sa chambre ... »²

Alors, l'influence des objets constitue le centre de *La Jalousie*. Le mari-narrateur nous présente une explication objective, quand il fait la description des objets de la chambre d'A... comme la grosse commode, les fauteuils de fabrication locale, simples, en bois et sangles de cuir. Il nous parle de l'influence de la lumière sur la vision des objets :

« Derrière la table, au centre du long buffet, la cruche indigène a l'air encore plus volumineuse : son gros ventre sphérique, en terre, ... à mesure que la source lumineuse se rapproche, ... »³

L'auteur nous présente effectivement, des personnages par l'organisation des objets comme les fauteuils et les tables. Si l'on lit attentivement le texte, on constate que les objets sont des indices concernant les personnages. Le mari-narrateur considère les places des objets comme les motifs qui augmentent sa jalousie et son solitude. Il se trouve que le récit tout à fait objectif et impersonnel, parce que le mari-narrateur travaille à rapporter des faits et à décrire des objets avec le maximum de clarté. Tout au long du roman, tous les détails affirment soupçons du mari-narrateur qui décrit les relations de sa femme avec son amant, comme si ces événements étaient vus par lui à travers des jalousies. Ce qui est important, c'est sa propre vision qui surveille toujours les autres personnages et Franck en particulier. Les comportements absurdes de Franck augmentent la jalousie du mari-narrateur. Ainsi, Franck est une sorte d'anti-narrateur. La place de Franck est toujours réservée à côté de A... :

1 Ibid. P.119

2 Ibid. P. 185

3 Ibid. P.163

« Elle s'est approchée le plus possible du fauteuil où est assis Franck, se penche vers lui, si près que leurs têtes sont l'une contre l'autre. »¹

Ce rapprochement des deux fauteuils nous montre une intimité entre A. et Franck et enfin nous reflète la solitude et la jalousie du mari-narrateur :

« ... : il reste vacant toute la soirée, isolant encore un peu plus le troisième siège en cuir des deux autres. »²

Parce que c'est A. qui arrange les fauteuils sur la terrasse. L'arrangement des fauteuils justifie le comportement d'A...

« C'est elle-même qui a disposé les fauteuils, ce soir ... »³

Donc, les objets constituent les oppositions principales entre le monde du mari-narrateur et celui d'A... et de Franck. En somme, les objets sont au centre de toute l'intrigue. La présence des objets nous montre les relations parmi les gens. Ils ne racontent rien mais ils causent une réalité visuelle. La place des objets augmente les soupçons du mari qui observe tout avec un sens aigu.

D'ailleurs, la jalousie n'a pas besoin de beaucoup de pulsions pour s'extérioriser. Il suffit d'un nombre réduit d'actions pour que ce sentiment fou et destructeur se manifeste et devienne obsessionnel. Pour ce qui concerne le mari de *La Jalousie*, il commence à douter de sa femme, lorsqu'il remarque qu'elle insiste pour que Franck vienne manger chez eux, et quand elle demande à ce dernier de rester davantage avec eux. Bien qu'elle soit indirectement traduite, la jalousie du mari est détectable. Elle se remarque dans : la façon dont le narrateur présente les personnages soupçonnés, sa tentative fictive de se venger des coupables, les questions qu'il pose à ces derniers à leur de la ville, la fouille de la chambre de A... pendant son absence et dans la répétition accentuée de l'épisode de l'écrasement du mille-pattes. Ce dernier point est probablement le paramètre qui permet de mesurer le niveau de la jalousie chez le mari, Ce que nous expliquerons dans ce qui suit.

Or, après la souffrance des guerres, les écrivains du vingtième siècle s'interrogent sur les conditions de la vie et s'efforcent de retrouver à leurs procédés narratifs la réalité du monde.

¹ Ibid. P.118

² Ibid. P.207

³ Ibid. P.19

Les exigences de la vie sociale leur permettent de communiquer avec le monde. Et l'homme créé par les écrivains du vingtième siècle, est programmé par le mécanisme que son milieu produit. Il est resté en arrière des objets. Le lecteur et l'écrivain s'unissent avec les personnages créés. Donner des noms différents aux personnages est inutile.

Voire, dans *La Jalousie*, il n'y a aucune identification sur les personnages. Parmi les personnages que les événements se passent entre eux, c'est A... qui a été décrite le plus par un jaloux, par un regard subjectif. Contrairement au roman traditionnel, A... n'a ni de prénom ni de nom et ni d'âge. Son nom est une initiale, avec trois points, qui réfèrent à quelque chose d'inconnu. Elle n'a pas donc un vrai nom, son nom ne dit rien, mais on peut dire que cette initiale donne une impression douce en tant qu'une voyelle, mais aussi résolue, de la première lettre de l'alphabète. Les points dans son nom indiquent quelque chose qui n'est pas nommé, c'est comme avec son caractère qui n'est pas défini, qui se réfère au lecteur, qui doit le découvrir. Nous pouvons voir la femme A... à chaque événement. Elle n'est pas seule. Elle a une main qui porte le plateau et des doigts qui prennent un verre de vin. Elle parle peu lors de repas. Nous la voyons s'habiller, écrire à son bureau et à la vitre de la voiture de Franck.

Le mari-narrateur éprouve un grand désir pour sa femme A.... Il nous montre ce désir en décrivant minutieusement et objectivement les cheveux noirs de la femme. Nous avons peu de connaissances sur sa physionomie. Elle a des cheveux longs, bouclés, noirs et brillantes¹. Les cheveux de A... ont suscité dans le narrateur, c'était le bruit, qui se produisait pendant que A... peignait ses cheveux. Ce bruit a éveillé en lui une image de la scutigère, qui, en ouvrant et renfermant sa bouche, produit « un grésillement léger »² le craquement, semblable d'après le mari à celui, que produisent les cheveux. Une autre allusion de ce bruit est un incendie, similaire par ce bruit, par ce craquement aussi. L'incendie évoque des émotions, la passion qui est hors du contrôle, des sentiments brûlants. Dans la pensée du narrateur, les images émergent et se relient d'une façon inconsciente, d'après leur qualité et leur valeur symbolique, qu'ils représentent pour lui. Ils font donc une opposition aux descriptions des objets et des hommes souvent rigides, qui ne se réfèrent qu'à la réalité. Un autre trait physique de A..., qui est décrit dans le texte, sont ses yeux :

¹ Ibid p.1.-15 1957

² Ibid., p. 165 1957

« Ses yeux sont très grands, brillants, de couleur verte, bordés de cils longs et courbes. Ils paraissent toujours se présenter de face, même quand le visage est de profil [...] Elle les maintient continuellement dans leur plus large ouverture [...] sans jamais battre les paupières. »¹

Cette description un peu bizarre nous fait penser à un lézard, qui est décrit un peu plus tôt dans le texte :

« Le lézard, sur la barre d'appui, est maintenant dans l'ombre [...] », et aussi : « [...] une queue deux fois tordue, quatre pattes assez courtes et la tête tournée vers la maison. »²

Donc, on peut dire les yeux de A... sont un peu énigmatique, séducteur.

Aussi, on nous parle aussi des lèvres de A..., elles sont maquillées, mais par la couleur proche de leur couleur naturelle :

« A... est en train de terminer son discret maquillage : ce rouge sur les lèvres qui se contente de reproduire leur teinte naturelle [...] »³

A... ne se maquille pas trop, elle semble à suivre sa beauté naturelle, elle n'a pas besoin de s'accentuer, elle paraît être confiante d'elle-même. Ces descriptions de A... laisse l'impression en nous qu'elle est une femme soigneuse, coquette.

Contrairement au mari-narrateur qu'il n'est nulle part décrit, Franck parle beaucoup dans le roman et cherche à s'attirer les faveurs de A.... Les rares descriptions physiques que fait le mari-narrateur nous montrent Franck comme quelqu'un de fort. Il est courageux auprès de A.... Il est tout ce que le mari-narrateur n'est pas. Il symbolise la puissance et la force. Il est donc l'objet de la jalousie du mari-narrateur. Cela nous rappelle la théorie du désir mimétique de René Girard Comme nous l'avons déjà cité, Girard présente le modèle du désir triangulaire à travers des livres de Cervantès, Flaubert, Stendhal, Dostoïevski et Proust. Il voit dans les œuvres romanesques de ces auteurs une structure triangulaire, dont les trois angles sont occupés par le « sujet du désir », l'« objet du désir » et le « médiateur ». On peut représenter le désir des personnages par une ligne droite qui relie le sujet à l'objet, mais cette ligne affirme Girard n'est pas « l'essentiel » : « au-dessus de cette ligne, il y a le médiateur qui rayonne à

¹ Ibid., p. 202 1957

² Ibid., p. 201

³ Ibid., p. 142

la fois vers le sujet et l'objet ».¹ Le médiateur ou « l'Autre » est un modèle ou une idole que le sujet admire, ouvertement ou secrètement. Ce modèle désigne au sujet quels objets sont désirables en les désirant lui-même ou en les possédant. Le désir triangulaire implique donc un comportement imitatif : le personnage sujet imite le médiateur en ce qu'il désire, ou croit désirer, les mêmes objets que lui. À en croire Girard donc, le sujet ne désire jamais spontanément, mais ses désirs sont « médiatisés » à travers le médiateur. Qui plus est, il a une conception fautive de la réalité, étant trompé par « l'éclat » qui émane du médiateur :

« Le prestige du médiateur se communique à l'objet et confère à ce dernier une valeur illusoire. »²

Pour trouver le médiateur et de quelle sorte de médiation il s'agit (externe ou interne), on n'a que deux questions à se poser : pourquoi (pour qui) ou contre quoi (contre qui) le sujet désire-t-il cet objet plutôt qu'un autre ? Si l'on trouve pourquoi (pour qui), il s'agit d'un médiateur externe, donc d'un modèle que respecte le sujet dans sa quête - quête de l'objet pour le médiateur, donc quête du médiateur, désir de s'y identifier. Si l'on trouve contre quoi (contre qui), il s'agit d'un médiateur interne, donc d'un obstacle que le sujet cherche à détruire dans sa quête. Disons tout de suite que le mari-narrateur est le sujet, Franck est le médiateur et l'objet du désir est la femme A.... Le caractère jaloux, le mari veut être à la place du modèle, Franck, mais il ne peut pas. Il cherche à écarter le modèle ou à se tourner vers l'objet. Comme dirait dans les premières pages du roman, l'organisation des fauteuils et de la table présente l'organisation de la représentation des personnages A... et Franck s'installent dans deux fauteuils très rapprochés l'un de l'autre alors que le mari-narrateur, observant la scène, occupe le plus éloigné des deux premiers. Le troisième fauteuil est vide parce qu'il n'est pas confortable. L'observateur est obligé de tourner la tête pour apercevoir A.... Ici, on peut parler de la médiation interne puisque le médiateur et le sujet désirant sont dans un rapport de proximité. Ils se connaissent, ont la possibilité d'interagir, c'est-à-dire, le médiateur est réel et vit dans le même monde ou au même niveau que le sujet, c'est-à-dire, le modèle et l'imitateur sont de condition équivalente. Cette situation est celle des sociétés démocratiques. Or, si ce qui fait la séduction de telle femme à mes yeux, c'est d'être désirée par un homme que j'imité parce qu'il revêt pour moi un certain prestige, il n'est pas exclu que mon modèle puisse m'empêcher de posséder l'objet de mon désir en se l'appropriant. Dans cette forme de la

¹ Girard, René, *Le Mensonge romantique et Vérité romanesque*, 1961

² Ibid. p : 31

modalité, le médiateur comme Franck devient en effet, à la fois un modèle et un rival pour l'appropriation de l'objet dont la valeur augmente à mesure que la rivalité croît. Car, dès le premier jour de l'histoire, comme ceci dit, nous voulons être comme l'autre et nous désirons posséder ce que l'autre possède, non pas parce que cet objet (nourriture, terre, outil, femme, etc.) nous semble précieux, mais précisément parce que l'autre le possède. La valeur de l'objet est donc, guidée par ce qui est consommé ou possédé en société et entretient un lien plus ou moins étroit avec les normes sociales en vigueur. C'est-à-dire, la valeur de l'objet augmente également en fonction de la résistance de son acquisition. Bien que le sujet veuille s'approprier l'objet, il s'en voit interdit l'accès puisque l'objet appartient à l'Autre. On peut dire que cet interdit (non-légal) posé par le médiateur. Ceci dit, dans *Mensonge Romantique et Vérité romanesque*, l'objet désiré, en réalité, est un prétexte pour atteindre l'être du médiateur : Le prestige du médiateur se communique à l'objet désiré et donne à ce dernier une valeur illusoire.

Cette médiation interne est d'abord appelée « désir mimétique », puis « rivalité mimétique » par René Girard, a pour conséquence une compétition violente entre le sujet et le médiateur. Le conflit est, comme il affirme plutôt interioriser, c'est parce que « le désir selon l'Autre ».¹

Ainsi, **les effets pervers de la rivalité mimétique sont la haine, la jalousie ou l'envie** et pour Girard ce « ne sont guère que les noms traditionnels donnés à la médiation interne, noms qui nous en cachent, presque toujours, la véritable nature ».² En effet, remarque finement René Girard : « Seul l'être qui nous empêche de satisfaire un désir qu'il nous a lui-même suggéré est vraiment objet de haine. Celui qui hait se hait d'abord lui-même en raison de l'admiration secrète que recèle sa haine »³. C'est-à-dire, lorsque, le modèle apparaît comme rival, le sujet éprouve pour ce modèle ce sentiment déchirant qui est réciproque. Selon la définition de *Larousse*, Jalousie est « Sentiment fondé sur le désir de posséder la personne aimée et sur la crainte de la perdre au profit d'un rival » et envie est « sentiment de convoitise à l'égard de ce que possède autrui, de ce dont il jouit » ; ces deux sentiments ne sont jamais dissociable de la pulsion mimétique et ont en effet, en commun la nécessité d'un objet et d'un tiers, « celui que l'on jalouse ou celui que l'on envie. »⁴

¹ Girard, René, *Je vois Satan tomber comme l'éclair*, 1999, p. 101

² Girard, René, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, p. 26

³ Ibid., p. 42 et 81

⁴ Ibid., p. 26

La femme A... est loin d'être timide puisqu'elle participe aux conversations avec Franck. Le mari-narrateur se sent le seul bénéficiaire légitime de l'attention de sa femme A.... On peut croire que la jalousie du mari-narrateur ne correspond pas à une réalité objective mais à une construction mentale subjective. Dans tout le roman le mari-narrateur cherche dans les comportements d'A... la preuve de ce qu'il soupçonne. Par exemple : quand elle lit ou écrit une lettre en pensant qu'elle lisait la lettre de Franck ou qu'elle lui écrivait une lettre. Quand sa femme l'envoie chercher de la glace, il pense qu'elle cherche à éloigner pour rester seule avec Franck.

« Sur la terrasse, Franck et A. sont demeurés dans leur fauteuil. Elle ne s'est pas pressée de servir la glace : elle n'a pas encore touché au seau de métal poli que le boy vient de déposer près d'elle et dont une buée légère ternit déjà l'éclat. »¹

La violence du mari-narrateur ne pouvant pas s'exprimer verbalement et est complètement empêchée. C'est cet interdit qui attire l'angoisse du mari-narrateur. On peut voir facilement la haine que le mari-narrateur constate par l'expérience personnelle. Il ne cherche pas à s'opposer à Franck parce qu'il craint que sa femme le quitte. Le mari-narrateur n'arrive pas à savoir si sa femme le trompe ou non. Il s'interroge toujours, mais son interrogation est sans solution. C'est pour cela que, lorsque celle-ci tourne la tête vers lui, il se dépêche de changer la direction de son regard pour le fixer sur un élément matériel comme la plantation de bananiers qui entoure la maison.

Il nous faut dire que dans toute l'histoire de la littérature romanesque, *La Jalousie* de Robbe-Grillet est l'ouvrage qui contient le plus de répétitions de scènes, ou des éléments de scènes. Elles évoluent, se transforment au rythme des nécessités intérieures du narrateur ; comme la scène de l'écrasement du millepatte qui est la plus célèbre de ces répétitions, a été reprise cinq fois dans *La Jalousie*. Quand leur voisin Franck est chez le narrateur pour le dîner, A... voit un mille-pattes sur le mur :

«C'est à ce moment qu'elle aperçoit la scutigère, sur la cloison nue en face d'elle...elle dit : "un mille-pattes !" Franck relève les yeux...la serviette roulée en boule dans la main...achève d'écraser quelque chose sur le carrelage, contre la plinthe.»²

¹ Ibid, P.106

² Ibid, p.p.96, 97

Cet événement de virilité de Franck nous montre la jalousie et la solitude du mari-narrateur. La marche du mille-pattes sur les objets est parallèle à la marche des pensées des personnages. Le mille-pattes est sur le mur, au milieu du panneau. Il est immobile. Ses antennes se couchent l'une après l'autre et se relèvent, dans un mouvement alterné lent mais continu. Nous pouvons considérer le développement des pattes comme millepattes-araignée à cause de la rapidité d'action. L'écrasement du mille-pattes est devenu dans le roman un signe de la force et de la présence de Franck et aussi un signe excitant la jalousie du narrateur. Un jour, Franck parle de sa décision d'aller à la ville. La femme du mari narrateur veut l'accompagner, parce qu'elle veut faire des courses dans la ville. Le mari-narrateur reste seul à la maison. Le soir, A... ne rentre pas. La solitude du mari augmente sa jalousie. Quand il voit la tâche du mille-pattes écrasé sur le mur, il se souvient de la scène de l'écrasement du mille-pattes et de la présence de Franck. Il pense à sa femme et à Franck. Il pense que sa femme cherche à l'éloigner pour rester seule avec Franck :

« 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. »¹

Ou encore :

« Les fines antennes accélèrent leur balancement alterné. »²

La tâche du mille-pattes change selon le degré de la jalousie du narrateur. Quand la jalousie atteint son paroxysme, la tâche du mille-pattes devient gigantesque :

«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... 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.»³

Effectivement, sans cette écriture obsessionnelle, le lecteur ne pourrait pas comprendre la jalousie du narrateur et grâce ces répétitions, l'ouvrage trouve son sa forme. La répétition obsessionnelle de la scène de l'écrasement du mille-pattes rend d'une part cette jalousie visible

¹ Ibid, P.60.

² Ibid, P.63

³ Ibid, P.145

; d'autre part, elle la rend vivante et toujours présente. Le narrateur a besoin de retourner, réexaminer, modifier tout ce qui appartient aux scènes importantes. Seul dans la maison vide, ou il attend le retour de A, le protagoniste-mari subit successivement toutes les atteintes d'un cas classique de troubles psychiques, hallucination, obsession, transfert dans la réalité des fantasmes engendrés par une imagination fébrile. Il libère sa jalousie en une vision qui exprime à la fois son complexe d'infériorité, sa peur de l'agressivité, sa certitude refoulée que sa femme le trompe avec un amant. C'est une présomption d'infidélité qui constitue une base suffisante de jalousie pour le narrateur.

En outre, on peut parler, dans *La Jalousie*, de deux niveaux d'action : d'un, il y a des scènes qui se déroulent plus ou moins en même temps que le narrateur nous les présente et de l'autre c'est des scènes auxquelles il se reporte en imagination, qu'il se les rappelle ou les invente. On peut croire tout le récit se déroule dans la mémoire du narrateur. Nous sommes, en tant que lecteur, placés dans l'esprit, dans le champ des perceptions sensorielles d'un narrateur ou pseudo-narrateur. Il paraît impossible de bien comprendre la structure de *La Jalousie* sans situer les grandes étapes de l'intrigue : la lettre, l'épisode de la glace, le projet de voyage, le voyage lui-même, le retour, la conduite ultérieure Franck, etc. Dans *La Jalousie*, le système général de liaison de scènes est axé sur l'espace visuel du narrateur. Le meilleur exemple en est celui de la nouvelle direction que prend le regard du narrateur lorsque la jeune femme, que ce dernier est en train d'observer, lève les yeux vers lui ; mouvement qui donne toujours lieu à un rapide changement de décor visuel :

« Les boucles noires de ses cheveux se déplacent d'un mouvement souple, sur les épaules et les dos, lorsqu'elle tourne la tête. L'épaisse barre d'appui de la balustrade n'a presque plus de peinture sur le dessus. Le gris du bois apparaît. »¹

Dans *La Jalousie*, généralement, l'intervention du mari-narrateur est marquée par des choix de stratégie quant à la conduite et la structure de la narration. Bien que l'auteur fasse usage du discours indirect ou du discours indirect libre, méthode de narrativisation des paroles des personnages, il serait normal de se demander sur l'existence ou non du narrateur, vu qu'il n'existe aucun jugement ou commentaire personnel, aucune appréciation explicite ou subreptice qui la trahisse. Il ne serait nullement exorbitant de prétendre que le narrateur de ce roman est « destitué de l'omniscience et de l'ubiquité qui sont les attributs classiques de la

¹ Ibid., P.100

fiction »¹. Selon Maurice Blanchot, le narrateur « c'est sans nom, c'est sans visage ; c'est la pure présence anonyme »². En effet, la narration est dépersonnalisée car elle ne passe que par une voix-off et elle ne s'exprime qu'à travers un « soliloque intérieur. »³ Néanmoins, parmi les autres occurrences du roman nous relèverons certains moments où la présence du narrateur /du mari est incontestable. Soit il y a une réponse ou une affirmation au style indirect libre, soit une coordination, par exemple, un « mais », qui avoue qu'il est là. Il serait donc inexact de prétendre que ce narrateur jaloux « ne se déclare jamais » : tout le livre constitue un aveu. Voilà, le narrateur « parlant » à sa femme, à table :

« Pour plus de sûreté encore, il suffit de lui demander si elle ne trouve pas que le cuisiner sale trop la soupe. Mais non, répond-elle, il faut manger du sel pour ne pas transpirer. »⁴

Dans l'épisode de la glace, le narrateur interroge le boy :

« A une question peu précise concernant le moment où il a reçu cet ordre, il répond « maintenant », ce qui ne fournit aucune indication satisfaisante. »⁵

Lorsque A. revient de son voyage avec Franck, elle pose une question à son mari. La réponse du narrateur est rapportée sous la forme d'un discours indirect libre :

« [...] Il n'y a d'ailleurs rien de neuf »⁶

De ce narrateur, non désigné par un pronom personnel, puisqu'il ne dit jamais ni 'je' ni 'il', on peut dire qu'« il est un vide qui pense. »⁷ Il est « un narrateur qui ne 'raconte' rien, mais par les yeux de qui tout est vu, par les oreilles de qui tout est entendu, ou par l'esprit de qui tout est imaginé. »⁸

Le même procédé est employé pour les questions qu'il pose ensuite :

« Elle-même, interrogée sur les nouvelles qu'elle rapporte, se limite à quatre ou cinq informations. »⁹

1 Allemande R.-M., Alain Robbe-Grillet, op. Cité. p. 76.

2 Blanchot M., Le livre à venir, Paris, Gallimard, 1959, p. 241.

3 Ricardou J., Pour une théorie du Nouveau Roman, Paris, Éd. du Seuil, Coll. Tel Quel, 1971, p. 229.

4 Robbe-Grillet, Alain, La Jalousie, Edition du Minuit, Paris, P.50

5 Ibid., P.52

6 Ibid., P.94

7 Rousset J., Narcisse Romancier, Paris, José Corti, 1973, 144.

8 Robbe-Grillet, L'Immortelle, ciné-roman, Éd. de Minuit, 1963, pp. 7-8.

9 Robbe-Grillet, Alain, La Jalousie, Edition du Minuit, Paris, P.65

Il est juste de dire qu'il reste inactif face aux soupçons qui l'assaillent. Il est timide et il a une impuissance sexuelle psychique, accompagnée de la peur constante d'une fuite de la jeune femme.

Le narrateur présente un cas classique de troubles psycho-sexuels, et devient un type humain par trop « vraisemblable ». Alain Robbe-Grillet parle beaucoup de la primauté du « visuel » dans l'univers romanesque qu'il préconise. Le sens de la vue domine dans *La Jalousie*. Malgré cela, il faut signaler un certain nombre de liaisons effectuées par le truchement de sons qui donnent lieu à des transformations et des correspondances. Voici, quelques bons exemples : le sifflement de la lampe, le ronronnement des camions sur la route, le bruit de la brosse dans les cheveux de A..., bruit du camion renforce la peur d'une fuite de A... que le narrateur se sent. Le mari-narrateur, se pose des questions indirectes dans la partie : pourquoi le boy n'avait-il pas apporté la glace :

« Lui aurait-elle donc dit de ne pas l'apporter ? C'est la première fois, de toute manière, qu'elle ne se serait pas fait comprendre ... »¹

On parle d'un temps d'histoire ; le temps vécu par les personnages et d'un temps du récit ; le temps du texte, celui des pages ; comme *La Jalousie*, il est facile de définir le temps du texte puisque le livre consiste de 218 pages divisées en neuf chapitres. Mais il est plus difficile à discerner le temps vécu par le narrateur puisque la seule chose qu'on sait, c'est qu'il se trouve dans une situation où il soupçonne sa femme d'avoir une relation avec le voisin Franck. Ainsi, il semble épier sa femme dans leur maison tous les jours. À tout moment où le narrateur se déplace dans la maison on en conclue qu'il se déplace dans le temps, car il n'est pas possible de se trouver à deux endroits différents en même temps. Mais, dans ce roman, le narrateur ne se déplace pas beaucoup. Il semble complètement obsédé par cette idée fixe et par conséquent il reste paralysé dans sa maison construisant et reproduisant des images et des souvenirs qu'il mélange dans sa tête. Il est alors plus difficile de discerner une durée de l'histoire. Puis le temps présenté est un temps imaginaire et il est difficile de définir quel est le moment présent. Aussi, le manque d'une linéarité des événements complique la définition de la durée. Le narrateur saute dans le temps entre imagination et observation, entre souvenirs du passé et l'observation du présent. Puis, il interprète chaque situation d'après sa jalousie. Alors, la présentation est très subjective. Les images qu'il nous présente ne sont pas dans un ordre temporel, mais dans l'ordre d'apparition dans sa tête. En outre, le mari répète en reproduisant

¹ Ibid, P.160

les faits et les images. L'écrivain pour marquer le temps de l'action utilise beaucoup d'adverbes de temps « À cet instant » « Maintenant » « C'est à ce moment » « Le moment est venu ». Tous ces mots nous situent au moment où l'observateur est en train de nous présenter la situation. Une grande partie du texte est écrite au présent. Tout ce que le mari écoute ; les moments de conversation et les différents bruits, sont présentés au présent. Lorsque A... et Franck projettent le voyage, ils utilisent le futur ou le conditionnel : « Nous partirons de bonne heure, dit Franck. »¹ Et pour marquer que le voyage est terminés, ils rentrent ensemble et parlent de l'accident au plus-que-parfait. « Nous étions partis à l'heure prévue et nous avions roulé sans incident. »²

Dans beaucoup de livres traditionnels, la table des chapitres ou la structure du texte peuvent indiquer l'ordre des événements. En fait, dans ce roman, la table à la fin du roman n'aide guère le lecteur. Les titres donnent peu d'information sur le contenu. En effet, dans ce roman, les chapitres marqués par des intervalles blancs n'ont pas pour but de montrer un déroulement de l'action ni de marquer un déplacement du temps. Ce sont juste des étapes dans le texte. Cinq des neuf chapitres commencent par le mot « Maintenant » et l'écrivain situe le lecteur simultanément au moment où le narrateur vit le déroulement des faits. Il observe et nous décrit le mouvement de la lumière autour de la maison. Alors, le rythme est lent et le lecteur et le narrateur observent simultanément l'entourage et « Toujours » est un autre mot très fréquent qui met en valeur la vie monotone à la plantation. Il y a les mêmes repas aux mêmes endroits avec les mêmes personnages aux mêmes heures. La structure textuelle donc, ne peut pas indiquer une durée du temps. Le roman ne semble pas commencer au début de l'intrigue et on s'interroge sur le dénouement de l'intrigue et la fin de l'histoire. Tout cela est diffus. On pourrait penser que le mari comprend que sa femme est amoureuse de Franck et qu'il accepte la situation en restant oisif. C'est le lecteur qui reconstruit tout, en même temps qu'il est en train de lire la présentation du narrateur. En fait, En accélérant le rythme par les sauts du temps, l'écrivain renforce l'image d'un mari anxieux et obsédé par sa jalousie. Le premier et le dernier chapitre commencent par le mot « Maintenant » et évoquent le sentiment d'un déroulement cyclique. Normalement, un écrivain construit conséquemment le déplacement du temps ou de l'espace par un intervalle blanc entre deux nouveaux paragraphes. Un écrivain peut aussi relier les paragraphes ou chapitres par les adverbes temporels. Par exemple « Le lendemain matin » etc. Il y en a peu dans le roman. Dans ce texte, il y a seulement les intervalles entre les chapitres

¹ Ibid, p.81

²Ibid, p. 83

qui sont marqués par un espace blanc. Le déplacement du temps et de l'espace ne sont pas marqués d'une façon évidente. Donc, la structure du texte n'aide pas à trouver un ordre du temps des événements.

Contrairement, dans le roman traditionnel, le récit suit un ordre chronologique, c'est-à-dire, les événements se succèdent dans un ordre du temps. Ensuite, il y a un début, un milieu et une fin du récit, même si l'écrivain présente les événements dans un autre ordre que temporel. Il se trouve que la chronologie est un sujet intéressant dans *La Jalousie* puisqu'il est impossible de définir le point de départ, ni le point final des événements. Le texte semble suivre une structure cyclique sans marquer le début ni la fin. Car les scènes se ressemblent et se répètent. En plus, le narrateur saute dans le temps en cherchant une relation éventuelle entre Franck et A... Alors, il confond le présent avec le passé. Les images des moments et des événements se confondent dans le temps. Ensuite, le narrateur semble confondre la réalité avec ses soupçons jaloux et imaginaires. Ainsi, le lecteur doit lire avec attention en étant très observateur pour ne pas s'y perdre. En plus, le narrateur ne bouge pas beaucoup. Il reste souvent dans la maison, dans les différentes pièces tout au long de la journée. Tout cela ne facilite pas le classement des événements dans un ordre chronologique.

Au début du texte, les événements semblent suivre dans un ordre temporel logique. D'un apéritif le soir au dîner, du lendemain matin, au déjeuner et finalement en terminant par le dîner. En effet, le récit continue les mêmes événements qui se répètent dans le même ordre tous les jours. Le narrateur nous décrit la continuité des événements quotidiens dans la maison coloniale. Mais, en présentant les moments, le narrateur fait des retours en arrière et il saute dans le temps tout au long du texte. Les scènes ne se succèdent pas dans un ordre temporel dans le texte. Par exemple, au début du quatrième chapitre, Franck et A...discutent du voyage qu'ils ont l'intention de faire. Ensuite, le narrateur écoute sa femme et Franck en train d'expliquer la raison de leur rentrée retardée du même voyage. Et à la fin du même chapitre, ils sont encore en train de décider le jour de leur voyage. Un autre exemple significatif où le narrateur fait un saut dans le temps, se trouve au septième chapitre. La présentation du mille-pattes n'est pas du tout logique dans le septième chapitre. Le mari l'observe d'abord comme une tache, puis il est vivant, et ensuite, quelques lignes plus loin, il observe Franck en train d'écraser le mille-pattes.

Dans *La jalousie*, il y a un grand nombre de descriptions minutieuses et détaillées qui ralentissent le rythme du récit. On pense par exemple aux descriptions détaillées de la

plantation ; « 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. »¹

L'écrivain mesure et décrit minutieusement la rangée des bananeraies. Le lecteur a l'impression de s'y trouver simultanément avec l'observateur. On sait qu'A... et Franck ont l'intention de passer une journée entière en ville et pendant les chapitres 6 et 7 le mari reste paralysé dans la maison en les attendant. Alors, l'écrivain consacre deux chapitres pour décrire l'attente et l'angoisse du mari. Le temps s'écoule lentement, comme il le fait pour celui qui est en train d'attendre. Par exemple, il nous décrit le vide de la maison, en passant par toutes les pièces. Il nous décrit le silence par sa description détaillée des insectes qui tournent autour de la lampe à gaz d'essence par exemple. Les deux chapitres montrent bien l'angoisse du narrateur par les descriptions détaillées qui occupent beaucoup de texte dans cette partie du roman. Les hypothèses sur les raisons de leur retard et les images qu'il s'illusionne sur la relation entre Franck et A... renforcent aussi son angoisse.

Les répétitions jouent un rôle important dans la présentation de l'histoire. D'abord puisqu'elles renforcent l'image du mari jaloux. À l'aide des répétitions, le lecteur comprend mieux la situation du mari, on comprend sa jalousie et le lecteur soupçonne lui aussi une relation entre A... et Franck. Ensuite, les scènes reproduites montrent bien l'imaginaire du narrateur. Les répétitions représentent l'intérieur du mari. Il choisit les scènes qui sont les plus importantes pour provoquer sa jalousie. Et il est naturel que le narrateur ne se rappelle pas tout à fait les détails des moments répétés, il essaye de reproduire les événements, même s'il ne parvient pas toujours à les répéter exactement. Mais, en modifiant les répétitions, il interprète aussi les moments après sa jalousie et son sentiment d'être exclu. Par les phrases reproduites de nouveau on peut tirer des conclusions conformes avec le soupçon. Puis, les répétitions donnent aussi une bonne occasion d'observer des détails. Comme le roman policier, en reproduisant les événements, on cherche des évidences, des insinuations et des détails pour prouver la relation. Cela évoque aussi l'intérêt du lecteur qui cherche à trouver des indices de la relation éventuelle entre Franck et A.... On essaye d'interpréter en concluant la situation répétée. Alors, les répétitions renforcent le soupçon d'une relation éventuelle entre Franck et A.... En répétant les moments, le narrateur essaye de les reproduire conformément à sa jalousie. Les répétitions représentent l'angoisse du mari. Il se rappelle A... à différentes scènes, réelles et fictives, pour prouver sa jalousie.

¹ Ibid, p.p.31.35.36

Dans ses œuvres, Robbe-Grillet nous présente des silhouettes fugitives dans des attitudes bizarres. Comme les ralentis de la caméra ont le pouvoir de substituer au monde réel un univers fantasmagorique, Robbe-Grillet constitue des variations virtuoses sur le thème de la Jalousie par l'écriture cinématographique de la conception du Nouveau Roman. Pour refléter le présent de l'histoire, Robbe-Grillet a aussi été inspiré par le cinéma. En fait, il a même fait une carrière de cinéaste comme auteur de scénarios de quelques films. Il a trouvé que l'œil et l'oreille sont aussi essentiels pour rendre la description au présent. Dans *La Jalousie*, on peut trouver l'inspiration de l'œil cinématographique. La présentation est faite à travers le regard du narrateur. Il regarde en observant les événements et le paysage et le narrateur nous décrit l'entourage tel qu'il l'observe en regardant et en écoutant, sans lui donner une signification éventuelle. Par cette technique, le mari-narrateur travaille à décrire des objets dans le présent. Le présent nous donne la possibilité de voir les objets en même temps que celui qui les décrit, comme au cinéma. Attardons sur les exemples ci-dessous :

« Ce soir, pourtant, A. paraissait l'attendre. »¹

« La grosse conduite-intérieure bleue de Franck, qui vient de s'arrêter là, ... »²

« - Nous partirons de bonne heure, dit Franck. - C'est-à-dire ? - Six heures, si vous voulez bien. - Oh ! Là ... - Ça vous fait peur ? - Mais non. Si tout va bien, dit Franck, nous pourrions être en ville vers dix heures. »³

« Maintenant la maison est vide. »⁴

« Toute la maison est vide. Elle est vide depuis le matin. Il est maintenant six heure et demie ... »⁵

« Bien qu'il fasse nuit noire maintenant, ... »⁶

« Il est six heures et demie, ..., maintenant, sur le jardin et la terrasse, tout autour de la maison. »⁷

1 Ibid, P.17

2 Ibid, P.74

3 Ibid, P.81

4 Ibid, P.122

5 Ibid, P.143

6 Ibid, P.207

7 Ibid, P.218

On peut dire que l'instance narrative de *La Jalousie* n'est pas seulement un « œil-caméra », ou une simple cellule photo-électrique¹ dont le travail se limite à enregistrer ou à mesurer. En effet, le mari-narrateur Place au centre du récit et intervient dans la narration, en déforme l'écoulement, y impose son ordre, et marque l'histoire de son rythme propre. La narration de *La Jalousie*, éliminant le pronom *je*, « ne se laisse pas réduire à l'énonciation historique, non personnelle, ni son narrateur - nous le verrons - à une instance narrative impersonnelle. »²

Le mari-narrateur fait des descriptions d'objet géométrique pour soulager sa solitude. La psychologie du mari-narrateur cause de riches descriptions du roman. L'auteur explore cette bande indécise où l'on ne sait plus si la psychologie est normale ou pathologique.

« Elle ne comprend que vingt-trois plants dans sa hauteur ... En outre, au lieu d'être rectangulaire comme celle d'au-dessus, cette parcelle a la forme d'un trapèze ; car la rive qui en constitue le bord inférieur n'est pas perpendiculaire à ses deux côtés –aval et amont– parallèles entre eux. Le côté droit n'a plus que treize bananiers, au lieu de vingt-trois ... La rangée médiane, qui devrait avoir dix-huit plants s'il s'agissait d'un trapèze véritable, n'en comporte ainsi que seize. »³

Obsédé, le mari ressasse les différentes scènes qui provoquent la jalousie chez lui. Par exemple, il se rappelle la robe collante qui est mentionnée plusieurs fois dans le roman. Il mentionne aussi plusieurs fois la lettre d'un bleu pâle pliée dans la pochette de la chemise de Franck, le même type de papier à lettres qu'A...garde dans son tiroir et sur lequel elle est en train d'écrire plusieurs fois dans le texte. En présentant les scènes suivantes qui sont les plus fréquentes, j'aimerais essayer de montrer leur rapport et leur importance avec l'intrigue. D'abord on pense aux repas à la maison de A...et Franck. Celui-ci est souvent invité aux repas mentionnés dans le texte. Soit les personnages sont sur la terrasse pour un apéritif ou un café, soit ils sont dans la salle à manger pour déjeuner ou dîner. Évidemment, les repas donnent une bonne occasion au mari d'observer sa femme avec Franck. Alors, pour chercher des preuves de l'affection d' A... et Franck, le narrateur reprend surtout leurs sujets de conversations. Le sujet de conversation le plus fréquent est le voyage que Franck et A...essayent de planifier. La première fois que le voyage est présenté se trouve au deuxième chapitre. Ensuite, le voyage est mentionné quatre fois au quatrième chapitre et finalement trois fois mentionné au huitième

¹ Boiddeffre, Pierre de, *Une histoire vivante de la littérature d'aujourd'hui (1939-1968)*, Paris, Librairie Académique Perrin, 1968, p. 209.

² Dällenbach, Lucien, *Le récit spéculaire*, Paris, Éditions du Seuil, Coll. « Poétique », 1977, p. 168

³ Robbe-Grillet, Alain, *La Jalousie*, en 1957, P.34

chapitre. Le mari cherche à trouver des phrases ou des gestes insinuants d'autres intentions que des courses pratiques et nécessaires. Par exemple, au quatrième chapitre, le mari écoute leur conversation sur le projet d'aller en ville pendant l'apéritif sur la terrasse. Ensuite, au huitième chapitre, le mari reproduit ce dialogue presque sans modification, tout en essayant de trouver des indices pour leurs intentions amoureuses. La répétition presque exacte de cette conversation, renforce sa jalousie mais aussi son soupçon. Ce qui est intéressant, c'est que le lecteur interprète et soupçonne une relation en même temps que le narrateur.

En somme, *La Jalousie* porte de bons exemples des idées du nouveau roman. Le refus de l'intrigue est manifesté dans *La Jalousie*. Dans la ligne du nouveau roman il y a une intrigue, mais elle est très diffuse dans *La Jalousie* même. On hésite un peu sur le dénouement de l'intrigue. Car, on a l'impression que la situation continue comme d'habitude, d'une façon cyclique. Évidemment, le mari a peur de perdre sa femme, mais il n'est pas explicitement dit dans le texte qu'il la perd. Les mêmes événements se répètent comme d'habitude tout au long du texte. Ensuite, les événements ne sont pas présentés dans un ordre chronologique. La présentation est plutôt anachronique, puisqu'il s'agit d'images dans la tête du narrateur, complètement indépendantes du temps. Le nouveau roman contestait la linéarité de l'intrigue. Les nouveaux romanciers évitaient la description physique et la caractérisation psychologique du personnage. Dans *La Jalousie*, les personnages ne sont pas décrits d'une façon traditionnelle. Peu d'observations nous sont données sur eux, et d'après la présentation du mari, le lecteur interprète leur personnalité. Les écrivains du nouveau roman voulaient que le lecteur s'engage dans la lecture en interprétant les non-dits. Dans le roman traditionnel, les descriptions et le temps servent surtout à encadrer l'histoire. Dans *La Jalousie*, Robbe-Grillet emploie ses idées au sujet du temps du nouveau roman. Par exemple, tout le texte de *La Jalousie* est présenté par le regard du narrateur dans le but de montrer les objets et les événements tels que le narrateur les observe. Le narrateur nous les montre sans les expliquer ou commenter. Contrairement au roman traditionnel où le narrateur est souvent omniscient et omniprésent. Dans le roman traditionnel, le narrateur rapporte les événements en utilisant le passé simple. Robbe-Grillet voulait capturer l'instant, alors le présent était selon lui, le temps le plus essentiel. En utilisant le présent l'écrivain incorpore le lecteur immédiatement et simultanément dans l'histoire. Ensuite, Robbe-Grillet a aussi défendu l'idée qu'il n'y avait aucune d'autre réalité de l'histoire que celle du récit. L'histoire n'existe que dans le texte et ne dure que de la première à la dernière page du roman. Ainsi, dans *La Jalousie*, l'histoire ne se passe que dans la tête du narrateur. Par un mot, Il est difficile de distinguer le moment le plus

présent parmi tous les événements. Le lecteur doit lui-même interpréter le point de départ d'un déroulement des événements. En plus, le dernier chapitre rappelle le premier chapitre et renforce le sentiment d'une vie monotone et d'une structure cyclique du texte. La fin de l'histoire n'est pas la fin du texte.

Au début de notre recherche, nous avons noté que *La Jalousie* de Robbe-Grillet a inventé une nouvelle forme de romanesque qui ne raconte pas une histoire. Nous avons constaté que ce roman présente plutôt une succession d'images ; l'enchaînement des événements suit l'ordre de leur apparition dans la mémoire du narrateur d'où une absence de logique narrative.

De ce fait, nous avons préféré questionner *La Jalousie* d'Alain Robbe-Grillet sous un autre angle puisque aux yeux d'un lecteur naïf, le tissu narratif évoque les sentiments d'un narrateur jaloux, lequel se trouve pris dans un triangle amoureux tel qu'il est défini par René Girard. Toutefois, il faut ajouter que l'attention du texte reste centrée sur le personnage narrateur, c'est-à-dire sur l'un des trois constituants du triangle. En fait, le nouveau roman s'éloigne des schémas narratifs classiques dont parle souvent René Girard, puisque si dans les romans classiques tous les trois protagonistes sont analysés et décrits, ici nous nous trouvons dans la logique propre du nouveau roman où le non-dit invite le lecteur à imaginer suivant son gré les deux autres protagonistes et les liens qui les unit, toujours d'après le schéma universel proposé par René Girard.

Il est impossible d'organiser tous les événements dans un seul ordre. Robbe-Grillet se contente de présenter comment fonctionne la conscience d'un homme obsédé par la jalousie. Alors, l'intrigue est diffuse et le récit manque de linéarité. De plus, le narrateur confond le temps du rêve et le temps de la réalité, le présent et le passé dans sa mémoire, d'où l'impossibilité de distinguer de temps à autre les autres angles du triangle amoureux.

Suivant la logique propre de la jalousie, les événements se reprennent en se confondant. Les scènes les plus fréquentes montrent surtout l'angoisse et l'obsession du mari jaloux. Il est aussi évident que les répétitions se font sans aucune règle, car la mémoire est indépendante du temps. Le narrateur ne parvient pas à reconstituer les différents moments de manière identique, car il les interprète selon les caprices de sa jalousie.

Nous avons tenté de montrer que la structure répétitive du roman met aussi en valeur la vie monotone des personnages. L'intrigue est inférieure à la présentation de la conscience du narrateur. Le lecteur interprète donc le texte selon la présentation du narrateur mais aussi d'après sa propre imagination. Toutefois, le lecteur peut reconstituer le triangle et son

fonctionnement classique même si les détails font défaut dans le texte du roman. Ainsi, comprend-il que A... est une femme moderne. Elle cherche l'aventure avec Franck car elle n'est pas satisfaite de la vie monotone coloniale. La plantation du mari semble se dégrader et dans la peur de perdre sa femme et le contrôle de sa plantation, le mari donne trop d'importance à Franck, c'est-à-dire le troisième constituant du triangle amoureux. Peut-être, Franck pense-t-il à quitter la vie coloniale pour l'Europe dans le but de voir sa femme se détacher de l'homme qui occupe sa pensée. Le lecteur peut toujours imaginer que quelques-unes des lettres que A... est en train d'écrire dans sa chambre sont destinées à Franck. Peut-être, sont-elles aussi le point de départ du déroulement de tous les événements. La durée indéfinissable, la présentation anachronique et la structure répétitive montrent seulement l'obsession et l'angoisse d'un narrateur jaloux, tout en masquant avec un savoir-faire propre à l'esthétique du nouveau roman le schéma classique du triangle amoureux.

Le nouveau roman d'Alain Robbe-Grillet rend le lecteur confus, en même temps qu'il attire son intérêt puisqu'il interpelle sa mémoire des lectures antérieures. Ce lecteur même s'il est quelque peu dérouté, arrive à reconnaître le schéma analysé par René Girard.

Nous allons voir, au cours du chapitre suivant que le même schéma est repérable ...

Troisième chapitre : La relation triangulaire dans *La Modification* de Michel Butor

3.1. Introduction

Dans la partie précédente, nous avons observé que *La Jalousie*, un des meilleurs exemples de la nouvelle technique romanesque, est une application merveilleuse des vues théoriques de Robbe-Grillet. En dépit du refus des formes et normes romanesques traditionnelles, la relation triangulaire apparaît d'une façon remarquable dans l'action romanesque de ce roman. Après une première lecture du texte et du titre de cette œuvre, le lecteur s'attend à être plongé dans une intrigue passionnelle, pleine d'effusions et de grands sentiments ; cependant, Robbe-Grillet s'attaque effectivement, dans ce roman, comme dans ses romans précédents, à l'analyse psychologique qui fonde le roman traditionnel et la littérature bourgeoise.

Donc, le rôle de l'écriture dans *La Jalousie* n'est pas de nous présenter un récit progressif, mais d'exposer des scènes de la vie d'un mari jaloux avec une structure métaphorique qui nous fait saisir implicitement sa jalousie. En ce sens que, l'écriture de Robbe-Grillet ne raconte pas, elle est productrice. C'est avec une écriture obsessionnelle que Robbe-Grillet fabrique du sens. Avec la répétition obsessionnelle des scènes, le langage analogique et le temps toujours présent, l'auteur montre l'obsession et l'angoisse d'un narrateur jaloux, d'une manière indirecte à son lecteur, tout en masquant avec un savoir-faire propre à l'esthétique du nouveau roman, le schéma classique du triangle amoureux. Pour Robbe-Grillet, ce qui est essentiel dans un roman, c'est la structure. Le sens de l'œuvre est caché dans sa structure. Le nouveau roman d'Alain Robbe-Grillet rend le lecteur confus, en même temps qu'il attire son intérêt puisqu'il interpelle sa mémoire des lectures antérieures. Ce lecteur, même s'il est quelque peu dérouté, arrive à reconnaître le schéma analysé par René Girard.

Dans ce chapitre nous allons voir que le schéma triangulaire analysé par René Girard pourrait être applicable sur *La Modification* de Michel Butor. Nous allons donc nous concentrer sur ce roman, comme l'une des œuvres appartenant au cycle du Nouveau roman dans lequel les éléments romanesques traditionnels ont perdu de leur importance. En fait, cette œuvre est un

exemple qui franchit les frontières du roman traditionnel, encouragé, pour offrir à la lecture moderne une vision adoptée à son époque. « À une première lecture, ce roman se révèle comme une banale histoire d'adultère : une cadre supérieur se lie à une jeune veuve qui lui offre **une cure de jouvence**, tandis qu'avec sa femme, sa vie est larvaire, crépusculaire. L'auteur lui-même attribue le succès de son roman à l'intérêt que portent les lecteurs au trio mari-épouse-maîtresse qui fit la fortune du vaudeville. »¹ Comme si Michel Butor, tout comme Alain Robbe-Grillet dans *La Jalousie*, reprend le schéma traditionnel du triangle, à cette différence qu'il se focalise ici sur deux femmes et un homme. Nous allons tenter ici, à travers une étude comparative et descriptive, d'analyser la relation triangulaire dans cette œuvre, de point de vue psychologique et narratologique et le comparer avec *La jalousie*, tout en soulignant les similitudes et les différences qui existent entre les deux schémas triangulaires. Pour ce faire, il nous faut, dans un premiers temps, mettre en relief l'archive personnelle et littéraire de Michel Butor. Puis, il nous semble nécessaire de présenter un résumé synoptique de *La Modification*. Notons toutefois que dans ce chapitre notre principal objectif est de répondre aux questions suivantes : le romancier, est-il conscient qu'il a conçu la trame du récit sur une éventuelle relation triangulaire, ce qui peut inclure, *de facto*, l'intrigue également ? Le modèle triangulaire, est-il manifeste dans *La modification*, tel qu'il est formulé dans *Le Mensonge romantique et vérité romanesque* de René Girard ?

Dans cette partie de notre analyse, nous allons explicitement montrer que, ces deux écrivains contemporains abordent d'une manière différente le schéma triangulaire : en guise d'exemple, on a vu dans *La Jalousie*, que le schéma d'une éventuelle relation triangulaire formulé par Girard est repérable dans ce récit et qu'un sentiment de jalousie se forme. Mais dans *La Modification*, puisque le personnage principal s'enferme dans la monotonie d'une vie quotidienne, il n'est justifiable de d'attendre à ce qu'il se forme de rivalité ou de jalousie entre les protagonistes ; par conséquent, cette relation est condamnée à être avortée logiquement. Ceci dit, il faut souligner qu'avec cette œuvre, Michel Butor réussit de raconter le bouleversement d'une vie à l'intérieur d'un compartiment, en l'espace de vingt et une heures. Le style extrêmement original, néo-réaliste, partagé entre le présent du voyage en train, le passé immédiat et le futur proche, notamment l'utilisation de la deuxième personne du pluriel sont les caractéristiques du Nouveau roman de Butor. Le lecteur, dans ce roman, directement interpellé par l'auteur, reste subjugué. Puisque durant les 21 heures de voyage, il est projeté

1 Hossein-Zadeh, Azine, Shahpar-Rad, Katayoun, *Le Nouveau Roman en France*, SAMT, Téhéran, en 1392, p. 80

dans la vie et les pensées du personnage principal, dans le wagon et les lieux changeants qui l'environnent, mais aussi dans ses souvenirs, ses projets, ses rêves et ses hallucinations. Dans cet ouvrage on verra Léon Delémont qui remet en question son existence et modifie, peu à peu, pas à pas, ses projets. *La Modification*, donc, est le récit d'un changement qui va s'opérer chez Léon Delémont puisqu'à son arrivée à Rome, il ne verra même pas sa maîtresse et décidera, à la place, d'écrire un livre sur cette histoire.

3.2. Un regard sur l'archive personnelle et littéraire de Michel Butor

Michel Butor est un poète, romancier, philosophe et critique d'art, né en 1926 à Mons-en-Barœul. Il avait trois ans lorsque ses parentes s'installent à Paris. Durant l'Occupation, il manifeste un penchant pour le surréalisme, ce qui l'incite à prendre contact avec Breton. L'auteur obtient sa licence de philosophie à la Sorbonne, écrit des poèmes, avant d'accepter un poste de professeur du français en Égypte en 1950. Il enseigne aussi la littérature dans différentes écoles et universités comme Lycée de français de Salonique, l'École Internationale de Genève et multiplie les échanges entre sa réflexion critique et sa pratique d'écrivain. Il a passé sa vie à voyager et visite un grand nombre de pays, dont certains très exotiques, qu'il fait découvrir aux lecteurs dans ses livres. Constatant que le voyage est pour Butor l'inspiration serait trop banal et imprécis. Il explique dans son essai, *Le voyage et l'écriture*, « voyager, c'est écrire et écrire, c'est voyager. »¹

Selon lui, voyager, c'est saisir par la langue, car « l'explorateur, avant le conquérant, recouvre de sa langue la terre qu'il parcourt »² et le voyage implique également un retour aux sources car « le pays inconnu est déjà travaillé comme un texte. »³ Le voyage se transforme ainsi en lecture. Friedrich Wolfzettel parle de « l'intertextualisation du souvenir personnel en tant que souvenir littéraire. »⁴ Le déplacement lui permet de prendre du recul par rapport à sa réalité, à sa situation actuelle. Selon lui, « comme tout récit butorien, le voyage prend l'allure d'une interrogation existentielle et savamment organisée, au moyen de laquelle, l'auteur cherche à se constituer, à donner une unité à sa vie, un sens à son existence. »⁵ En fait, le voyage

¹ Butor, Michel, Répertoire IV, en 1974, p. 9-29, « J'ai toujours éprouvé l'intense communication qu'il y a entre mes voyages et mon écriture »

² Ibid., p. 21.

³ Ibid., p. 21.

⁴ Wolfzettel, Friedrich : « A propos de quelques aspects intertextuels des Génies du lieu de Michel Butor », in *Le Plaisir de l'Intertexte*, actes du colloque, 1985, p. 261

⁵ Ibid., p. 256.

est pratiquement omniprésent dans l'œuvre butorienne, à commencer par ses romans. Comme le note Bernard Teulon-Nouailles : « Le voyage est consubstantiel à l'écriture de Michel Butor, à tel point qu'on ne peut pas dire lequel des deux engendre l'autre ou le précède. »¹

Or, le voyage est aussi un des thèmes majeurs du Nouveau Roman. Le voyage, qu'il soit fuite, errance, ou quête d'un moi désagrégée, tient une place importante dans les œuvres des nouveaux romanciers. Ce thème, tout en représentant l'inadaptation de l'homme au monde, symbolise l'errance humaine et domine aussi, de plus en plus, l'œuvre artistique de Michel Butor. En un mot, il lui favorise l'occasion et le temps d'écrire : « mon existence a été scandée par un certain nombre de voyage. J'en ai déjà abordé deux qui ont eu une influence considérable sur ce que j'écris. »² L'auteur s'explique ainsi : « Tout fiction, s'inscrit en notre espace mental comme voyage et l'on peut dire à cet égard que c'est le thème fondamental de toute littérature romanesque. Tout roman qui raconte un voyage, est plus clair, plus explicite que celui qui n'est pas capable d'exprime métaphoriquement cette distance entre le lieu de la lecture et celui où nous emmène le récit. »³ On entend par ces deux citations ci-dessus, que le terme du voyage est au sein de la plupart des œuvres romanesques de Michel Butor : *L'emploi du temps*, *La Modification*, *Mobil* et *Le Génie du lieu*. Butor y ajoute à ce propos : « Il y a toujours des livres à l'origine du voyage. »⁴

Par ailleurs, il produit une série de répertoires d'études de conférences, réalisées sur divers auteurs tels que Dostoïevski, Faulkner, Proust.... Ce professeur voyageur se consacre aussi à écrire de nombreux articles esthétiques et plusieurs études sur romans et romanciers comme James Joyce, Michel Leiris, Raymond Roussel, Marcel Proust, Jules Verne et rédige aussi des essais sur le genre romanesque, montre un intérêt pour les questions techniques et stylistique des textes de Baudelaire. Butor s'intéresse également à la gravure, à la peinture, à la sculpture, à la photographie et à la musique. « Initié depuis longtemps avec la gravure et la peinture, il intègre le principe du collage dans la narration. Son intérêt pour les inventions techniques telles que le brouillage du discours discontinus et mixés ou le déboitement du texte sur lui-même font de lui un écrivain prêt à transgresser en permanence les frontières des genres établis. Tout comme le temps, l'espace littéraire dépasse les limites d'une culture autochtone

1 « Petite croisière préliminaire a une reconnaissance de l'archipel Butor », Europe, revue littéraire mensuelle, N° 943-944/Novembre-Décembre 2007, p. 180.

2 Butor, Michel, COLLEGIUM HELVETICUM. Soirée, <http://www>.

3 Butor, Michel, Répertoire II, Edition Minuit, Paris, 1964, p.86

4 Ibid., p.26

en explorant tous les lieux possibles et potentiels du langage. De ce fait, l'art romanesque de Butor tend vers une somme universelle, découlant d'une vision cosmopolite et fraternelle du monde. »¹ Cependant, l'auteur se jette dans différents genres littéraires. Il montre le désir de brasser tous les codes modernes d'expression afin de forger un langage multiforme, qu'il pourrait exprimer les rêves, les fabulations et les fantasmes ; c'est pour cela que plus qu'un nouveau romancier, il est plutôt un écrivain de l'utopie : il crée un langage multiforme. Esprit vif et curieux, Michel Butor touche à tous les domaines de la création, publiant des poèmes, écrivant de nombreux textes consacrés à la peinture. Les principaux romans de Michel Butor sont : *Passage de Milan* en 1954 et *L'emploi du temps* en 1956 connaissent un succès d'estime. La célébrité vient avec *La Modification*, qui obtient le prix Renaudot, en 1957. Il est alors considéré comme l'un des plus brillants représentants du Nouveau Roman. *Degrés* publie en 1960, *Mobil* en 1962, *Matière de rêves* en 1975, *Boomerang* en 1978 et *vanité* en 1980. Les romans de Michel Butor sont dominés par « le génie du lieu », pour emprunter le titre de l'un de ses ouvrages. « Tout lieu, écrit-il, est [...] le point d'origine d'une série de parcours possibles passant par d'autres régions plus ou moins déterminée. »² Le lieu peut comme dans *Passage de Milan*, être un immeuble parisien dont le romancier raconte la vie en une seule nuit ou d'une petite ville d'Angleterre comme dans *L'emploi du temps* dont un homme, en quête de son passé, explore les rues. *La Modification* se passe ainsi tout au long d'un voyage en train entre Paris et Rome. Ce roman est écrit à la deuxième personne du pluriel, le récit implique le lecteur dans la modification intérieure du héros. Au fil du voyage, il est amené à renoncer à la femme qui va le rejoindre. À l'enfermement dans un lieu unique, le compartiment du train, se mêle le jeu des souvenirs et des projections dans un futur incertain. Faisant appel à son expérience de professeur de philosophie, le romancier analyse dans *Degrés* une heure de classe et de la vie du lycée par son neveu âgé de quinze ans. Dans d'autres romans, Butor fera appel à des typographies complexes comme les codes, les diagrammes, les puzzles pour enrichir la description. Depuis quelques années, il renouvelle l'essai littéraire comme *Matière de rêves*, paru sous le titre Répertoire. Pour lui, le roman est « le laboratoire du récit »³. Il est particulièrement attentif aux problèmes de structure et de composition. Notons que Michel Butor n'a pas produit de texte de théorisation, mais un recueil intitulé *Essais sur le roman* en 1964 dont l'article « le roman comme recherche » figure en tête. Il se trouve que ses premiers

¹Hossein-Zadeh, Azine, Shahpar-rad Katayoun, *Le Nouveau roman*, Téhéran, en 1392, p 78

²Driol, Michel, *Profil littérature, Histoire de la littérature en France au XX siècle*, P.153

³ Masson Nicole, *Panorama de la littérature française*, Marabout, en 1990, le chapitre XXe siècle, p.518

romans font concilier à la fois un certain détachement de la forme traditionnelle du roman et de représenter le monde contemporain. Mais, il rompt avec l'écriture romanesque après *Degrés*, avec la publication de *Mobile* et emprunte le chemin de l'expérimentation. A cette époque, il se sent limiter par ce genre, même après l'expérience néo-romanesque qui en a fortement éprouvé la flexibilité. Pourtant, pour le dessein innovateur et exploratoire de Butor cela ne suffit plus : « J'ai écrit un certain nombre de textes romanesques, puis des livres qui pouvaient, malgré certaines nouveautés, rester encore à l'intérieur du genre romanesque. Au bout d'un certain temps, le Nouveau Roman ne me suffisait plus ; il fallait faire sauter la fermeture du roman lui-même. Au début, je me suis adressé au roman parce que j'estimais que c'était la forme la plus libre, la plus englobant. »¹

En fait, Michel Butor a publié ses quatre premiers romans de facture néo-romanesque. Ces romans constituent la base des thèmes et des procédés que Butor développe largement dans ses textes ultérieurs et qui l'obséderont toute la vie : « les quatre romans se sont suivis comme des théorèmes, chacun étant la conséquence des problèmes qui avaient surgi dans la réalisation du précédent. »² Il y tente, en premier lieu, de résoudre le problème phénoménologique suivant : comment raconter quelque chose, étant donné que la réalité est en grande partie ce que l'on raconte. La structure compliquée de ces romans fondée sur la répétition et les variations des éléments, et les descriptions détaillées ressemblant à l'inventaire de la réalité préfigurent l'essentiel de l'écriture butorienne après le Nouveau Roman. Malgré le caractère de plus en plus technique de ces textes, les motifs qui la hantent seront omniprésents même s'ils sont cachés dans de vastes réseaux de références et de données.

Les années 1960-1962 ont été de ce point de vue transitoire. Butor cherche alors comment accéder à son but, la réalité se trouvant toujours au centre de son intérêt, et il considère la littérature comme « un champ d'excellence de l'investigation des façons comment la réalité nous apparaît ou peut nous apparaître. »³ Butor vise non seulement toutes ses manifestations, qu'il s'agisse des lieux, des idées ou des produits de l'activité humaine, mais il se concentre aussi en particulier sur notre perception et sur notre appréhension de celle-ci. Il opère avec le terme du réel qui lui permet d'élargir le champ opératoire du potentiel et du virtuel, comme le décrit Jean Roudaut : « le réel ne comprend pas seulement ce qui est donné à voir, mais aussi

1 TEM. Écrire avec Butor. Texte en main, en 1984, p. 11

2 Butor, Michel, Entretiens II, p. 44, nous nous référons aux entretiens assemblés et commentés par Henri Doubleaux in Trois tomes publiés en 1999 chez Joseph K. : Entretiens. Quarante ans de vie littéraire 1. 1956-1968 ; Entretiens. Quarante ans de vie littéraire 2. 1969-1978, Entretiens. Quarante ans de vie littéraire 3. 1979-1996. Nous indiquons dans les citations provenant de ces entretiens le tome et la page.

3 Butor, Michel, Essais sur le roman, Paris, Minuit, 1960, p.9

ce dont on se souvient, qu'on rêve, qu'on regrette ou qu'on espère. Le réel devient fantastique (ou féérique) non par déficience, mais parce qu'il dépasse de toutes parts le donné visuel. »¹

L'objectif de Butor ne se limite pas à la simple description mais aspire à répertorier, organiser et surtout mettre en relation tous les éléments, qu'ils soient réels, potentiels ou virtuels.

A partir de *Mobile*, Butor passe définitivement dans le domaine de la poésie, même si longtemps il n'ose pas se l'avouer à lui-même : « *Mobile* correspond à un retour en force de l'activité poétique qui était auparavant un peu honteuse. C'est d'ailleurs au moment où j'écris *Mobile* que je commence à rédiger les textes qui seront dans les premières illustrations. »² Il consacre à cette mutation du roman, la poésie de plusieurs essais théoriques ; il définit son écriture comme « la poésie romanesque, ou si l'on préfère, le roman comme poésie qui a su tirer sa leçon du roman. »³ En effet, la classification n'est pas facile, ses textes oscillent entre la prose, la poésie et l'essai. Pour Pierre Le Pape : « Ce discours sur le monde réel contemporain que le roman semble historiquement incapable de prendre en charge, Michel Butor va le demander à un genre beaucoup plus ancien encore que le roman, et si universel qu'il se confond avec le bruit même de la langue : la poésie. À partir de *Mobile*, ce grand poème descriptif sur le États-Unis, on peut dire que tout est poésie dans les écrits de Michel Butor, inscription d'une image du monde dans l'espace d'un livre. Poésie critique, poésie didactique, poésie ambulatoire, poésie dramatique ou lyrique, poésie ludique, poésie dialoguée avec un écrivain, un musicien ou un peintre. »⁴

C'est surtout grâce à ses activités de romancier que le public le connaît. *La Modification* notamment, a connu le plus grand succès et est devenu casse-tête des manuels scolaires des lycéens et étudiants de français. L'univers des textes butorien post-romanesques offre une image multicolore de la réalité et de son potentiel caché. Butor romancier s'est peu à peu transformé en poète qui sait apprendre à regarder et à réfléchir. Ce tournant lui a coûté la perte d'intérêt du lectorat français qui a jugé ses nouveaux textes comme trop techniques et hermétiques. Il est paradoxal que Butor ait alors gagné un succès considérable à l'étranger, notamment aux États-Unis et au Canada, mais aussi dans beaucoup d'autres pays où il a été traduit. Michel Butor est décédé le 24 août 2016.

¹ Roudaut, Jean, Michel Butor ou le Livre futur, Paris, Gallimard, 1964, p. 81

² Butor, Michel, Entretiens II, p. 151.

³ Butor, Michel, Répertoire II, 1964, p. 25.

⁴ Le pape, Pierre : « Michel Butor et le roman », Europe, revue littéraire mensuelle, N° 943-944/Novembre--Décembre 2007, p. 75

3.3. L'introduction sur le résumé et la présentation de *La Modification*

La Modification est le troisième roman de Michel Butor, paru aux Éditions de Minuit en 1957 ayant reçu le prix Renaudot la même année. Ce roman appartient au genre du nouveau roman, caractérisé par le refus du genre romanesque classique, c'est-à-dire, l'intrigue et les psychologies des personnages passant au second plan, au profit d'un travail de l'écriture qui veut profondément renouveler le genre romanesque. Autrement dire, *La Modification* est un ouvrage qui « a été reçu par le public, à la fois comme un nouveau roman et un roman traditionnel »¹ et qui « peut faire l'effet d'un texte laboratoire. »² Ce roman se résume comme une histoire classique d'adultère comme on l'a dit précédemment : « La situation de Léon Delmont est celle d'un homme pris au piège »³ entre deux femmes, deux villes, deux vies : Cécile Darcella et Rome, Henriette Delmont et Paris. L'intrigue de ce roman coïncide avec le voyage en train du héros entre Paris et Rome. On suit le cheminement de pensée de Léon Delmont, toutes ses réflexions et ses multiples décisions, lesquelles changent au fur et à mesure du trajet. Dès les premières lignes du texte, le lecteur est surpris par le caractère énigmatique du mode de narration à la deuxième personne du pluriel, qui témoigne des recherches menées par les nouveaux romanciers. « Vous » est le narrateur-personnage du roman, et c'est ce « vous » qui, ayant réfléchi pendant son long voyage de 286 pages, changera finalement d'avis et rentrera à Paris seul, sans rien changer à son existence. *La Modification* est l'œuvre du nouveau roman la plus lue à l'heure actuelle.

Delmont est marié depuis vingt ans et il a quatre enfants, deux filles et deux garçons. Le vendredi 15 novembre 1955, à la gare de Lyon, Léon Delmont prend un train de troisième classe et non de première, comme d'habitude, en direction de Rome, car il ne voyage pas pour affaires en qualité de directeur pour la France de la firme Scabelli, fabricant de machine à écrire, mais pour des raisons privées. Léon Delmont est fatigué de la routine quotidienne et d'un mariage qui s'essouffle, il décide joindre sa maîtresse, Cécile Darcella, une jeune veuve rencontrée dans ce même train deux ans auparavant pour lui annoncer une grande nouvelle : il lui a trouvé du travail à Paris, il va quitter sa femme Henriette et ses quatre enfants et elle va vivre désormais avec elle. Au cours de ce trajet de 21 heures, Delmont ne lit pas le livre qu'il a acheté à la gare. Il observe les voyageurs et se plaît à deviner leur personnalité. Ce trajet entre

¹ Van Rossum-Guyon, Françoise, Critique du roman, Éditions Gallimard, coll. Tel, 1970, p.41.

² COLAS-BLAISE, Marion, « L'enjeu aspectuel : La Modification de Michel Butor ». In : Cours et conférences, Études Romanes VII, 1994, .64

³ Van Rossum-Guyon, op.cit., p.125.

Paris et Rome est surtout l'occasion pour lui de réfléchir à sa vie passée, présente et future. Au court du trajet, il évoque des souvenirs récents, comme ses bref séjours à Rome avec Cécile et leur première rencontre ou plus lointains, son voyage de noces avec Henriette et des projections dans un futur incertain : son arrivée à Rome, la surprise de Cécile, leur agréable week-end amoureux et les projets d'avenir qu'ils vont échauffer ensemble. Delmont est fatigué par le voyage inconfortable et effrayé par l'approche du moment décisif. Tout en revivant ses souvenirs heureux, il multiplie dans son esprit les obstacles tels que des problèmes matériels et de couple. Le charme de Cécile, si étroitement lié à celui de Rome, s'évanouira à Paris. Son amour pour elle pourrait-il subsister ? Dès lors, commence le processus de la modification.

« Delmont se demande longuement à quel moment annoncer la rupture à Henriette, alors que précédemment cette opération chirurgicale lui paraissait des plus simples. Il se rappelle non plus les moments heureux de l'idylle romaine, mais les récriminations de Cécile, impatiente de mettre un terme à une situation équivoque, et des souvenirs empoisonnés comme celui d'un séjour de Cécile à Paris où, ayant eu la fâcheuse idée de la présenter à sa femme, il s'était trouvé dans une situation ridicule entre une épouse et une maîtresse qui, contre toute attente, se sont mis à sympathiser.

Le dîner au wagon-restaurant disparaît quelques peu ces idées moroses, mais, il ne reste que douze heures avant son arrivée, il lui faut prendre une décision. Il envisage d'abord à recourir au mensonge : il dirait à Cécile qu'il fait le voyage pour lui annoncer la bonne nouvelle, bien qu'au dernier moment tout se fût malencontreusement effondré, mais que, bien entendu, il s'emploierait, dès son retour à Paris, à tout arranger. Cependant, cette manœuvre dilatoire lui répugne, il vaudrait mieux assener la cruelle vérité à Cécile dès son arrivée, mais se serait évidemment gâcher les deux jours du bonheur qu'il s'était promis. Dès lors, une dernière solution s'impose : rester à Rome sans voir sa maîtresse. La liaison avec Cécile va s'effiloche et déjà Delmont envisage de revenir à Rome avec Henriette. Cependant, il s'opère pendant le voyage, comme l'indique le titre, une modification sur le projet le protagoniste du roman. »¹

Ainsi, ce roman est divisé en trois parties : dans la première, Léon Delmont, au cours d'un voyage en train de Paris à Rome, passe en revue les différentes étapes de sa vie familiale. Il pense à Henriette, ses enfants et il va se trouver à Rome, avec Cécile. Il est fermement décidé à rompre avec Henriette. Dans la deuxième partie, tantôt dans l'espace de la ville éternelle

¹ Hossein-Zadeh, Azine, Shahpar-rad Katayoun, *Le Nouveau roman*, Téhéran, 1392, p.79

envahit, dans les rêves des narrateurs, les paysages de parisien. Il habite à proximité du Panthéon ; la Madeleine, l'Arc de triomphe de l'Etoile et bien d'autres monuments entretiennent cette confusion avec la Rome antique. Légèrement assoupi, le narrateur laisse vagabonder son imagination. Dans le compartiment où la nuit devient de plus en plus opaque, les lieux et les arrêts confondent. La réalité se dissout ou se modifie. Dans la troisième partie, la rêverie du narrateur s'aiguille sur une nouvelle voie. Il abandonne son projet initial et découvre que ce qu'il aime en Cécile est l'image même de Rome. Quand il arrive à Rome, il décide qu'il ne va pas rencontrer Cécile cette fois-ci et qu'il rentrera seul à Paris.

La Modification est une expérience prenante pour le lecteur qui accepte de mettre une certaine attention dans sa lecture. Il faut garder le fil du récit pour profiter pleinement de la modification qui s'opère chez Léon Delmont. Ce genre de littérature décevra les amateurs d'action mais comblera les lecteurs exigeants. L'emploi de la deuxième personne du pluriel fait de *La Modification* une expérience de lecture rare. Ce livre mérite donc d'être lu ou relu pour apprécier sa technique littéraire.

3.3.1. Le titre de *La Modification*

Dans le chapitre précédant, nous avons vu que le titre est la première chose sur laquelle se porte l'attention du lecteur et constitue le premier lien, le plus immédiat entre l'œuvre et son récepteur. Dans le roman, notamment, l'importance du titre s'intensifie pour la simple raison que le titre conduit la lecture et marque la compréhension de l'ouvrage. Comme on l'a déjà souligné, il y a deux grands types de titres : l'un, les titres « noms propres » ou onomastiques, comme *Les Géorgiques* ; l'autre les titres « noms communs » ou référentiels¹, comme les œuvres des nouveaux romanciers. Les divers titres des romans, selon Robbe-Grillet, ont en commun le fait de renfermer une dimension spatiale indéniable comme : *La Maison de rendez-vous* (1965), *Dans le labyrinthe* (1959), *Projet pour une révolution à New-York* (1970) qui créent une sorte d'ambiguïté polysémique. En un mot, le titre se transforme en clé du contenu du texte. *La Modification* est, comme l'ensemble des titres des Nouveaux Romains, un titre référentiel. Comme on sait, ce n'est pas par hasard que les tenants du Nouveau Roman, comme l'a remarqué un critique, donnent à leurs œuvres des titres de types référentiels ; en fait, ils veulent réagir contre le nom propre du dix-neuvième siècle.²

¹Bukoba, Serge, Contribution à la titrologie romanesque, Genève, Droz, 1968, p. 25.

² Ibid. p. 29.

Comme le titre l'indique : « *La Modification* est sous-tendue par une transformation située entre deux états successifs et différents »¹. Autrement dit, le titre, lui-même, *La Modification*, évoque l'idée de changement, de métamorphose, voire de transgression. En fait, ce roman est construit sur une série de transformations : actantielle, cognitive, passionnelle et esthétique, car Léon Delmont, est pris au piège entre deux femmes, deux villes, deux vies : Cécile Darcella et Rome, Henriette Delmont et Paris. Donc, toute l'histoire de *La Modification*, « repose tout entière sur l'expérience sensible du héros, à la fois agissant et agi [...] »² Jeune veuve mi-française, mi-italienne, Cécile est non seulement la maîtresse de Delmont, mais aussi « le visage de Rome, sa voix et son invitation [...] »³ Rapidement, le lecteur comprend que Delmont éprouve un attachement particulier à Cécile pour Rome et à Henriette pour Paris. En effet, chacune de ces femmes devient l'ambassadrice de sa ville et elles sont mises en relation à travers divers éléments tels que le Panthéon, les Thermes de Julien l'Apostat ou bien encore les Arcs de triomphe du Carrousel et de l'Étoile. Colas-Blaise affirme à ce sujet : « les portraits de Cécile et d'Henriette se construisent d'abord à partir de traits figuratifs distinctifs, qui s'additionnent en s'appelant mutuellement. »⁴ Michel Butor est, selon Dällenbach, « passé maître dans la technique du montage et il multiplie les correspondances [...] »⁵ Le personnage-narrateur est indécis pendant longtemps. Que doit-il faire ? Comment oublier l'une ou l'autre femme, l'une ou l'autre ville ? Van Rossum-Guyon constate qu'il « est écartelé entre deux cultures »⁶ Il est perdu et n'a plus de repères. En d'autres termes, pour Léon Delmont « Rome est dans Paris, mais Paris est aussi dans Rome. »⁷ Mais Delmont et le lecteur doivent se cramponner fortement, car *La Modification* s'opère sous le signe de la dualité. Donc, « il est grand temps de choisir »⁸.

Dès les premières pages, nous apprenons que le personnage principal est sur le point d'entreprendre un voyage censé être « une libération, un rajeunissement, un grand nettoyage de son corps et de sa tête »⁹. Il se trouve que Delmont est un prisonnier en cavale, rêvant de briser

1 Colas, Blais, Marion, « L'enjeu aspectuel : La Modification de Michel Butor », p.64.

2 Colas-Blais, Marion, « Sémiotique du corps et discursivité », Confluences, 2001, p.116.

3 Butor, Michel, *La Modification*, p.237-238.

4 Colas-Blais, Marion, « L'enjeu aspectuel : La Modification de Michel Butor », p.70.

5 Dällenbach, Lucien, *Le livre et ses miroirs dans l'œuvre romanesque de Michel Butor*, Lettres modernes, 1972. P. 33

6 Ibid, p.32

7 Van Rossum-Guyon, p.126

8 Butor, Michel, *La Modification*, p.107.

9 Ibid, p.23

le « triangle »¹ amoureux dans lequel il s'étouffe, mais il ne veut pas que quelqu'un apprenne qu'il « s'échappe »², qu'il est un fugitif. Donc, par tous les moyens possibles, il souhaite se dérober à « cette asphyxie menaçante » et « respirer au plus tôt un immense coup de cet air futur, de ce bonheur proche »³ La jeune amante, Cécile incarne cette « gorgée d'air »⁴. Prenant conscience qu'il est le seul obstacle à son bien-être, il ne veut pas « retarder l'avènement de son propre bonheur »⁵ plus longtemps. Donc, il désire divorcer de son épouse Henriette, qui lui propose une vie remplie de « routines usantes »⁶ à vrai dire. Avec la description des yeux moqueurs et méprisants d'Henriette, il veut nous faire croire que sa famille aussi est harassante, il semble ne manifester aucun attachement à son égard :

« Ce cadavre de femme continuant illusoirement des gestes utiles, depuis ce cadavre inquisiteur que vous n'avez si longtemps hésité à quitter que parce qu'il y a les enfants dont chaque jour, une vague de plus vous sépare, de sorte qu'ils sont là comme des statues de cire d'eux-mêmes »⁷

En autre terme, Henriette et ses enfants sont représentés comme des morts-vivants⁸. Delmont affirme qu'il est resté pour ses enfants, qui semblent eux aussi le regarder avec « une trace de moquerie »⁹. Pourquoi ne les va-t-il pas quittés ? Désormais, il vit une vie à deux avec Cécile, qui incarne la jeunesse¹⁰ et le renouveau et qui *l'écoute, le regarde, l'admire, rit*¹¹. Dans ces quelques lignes, il avoue à demi-mots qu'Henriette est également une victime en attente de sa « délivrance »¹². Elle n'est pas heureuse, car elle est séparée de son mari par « une infranchissable rivière »¹³. N'y va-t-il plus d'espoir ?

1 Ibid, p.112

2 Ibid, p.8

3 Ibid, p.36

4 Ibid, p.40

5 Ibid, p.107

6 Ibid, p 40

7 Ibid., p.39

8 Ibid., p.38, | Léon est uniquement attaché à la dernière. Les autres « forment une espèce de ligne contre [lui] ».

9 Ibid., p.83

10 Ibid., p.91 | Quelques années auparavant, Henriette incarnait encore cette « jeune femme ».

11 Ibid., p.68

12 Ibid., p.41

13 Ibid., p.42

« Comment pourrait-elle ne jamais vous pardonner et se pardonner d’avoir définitivement mis à nu votre lâcheté, d’avoir tué en vous tout ce qu’elle aurait encore pu aimer ? »¹

Le titre, *La Modification*, apparaît dans la troisième partie du roman :

« Il est impossible de ne pas tenter de lui expliquer pour quelles raisons s’est produite cette modification [...] impossible de vous en tenir au silence [...] »²

Au fil de notre lecture, nous assistons à l’effritement progressif de son projet initial et à la naissance d’une aspiration profonde qui est celle de l’écriture. Ce procédé instaure délibérément un lien avec le titre de l’ouvrage. Le lecteur a l’impression que le narrateur montre du doigt le titre et le contenu de sa création. En effet, la lecture de *La Modification* se transforme lentement en l’histoire de sa genèse. Ainsi le livre semble jouer à cache-cache avec son propre titre.

Dès le début du roman, le lecteur note la présence du livre. Toutefois, dans un premier temps, son attention se focalise plutôt sur la relation triangulaire entre Léon, Henriette et Cécile. La valeur essentielle du livre est masquée. À la fin, le lecteur a juste une envie : relire les pages précédentes pour déceler tous les passages où l’auteur peint cet objet fondamental.

En fait, le voyage est pour lui l’occasion de faire le point sur lui-même, d’analyser les motifs de sa décision, de discerner la part qu’ont prise les circonstances à une connaissance plus aigüe de lui-même, de son problème, de ses aspirations, de l’effort que constituera pour lui la rédaction d’un livre. On voit aisément à quel point cette page capitale éclaire le sens que Butor entend donner à son roman :

« De l’autre côté du corridor, passe la grande raffinerie de pétrole avec sa flamme et les ampoules qui décorent, comme des arbres de Noël, ses hautes tours d’aluminium. »³

Il faut constater que ce titre de *La Modification* donne au roman deux dimensions : le premier est qu’il est un objet de consommation intellectuelle comme tous les autres romans de n’importe quelle époque. La seconde est que ce roman est une illustration d’une thèse selon laquelle il est inutile de poursuivre les modifications ou les aspirations d’un personnage central à devenir autre. À ce titre, on peut dire que le roman s’inscrit dans un anti-héroïsme, il s’agit dans son procédé d’écriture d’accepter tout simplement la vie que l’on a choisie sans chercher à la

¹Ibid., p.81

² Ibid., p.241

³ Butor, Michel, *La Modification*, troisième partie, VII

magnifier par des actes héroïques ou par des actes extraordinaires qui auraient été possibles si l'on avait suivi un autre chemin. Remarquons que les héros n'ont pas de famille, c'est ainsi qu'il leur est facile de toujours partir dans une aventure. Cette attitude n'implique pourtant pas que le ce nouveau roman est une indifférence, il est une acceptation du monde tel qu'il est sans recherche de l'extraordinaire. Autrement dit, *La Modification* nous apprend qu'il faut modifier notre manière de voir le monde sous l'impulsion de l'aventure d'un héros ou sous la trame d'une narration, le monde n'est pas une unité harmonieuse mais une discontinuité dans laquelle l'homme doit s'adapter perpétuellement dans le récit de ce « rien » qui fait la vie. C'est en cela qu'il est une rupture radicale avec le roman traditionnel.

3.3.2. La relation triangulaire dans *La Modification*

Après avoir étudié l'archive littéraire et personnel de Michel Butor et présenté un résumé de *La Modification*, nous allons, à cette étape et à travers une étude comparative et descriptive, examiner la relation triangulaire dans ce roman, de point de vue narratologique et psychologique, tout en essayant de le rapprocher à *La jalousie*. Malgré le refus des conventions du roman traditionnel, en particulier l'intrigue, il peut nous sembler, après une première lecture, que *La Modification* n'est en fait qu'une banale histoire d'adultère. Autrement dit, Michel Butor tout comme Alain Robbe-Grillet dans *La Jalousie*, reprend ce schéma traditionnel du triangle, constitué du mari, de l'épouse et de la maîtresse.

Comme nous l'avons précisé dans la deuxième partie, il y a un recours au schéma triangulaire, indispensable à de bien nombreux romans, où le sentiment de la jalousie constitue la thématique essentielle. Ainsi, le sentiment de la jalousie ne pourrait exister sans le triangle. En d'autres termes, il faut au moins, trois personnes pour que l'une d'entre elles se sente jalouse ; comme on l'a vu dans *La Jalousie*, une femme est l'objet de l'intérêt de deux hommes et l'époux manifeste le sentiment de jalousie face à celui qu'il pense être un rival potentiel. Mais, dans *La Modification*, puisque le personnage principal, Léon Delmont est fatigué de la routine quotidienne et d'un mariage qui s'essouffle, il décide de quitter sa femme, Henriette, pour aller rejoindre sa maîtresse, Cécile. Mais Henriette et Cécile ne sont pas au courant de cette décision. Ainsi, il ne se crée pas de rivalité et de jalousie entre les rivales. Ici, nous allons répondre à cette question : Est-ce que le schéma triangulaire est repérable, dans *La Modification*, tel qu'il est défini par René Girard. C'est ce que nous expliquerons dans ce qui suit.

Il semble bien que Butor reprend ce schéma traditionnel pour marquer une intention parodique et lui donner un dénouement moralisant : l'époux volage retourne vers sa femme. Son intention parodique se poursuit dans l'exploitation d'autres lieux communs tels que le voyage, métaphore de la vie comme dans les romans d'aventures ou d'apprentissage mais ne mène ici à rien. De même, l'introspection qui, dans les romans d'analyse, constitue une pause et précède une prise de décision, devient dans *La Modification* un interminable « remâchage de » souvenirs et constitue en grande partie le corps de ce roman. Donc, l'auteur s'éloigne du roman traditionnel, pour entrer dans le mouvement du Nouveau Roman qui se distingue par l'absence d'intrigue, la mort du personnage et la volonté de modifier les formes.

La Modification se conforme effectivement aux principes de ce mouvement littéraire sur plusieurs plans : le voyage de Léon Delmont, contrairement à toute attente, ne donne lieu à aucune rencontre et aucun hasard miraculeux ne vient changer le destin de ce personnage. En ce sens, le chronotope du voyage devient ici un simple parcours quasi stérile où des inconnus font route ensemble. En fait, le voyage en train est construit de manière à se concentrer dans la conscience de Léon Delmont. Le narrateur y évoque, par récit analytique, les voyages passés et à venir du protagoniste. En effet, un aspect majeur de l'œuvre repose sur le rôle de l'espace géographique dans le développement psychologique du personnage. Le déplacement dans l'espace entraîne un changement dans la représentation que Léon Delmont se fait de lui-même. Le lieu est un ressort temporel pour le personnage. Le déroulement des gares, des kilomètres oriente la conscience du héros. La matérialité du train assaille la conscience du héros. De ce fait, cette contiguïté occasionne un déplacement depuis le voyage matériel au vertige intérieur. Léon Delmont est, en quelque sorte pris et emporté par le train. Finalement, plus le train progresse, plus le présent se gonfle des souvenirs du passé, plus les indications géographiques extérieures se brouillent et le personnage sombre dans un vertige intérieur. Les indications des arrêts deviennent plus floues et Léon Delmont s'enfonce de plus en plus dans un espace flou. Le lieu devient comme un principe organisateur de la conscience du personnage. Il s'agit d'une représentation épique de l'espace. Par ailleurs, Michel Butor reconnaît le rapport entre espace réel et espace fictif car il s'interroge sur les processus à mettre en place afin de faire disparaître l'espace réel entourant le lecteur afin de l'amener à transgresser la frontière du réel vers la fiction. Les études sur *La Modification* insistent sur l'importance de renversement entre espace réel et fictif, par la nécessité du voyage intérieur que met en scène Butor. Autrement dit, *La Modification* se révèle comme un roman réaliste qui se limite dans une durée de 24 heures et l'espace d'un compartiment de train ; de ce fait, le monde romanesque est

nécessairement ancré dans le monde réel de façon qu'il ne reste point de monde fictif. Aussi, ce roman paraît-il comme un récit d'un voyage initiatique, la descente aux enfers d'un Léon, rêveur et velléitaire, qui en sort transformé.

Ensuite, Léon n'entre jamais en action et ne fait que poursuivre un long monologue intérieur. Il faut noter qu'il ne se passe pratiquement rien pendant le roman : aucune péripétie ne vient troubler l'immense solitude du protagoniste et le distraire de ses pensées. Il se trouve dans le train du début à la fin de l'œuvre et ne fait que « tuer » le temps qui passe en attendant l'arrivée, en rêvassant, en regardant par la fenêtre ou encore en observant les autres passagers. La disparition, partielle ou complète, de l'intrigue est également l'une des caractéristiques des œuvres du nouveau roman. En fait, dans ce cadre narratif où l'intrigue est absente, Michel Butor peut explorer à sa guise les mécanismes de la pensée. Celle-ci n'est ni logique, ni chronologique. Les souvenirs de « vous » ne s'enchainent pas de façon cohérente, mais suivent les méandres de la logique interne du personnage. Il passe d'une idée à l'autre sans transition : il regarde par la fenêtre, puis plonge tout à coup dans ses souvenirs, avant de revenir à la réalité de la vie des autres passagers dans le compartiment, ou encore de se projeter dans l'avenir. Le roman ne présente ainsi aucune linéarité. Il ressemble à un puzzle dont le lecteur doit assembler les éléments pour comprendre le personnage et reconstituer son histoire. Cette errance de la réminiscence et de la rêverie reproduit bien la réalité des vagabondages de notre pensée, qui nous porte tantôt dans notre passé, tantôt vers un avenir incertain, au hasard d'un stimulus, d'une image, d'un bruit, ou encore d'une atmosphère. La pensée reste rarement ancrée dans le présent.

Comme on l'a constaté dans *La Jalousie*, tout le récit se déroule dans la mémoire du narrateur qui se rappelle ou invente des scènes. Nous sommes, en tant que lecteur, placés dans l'esprit et dans le champ des perceptions sensorielles d'un narrateur ou pseudo-narrateur. On peut croire que la jalousie du mari-narrateur ne correspond pas à une réalité objective mais à une construction mentale subjective. Dans tout le roman, le mari-narrateur cherche dans les comportements d'A... la preuve de ce qu'il soupçonne. Par exemple : quand elle lit ou écrit une lettre en pensant qu'elle lisait la lettre de Franck ou qu'elle lui écrivait une lettre. Quand sa femme l'envoie chercher de la glace, il pense qu'elle cherche à l'éloigner pour rester seule avec Franck

De ce fait, le protagoniste de *La Modification* voyage dès lors non seulement dans l'espace, mais aussi par la pensée, entre passé, présent et futur, comme l'indiquent les changements très

fréquents de temps verbaux. Ainsi, au sein du voyage réel que propose le roman s'inscrit une multitude d'autres voyages, intérieurs ceux-ci, dans le passé du narrateur-personnage, mais aussi plus loin, dans l'Antiquité romaine, dans la vie des autres, ou encore dans le futur. Michel Leiris parle à propos de *La Modification* dans un article de la revue *Critique*¹, «réalisme mythologique» : « Le réalisme romanesque réside entièrement dans une réflexion sur la représentation « éclatée » que nous nous faisons généralement de notre propre vie et de la vie des autres, sur notre façon d'exister. Michel Butor tente de saisir chez son personnage les moindres émotions et de suivre le fil ténu de la réflexion qui le mènera à un changement d'avis, à une évolution décisive. Le voyage de Léon Delmont fera définitivement évoluer la représentation qu'il se fait de lui-même et de son existence. C'est justement cette représentation que Michel Butor entend rendre grâce à ce dispositif narratif qui implique le lecteur et le sollicite constamment. »²

Par ailleurs, comme nous l'avons précisé, les écrivains du vingtième siècle après la souffrance des guerres, s'interrogent sur les conditions de la vie et s'efforcent de retrouver à travers leurs procédés narratifs la réalité du monde. Les exigences de la vie sociale leur permettent de communiquer avec le monde. L'homme créé par les écrivains de cette époque, est programmé par le mécanisme que son milieu produit. Il est resté en arrière des objets. Le lecteur et l'écrivain s'unissent avec les personnages créés. Donner des noms différents aux personnages est inutile. Comme, on l'a vu dans *La Jalousie*, il n'y a aucune identification sur les personnages. Parmi les personnages que les événements réunissent, c'est A... qui a été décrite le plus par un jaloux et par un regard subjectif. Contrairement au roman traditionnel, A... n'a ni de prénom ni de nom et ni d'âge. Mais nous pouvons la voir à chaque événement. Le mari-narrateur éprouve un grand désir pour sa femme A.... Il nous montre ce désir en décrivant minutieusement et objectivement les cheveux noirs de la femme. Nous avons peu de connaissances sur sa physionomie. Les rares descriptions physiques que fait le mari-narrateur nous montrent Franck comme quelqu'un de fort. Il est courageux auprès de A.... Il est tout ce que le mari-narrateur n'est pas. Il symbolise la puissance et la force. Il est donc l'objet de la jalousie du mari-narrateur.

Mais, dans *La Modification*, L'auteur ne nous dit rien sur le physique de son personnage principal, sur son origine sociale, sur le passé des autres personnages, mais ils ont tous des

¹ Leiris, Michel, «réalisme mythologique de Michel Butor », la revue *Critique*, 1958, n°129.

² Marotte, Evelyne, Fiche de lecture, *La Modification* de Michel Butor, p. 17, *Le petit Littéraire*. Fr. p. 17

noms. Tout ce que l'on sait à propos des personnages de ce roman, c'est que Léon Delmont, Parisien, d'une quarantaine d'années, marié et père de quatre enfants, appartient à la bourgeoisie, dont il a le mode de vie et les habitudes vestimentaires. Henriette est la femme de Léon Delmont, très sensuelle, une bonne épouse et une bonne mère. Et Cécile, la maîtresse de Léon Delmont vit travaille à Rome. Elle est gaie, très vivante et rêve d'une relation plus durable et plus stable avec son amant parisien. C'est elle qui fait découvrir tous les trésors de la ville éternelle à Léon Delmont.

L'un des autres moyens des nouveaux romanciers pour critiquer le genre romanesque traditionnel, c'est de mettre en valeur la présence obsédante des objets l'univers des œuvres : dans *La Jalousie*, on a vu que les objets sont des indices en rapport avec les personnages. Le mari-narrateur considère les places des objets comme les motifs qui augmentent sa jalousie et sa solitude. Les objets constituent les oppositions principales entre le monde du mari-narrateur et celui d'A... et de Franck. En somme, les objets sont au centre de toute l'intrigue. Leur présence nous montre les relations parmi les gens. Ils ne racontent rien mais créent une réalité visuelle. La place des objets augmente les soupçons du mari qui observe tout avec un sens aigu. Aussi, dans cette œuvre de Butor, on vu que la modification de son projet initial n'a pas lieu à cause de l'évolution de ses sentiments résultant de sa réflexion, mais qu'elle est causée par des objets :

« S'il n'y avait pas eu ces objets et ces images auxquels se sont accrochés mes pensées [...], peut-être cette fissure béante en ma personne ne se serait-elle par produite cette nuit. »¹

En fait, la disposition des objets, les faces des personnages, la lumière, les paysages traversés... plus « l'imagination de Léon² » ont produit le changement. Léon voit la silhouette épaisse d'un homme qu'il imagine revenir de chez sa maîtresse de Rome. Il remarque que l'homme porte une alliance et se met à lui imaginer une femme... Finalement, l'histoire de l'homme est une sorte de caricature de la vie de Léon... Selon Robbe-Grillet : « Tout le malheur de l'homme vient de ce qu'il ajoute des symboles au spectacle des choses. »³ Dans ses romans, Robbe-Grillet escamote les symboles, tandis que Butor montre comment ils naissent et nous torturent : dans *La Modification*, Cécile et Henriette ne sont pas, elles non plus, de vrais personnages. Dans la conscience de Léon, Henriette est la vie ennuyeuse à Paris et Cécile est

¹ Butor, Michel, *La Modification*. 3e partie, VII

² Grande différence par rapport à Robbe-Grillet dont les personnages se contentent de noter l'aspect, la place des choses qui tombent sous leur regard. Leur angoisse naît directement de cette simple et pure conscience des objets perçus.

³ « Michel Butor 1926-2016 », <http://di1.cuni.cz> »mode »Resource »

la ville de Rome, son soleil et sa beauté intemporelle. Elles n'existent pas comme individus, uniquement comme des rêveries, des réminiscences, des cauchemars dans la tête de Léon. Rien ne nous force d'ailleurs de croire à leur existence. Au fur et à mesure, elles s'éparpillent dans toutes les femmes que Léon a sous les yeux. Elles existent simultanément à tous les âges de leurs vies respectives, car Léon poussé par son imagination, saute de décennie en décennie. En fait, il n'y a pas de personnages véritables, juste une superposition de deux villes : Paris où le héros vit et travaille et Rome qu'il aime et dont il rêve

On peut dire que ces deux écrivains contemporains, Alain Robbe-Grillet et Michel Butor ne font pas de vraies analyses psychologiques. En ce sens, Alain Robbe-Grillet, avec la description des objets, justifie les comportements des personnages et le protagoniste de *La Modification* aboutit à sa décision comme par hasard, par l'effet des objets qui tombent sous ses yeux, mais non pour les raisons psychologiques (amour pour Henriette) ou morales

En outre, malgré son refus du pittoresque comme la quasi-totalité des Nouveaux Romanciers, Butor fait, dans son roman, une large place à la description. Avec celle des églises de Rome et ses fontaines jaillissantes, le lecteur peut concevoir que Rome est pour Delmont une ville Éternelle liée au rêve de jouvence. Le génie de ce lieu fait d'ailleurs qu'il ne peut aimer Cécile qu'à Rome, puisqu'à Paris leur amour s'enliserait rapidement dans le quotidien. À la fin du roman, le lecteur saisit pleinement la valeur affective de la ville de Rome dans cette relation amoureuse en voyant comment le narrateur met en relation la ville et la femme aimée :

« Vous aurez votre valise à la main lorsque vous quittez la gare à l'aurore [...] vous n'irez point l'attendre à la sortie du palais Farnèse ; vous déjeunez seul ; tout au long de ces quelques jours, vous prendrez tout repas seul. Alors dans cette chambre, seul, vous commencerez à écrire un livre pour combler le vide de ces jours à Rome sans Cécile, dans l'interdiction de l'approcher. »¹

En fait, l'art descriptif de Butor s'oppose à celui du roman traditionnel. La description régit le développement de l'intrigue, à travers cet inventaire épuisant des objets, des lieux et des événements, le lecteur peut situer la progression temporelle et spirituelle du héros. Les références culturelles et géographiques ancrent le texte dans le monde réel du lecteur ; cet ancrage est pour Butor très important, il le fait même dans ses textes les plus fantastiques tel que : *Le passage du Milan*, *L'emploi du temps*, *La modification* et *Degrés*. Selon Françoise van Rossum-Guyon « Michel Butor cependant, s'il fait sa part et même sa grand part à l'imaginaire, introduit toujours dans ses œuvres un grand nombre d'éléments qui non seulement permettent

¹ Butor, Michel, *La Modification*, op.cit.

au lecteur de raccrocher l'œuvre à une réalité préexistante, mais le contraignent même à refaire. »¹ Notons que les villes sont ici réelles et le texte invite, par la perspective narrative inhabituelle, à la confrontation avec l'expérience du lecteur. Le motif du voyage, qu'il soit conçu comme réel, intérieur ou initiatique est omniprésent dans l'œuvre butorienne.

Cependant, il faut noter que l'innovation de Butor s'accomplit dans trois directions : tout d'abord sur le plan temporel : le présent se substitue au passé connus des lecteurs comme temps du récit par excellence. Puis, la description porte sur les objets insignifiants et fait défaut là où le lecteur souhaite en savoir davantage, par exemple sur le physique du personnage. Enfin, la phrase s'allonge pour restituer le flux de la conscience et reproduire les méandres de la pensée.

Il faut souligner que Michel Butor remet aussi en cause un autre principe de la narration : ce récit est écrit à la deuxième personne. En fait, ce « Vous » est le narrateur-personnage du roman ; il réfléchit pendant son long voyage, changera finalement d'avis et rentrera à Paris seul, sans rien changer à son existence. Le narrateur qui perce derrière ce « vous » énigmatique, va transformer le lecteur en acteur du récit et inventer une forme inédite de monologue intérieur. Dans *Répertoire II* Michel Butor justifie le choix de la deuxième personne : « c'est ici qu'intervient l'emploi de la seconde personne, que l'on peut caractériser ainsi dans le roman : celui à qui l'on raconte sa propre histoire. C'est parce qu'il y a quelqu'un à qui l'on raconte sa propre histoire, quelque chose de lui qu'il ne connaît pas, ou du moins pas encore au niveau du langage, qu'il peut y avoir un récit à la seconde personne, qui sera par conséquent toujours un récit didactique [...]. Nous sommes dans une situation d'enseignement : ce n'est pas seulement quelqu'un qui possède la parole comme un bien inaliénable, inamovible, comme une faculté innée qu'il se contente d'exercer, mais quelqu'un à qui l'on donne la parole. Il faut par conséquent que le personnage en question, pour une question ou pour une autre, ne puisse pas raconter sa propre histoire, que le langage lui soit interdit, et que l'on force cette interdiction, que l'on provoque cette accession. C'est ainsi qu'un juge d'instruction ou un commissaire de police dans un interrogatoire rassemblera les différents éléments de l'histoire que l'acteur principal ou le témoin ne peut ou ne veut lui raconter, et qu'il les organisera dans un récit à la seconde personne pour faire jaillir cette parole empêchée. [...] ainsi, à chaque fois que l'on voudra décrire un véritable progrès de la conscience, la naissance même du langage ou d'un langage, c'est la seconde personne qui sera la plus efficace. À l'intérieur de l'univers romanesque, la troisième personne représente cet univers en tant qu'il est différent de l'auteur

¹ Françoise, Van Rossum-Guyon y discerne six niveaux temporels, *Critique du roman*, Paris, Gallimard, 1970

et du lecteur, la première représente l'auteur, la seconde le lecteur : mais toutes ces personnes communiquent entre elles, il se produit des déplacements incessants. »¹

Par ailleurs, en employant le pronom «vous», Butor rompt avec les deux possibilités du roman traditionnel : les premières personnes «Je» lorsque l'auteur et surtout narrateur et l'acteur central se confondent et les troisièmes personnes «Il» lorsque l'auteur porte sur l'acteur principal un regard extérieur. C'est à dire, le narrateur de *La Modification* n'est ni tout à fait un personnage de l'histoire, ni un narrateur omniscient et on ne peut pas l'identifier dans l'immédiat, comme c'est souvent le cas dans les romans du XIX^{ème} siècle.

Quoique *La Jalousie* soit raconté à travers le regard d'un narrateur/personnage et que sa présence soit suggérée par le nombre des sièges et des couverts, ce narrateur ne parle presque pas. Le mari-narrateur bien qu'il soit invisible et sans nom dans ce roman, ne dit pas « je » ni même, avec du recul romanesque, «il», mais il est en fait omniscient et omniprésent à chaque lieu et, en dehors d'A et Franck, il y a un troisième personnage dans le roman. Il se trouve que le récit semble tout à fait objectif et impersonnel, parce que le mari-narrateur travaille à rapporter des faits et à décrire des objets avec le maximum de clarté.

Dans *La Modification*, le narrateur s'adresse à un interlocuteur pour lui exprimer ce qu'il est en train de faire, de ressentir, pour lui dire les raisons de l'état dans lequel il se trouve. Cette situation d'énonciation permet aussi au lecteur de s'informer. Le personnage protagoniste nous est inconnu et nous savons seulement qu'il part en voyage «votre assez petite valise d'homme habitué aux longs voyages »² Deux noms sont cités « Henriette et Cécile »³ Il est également à noter que le texte ne comporte aucun des indices habituels du discours direct, alors qu'en apparence, nous avons un discours adressé à un interlocuteur qui, dans un premier temps, peut apparaître comme l'interlocuteur d'un dialogue. En fait, ce système énonciatif bouleverse le rapport qui s'établit habituellement entre le narrateur, l'auteur, le personnage et le lecteur. C'est-à-dire, par l'utilisation d'un tel procédé, le lecteur «est» le narrateur et le personnage principal, contraint de s'identifier à cet homme de quarante ans qui se trouve dans le train au départ de Paris :

1 Butor, Michel, Répertoire II,

2 Butor, Michel, *La Modification*, p. 4 à 5

3 Ibid., p. 14

«Vous avez mis le pied gauche sur la rainure de cuivre, et de votre épaule droite vous essayez en vain de pousser un peu plus le panneau coulissant.»¹

On peut dire que le voyage qui mène Léon de Paris à Rome devient aussi un voyage dans le temps et permet au personnage d'explorer les différentes étapes de sa vie antérieure, d'anticiper sa vie future avec Cécile. En fait, si Léon est enfermé dans un compartiment de troisième classe, nous sommes aussi enfermés dans la conscience de Léon qui juxtapose des souvenirs plus ou moins anciens, sa vision de son union future avec sa maîtresse et sa situation dans le compartiment. Le présent du compartiment, comme nous l'avons déjà vu, a pour fonction de décrire l'activité cognitive de Léon, de suivre son œil afin de reconstituer cet espace. Mais dans *La Jalousie*, nous constatons que le narrateur ne se déplace pas beaucoup. En réalité, il semble complètement obsédé par une idée fixe et, par conséquent, il reste paralysé dans sa maison, construisant et reproduisant des images et des souvenirs qu'il mélange dans sa tête. En outre, le manque d'une linéarité des événements, dans ce roman, complique la définition de la durée. Le narrateur saute dans le temps entre imagination et observation, entre souvenirs du passé et l'observation du présent. Les images qu'il nous présente ne sont pas dans un ordre temporel, mais dans l'ordre d'apparition dans sa tête. Dans beaucoup de livres traditionnels, la table des chapitres ou la structure du texte peuvent indiquer l'ordre des événements. En fait, dans ce roman, la table à la fin du roman n'aide guère le lecteur. Les titres donnent peu d'information sur le contenu. En effet, les chapitres marqués par des intervalles blancs n'ont pas pour but de montrer un déroulement de l'action ni de marquer un déplacement du temps. Ce sont juste des étapes dans le texte.

On arrive à déduire que *La Modification* ne rapporte que la vie de Léon dans le compartiment. Les blancs qui séparent les parties et les chapitres sont occupés par les moments où il quitte sa place (jusqu'à quatre heures et demie d'absence). Pendant plus de dix heures, le héros dort... Le lecteur n'a ainsi à sa disposition qu'un fragment de ce qui s'est passé.

Ce présent se révèle comme un temps ouvert et perméable, permettant à Léon de retourner dans son passé, d'anticiper et d'imaginer son union avec Cécile. C'est par rapport à ce présent que prennent sens les souvenirs et les projets de Léon. Le passage, dans le roman, du futur au passé, ou d'un passé proche vers un passé lointain, est marqué toujours par un retour au présent. De ce point de vue, *La Modification* illustre en quelque sorte la réflexion de Saint Augustin selon laquelle la saisie du temps ne se fait qu'à partir du présent qui se déploie en triple axes :

¹ Ibid., p.1

le présent du passé (la mémoire), le présent du présent (l'attention), le présent du futur (l'attente). Ces trois moments marquent tous les chapitres du roman, se succèdent, s'entrecroisent au fil du récit. Les indications temporelles viennent pour situer avec précision les événements les uns par rapport aux autres. C'est ainsi que se superposent les voyages que Léon a déjà effectués. Les épisodes relatifs à Cécile se succèdent du plus ancien au plus récent et ceux qui concernent Henriette se succèdent du plus récent au plus ancien. Cette opposition dans l'ordre des périodes relatives aux deux femmes renforce l'opposition des figures qui leur sont associées. La jeunesse de la maîtresse s'oppose à la figure vieillissante de l'épouse. En outre, à l'évocation d'une période heureuse avec Cécile succède celle d'une période malheureuse, tandis qu'à l'évocation d'une période malheureuse avec Henriette succède celle d'une période heureuse. C'est pourquoi il se produit un renversement des perspectives entre les deux femmes à la fin du roman ; l'épouse vieillissante reprend peu à peu ses traits d'amour, tandis que Cécile les perd. D'ailleurs, à la fin du roman, et dans l'impossibilité où il se trouve de changer sa vie, que Léon débouche sur le souvenir de son voyage de nocces, retrouvant le temps perdu, décide de revenir auprès de sa femme. Cet ancrage dans le passé de plus en plus ancien s'accompagne de la compréhension et de la récupération de ce passé par le sujet Léon. Autrement dit, cette remontée dans le temps permet à Léon de découvrir ce qui est jusque-là inconnu ; à Paris, Cécile « perd ses pouvoirs d'intermédiaire, elle n'apparaît plus que comme une femme parmi les autres, une nouvelle Henriette »¹ Et il ne l'aimait donc que dans la mesure où elle était messagère d'un ailleurs, structure d'accueil d'une utopie, figure de Rome. Il passe alors à la quête de vérité, vérité de la ville de Rome. Cette quête lui permet d'apporter un éclaircissement à sa situation présente, en découvrant que cette ville n'est plus aujourd'hui un centre du monde. Par ailleurs, le futur se défait progressivement et se trouve détruit par le présent, par la nouvelle vision du temps passé. L'attente ne sera comblée que par l'écriture d'un livre, d'une expérience du temps. Enfin, cette problématique temporelle du roman, se rattache aux figures changeantes de l'amour et du renversement de la situation : nous pouvons dire que la transformation de la conscience du personnage dépend de la suite des événements racontés, qui dépendent à leur tour de la situation présente du sujet. Ainsi, le voyage et le temps sont à même de détruire la figure du triangle. C'est à cause des événements accumulés du passé, à cause du temps passé et qui continue à passer, que la transformation a eu lieu. Le personnage masculin s'éloigne ainsi des clichés qui gouvernent l'homme occidentale et qui lui

¹ Butor, Michel, *La Modification*, p. 278

font désirer ce que désirent les autres : vivre un amour heureux ne devient possible qu'avec une femme jeune, dans un cadre de rêve, en l'occurrence, la ville de Rome.

À la fin du roman, Léon annonce sa décision d'écrire un roman qu'il qualifiera lui-même de nécessaire. Autrement dit, par une structure de mise en abyme, ce roman raconte la naissance d'une inspiration littéraire. Le narrateur qui a compris une fissure dans sa vie, prend la décision d'écrire pour témoigner ou plutôt pour faire revivre un épisode crucial de son aventure, comme si tout l'intérêt de ce voyage aventure était de faire naître un écrivain et non pas raconter la vie intérieure du personnage.

Alain Robbe-Grillet et Michel Butor, deux nouveaux romanciers du XX^{ème} siècle, malgré leur refus des conventions du roman traditionnel, notamment l'intrigue, reprennent le schéma traditionnel du triangle amoureux dans *La Jalousie* et *La Modification*, mais chacun à sa façon. On a vu que dans *La Jalousie* va démarrer une intrigue sur le thème de la jalousie, puisque les événements se passent entre trois personnages : un mari, sa femme et leur voisin. La femme est l'objet de l'intérêt des deux hommes, l'époux manifeste le sentiment de jalousie face à celui qu'il pense être un rival potentiel. Cette configuration nous rappelle la théorie du désir mimétique de René Girard. Comme nous l'avons déjà noté, René Girard présente le modèle du désir triangulaire à travers des livres de Cervantès, Flaubert, Stendhal, Dostoïevski et Proust. Il voit dans les œuvres romanesques de ces auteurs une structure triangulaire, dont les trois angles sont occupés par le «sujet du désir», l'«objet du désir» et le «médiateur» ou «l'Autre» ; ce dernier est un modèle ou une idole que le sujet admire, ouvertement ou secrètement. Ce modèle désigne au sujet quels objets sont désirables en les désirant lui-même ou en les possédant. Le désir triangulaire implique donc un comportement imitatif : le personnage sujet imite le médiateur en ce qu'il désire, ou croit désirer, les mêmes objets que lui. À en croire Girard, le sujet ne désire jamais spontanément, mais ses désirs sont « médiatisés » à travers le médiateur

Pour trouver le médiateur et la nature de cette médiation (externe ou interne), il suffit de poser deux questions : pourquoi (pour qui) ou contre quoi (contre qui) le sujet désire-t-il cet objet plutôt qu'un autre ? Si l'on trouve pourquoi (pour qui), il s'agit d'un médiateur externe, donc d'un modèle que respecte le sujet dans sa quête - quête de l'objet pour le médiateur, donc quête du médiateur, désir de s'y identifier. Si l'on trouve contre quoi (contre qui), il s'agit d'un médiateur interne, donc d'un obstacle que le sujet cherche à détruire dans sa quête. Disons que dans *La Jalousie*, le mari-narrateur est le sujet, Franck est le médiateur et l'objet du désir est la femme A.... De caractère jaloux, le mari veut être à la place du modèle, Franck, mais il n'en

est pas capable. Il cherche à écarter le modèle ou à se tourner vers l'objet. Dans les premières pages du roman, l'organisation des fauteuils et de la table présente l'organisation de la représentation des personnages A... et Franck s'installent dans deux fauteuils très rapprochés l'un de l'autre alors que le mari-narrateur, observant la scène, occupe le plus éloigné des deux premiers. Le troisième fauteuil est vide parce qu'il n'est pas confortable. L'observateur est obligé de tourner la tête pour apercevoir A.... Ici, on peut parler de la médiation interne puisque le médiateur et le sujet désirant sont dans un rapport de proximité. Ils se connaissent, ont la possibilité d'interagir : le médiateur est réel et vit dans le même monde ou au même niveau que le sujet ; en ce sens, le modèle et l'imitateur sont de condition équivalente. Suivant cette modalité, un médiateur comme Franck devient en effet, à la fois modèle et rival pour l'appropriation de l'objet dont la valeur augmente à mesure que la rivalité croît. Cette situation est courante dans les sociétés. Nous voulons être comme l'autre et nous désirons posséder ce que l'autre possède, non pas parce que cet objet nous semble précieux, mais précisément parce que l'autre le possède. La valeur de l'objet est donc, guidée par ce qui est consommé ou possédé en société et entretient un lien plus ou moins étroit avec les normes sociales en vigueur. C'est-à-dire, la valeur de l'objet augmente également en fonction de la résistance de son acquisition. Bien que le sujet veuille s'approprier l'objet, il s'en voit interdit l'accès puisque l'objet appartient à l'Autre. Ceci dit, dans *Le Mensonge Romantique et Vérité romanesque*, l'objet désiré, en réalité, est un prétexte pour atteindre l'être du médiateur : Le prestige du médiateur se communique à l'objet désiré et donne à ce dernier une valeur illusoire.

Tout d'abord, selon René Girard appeler cette médiation interne «désir mimétique», puis «rivalité mimétique», entraîne une compétition violente entre le sujet et le médiateur. **Les effets pervers de cette rivalité mimétique sont la haine, la jalousie ou l'envie.** Lorsque le modèle apparaît comme rival, le sujet éprouve pour ce modèle ce sentiment déchirant qui est réciproque : dans *La Jalousie*, la femme A... est loin d'être timide puisqu'elle participe aux conversations avec Franck. Le mari-narrateur se sent le seul bénéficiaire légitime de l'attention de sa femme A.... On peut croire que la jalousie du mari-narrateur ne correspond pas à une réalité objective mais à une construction mentale subjective. Dans tout le roman le mari-narrateur cherche dans les comportements d'A... la preuve de ce qu'il soupçonne : quand elle lit ou écrit une lettre en pensant qu'elle lisait la lettre de Franck ou qu'elle lui écrivait une lettre. Quand sa femme l'envoie chercher de la glace, il pense qu'elle cherche à l'éloigner pour rester seule avec Franck. C'est cet interdit qui attire l'angoisse du mari-narrateur. On peut voir facilement la haine que le mari-narrateur constate par l'expérience personnelle. Il ne cherche

pas à s'opposer à Franck parce qu'il craint que sa femme le quitte. Le mari-narrateur n'arrive pas à savoir si sa femme le trompe ou non. Il s'interroge toujours, mais son interrogation est sans solution. C'est pour cela que, lorsque celle-ci tourne la tête vers lui, il se dépêche de changer la direction de son regard pour le fixer sur un élément matériel comme la plantation de bananiers qui entoure la maison.

Maintenant, pour répondre à cette question : est-ce que le schéma triangulaire analysé par René Girard est aussi repérable dans *La Modification* de Michel Butor ? On peut dire que, dans un premier temps, l'attention du lecteur se focalise sur le triangle constitué de deux femmes et d'un homme. Delmont est un homme fatigué, usé, et qui se sent enfermé dans la routine de la double vie qu'il mène, entre la grisaille de Paris et Rome. Il se trouve qu'il aime encore sa femme, mais s'ennuie avec elle ; son couple connaît l'usure de l'habitude et du confort. Il désire vivre avec sa maîtresse, plus jeune que son épouse, pour retrouver la joie de vivre. Mais très vite, le lecteur s'aperçoit que ce qui préoccupe Delmont n'est pas sa passion irrésistible pour sa maîtresse ou son sentiment de culpabilité par rapport à sa femme et à sa famille, mais sa peur de vieillir. Il ne cesse en effet de ressentir au plus profond de lui-même les manifestations de ce vieillissement du corps. Il s'avère que Léon Delmont est égocentrique : il n'est porté par aucune passion particulière. Au cours de ce voyage il pense à la fois à Cécile, à Henriette, à ses voyages à Rome, à Paris, à sa vie quotidienne en France et à sa double vie, en confrontant ainsi son passé à son présent et en imaginant enfin ses possibles futurs ; Léon comprend ce qui l'anime, la vraie raison de son comportement et de ses passions : ce qu'il aime par-dessus tout en Cécile, c'est Rome. Pour preuve, son meilleur souvenir reste un voyage à Rome qu'il avait fait avec Henriette. C'est-à-dire, ce n'est pas un amoureux transi qui rejoint sa maîtresse, Cécile, mais un amoureux de Rome, cette ville «éternelle» dont il aime la clarté, les places, les monuments antiques et modernes et tous les souvenirs qu'il garde de ses précédents séjours romains, que ce soit avec Cécile ou avec Henriette. Donc, il prend alors conscience que ce n'est pas de son épouse qu'il est las, mais de sa vie parisienne, il est trop tard pour refaire sa vie et échapper à son existence parisienne. Pour cela il décide finalement de rompre avec Cécile et reprend alors le cours de son existence habituelle. Cependant, on peut contester que, contrairement au roman de *La Jalousie*, le schéma triangulaire par René Girard n'est pas clairement repérable dans *La Modification* de Michel Butor. Henriette et Cécile ne sont pas au courant de la décision de Delmont. Entre les deux femmes, il n'existe ni jalousie, ni rivalité. On peut penser que le schéma de la relation triangulaire dans ce roman s'effondre mais à y regarder de plus près, Henriette et Cécile, représentent de manière l'opposition entre la femme et

l'épouse. Butor, renverse ici le triangle traditionnel : les deux rivales s'ignorent et leur rivalité perd toute sa valeur après la décision de l'homme. Michel Butor veut en effet, décrire la réalité contemporaine à travers *La Modification*. Il cherche dans tout le roman, l'humain authentique, le vécu immédiat en tant que réalité insérée dans une structure globale. C'est un pas décisif vers une littérature réaliste nouvelle.

L'auteur veut, avec ses moyens d'écrivain, lutter contre l'aliénation des hommes et des femmes de l'époque contemporaine. Aliénation qui se définit comme la poursuite d'un rêve qui, poussé à son extrême limite, aboutit à des conflits intérieurs. Cependant, Butor ne se contente pas de lutter contre l'aliénation du lecteur par des procédés d'écriture, il va lui présenter un personnage aliéné lui-même, non seulement parce qu'il a tendance à fabuler, mais encore aliéné dans la vie sociale que l'auteur lui attribue.

La Modification est un ouvrage qui «a été reçu par le public à la fois comme un nouveau roman et comme un roman traditionnel»¹ : Il fonctionne comme un roman d'analyse psychologique, tout en se conformant aux exigences du nouveau roman. En ce sens que, l'intrigue et les psychologies des personnages passent au second plan, au profit d'un travail de l'écriture qui veut profondément renouveler le genre romanesque.

Au début de ce chapitre nous avons noté que *La Modification* de Michel Butor est une nouvelle forme de romanesque. En fait, malgré la présence de certains aspects traditionnels, *La modification* est un nouveau roman. On y repère une certaine forme du triangle d'amour tel qu'il est analysé par René Girard. Or, les innovations du Nouveau Roman contaminent en quelque sorte ce schéma : l'inconsistance des personnages féminins les rendent à la fois impalpables et représentatifs de la féminité dans le monde moderne. La quête de la jeunesse se retrouve ainsi au centre des préoccupations du personnage masculin, une quête qui s'avère toutefois impossible ou même vaine. L'attention du texte reste centrée sur le personnage narrateur, c'est-à-dire sur l'un des trois constituants du triangle : le nouveau roman s'éloigne des schémas narratifs classiques dont parle souvent René Girard. Puisque si, dans les romans classiques tous les trois protagonistes sont analysés et décrits, ici nous ne nous trouvons aucun de psychologie de ce personnage. Dans ce roman, en effet, le protagoniste de *La Modification* voyage aussi par la pensée, entre passé, présent et futur. En fait, le narrateur confond le temps

¹ Françoise, Van Rossum-Guyon, Critique du roman, Éditions Gallimard, coll. Tel, 1970, p.41.

du rêve et le temps de la réalité, le présent, le passé et le futur dans sa mémoire, d'où l'impossibilité de distinguer de temps à autre les autres angles du triangle amoureux.

Avec la confrontation de son passé à son présent, Léon comprend qu'il n'y a pas de personnages véritables, juste une superposition de deux villes : Paris où le héros vit et travaille et Rome qu'il aime et dont il rêve. Autrement dit, pour Léon Delmont, Henriette est une porte la vie ennuyeuse à Paris et Cécile est une porte de la vie de Rome. Ces deux femmes n'existent pas comme individus, uniquement comme des rêveries, des réminiscences, des cauchemars dans la tête de Léon. Rien ne nous force d'ailleurs de croire à leur existence. Elles s'éparpillent dans toutes les femmes que Léon a sous les yeux et existent simultanément à tous les âges de leurs vies respectives. La figure féminine sert de prétexte pour décrire le mal-être de l'homme moderne.

La Modification nous apprend qu'il faut modifier notre manière de voir le monde sous l'impulsion de l'aventure d'un héros ou sous la trame d'une narration : le monde n'est pas une unité harmonieuse mais une discontinuité dans laquelle l'homme doit s'adapter perpétuellement au récit de ce «rien» qui fait la vie.

Conclusion

Notre mémoire a privilégié une approche thématique d'un sujet récurrent chez deux écrivains européens du XX^{ème} siècle, à savoir l'analyse du schéma triangulaire girardienne dans deux romans : *La Jalousie* d'Alain Robbe-Grillet et *La Modification* de Michel Butor. Notre intention a été de mettre en corrélation les romans proposés et d'y traiter les similitudes et les différences de la relation triangulaire. En effet, dans ce mémoire nous avons essayé de répondre à ces questions : le modèle triangulaire, est-il manifeste dans *La Jalousie* et *La modification*, tel qu'il est formulé dans *Le Mensonge romantique et vérité romanesque* de René Girard ? Ces deux romanciers sont-ils conscient qu'ils ont conçu leur roman sur une éventuelle relation triangulaire ?

Pour ce faire, il convient ici de faire le lien entre l'analyse de la relation triangulaire dans *La Jalousie* et la relation triangulaire tel qu'il est présenté dans *La Modification*. *La Jalousie* et *La Modification* appartiennent à la tendance du Nouveau roman. Or, malgré la mise en question du tout un système narratif traditionnel (l'intrigue, le temps, le personnage et l'espace ...), nous avons vu que ces romanciers reprennent le schéma traditionnel du triangle d'amour. Dans *La Jalousie* ce triangle se forme une femme et deux hommes, mais dans *La Modification*, il y a deux femmes et un homme. Dans ces deux romans, l'attention du texte reste centrée sur l'un des trois constituants du triangle : c'est le personnage narrateur. Contrairement aux romans classiques où tous les trois protagonistes sont analysés et décrits, ici le roman s'éloigne des schémas narratifs classiques. En ce sens que, les personnages dans ces romans ne sont pas décrits de façon traditionnelle. C'est-à-dire, nous n'aurons pas ici d'explications sur les motifs, les intentions, les sentiments, le ressenti des personnages. Dans le roman d'Alain Robbe-Grillet, le non-dit invite le lecteur à imaginer suivant son gré les deux autres personnages et les liens qui les unissent. Dans *La Modification*, le personnage principal voyage par la pensée, entre présent, passé et futur. Dans ces deux romans, nous avons également remarqué que le personnage narrateur confond le temps du rêve et de la réalité, le présent, le passé et le futur dans sa mémoire, d'où l'impossibilité de distinguer de temps à autre les autres angles du triangle amoureux.

Dans *La Jalousie*, on a vu qu'il est impossible d'organiser tous les événements dans un ordre chronologique. L'histoire n'est que les images dans la tête du narrateur, complètement indépendantes du temps. Le romancier se contente de présenter comment fonctionne la conscience d'un homme obsédé par la jalousie. Alors, l'intrigue de ce roman est diffuse et le récit manque de linéarité. La structure du roman est assurée par un jeu de répétitions obsédantes

de scènes similaires qui à chaque fois, présentent quelques légères variantes, par des bavardages qui ne disent rien, par l'absence de tout référent et par un silence intentionnel sur les événements essentiels de l'intrigue. Le lecteur peut prendre conscience, à travers des scènes les plus fréquentes, la durée indéfinissable et la présentation anachronique, l'angoisse et l'obsession du mari jaloux.

Nous avons vu que les Nouveaux Romanciers, si attachés à détruire le schéma du roman traditionnel et à en rejeter les éléments principaux, ne peuvent s'empêcher de suivre et de reprendre l'un des éléments les plus classiques et les plus repris par la littérature romanesque en Europe : il s'agit bien sûr du schéma du triangle amoureux. L'effort des auteurs étudiés pour fuir les structures traditionnelles ne doivent pas nous empêcher de reconnaître qu'il est impossible de fuir une tradition romanesque dans sa totalité. Le lecteur peut comprendre tout de suite que le mari-narrateur est le sujet, Franck est le médiateur et l'objet du désir est la femme A.... Le mari qui est le caractère jaloux, veut être à la place du modèle, Franck, mais il ne peut pas. Il cherche à écarter le modèle ou à se tourner vers l'objet. La valeur de l'objet augmente en fonction de la résistance de son acquisition. Bien que le sujet veuille s'approprier l'objet, il s'en voit interdit l'accès puisque l'objet appartient à l'Autre. On peut dire que cet interdit (non-légal) est posé par le médiateur. Ceci dit, dans *Le Mensonge Romantique et Vérité romanesque*, l'objet désiré, en réalité, est un prétexte pour atteindre l'être du médiateur : Le prestige du médiateur se communique à l'objet désiré et donne à ce dernier une valeur illusoire.

Nous avons constaté dans la première partie de notre recherche que cette médiation interne est d'abord appelée « désir mimétique », puis « rivalité mimétique » par René Girard, a pour conséquence une compétition violente entre le sujet et le médiateur. La violence du mari-narrateur ne peut s'exprimer verbalement. C'est cet interdit qui attire son angoisse. Il ne cherche pas à s'opposer à Franck parce qu'il craint que sa femme le quitte. Le mari-narrateur n'arrive pas à savoir si sa femme le trompe ou non. Il s'interroge toujours, mais son interrogation est sans solution. C'est pour cela que, lorsque celle-ci tourne la tête vers lui, il se dépêche de changer la direction de son regard pour le fixer sur un élément matériel comme la plantation de bananiers qui entoure la maison.

Chez Butor, la jalousie reste masquée et Léon comprend qu'il n'y a pas de personnages véritables, juste une superposition de deux villes : Paris et Rome. Autrement dit, ce qui l'anime par-dessus tout en Cécile, c'est Rome. Pour Léon Delmont, Henriette représente l'ennui de Paris et Cécile la vie de Rome. Ces deux femmes n'existent pas comme individus, mais uniquement comme des rêveries, des

réminiscences, des cauchemars. C'est-à-dire, ce n'est pas un amoureux transi qui rejoint sa maitresse, Cécile, mais un amoureux de Rome, cette ville «éternelle» dont il aime la clarté, les places, les monuments antiques et modernes et tous les souvenirs qu'il garde de ses précédents séjours romains, que ce soit avec Cécile ou avec Henriette. La rivalité entre deux femmes laisse sa place à une rivalité géographique, d'où une plus grande modification du schéma triangulaire.

Ainsi nous pouvons voir que chacun des deux auteurs n'ont pas pu s'empêcher d'utiliser le schéma proposé par Girard et ce, en dépit de leur refus obstiné de la tradition romanesque. En d'autres termes, quoiqu'on fasse pour innover, nous sommes toujours obligés de suivre l'ombre de la tradition.

Bibliographie

Aristote, *La Poétique*, Lille, Le Bigot frères, 1899

Aoufi, Ouafa, « *Le statut du narrateur dans La Jalousie d'Alain Robbe-Grillet.* » 2010 – 2011

Allemand, Roger Michel, *Entretiens complices. Alain Robbe-Grillet*, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2018

Barthes, Roland, *Essais Critiques*, Paris, édition du Seuil, 1964

Baudry, Jean-Louis, « Débat sur le roman », *Tel Quel*, n° 17, 1964

Balzac, Honoré de, *Illusions perdues*, Paris, Presses Pocket, 1991

Blanchot Mauriac, *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959

Butor, Michel, *Répertoire IV*, Paris, Minuit, 1974

Butor, Michel, *La Modification*, Paris, Éditions de Minuit, 1957

Butor, Michel, « le roman comme recherche » in *Essaie sur le roman*, Paris Gallimard, 1964

Butor, Michel, *Répertoire II*, Paris, Edition Minuit, 1964

Butor, Michel, *Entretiens II*, Paris, Edition Minuit, 1956-1996

Butor, Michel, *Essais sur le roman*, Paris, Minuit, 1960

Bukoba, Serge, *Contribution à la titrologie romanesque*, Genève, Droz, 1968

Butor Michel, Oriol-Boyer Claudette, Sicard Michel, TEM. *Écrire avec Butor. Texte en main*, L'Atelier du texte, 1984

Boiddeffre, Pierre de, *Une histoire vivante de la littérature d'aujourd'hui (1939-1968)*, Paris, Librairie Académique Perrin, 1968

Cervantès, Miguel de, *Don Quichotte*, en espagnol, Juan de la Cuesta, 1605

Colas-Blais, Marion, « L'enjeu aspectuel : *La Modification* de Michel Butor ». In : *Cours et conférences*, Études Romanes VII, 1994

Colas-Blais, Marion, « Sémiotique du corps et discursivité », *Confluences*, 2001

Dallenbach, Lucien, *Le livre et ses miroirs dans l'œuvre romanesque de Michel Butor*, Lettres modernes, 1972

Dällenbach, Lucien, *Le récit spéculaire*, Paris, Éditions du Seuil, 1977

Driol, Michel, *Profil littérature, Histoire de la littérature en France au XX siècle*, Hatier, 1989

- Deguy et al. *René Girard et le problème du Mal*, paris, Grasset, 1982
- Dostoïevski, Fiodor, *L'éternel mari*, Éditions l'Âge d'Homme, Lausanne, 1988
- Freud, Sigmund, *L'Interprétation du rêve*, paris, éd. Ré, 1900
- Filosofía, Ensayos de, « Rivalité mimétique dans la relation maître-disciple », 2015
- Girard, René, *Je vois Satan tomber comme l'éclair*, paris, Grasset, 1999
- Goldmann, Lucien, *Pour une Sociologie du roman*, Paris, Gallimard, 1964
- GIRARD, René, *La Violence et le sacré*, Paris, Grasset, 1972
- GIRARD, René, *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, Paris, Grasset, Recherches avec Jean-Michel Oughourlian et Guy Lefort, 1978
- GIRARD, René, *Le Bouc émissaire*, Paris, Grasset, 1982
- Girard, René, *un Longo Argumento de principio ao Fim*, 2000, Girard, René, *Je vois Satan tomber comme l'éclair*, 1999
- Girard, René, *Celui par qui le scandale arrive*, paris, Desclée de Brouwer, 2001
- GIRARD, René, *Mensonge romanesque et vérité romantique*, Paris, Grasset, 1961
- Hossein-Zadeh, Azine, Shahpar-Rad, Katayoun, *Le Nouveau Roman en France*, SAMT, Téhéran, 1392.
- Jauvion, Alain, « MIMESIS ET VIOLENCE CHEZ RENÉ GIRARD » C.N.R.S. Éditions « Hermès, La Revue, 1 n° 22 | pages 47 à 52, 1998
- Le pape, Pierre : « Michel Butor et le roman », Europe, revue littéraire mensuelle, N° 943-944/Novembre-Décembre 2007
- Leiris, Michel, «réalisme mythologique de Michel Butor », la revue *Critique*, en 1958, n° 129.
- Labrecque, David, « LA MÉCANIQUE DU DÉSIR : ÉTUDE DU TRIANGLE AMOUREUX », 2010
- Moreno Fernández, Agustín, « Rivalité mimétique dans la relation maître-disciple », Ensayos de Filosofia, Pedro Gómez García, 2015, pp. Semestre1, article n°3. 10.1007/s11097-010-9170-2, hal-01369660
- Mörte Alling, Annika, « René Girard, une œuvre entre désir et violence Le désir mimétique dans *Illusions perdues* de Balzac » <https://www.jstor.org>
- Marotte, Evelyne, *Fiche de lecture, La Modification de Michel Butor*, Le petit Littéraire. Fr.

Masson Nicole, *Panorama de la littérature française*, Marabout, 1990

Nathalie, Sarraut, *ère du soupçon*, Gallimard, Paris, 1956

Oughourlian, Jean-Michel, *Un mime nommé désir*, Paris, Grasset, 1982

Proust, Valentin Louis Georges Eugène Marcel, *À la recherche du temps perdu*, paris, Edition Gallimard, 1954

Pommier, René, « René Girard : un allumé qui se prend pour un phare », 2010

Rousseau, Jean-Jacques, *contrat social*, Flammarion, 1762

Ramond, Charles, *Derrida, la déconstruction*, France, Presses Universitaires de France, 2005, Débat Philosophique "Théorie Mimétique et Philosophie". Conférence donnée à l'Université d'été René Girard "Comprendre un monde en crise", 2014, <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01061802>, consulté le 08/08/2016

Robbe-Grillet, Alain, *Pour un nouveau roman*, Paris, Edition de minuit, 1963

Robbe-Grillet, Alain, *La Jalousie*, Paris : Éditions de Minuit, 1957

Ricardou, Jean, *Nouveaux problèmes du roman*, essais, Paris, Seuil, 1978

Robert, Paul, *Le Nouveau Petit Robert de la langue française*, Paris, Le Robert, 2009

Robbe-Grillet, Alain, lors d'un entretien sur *l'Immortelle*, Le Monde, 1963

Ricardou J., *Pour une théorie du Nouveau Roman*, Paris, Éd. du Seuil, 1971

Rousset J., *Narcisse Romancier*, Paris, José corti, 1986

Robbe-Grillet, *L'Immortelle*, ciné-roman, Éd. de Minuit, 1963

Roudaut, Jean, *Michel Butor ou le Livre futur*, Paris, Gallimard, 1964

Stendhal, *Le rouge et le noir*, Paris, Éditions Gallimard, en 1972.

Strauss C. Lévi, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, en 1973

Scott Gallese «The two sides of Mimesis», *Journal of Consciousness Studies*, 2009

Sire, Guillaume, « René Girard, N'achevez pas René Girard », *Hermès, La Revue*, n° 75, février 2016, p. 192 à 195, 1923-2015

Sarhan Jassim Hassan « Les stéréotypes du roman sentimental dans *La Jalousie* de Robbe-Grillet », *Revue de la Faculté des Lettres*, N0 12, 2007

Vavoulidou, Eirini « *Le non-dit, force motrice de la narration insolite de La Jalousie d'Alain Robbe-Grillet* » 2009

Van Den Heuvel, Pierre, *Parole, mot, silence pour une poétique de l'énonciation*, Paris, 1985

Van Rossum-Guyon, Françoise, *Critique du roman*, Éditions Gallimard, 1970

Wolfzettel, Friedrich : *Le Plaisir de l'Intertexte, actes du colloque*, Europe, revue littéraire mensuelle, N° 943-944/Novembre-Décembre 2007.



دانشگاه حکیم بنیواری

فرم چکیده‌ی پایان‌نامه‌ی دوره‌ی تحصیلات تکمیلی

مدیریت تحصیلات تکمیلی

نام خانوادگی دانشجو: داورزنی	نام: مریم	شماره دانشجویی: ۹۷۱۳۶۶۱۰۸۷
استاد راهنما: دکتر آذین حسین زاده	استاد مشاور: دکتر محمد کیانی دوست	
دانشکده: ادبیات و علوم انسانی	رشته: زبان فرانسه	گرایش: ادبیات
مقطع: کارشناسی ارشد	تاریخ دفاع: ۱۴۰۰/۰۸/۰۵	تعداد صفحات: ۹۲

عنوان پایان‌نامه: بررسی تطبیقی رابطهٔ مثلثی براساس میل تقلیدی رنه ژرار در رمان‌های ژلوزی و دگرگونی

کلیدواژه‌ها: رابطهٔ مثلثی، میل تقلیدی، رنه ژرار، ژلوزی، دگرگونی

چکیده:

پژوهش حاضر به بررسی تطبیقی رابطهٔ مثلثی در دو رمان ژلوزی از آلن رب گریه و دگرگونی از میشل بوتور می‌پردازد. رابطهٔ مثلثی رابطه‌ای است که از سه نفر تشکیل شده‌است، اغلب با احساس حسادت بین رقبا همراه است و می‌تواند از نوع دوستانه، عاشقانه و خانوادگی باشد. در این پژوهش برآنیم تا با تکیه بر روش تطبیقی و توصیفی، رابطهٔ مثلثی در این دو اثر را از منظر روان‌شناسی و روایت‌شناسی مورد بررسی قراردهیم و در این راستا از نظریهٔ میل تقلیدی رنه ژرار که در کتاب *دروغ رمانتیک و حقیقت رؤیایی* بیان شده‌است، کمک می‌گیریم. از نظر ژرار، ریشهٔ همهٔ اختلافات بشر در تقلید از میل دیگری است و از آن‌جا که دو فرد به یک هدف مشترک تمایل دارند و برای دستیابی به این هدف رقابتی بین آن‌ها صورت می‌گیرد که با احساس حسادت و خشونت همراه است. موضوع این پایان‌نامه در حوزهٔ مطالعات بینارشته‌ای است و تلاش می‌کند تا رابطهٔ مثلثی در ادبیات را با دو ابزار روان‌شناسی و روایت‌شناسی پیوند زند. نتایج پژوهش حاکی از آن است که این دو نویسنده با وجود هم‌عصر بودن، با نگاهی متفاوت به رابطهٔ مثلثی نگریسته‌اند، در ژلوزی این رابطه به‌طور محسوس دیده می‌شود و حسادت شکل می‌گیرد اما در دگرگونی به دلیل این‌که شخصیت اصلی درگیر روزمرگی می‌شود، این رابطه از هم پاشیده می‌شود.



دانشگاه حکیم سبزواری

سوگندنامه دانش آموختگان دانشگاه حکیم سبزواری

کزین برتر اندیشه بر نگذرد

به نام خداوند جان و خرد

اینک که به خواست آفریدگار پاک، کوشش خویش و بهره‌گیری از دانش استادان و سرمایه‌های مادی و معنوی این مرز و بوم، توشه‌ای از دانش و خرد گردآورده‌ام، در پیشگاه خداوند بزرگ سوگند یاد می‌کنم که در به کارگیری دانش خویش، همواره بر راه راست و درست گام بردارم. خداوند بزرگ، شما شاهدان، دانشجویان و دیگر حاضران را به عنوان داورانی امین گواه می‌گیرم که از همه دانش و توان خود برای گسترش مرزهای دانش بهره‌گیرم و از هیچ کوششی برای تبدیل جهان به جایی بهتر برای زیستن، دریغ نورزم. پیمان می‌بندم که همواره کرامت انسانی را در نظر داشته باشم و ممنوعان خود را در هر زمان و مکان تا سر حد امکان یاری دهم. سوگند می‌خورم که در به کارگیری دانش خویش به کاری که با راه و رسم انسانی، آیین پرهیزگاری، شرافت و اصول اخلاقی برخاسته از ادیان بزرگ الهی، به ویژه دین مبین اسلام، مبادت دارد دست نیازم. همچنین در سایه اصول جهان شمول انسانی و اسلامی، پیمان می‌بندم از هیچ کوششی برای آبادانی و سرافرازی میهن و هم میهنانم فروگذاری نکنم و خداوند بزرگ را به یاری طلبم تا همواره در پیشگاه او و در برابر وجدان بیدار خویش و ملت سرافراز، بر این پیمان تا ابد استوار بمانم.

مریم داورزنی

تاییدیه‌ی صحت و اصالت نتایج

بسمه تعالی

این جانب **مریم داورزنی** به شماره دانشجویی ۹۷۱۳۶۶۱۰۸۷ رشته زبان و ادبیات فرانسه مقطع تحصیلی **کارشناسی ارشد** تأیید می‌نمایم که کلیه نتایج این پایان نامه حاصل کار اینجانب و بدون هرگونه دخل و تصرف و موارد نسخه برداری شده از آثار دیگران را با ذکر کامل مشخصات منبع ذکر کرده ام در صورت اثبات خلاف مندرجات فوق به تشخیص دانشگاه مطابق با ضوابط و مقررات حاکم (قانون حمایت از حقوق مولفان و مصنفان، قانون ترجمه و تکثیر کتب و نشریات و آثار صوتی ضوابط و مقررات آموزشی پژوهشی و انضباطی...) با این جانب رفتار خواهد شد. و حق هرگونه اعتراض در خصوص احقاق حقوق مکتسب و تشخیص و تعیین تخلف و مجازات را از خویش سلب می‌نمایم. در ضمن مسئولیت هرگونه پاسخ‌گویی به اشخاص اعم از حقیقی و حقوقی و مراجع ذی‌صلاح (اعم از اداری و قضایی) به عهده‌ی این جانب خواهد بود و دانشگاه هیچ گونه مسئولیتی در این خصوص نخواهد داشت.

مریم داورزنی

بسم الله الرحمن الرحيم



دانشگاه حکیم سبزواری

دانشکده ادبیات و علوم انسانی

گروه زبان و ادبیات فرانسه

پایان نامه جهت دریافت درجه کارشناسی ارشد (M.A)

رشته زبان و ادبیات فرانسه گرایش ادبیات

بررسی تطبیقی رابطهٔ مثلثی براساس میل تقلیدی رنه ژرار در رمان‌های ژلوزی و دگرگونی

استاد راهنما:

دکتر آذین حسین زاده

استاد مشاور:

دکتر محمد کیانی دوست

پژوهشگر:

مریم داورزنی

آبان ماه ۱۴۰۰