

LA JALOUSIE D'ALAIN ROBBE-GRILLET: UNE POETIQUE DE L'EQUIVOQUE

GABRIEL SAAD
Université Paris III

Résumé

La Jalousie d'Alain Robbe-Grillet ne peut pas être abordé comme un roman "traditionnel", c'est-à-dire mettant l'accent sur les sentiments, les souffrances, en un mot la psychologie du jaloux. Or, la jalousie n'existe pas sans le triangle. Il faut trois personnes pour que l'une d'entre elles puisse devenir jalouse. C'est donc sur cette figure géométrique et sur ce chiffre que le roman est construit. Par ailleurs, la jalousie se place toujours dans l'incertitude. Celle-ci peut être considérée comme étant inhérente, aussi, à l'écriture et à la lecture. C'est ce que ce roman place sous les yeux du lecteur, qui doit donc pratiquer en aval un travail équivalent à celui qui a été accompli en amont par le romancier.

Abstract

Alain Robbe-Grillet's *La Jalousie* can't be read like a "traditional" romance, it means, a romance that underlines feelings, pains, i.e. the psychology of a jealous husband. But jealousy doesn't exist without a triangle. Three persons are necessary for one of them becoming jealous. That's why this romance has been built on this geometric figure and on that number. In addition, jealousy stands always in a state of uncertainty. This one can be considered, too, as inherent in writing and reading. That's what this romance puts over the reader's eyes. Reader must then make a work of reading equivalent to the work of writing that the author made uphill.

Mots-clés: Nouveau Roman, jalousie, triangle, trapèze, chiffre, trois, lecture, écriture.

Key words: Nouveau Roman, jealousy, triangle, trapezium, number, three, reading, writing.

I

On pourrait, au seuil de cette étude, adopter une position extrême et postuler que toute lecture est équivoque. Certes, ce dernier terme est loin d'être lui-même d'une précision absolue, compte tenu des nombreux sens qu'il peut véhiculer. D'où le besoin immédiat de mieux définir la nature équivoque que l'on peut légitimement attribuer à la lecture. Elle vient du fait que celle-ci est toujours prise entre deux pôles : l'illusion référentielle, d'un côté ; la mise en évidence de la matérialité de l'écriture, de l'autre. Si la lecture que nous pratiquons privilégie l'illusion référentielle, la matérialité de l'écriture est escamotée. En revanche, lorsque le lecteur, ou la lectrice, reconnaît la matérialité de l'écriture, l'illusion référentielle est mise en cause. Pour essayer d'illustrer mon propos, je ferai appel à quelques exemples. Le roman naturaliste a privilégié l'illusion référentielle. On peut même postuler que cette dernière est le principal soutien de sa poétique. Si l'on décide que Nana n'a jamais existé, que derrière le personnage que Zola nous propose, aucune femme réelle ne peut être considérée en tant que telle, le roman s'écroule ou, du moins, perd beaucoup de sa pertinence. Pour employer une formule plus simple, le lecteur ne peut plus prendre l'histoire de *Nana* au sérieux. Le caractère exemplaire et *réaliste* que Zola a voulu lui attribuer disparaît. Il s'agit d'une *fiction* à l'illusion de laquelle nous pouvons, certes, nous laisser prendre, mais alors ce sera à nos risques et périls. Lautréamont l'avait bien compris qui demandait à son lecteur de mettre « dans sa lecture une logique rigoureuse et une tension d'esprit égale au moins à sa défiance ». Et si le lecteur choisit d'ignorer cet avertissement, « les émanations mortelles des pages de ce livre imbiberont son âme comme l'eau le sucre ». La littérature elle-même nous offre des exemples éloquents des ravages que peut provoquer dans l'âme du lecteur l'illusion référentielle, lorsque celui-ci se laisse prendre à son jeu sans la prévoyance d'une logique rigoureuse et d'une tension d'esprit égale au moins à sa défiance. S'il m'est permis de choisir une référence en dehors de la littérature française (mais il s'agit, comme on le verra, d'un texte on ne peut plus universel), j'aimerais rappeler que Don Quichotte devient fou à force de lire. Ou, pour être plus précis, à force de *mal* lire, c'est-à-dire de sombrer sans la moindre réticence dans l'illusion référentielle. Et pour revenir à la littérature française, cette pauvre Emma Bovary en a été, de façon flagrante, la victime. Des auteurs tels que Gide ou Proust ont eux aussi mis en cause, chacun à sa façon, bien entendu, l'illusion référentielle, dans *Les faux-monnayeurs*, pour l'un, tout au long de *La Recherche* pour l'autre. Balzac lui-même, je tiens à le souligner, dans des textes tels que *L'Auberge rouge* ou *Une ténébreuse affaire*, a bien placé sous les yeux du lecteur ce caractère équivoque de l'écriture et, par conséquent, de la lecture. Et, avant lui, Diderot, dans *Jacques le fataliste*, l'avait plus que largement mis en évidence. Pour prendre un exemple encore plus ancien, *L'Âne d'or* d'Apulée, dont la parenté avec le roman

picaresque, le *Quichotte* ou *Jacques le fataliste* me semble incontestable, trouve très légitimement sa place dans ce corpus.

Or, si l'équivoque peut, comme on vient de le voir, être considérée comme inhérente à la lecture, il est un sentiment qui ne saurait exister et durer qu'à condition de rester dans l'équivoque. Ce sentiment a un nom : la jalousie. Par définition, elle ne peut pas être sans équivoque. Ou bien on est sûr de l'amour de l'être aimé, ce qui exclut toute équivoque et, avec elle, toute forme de jalousie, ou bien, on est sûr d'être trompé et l'on peut alors soit rompre, soit devenir consentant. On le voit, la jalousie ne peut exister que dans l'incertitude, qui est l'un des sens du mot « équivoque » en français. Et c'est ce mot - dois-je le rappeler ? - qui nous a convoqués à la tâche qui est aujourd'hui la mienne. C'est pourquoi j'ai choisi, pour apporter ma contribution à cette entreprise commune, de m'occuper du roman *La Jalousie* d'Alain Robbe-Grillet¹. On le sait, cette œuvre n'est pas anodine. Je veux dire, par là, qu'elle illustre, de façon on ne peut plus exemplaire, la rupture esthétique que les Nouveaux romanciers ont introduite dans la poétique du roman. Comme tout un chacun le sait, Alain Robbe-Grillet est un représentant éminent, non pas d'une prétendue école du Nouveau roman, qui n'a jamais existé en tant que telle, mais, si, de cette rupture avec des formes romanesques que, faute de mieux, j'appellerai traditionnelles. D'où l'équivoque première qui consisterait à prolonger un travail d'écriture *novateur* par un travail de lecture *traditionnel*. Tel sera l'axe principal autour duquel j'essaierai de faire avancer mon analyse et ma réflexion. Il suffit de penser à la polysémie du terme « jalousie », que le romancier a généreusement placée sous les yeux du lecteur, pour comprendre qu'elle peut être l'un des repères de notre travail de lecture. Mais, comme il ne s'agit point ici d'un roman « psychologique », il nous faudra, aussi, nous appuyer sur cet écart, pour mettre au jour d'autres éléments, tels que les formes géométriques, par exemple, qui ne contribuent certes pas à décrire ou à analyser le sentiment de jalousie, mais qui occupent, de façon notoire, une place très importante dans *La Jalousie*. C'est pourquoi il devient impossible de les négliger en arguant, comme certains lecteurs l'ont fait, de l'ennui suscité par leur retour systématique dans le texte. C'est aller beaucoup trop vite en besogne. Leur retour systématique constitue, au contraire, un appel à l'intelligence du lecteur. Il s'agit, on le voit, d'accomplir un travail de lecture qui puisse être, en aval, aussi novateur que le travail d'écriture l'a été en amont. Plût au ciel qu'une logique rigoureuse et une tension d'esprit égale au moins à notre défiance viennent nous aider !

¹ Alain Robbe-Grillet, *La Jalousie*, Paris, Éditions de Minuit, 1975. Je citerai désormais cette édition et je me bornerai à indiquer, entre parenthèses, la page de référence.

II

La jalousie est non seulement un sentiment humain très répandu, mais aussi un sujet fréquent et ancien en littérature. Alain Robbe-Grillet aurait donc bien pu se contenter d'ajouter un nouvel item à ce vaste corpus. Il l'a fait, mais à sa manière. Car aucun sentiment n'est décrit ni analysé dans son œuvre. Celle-ci est dépouillée de toute forme de psychologie. C'est en vain que l'on chercherait ici ce que l'on peut trouver ailleurs, c'est-à-dire dans les romans traditionnels. Encore faut-il souligner que ce qui compte pour notre démarche, ce n'est point l'intention, toujours incertaine, de l'auteur, mais la seule réalité tangible sur laquelle nous puissions compter, à savoir le texte dans sa matérialité. C'est donc sur celle-ci que je m'appuierai dans mon étude, ce qui n'exclut pas pour autant quelques formes de spiritualité. On en conviendra, j'espère. Une autre formule m'aidera peut-être à préciser ma démarche : c'est le fonctionnement du texte que j'essaierai de mettre en lumière.

Pour cela, un premier déplacement est nécessaire. Supposons que Pierre est amoureux de Marie, qui l'aime, elle aussi, à son tour. Ils filent, pour ne rien vous cacher, le parfait amour. Mais un jour, Anne apparaît. Elle semble s'intéresser à Pierre qui, par ailleurs, semble s'entendre très bien avec elle. Marie commence alors à se poser des questions. Et si Anne était plus qu'une amie pour Pierre ? Si cette entente qui s'est établie entre eux cachait un sentiment plus profond ? C'est ainsi que naît la jalousie. Tant qu'ils n'étaient que deux, Pierre et Marie ont filé un amour parfait. Mais, à présent, ils sont trois. Voilà comment Marie est devenue jalouse. La jalousie requiert donc, pour naître et se développer, la présence d'une troisième personne. Et c'est ainsi que le chiffre 3 et, avec lui, le triangle font leur apparition. Tout lecteur de *La Jalousie* aura sans doute remarqué la place qu'occupent et ce chiffre et cette figure géométrique dans le roman. Il suffit d'ailleurs de dessiner schématiquement une jalousie (je me réfère, à présent, à la persienne qui porte ce nom), pour voir qu'elle est constituée d'une ligne verticale assez longue et de plusieurs lignes courtes en diagonale qui viennent s'articuler sur celle-là : ce sont, schématiquement, les lamelles qui forment un certain angle avec le battant, lorsqu'elles sont entrouvertes (c'est-à-dire, ni fermées ni ouvertes sans équivoque). Il suffit, maintenant, de tracer un segment de droite horizontal en dessous de chaque lamelle pour obtenir un triangle. Polysémie et géométrie viennent ainsi s'associer. Retenons surtout, d'après ce que nous venons de dire, que le triangle est la figure de base de la jalousie. Et de *La Jalousie*. Voyons donc le début de l'œuvre qui nous occupe : « Maintenant l'ombre du pilier – le pilier qui soutient l'angle sud-ouest du toit – divise en deux parties égales l'angle correspondant de la terrasse » (p.9). Rien, dans cette phrase, ne peut être négligé. Occupons-nous, d'abord, de la figure géométrique qui nous est proposée. Il s'agit d'un angle droit (90°), divisé en deux angles

égaux par l'ombre du pilier, c'est-à-dire par une ligne droite que la géométrie appelle bissectrice. Par conséquent, l'angle droit est divisé en deux angles de 45 degrés chacun. Nous retrouvons ainsi les chiffres 2 (les deux côtés de l'angle), 3 (trois lignes, à savoir, les deux côtés et la bissectrice), 4 et 5 (dans 45 degrés). Tout ceci peut paraître très peu littéraire. Il suffit de lire *The Anatomy of Melancholy* de Burton, que Borges cite en épigraphe de *La Bibliothèque de Babel*, pour se convaincre du contraire. D'ailleurs, que lisons-nous ensuite ? « Cette terrasse est une large galerie couverte, entourant la maison sur *trois* de ses côtés » (p.9. Je souligne). Mais il s'agissait, ne l'oublions pas, de « l'angle sud-ouest du toit ». Autrement dit, les deux figures sont superposables, puisque, sur le cadran d'une boussole ou dans une rose des vents, la direction Sud-Ouest n'est autre que la bissectrice de l'angle droit formé par les directions Sud et Ouest. Il s'agit donc d'une variante on ne peut plus originale de l'effet de specularité tant prisé par la littérature et, en particulier, par la littérature baroque. *Quod erat demonstrandum*.

Arrêtons-nous, à présent, sur l'adverbe de temps « maintenant » sur lequel débute le roman. En principe, il véhicule un sens précis. Mais son itération dans le texte met en évidence l'équivoque qui toujours le menace. Car on ne peut dire « maintenant » que par rapport à un temps présent, qui doit être le même pour celui qui prononce le mot et pour celui qui l'écoute. Mais où faut-il placer le « maintenant » de l'écriture ? D'ailleurs, si je raconte un film à quelqu'un qui est assis à côté de moi, dans la salle de cinéma, mais qui, pour une raison quelconque, ne peut pas le voir, je serai bien obligé de commencer le récit de chaque séquence par « maintenant ». L'équivoque qui résulte de l'itération de ce terme se transforme ainsi en signe de succession temporelle, dans une chronologie qui demeure néanmoins incertaine, à l'intérieur des seuls repères que sont « le soleil trop haut dans le ciel » de la première page et « la nuit noire » de la dernière. D'ailleurs, le texte lui-même nous rappelle l'équivoque inhérente à l'emploi de ce mot : « A une question peu précise concernant le moment où il a reçu cet ordre, il répond : "Maintenant", ce qui ne fournit aucune indication satisfaisante. » (p. 50) Nous voyons s'ébaucher dans cette progression de l'écriture, une poétique de la lecture qui suppose, de la part du lecteur, un déplacement du point de vue. Il ne s'agit plus de découvrir les ressorts ou les affres de la jalousie, par effet de l'illusion référentielle, mais de reconnaître dans le texte les diverses émergences des données de celui-ci. Je prends un exemple au hasard : « De la terre du jardin, fragmentée en tranches *verticales* par la balustrade, puis en tranches *horizontales* par les *jalousies*, il ne reste que de petits *carrés* représentant une part très faible de la surface totale –peut-être le *tiers* du *tiers* » (p.52. Je souligne). Après lecture, il faut reconnaître que, parfois, le hasard fait bien les choses. Soulignons, en premier lieu, la polysémie du mot « jalousie », ici clairement indiquée par le texte. Retenons ensuite la forme géométrique, c'est-à-dire le carré. Pour l'obtenir, rien de plus facile : il suffit d'unir, par l'hypoténuse, deux triangles

rectangles. Ce qui nous permet d'observer trois chiffres naturels, deux, trois et quatre. Les deux premiers sont en rapport, nous l'avons vu, avec le sentiment que nous appelons jalousie, le dernier était déjà présent, de façon implicite, dans la toute première ligne du roman. Ce qui nous importe, donc, du « tiers du tiers », c'est le retour du chiffre trois. Et ce d'autant plus que « le tiers du tiers » aurait pu être remplacé, sans équivoque, par « un neuvième ». Il devient ainsi très intéressant d'apprendre que « Les *trois* fenêtres sont fermées et leurs *jalousies* n'ont été qu'entrouvertes, pour empêcher la chaleur de *midi* d'envahir la pièce » (p. 48-49). Chiffres et polysémie sont à nouveau associés, puisque *midi* partage la journée en deux parties égales, tout comme le faisait l'ombre du pilier avec l'angle sud-ouest de la maison, dans l'incipit. D'ailleurs, nous apprendrons, plusieurs pages plus loin (p.135), que ce pilier est carré, forme géométrique dont nous avons vu l'intérêt. D'autres précisions apparemment anodines s'inscrivent dans cette même visée de l'écriture et, par conséquent, de la lecture. Par exemple, « un ventre *médian* et *deux* renflements accessoires » (p.39) ou bien, « *trois* ou *quatre* mots » (p.101), expression on ne peut plus courante, j'en conviens, mais dont on conviendra, aussi, qu'elle prend, dans le passage cité, un sens particulier. On pourrait ajouter « *Deux* centimètres en arrière commence l'ombre de la balustrade. Le soleil est presque au *zénith* » (p.135. Pour toutes ces citations, prises au hasard, c'est moi qui souligne). Une fois ce code de lecture découvert par le lecteur, le décompte répétitif des plants de bananiers, le quinconce des bananeraies, telle ou telle forme trapézoïdale (je rappelle qu'un trapèze est un triangle qui a subi l'ablation d'une partie plus ou moins proche du sommet et contenant celui-ci), ainsi que la polysémie du mot « *midi* » nous permettent d'accéder à une forme particulière du plaisir de la lecture, celle du « lecteur complice », comme aurait dit Julio Cortázar. Au lieu de se laisser conter, il sait compter, comparer, reconnaître et bâtir par lui-même ses propres itinéraires de lecture.

Comme je crois l'avoir démontré ailleurs, la mise en scène de la lecture et de l'écriture constitue l'un des aspects marquants de la poétique du roman dans la deuxième moitié du vingtième siècle². Dans *La Jalousie*, l'accent est mis sur le caractère équivoque de la lecture. Celle-ci est clairement mise en scène, car A... et Franck sont en train de lire un roman colonial. Le choix est significatif, puisque le livre d'Alain Robbe-Grillet reprend des éléments de ce type d'œuvre. Pour les mettre en cause, bien entendu. La première référence à ce roman colonial est marquée, d'entrée de jeu, par l'équivoque :

«Il (Franck) fait ensuite une allusion, peu claire pour celui qui n'a même pas feuilleté le livre, à la conduite du mari. Sa phrase se termine par "savoir la prendre" ou "savoir l'apprendre",

² Voir mon étude, « Modalités de production dans le roman contemporain : *Moderato cantabile* de Marguerite Duras, *La Marge* d'André Pieyre de Mandiargues, *La vie brève* de Juan Carlos Onetti, *Moi le Suprême* d'Augusto Roa Bastos », *Colloque international sur le roman contemporain*, Cahiers de l'Université n°11, Pau, Université de Pau et des Pays de l'Adour, s.d., p. 69-90.

sans qu'il soit possible de déterminer avec certitude de qui il s'agit, ou de quoi. » (p. 26)

Cette situation traverse tout le texte et devient on ne peut plus explicite dans les toutes dernières pages, ce qui nous oblige à citer très longuement :

« Le personnage principal du livre est un fonctionnaire des douanes. Le personnage n'est pas un fonctionnaire, mais un employé supérieur d'une vieille compagnie commerciale. Les affaires de cette compagnie sont mauvaises, elles évoluent rapidement vers l'escroquerie. Les affaires de la compagnie sont très bonnes. Le personnage principal – apprend-on – est malhonnête. Il est honnête, il essaie de rétablir une situation compromise par son prédécesseur, mort dans un accident de voiture. Mais il n'a pas eu de prédécesseur, car la compagnie est de fondation récente ; et ce n'était pas un accident. Il est d'ailleurs question d'un navire (un grand navire blanc) et non de voiture. » (p. 216)

On ne saurait mieux mettre en évidence l'équivoque de la lecture, c'est-à-dire d'une lecture traditionnelle qui chercherait dans un roman un sens précis et définitif sur lequel pourrait s'appuyer l'illusion référentielle. Ce dont il s'agit, en revanche, dans le roman d'Alain Robbe-Grillet, c'est de reconnaître des recoupements, des reprises, des constantes dans la production du texte, qui, par des variations successives, parfois minimes, le font avancer. Ainsi, loin de se laisser prendre à l'illusion référentielle, le lecteur peut retrouver le travail d'écriture accompli par le romancier et mener, par ses propres moyens, un travail de lecture original.

Car il faut remarquer que l'écriture est mise en scène, elle aussi. Si nous nous attardons sur la matérialité du texte, nous remarquerons aisément que chaque lettre qui le constitue est constituée de boucles et de traits. Ainsi, les boucles noires de la chevelure de A... sur sa robe blanche viennent inscrire sous les yeux du lecteur une flagrante métaphore de l'écriture. Et il en va de même pour l'épisode tant de fois répété de l'écrasement du mille-pattes. Tout lecteur moyennement attentif aura remarqué que chaque reprise de cet épisode comporte quelques variantes par rapport à celles qui l'ont précédée. Les mots eux-mêmes utilisés pour désigner ce sympathique arthropode changent. Il s'agit tantôt de mille-pattes, tantôt de scutigère ou de scolopendre. L'épisode le plus significatif et le plus révélateur de la mise en scène de l'écriture est assez long puisqu'il va de la page 127, « Sur le mur d'en face, le mille-pattes est là... », à la page 132 : « A moins que la gomme n'entre en jeu derechef. » Cet épisode, ici longuement décrit, nous permet de comprendre - sans la moindre équivoque - que « l'empreinte » (mot très significatif dans ce contexte) laissée sur le mur par le malheureux mille-pattes tant de fois écrasé n'est autre qu'une métaphore de l'écriture. Car nous passons *expressis verbis* du mur au papier : « Le papier se trouve aminci néanmoins... » (p. 131) et, quelques lignes plus loin, le mot *écriture* lui-même apparaît dans

l'expression « des pleins trop appuyés de l'écriture » (p. 132). Une lecture attentive permet ainsi de reconnaître, dans les descriptions de cet épisode qui se succèdent tout au long du roman, de multiples expressions qui, par effet de polysémie, peuvent se référer aussi bien à l'anatomie d'un arthropode qu'à la matérialité de l'écriture, voire à la grammaire ou à des pratiques éditoriales. Par exemple : « Plusieurs des *articles* du corps ou des *appendices* ont *imprimé* là leurs contours... » (p. 56. Je souligne) N'oublions pas, d'ailleurs, qu'un arthropode est un invertébré ainsi appelé parce qu'il possède des pattes *articulées*. Et nous pratiquons tous, précisément, ce que les linguistes appellent un langage *articulé*. Fait encore plus remarquable, la poétique de l'équivoque, qui régit le roman, est elle-même signifiée par le biais du mille-pattes écrasé : « Un mètre plus haut, environ, la peinture reste marquée d'une forme sombre, un petit arc qui se tord en *point d'interrogation*... » (p. 64. Je souligne) On aura déjà compris, j'espère, que les insectes qui tournent autour de la lampe, ainsi que la cruche aux formes rectilignes et arrondies et les rondins sur le pont sont, dans *La Jalousie*, autant de métaphores de l'écriture. Les uns et les autres dessinent des lettres, parfois aisément reconnaissables, parfois clairement inscrites dans le texte. L'apparition de la lettre V, par exemple, attire notre attention, autant par sa ressemblance avec un triangle, auquel il manque seulement la base, que par sa condition de A renversé. Le lecteur ainsi entraîné à un travail de lecture original ne manquera pas de remarquer une mise en abîme assez flagrante du travail d'écriture ici accompli :

« Sans doute est-ce toujours le même poème qui continue. Si parfois les thèmes s'estompent, c'est pour revenir un peu plus tard, affermis, à peu de choses près identiques. Cependant ces répétitions, ces infimes variantes, ces coupures, ces retours en arrière, peuvent donner lieu à des modifications – bien qu'à peine sensibles – entraînant à la longue fort loin du point de départ » (p. 101)

On le voit, si le roman est régi par une poétique de l'équivoque, bien des aspects du texte nous permettent non seulement de la repérer, mais, aussi, de tracer des itinéraires de lecture capables de dégager les sens multiples d'un réalisme singulier, qui nous permet de comprendre les mécanismes de l'écriture.

III

Je ne voudrais point abandonner cette étude sans m'attarder sur l'un des éléments essentiels du roman traditionnel : le personnage. La critique a parfois mis en avant la « mort du personnage » comme l'une des caractéristiques majeures du Nouveau roman. Loin de moi l'idée de contredire une telle affirmation. Il faut, néanmoins, me semble-t-il, la nuancer.

Car ne peut mourir qu'un être vivant. Et le personnage ne l'a jamais été. Il est, sans doute, l'un des moteurs les plus efficaces de l'illusion référentielle. Mais il n'en reste pas moins que Gargantua, par exemple, n'a jamais existé. Je reconnais aisément que cet exemple n'est pas particulièrement prouvant, étant donné que l'œuvre rabelaisien échappe, dans son ensemble, à quelque prétention de réalisme que ce soit. Là aussi, la matérialité de l'écriture me semble jouer un rôle capital. Revenons donc à l'exemple de Nana, invoqué au début de cette étude, ou à Eugénie Grandet ou encore à Julien Sorel. Une question vient ainsi frapper aux portes de notre attention : pourquoi le personnage réussit-il à nous faire croire à son existence ? Car, je l'avoue volontiers, il m'arrive très souvent de pleurer à cause des malheurs de tel ou tel personnage. J'ai beau savoir que les acteurs d'un film ont été payés pour jouer, c'est-à-dire pour représenter des personnages précis, peu importe, je pleurerai ou m'angoisserai quand même. Cette équivoque me semble provoquée par le nom propre. Les personnages, tout comme les êtres vivants qui peuplent le monde réel, ont un nom, une histoire, fort souvent une famille avec des parents, des frères et sœurs, voire des enfants. Or, nous-mêmes, nous avons une existence sociale, donc réelle, à partir de notre inscription dans le Registre civil, ce qui nous donne un nom et une filiation. Balzac ne voulait-il pas concurrencer le Registre civil ? Et comme nous avons fait du livre un véhicule du savoir, nous y croyons. Or, le livre, véhicule du savoir, en effet, peut nous aider à ouvrir les yeux sur le caractère purement fictif du personnage. Autrement dit, il peut nous aider à sortir de cette équivoque. Le procédé est alors fort simple. Il suffit de supprimer le nom propre. Le caractère strictement imaginaire du personnage, sa condition de pur produit de l'écriture sont ainsi efficacement placés sous les yeux du lecteur. C'est pourquoi Paul Valéry avait défini le personnage comme « un être aux entrailles de papier » et Roland Barthes comme un « être de papier ». Dans *La Jalousie*, Alain Robbe-Grillet a désigné le personnage principal par une simple lettre, A, suivie de trois points de suspension. On ne saurait mieux mettre en évidence sa condition de pur produit de l'écriture, sans autre existence réelle que la matérialité de celle-ci. La chose est d'autant plus remarquable que la lettre A contient en elle-même un triangle, support, nous l'avons vu, de la jalousie, et l'ébauche d'un trapèze. Elle est aussi la première lettre de l'alphabet, ce qui ne peut pas être négligé dans un roman qui accorde une telle place à l'écriture, clairement signifiée par A... grâce à la métaphore des boucles *noires* de ses cheveux sur sa robe *blanche*. Écrire n'est-ce pas mettre ce qui a été dit *noir sur blanc* ? Je crois donc pouvoir signaler, pour clore la présente étude, que A... est très souvent présentée non seulement associée à l'écriture par ses cheveux, mais aussi en train d'écrire. Peut-on alors pousser la poétique de l'équivoque jusqu'à prétendre qu'elle est, dans le texte, l'instance d'écriture, autrement dit que c'est elle qui, dans la fiction, bien entendu, écrit le roman dont elle est le personnage principal ? Qu'il me soit permis d'avouer, en toute naïveté, que telle est, parfois, ma conviction. Mais, faute de preuves plus précises,

elle demeure irrémédiablement équivoque. **Car tout texte demeure, toujours, jaloux de son sens.**