

ELIZABETH GRAVER

**UN BRUIT ASSOURDISSANT:
ENTRE MOT ET SILENCE DANS *LA JALOUSIE*
DE ROBBE-GRILLET**

“La nuit noire et le bruit assourdissant des
criquets s’étendent du nouveau, maintenant,
sur le jardin et la terrasse, tout autour de la
maison.”

DANS UN RÉCIT PARADOXALEMENT RACONTÉ par un narrateur sans voix, le rôle des silences et des bruits du monde animé et inanimé prend une très grande importance.¹ Si, selon Michel Foucault, l’homme “a composé sa propre figure dans les interstices d’un langage en fragments,”² il faut chercher à comprendre l’histoire de *La Jalousie* non seulement à travers l’aspect verbal du livre, mais aussi dans les interstices—les silences du narrateur, les bruits de portes, les légers froissements d’ailes. Ce roman, lui-même construit d’une façon presque musicale, en variations sur un thème, joue sans cesse sur le langage, le bruit et le silence. Errant dans un labyrinthe avec le narrateur silencieux, nous écoutons un monde naturel bruyant mais indéchiffrable, des indigènes pris au piège entre deux langues, puis A . . . et Franck, les seuls à être nommés, les seuls à se servir complètement de la langue française. Et pourtant, même chez eux, dans leurs mots et dans leurs silences, il y a une incompréhension persistante, parce que ce système de signes verbaux se révèle, finalement, aussi impuissant et fuyant que les autres. Etant l’œil du livre, le narrateur en est aussi l’oreille, obligé d’écouter sans cesse “ces infimes variantes, ces coupures, ces retours en arrière” (101), dont il ne peut trouver ni le commencement, ni la fin.

C’est l’état silencieux, et dans une certaine mesure, absent du narrateur—le “je-néant”³—qui crée l’infrastructure du livre et donne aux descriptions et aux répétitions une grande résonance. Le narrateur parle aux lecteurs, mais il ne dit pas un seul mot aux personnages dans le livre. L’œil et l’oreille du narrateur invite le lecteur à déchiffrer son monde, et en même temps c’est l’état muet et invisible du narrateur qui limite les possibilités de déchiffrement et nous entraîne dans le cycle féroce de son obsession, où l’objet extérieur devient le *tout*, jusqu’à l’évaporation du soi. Comme Roland Barthes l’a remarqué:

Entendre est un phénomène physiologique; *écouter* est un acte psychologique. Il est possible de décrire les conditions physiques de l'audition (ses mécanismes) par le recours à l'acoustique et à la physiologie de l'ouïe, mais l'écoute ne peut se définir que par son objet, ou si l'on préfère, sa visée.⁴

Dans *La Jalousie*, cette orientation vers l'objet, A . . . , est tellement accentuée que le sujet perd, en fait, ses qualités de sujet—la capacité de dire "je," de sentir les mouvements de son propre corps, d'occuper l'espace. Il perd aussi la capacité de parler ou de faire du bruit. A propos des silences, Foucault a remarqué:

Les choses qu'on refuse à se dire ou qu'on interdit de nommer, la discrétion qu'on requiert entre certains locuteurs, sont moins la limite absolue du discours, l'autre côté dont il serait séparé par une frontière rigoureuse, que des éléments qui fonctionnent à côté des choses dites, avec elles et par rapport à elles dans des stratégies d'ensemble [. . .] Il n'y a pas un, mais des silences.⁵

Pour le narrateur, c'est le silence de l'impuissance, d'un homme qui (selon les termes de Husserl) se projette sur le monde, ici avec une telle vigueur qu'il perd sa propre capacité d'exister, sauf comme sonde ou antenne. Son silence enveloppe tout le livre, de même que son absence le rend omniprésent. En n'étant nulle part, il est partout; en ne disant rien, son silence "parle" pour devenir le centre même du discours.

Face, alors, à un narrateur qui ne parle pas, il faut se demander quelle est la signification du son, qu'il s'agisse des mots articulés, des mots incompréhensibles, des ronronnements du monde naturel ou des grincements du monde inanimé. Barthes écrit:

Pour l'homme—chose souvent sous-estimée—l'appropriation de l'espace est elle aussi sonore: l'espace ménager, celui de la maison . . . est un espace de bruits familiers, *reconnus* dont l'ensemble forme une sorte de symphonie domestique: claquement différencié des portes, éclats des voix, bruits de cuisine, de tuyaux, rumeurs extérieures.⁶

Le narrateur dans *La Jalousie* a peur de la désappropriation de son espace, et sa réaction est d'essayer de tenir compte de tout. Sa perception visuelle du monde est accompagnée, alors, d'une attention aux sons qui les amplifie, à tel point que les bruits banals de la vie quotidienne deviennent une espèce d'écho infini, une cacophonie assourdissante. En même temps, c'est le monde du son, beaucoup plus que le monde visuel, qui se révèle très difficile à figer et à capter. "Le regard le rassure," dit Robbe-Grillet à propos de son narrateur; "tout ce qui est du bruit l'inquiète."⁷

Les problèmes de l'audition sont multiples et variés. D'abord, il y a le problème de la forme même du récit écrit. Ce qui échappe le plus aux pouvoirs de la littérature, selon Robbe-Grillet, n'est pas tant "l'image, que la bande sonore—le son des voix, des bruits, les ambiances, les musiques—et surtout la possibilité d'agir sur les deux sons à la fois, l'oeil et l'oreille."⁸ La parole en tant qu'expression orale, perçue par l'ouïe, écrit Pierre Van Den Heuvel, "n'existe qu'au niveau fictif de sa reconstitution par le *lecteur*."⁹ En dehors de ce problème fondamental du texte écrit, et même dans le monde "réel," le son, par nature, est extrêmement fuyant, temporel, impossible à figer. Evoquant le rôle de l'image et du son dans le cinéma, James Monaco écrit: "The concept of 'persistence of vision' does not have an aural equivalent, which is one reason we don't have 'still sounds' to compare with still pictures. Sound must exist in time."¹⁰ De plus, les sons sont d'une très grande variété, et dans *La Jalousie* le narrateur doit lutter sans cesse pour distinguer ceux qui prétendent à un sens, de ceux qui sont du non-sens—ceux qui se cachent, de ceux qui semblent se révéler.

Et pourtant, ce sont exactement ces qualités difficiles de l'audition qui sont bouleversées et exploitées par l'auteur pour créer le sens du récit et, paradoxalement, pour montrer l'impossibilité de ce sens. C'est parce que le son, les bruits, les conversations sont à la fois suggestifs et fuyants que le narrateur doit les examiner avec un tel soin, et c'est justement leur caractère incompréhensible et leur mystère qui rendent les passages "sonores" du livre si frappants. Pour les examiner, il faut suivre (bien qu'elle ne soit pas chronologique) la progression des sons, des plus inanimés et moins "significatifs" (les bruits d'animaux et d'objets) aux plus humains et attachés aux sens (la langue parlée, les conversations entre A . . . et Franck). On s'aperçoit que l'apparence du sens et de la signification peut être extrêmement trompeuse, et qu'une progression qui semble nous rapprocher d'une articulation de sens, nous entraîne, en réalité, dans un cercle infini de doute et de non-sens.

Avec les bruits du monde des objets, nous nous trouvons au milieu de la "symphonie domestique" de Barthes, bien que cette symphonie prenne ici des proportions presque grotesques. Comme le monde humain, le monde des objets—des camions, des portes, des tiroirs—semble être impliqué dans une histoire de tromperie et d'amour. Les bruits des objets occupent l'espace d'une façon presque physique. Ils remplissent le silence, le font parler: "Dans un silence se fait entendre le bruit d'un verre que l'on repose sur la petite table" (20). Selon le moment, les bruits sont eux-mêmes complices ou indices, ennemis ou collaborateurs. Nous voyons les "chaussures légères à semelles de caoutchouc [qui] ne font aucun bruit sur le carrelage du couloir," et "le battant de la porte [qui] tourne sans

grincer sur les gonds" (45) remplacés "après" les voyage en ville par "les pas [qui] résonnent," "les souliers à semelles de cuir," et A . . . qui "clôt la porte au verrou derrière soi, en faisant claquer le pêne" (88).

Ici, il s'agit en grande partie de bruits inconscients, qui se créent quand le monde humain entre en contact avec le monde inanimé. Comme êtres dans l'espace, nous faisons du bruit avec nos pas et nos moindres actions sans y penser, sauf, bien sûr, si nous sommes sous l'emprise d'une obsession qui, comme dans le cas du narrateur, nous oblige à tout enregistrer. Dans *La Jalousie*, Robbe-Grillet crée une séparation peu habituelle entre le sujet humain (celui qui porte les chaussures, etc.) et l'objet inanimé, jusqu'à ce que les objets se transforment en sujets—ce sont les chaussures, et non pas l'homme, ni même ses chaussures, qui font du bruit, de même que souvent c'est "la voix," et non pas la personne, qui parle. Dans ces deux passages, la progression vers le son, où les chaussures et les pènes commencent à "parler" plus fort, semble mener à un dévoilement, une découverte. Si le doute a un son, il doit donc exister et être saisissable, devenir preuve de l'infidélité de A . . . Mais puisque leur langage est à la fois une invitation et un rejet, c'est une "progression" qui ne mène nulle part. Comme la chronologie bouleversée du récit (finalement, est-ce que la scène a lieu après, avant, ou pendant le voyage en ville?), l'oreille se trompe; écouter ne veut pas dire comprendre.

Parallèlement à ce monde inanimé il existe un monde naturel, celui des criquets, des mille-pattes, des cris d'animaux—les voix collectives de la nature. Selon F.J.J. Buytendijk:

L'animal n'a pas d'objets. Il ne fait que pénétrer [. . .] son environnement . . . Se distancier de cet environnement, le concrétiser en un monde, c'est un acte que l'animal ne saurait réaliser, pas plus qu'il n'est capable de transformer les centres de résistance, limités par ses émotions et impulsions, en objet, L'homme [. . .] c'est pour ainsi dire, un animal qui, s'étant frotté les yeux, regarde étonné autour de lui, parce qu'il aperçoit *l'autre*.¹¹

C'est précisément ce manque de sens, ce chœur de non-sens, qui donne aux cris d'animaux une partie de leur puissance, bien que leur rôle dans le récit soit complexe et fonctionne sur plusieurs plans différents. Vers le commencement du livre, nous écoutons un cri aigu venant du jardin, puis "comme en écho, un cri identique lui succède" (31). Ces cris servent à la fois d'arrière-plan pour A . . . et Franck, lorsque celui-ci est en train de partir, et d'interruption. Interruption qui est finalement plus forte, plus puissante que la conversation qu'elle brise:

Parfois la note est un peu plus grave, ou plus prolongée. Il y a probablement différentes sortes de bêtes. Cependant tous ces cris se

ressemblent; non qu'ils aient un caractère commun facile à préciser, il s'agirait plutôt d'un commun manque de caractère: ils n'ont pas l'air d'être des cris effarouchés, ou de douleur, ou menaçant, ou bien d'amour. Ce sont comme des cris machinaux, poussés sans raison décelable, n'exprimant rien, ne signalant que l'existence, la position et les déplacements respectifs de chaque animal, dont ils jalonnent le trajet dans la nuit. (31)

Distingués par leur "commun *manque* de caractère," ces cris, comme le narrateur, sont définis par l'absence et par l'impossibilité de toute interprétation. Le passage s'efforce de rejeter la possibilité d'une anthropomorphisation des cris—un refus, presque, de la part du monde naturel, de compatir avec le narrateur et prêter une voix à sa douleur, son amour, son désir d'être menaçant. Comme les conversations entre A . . . et Franck, ces cris venant de deux endroits différents créent un dialogue, un échange qui exclut le narrateur muet. Il n'existe pas d'expression pour son angoisse, et bien qu'il voit la possibilité de s'exprimer à travers le monde naturel (même dans leur négativité, ses phrases traduisent un effort pour imaginer ce que les bêtes ne sont pas, et oné ce qu'elles pourraient être), il ne peut pénétrer la densité des sons pour en retirer un sens.

Les cris, le bruit des criquets, le chant des oiseaux "restant à couvert sous les panaches de larges feuilles vertes" (79)," sont évidence, alors, du monde dans son état le plus impénétrable. Ces sons sont partout; ils entourent la maison; ils brisent le silence; ils forment "un bruit continu, sans variations, étourdissant, où il n'y a rien à entendre" (17). Il n'y a rien à entendre, et pourtant tout le monde passe son temps à écouter ce rien, même A . . . , qui s'arrête souvent et "semble écouter le bruit" (17). C'est ainsi que nous voyons le pouvoir double de ces sons du monde naturel; ils ne veulent rien dire, et pourtant ils jouent comme des coquettes, s'offrant et se retirant—taquins, suggestifs, ne s'éclaircissant jamais. Souvent, on n'arrive pas à les situer dans l'espace, ou à vérifier l'existence même de ces bruits qui ne durent pas. Robbe-Grillet écrit d'une "série de claquements discrets," qu'elle pourrait être un bruit de pas," ou bien "un chien qui passe," ou peut être cinq, six ou trois lézards. Puis, "à mesure que [le bruit] s'éloigne dans le passé, sa vraisemblance diminue. C'est maintenant comme s'il n'y avait rien eu du tout" (170).

A côté du monde naturel, on trouve le domaine des domestiques indigènes—leur chansons, leurs silences, leur rapport à la langue française—un rapport d'aliénation. Dans une certaine mesure, le boy, les chauffeurs, les cuisiniers et les jardiniers servent de charnière ou de centre mobile du récit. D'un côté, ils s'ouvrent sur le monde du non-sens: ils sont souvent dehors avec les animaux; leurs chansons sont incompréhens-

sibles; ils n'ont pas de nom et circulent mystérieusement, souvent silencieux. D'un autre côté, ils font partie du monde humain. Ils parlent le français, mais de façon "musicale." Ils le comprennent, mais "ne saisi[ssent] pas toujours ce que l'on veut obtenir d'[eux]" (51). Si le mot est le système de son le plus directement lié aux signes et aux interprétations, et le bruit d'animaux le plus impénétrable et le plus résistant aux signes, les indigènes se situent entre les deux.

Leurs chansons et leurs mots deviennent, alors, un objet très important pour l'écoute obsessive, dans lequel on peut trouver un écho de la structure même du récit. A la page 99, nous écoutons le second chauffeur, dont la voix, à cause des hangars, "doit ainsi contourner . . . tout l'angle occupé par le bureau." C'est un conflit assez typique entre le son et le monde visuel, où la voix devient elle-même une sorte d'objet qui lutte pour se faire entendre dans l'espace. Dans le passage qui suit, le narrateur écoute toute une série d'arrêts et de reprises d'une chanson "incompréhensible, ou même sans paroles." Comme le récit lui-même, à chaque fois que la chanson semble être arrivée à sa fin, elle recommence:

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

On retrouve le désir du narrateur de faire une progression linéaire de ce qui tourne, en vérité, en rond. La chanson revient plus tard, la même qu'avant, et si le narrateur se trouve "fort loin du point de départ" dans le calme après la crise à la fin du récit, on ne sait pas trop quand le cycle pourrait recommencer, l'idée de progrès et d'achèvement étant aussi ambiguë que cette chanson indigène sans fin.

Les actions et les mots des indigènes sont aussi importants que leurs chansons, bien qu'ils jouent un rôle différent. En général, les domestiques ne font pas de bruit, leurs mouvements sont silencieux et très mécaniques: "[Le boy] continue ensuite son chemin, sans dire un mot, dans le même sens, du même pas d'automate" (110). Quand ils parlent, pourtant, c'est avec une voix chantante, souvent opposée à la voix "contentue," "précise et mesurée" de A . . . , qui a, en revanche, des mouvements très fluides. En français, le boy se sert d'un vocabulaire très limité: pour lui, "ennuyée" désigne "toute espèce d'incertitude, de tristesse ou de tracas" (178), et même dans sa propre langue, il parle "comme si son texte ne contenait aucune ponctuation, mais du même ton chantant que lorsqu'il

s'exprime en français" (178). La ponctuation (qui indique où il faut commencer, faire une pause, s'arrêter) est censée établir un ordre, faciliter la découverte de sens, mais elle n'existe pas pour lui. Son absence reflète l'absence plus grande pour le narrateur d'une "grammaire" de compréhension, d'un moyen de lire tous les signes contradictoires de ce monde fuyant et d'en faire une chose compréhensible et réglée.

Si nous ajoutons la communication verbale entre A . . . et Franck, nous nous trouvons dans un système sonore extrêmement varié et complexe, où chaque élément est à la fois isolé et lié aux autres. Jean-Pierre Vidal écrit: "Si, sonoremment, [la scutigère] rime avec la chevelure et le crépitemment d'un feu, elle rime aussi avec les bruits des criquets, le chant de l'indigène."¹² Souvent, les bruits et les silences se croisent et se succèdent, dans un contrepoint très beau, où le monde humain, le monde des animaux et le monde des objets se reflètent et se remplacent en même temps:

Personne ne parle plus. Le bruit des criquets a cessé. On n'entend, que çà et là, le cri menu de quelque carnassier nocturne, le vrombissement subit d'un scarabée, le choc d'une petite tasse en porcelaine que l'on repose sur la table basse. (27)

Nous voyons, alors, que les frontières entre ces sons sont assez floues. Souvent, la langue verbale devient incompréhensible, sorte de musique taquine ("savoir la prendre," "savoir l'apprendre" etc. (26)). Ailleurs, la conversation est avalée, submergée par le monde naturel: "Il murmure quelques mots: sans doute un remerciement . . . les paroles se perdent dans le vacarme assourdissant des criquets qui monte de toutes parts" (59). Souvent, nous sommes condamnés, avec le narrateur, à une incompréhension totale, bien que Franck et A . . . aient l'air de mieux comprendre: "A . . . fredonne un air de danse, dont les paroles demeurent intelligibles. Mais Franck les comprend peut-être, s'il les connaît déjà, pour les avoir entendues souvent, peut-être avec elle" (30). On retrouve encore ce code inaccessible; si seulement le narrateur avait la clé, tout s'éclaircirait. C'est la recherche de cette clé, et la reconnaissance simultanée qu'elle n'existe pas—qui crée l'énergie dynamique du récit.

Nous en arrivons, alors, à la langue verbale employée par A . . . et Franck. Le sujet de leur discours, de leurs mots et de leurs silences, est tellement riche et varié qu'il mériterait une discussion étendue, qu'il faut limiter, pour notre étude, à quelques brèves remarques. Dans ce monde du narrateur sans nom et sans voix, d'indigènes sans nom et paroles compréhensibles, A . . . et Franck sont les seuls nommés (à part Christiane, qu'on ne voit jamais), et les seuls à s'exprimer entièrement dans leur propre langue. Vidal écrit à propos du nom de A . . .

A Comme s'il participait ainsi du mystère de la personne qui, parce qu'elle porte le récit, parce que (fictivement) elle se fait le récit à elle-même, n'a guère besoin de décliner son nom. Dans ce sens, A cette lettre qui vacille au bord de points de suspension . . . [c'est] l'autre soi-même que dans tout couple bien organisé doit représenter l'épouse. C'est la presque nommée, à mi-chemin du silence où je m'inscris et du nom par quoi j'éloigne les autres et parfois moi-même Mais A c'est aussi la première lettre, l'initiale de l'inventaire. A tous égards, A c'est la première possession.¹³

A c'est le commencement de l'alphabet, le premier signe, et ce n'est guère étonnant qu'une grande partie du livre soit consacrée à une étude de ce qu'elle dit, et de ce qu'elle ne dit pas, des réverbérations de son moindre murmure et de son plus grand silence. Franck, lui aussi, est l'objet de l'écoute. Souvent il est "loquace" (17). Il parle "à haute voix, à très haute voix" (197). Sa voix, comme son corps, est l'envahisseur, l'ennemi. Il casse le silence et raconte les mêmes histoires à coups répétés. En général, le narrateur peut comprendre les mots de Franck, mais dans les conversations, comme dans tout le livre, on soupçonne que malgré le sens superficiel de la surface, tout cela ne veut rien dire. C'est un soupçon particulièrement prononcé dans ce domaine de langage où les mots (contrairement aux bruits des criquets) sont censés avoir un sens.

Réfléchissant au rôle de la littérature, Barthes écrit:

Qu'est-ce que les choses signifient, qu'est-ce que le monde signifie? Toute littérature est cette question, mais il faut tout de suite ajouter, car c'est ce qui fait sa spécialité: *c'est cette question moins sa réponse*. Aucune littérature au monde n'a jamais répondu à la question qu'elle posait, et c'est ce suspens même qui l'a toujours constituée en littérature: elle est ce très fragile langage que les hommes disposent entre la violence de la question et le silence de la réponse [. . .] Peut-être sera-t-il possible un jour de décrire toute la littérature comme l'art de la déception.¹⁴

La Jalousie, c'est cet art de la déception, qui se situe dans l'espace entre la violence de la question et le silence de la réponse—ou bien entre le langage et son absence, là où les bruits du monde se multiplient. Pour le narrateur sans voix, les bruits s'accroissent vers la fin du livre jusqu'à une surcharge sensorielle. Barthes écrit: "Si le fond auditif envahit tout l'espace sonore (si le bruit ambiant est trop fort), la sélection, l'intelligence de l'espace n'est plus possible, l'écoute est lésée."¹⁵ Dans le dernier paragraphe du livre, on lit que "la nuit noire et le bruit assourdissant des criquets s'étendent de nouveau, maintenant, sur le jardin et la ter-

rasse, tout autour de la maison.” Déjà rendu muet par son obsession, le narrateur risque de devenir sourd aussi, comme si les bruits du monde—et la tâche infinie de les interpréter et de les analyser—pouvaient finir dans la dissolution totale du moi. A la fin du récit, on ne peut ni voir dans la nuit noire, ni distinguer entre les sons. Dans ce livre de fragments, on se retrouve avec une unité de vision et de son, mais c’est une unité qui ressemble au néant, le tout qui n’est rien—le bruit assourdissant qui entoure avec une puissance accablante, mais qui ne parle pas.

Washington University in St. Louis

1. Je voudrais remercier Aline Gandillon et Michael Young qui ont lu et commenté attentivement le manuscrit.
2. Michel Foucault, *Les Mots et les choses: une archeologie des sciences humaines* (Paris: Gallimard, 1966) 67.
3. Bruce Morrissette, “The Alienated ‘I,’” *Novel and Film* (Chicago: University of Chicago Press, 1985) 105.
4. Roland Barthes, “Ecoute,” *L’Obvie et l’obtus, Essais critiques III* (Paris: Seuil, 1982) 217.
5. Michel Foucault, *Histoire de la sexualité: La Volonté de savoir* (Paris: Gallimard, 1976) 38.
6. Barthes, “Ecoute,” 218.
7. Alain Robbe-Grillet, Cours intitulé “Robbe-Grillet sur Robbe-Grillet” du 17 Octobre 1988, Washington University à St. Louis.
8. Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman* (Paris: Editions de Minuit, 1961) 128.
9. Pierre Van Den Heuvel, *Parole, mot, silence* (Paris: Jose Corti, 1985) 150.
10. James Monaco, *How To Read a Film* (New York: Oxford University Press, 1981) 99.
11. F.J.J. Buytendijk, cité par Stephen Heath, *The “Nouveau Roman”* (Philadelphia: Temple University Press, 1972) 109.
12. Jean-Pierre Vidal, *La Jalousie de Robbe-Grillet* (Paris: Hachette, 1973) 65.
13. Vidal, 57.
14. Roland Barthes, “Le Point sur Robbe-Grillet?” *Essais Critiques* (Paris: Seuil, 1964) 203–204.
15. Barthes, “Ecoute,” 218.