ScholarWorks@GSU

Le Labyrinthe Dans Djinn d'Allain Robbe-Grillet

Authors	Modjinou Yaovi Sebia
Citation	Modjinou Yaovi Sebia. "Le Labyrinthe Dans Djinn d'Allain Robbe-Grillet." Thesis, Georgia State University, 2025. https://doi.org/10.57709/w763-e865
DOI	https://doi.org/10.57709/w763-e865
Download date	2026-01-21 12:02:44
Link to Item	https://hdl.handle.net/20.500.14694/15628

Le Labyrinthe Dans Djinn d'Allain Robbe-Grillet

by

Yaovi Sebia Modjinou

Under the Direction of Eric Le Calvez, PhD.

A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of

Masters of Arts

in the College of Arts and Sciences

Georgia State University

2025

Commented [SGJ1]: Choose one of these options and delete the other.

ABSTRACT

Cette étude analyse le concept du labyrinthe dans *Djinn* d'Alain Robbe-Grillet, soulignant sa complexité narrative et son ambiguïté structurelle. Inscrit dans l'esthétique du *Nouveau Roman*, le récit déconstruit la linéarité et la chronologie, tout en fragmentant l'identité des personnages. Le labyrinthe, tant structurel que thématique, reflète l'intrication du récit. À travers une approche structuraliste, l'étude examine les techniques narratives, l'organisation spatio-temporelle et le jeu entre perception et réalité. Simon Lecoeur, le protagoniste, évolue dans un réseau d'illusions, de temporalités incertaines et de motifs récurrents, renforçant la nature labyrinthique du texte. Robbe-Grillet exploite la répétition, la mise en abyme et les boucles narratives pour plonger le lecteur dans un univers en perpétuelle transformation. *Djinn* apparaît ainsi comme une œuvre expérimentale qui redéfinit l'expérience de lecture, interroge la notion de cohérence et défie les attentes conventionnelles quant à la structure du roman et la construction du sens.

INDEX WORDS : Le labyrinthe, la complexité narrative, l'ambiguïté structurelle.

Commented [SGJ2]: The word "abstract" should be all caps. It should also be centered.

Copyright by
Yaovi Sebia Modjinou
2025

Labyrinthe Dans Djinn d'Allain Robbe-Grillet

by

Yaovi Sebia Modjinou

Committee Chair: Ian Campbell

Committee: Fernandez Hector

Eric Le Calvez

Electronic Version Approved:

Office of Graduate Services

College of Arts and Sciences

Georgia State University

May 2025

Commented [SGJ3]: The date here must be the month and year of your graduation—not the month and year of your submission or upload.

DEDICATION

A ma mère adorée, femme leader, femme de tous les combats, pour qui même le temps ne pourra jamais effacer de mon cœur, les nombreux et multiples sacrifices dont cet ouvrage est l'expression la plus manifeste.

A mon papa chéri, à titre posthume, pour l'initiation à la vie et surtout pour avoir gouverné mes premiers pas vers cette « école étrangère » et dont cet ouvrage reste une reconnaissance filiale envers toi.

A ma bienveillante épouse pour le rôle déterminant joué pendant la durée de notre formation. Pendant tout ce temps, tu as courageusement supporté toutes les privations qu'avait exigées cette formation. Voici à présent le fruit de cet honneur dont tu es le premier récipiendaire. Trouve ici le témoignage de mon affection renouvelée.

A mes enfants chéris, héritiers de ce mémoire, soyez-en fiers. Mais apprenez en grandissant que la dignité humaine est toujours taillée dans un travail bien fait avec abnégation.

Enfin, à tous mes condisciples, confrères, frères et amis pour m'avoir prouvé tout au long de la formation que l'amitié et le travail sont sacrés.

ACKNOWLEDGEMENTS

Que tous ceux qui ont contribué d'une manière ou d'une autre à la réussite de notre travail, trouvent ici notre respectueuse reconnaissance car ce mémoire, couronnement de huit mois de formation, est loin d'être l'œuvre d'une seule inspiration mais plutôt le fruit de la responsabilité, de l'effort et du savoir-faire des uns et des autres.

Notre gratitude va surtout à notre directeur de mémoire, Dr. Éric Le Calvez, qui a, avec sollicitude et libéralité, bien voulu revoir notre manuscrit, le débarrassant de ses oripeaux. De même, ses précieuses remarques tout au long de notre travail nous ont été d'un grand secours.

Comment exprimer tout ce que nous devons d'une manière ou d'une autre à tous ceux qui ont contribué à notre formation ?

Nos sincères remerciements vont notamment à tous nos formateurs et encadreurs qui ont consenti des efforts louables pour nous apporter la substance nécessaire à l'édification de notre nouveau métier.

TABLE OF CONTENTS

Commented [SGJ4]: Do not delete the table of contents. This table of contents is already formatted. This is a linking Table of Contents, meaning it will automatically generate a TOC for you after you have properly formatted all of the headings in your document. If you right click on this table of contents and select "update field" followed by "entire table," this TOC will update itself to reflect the headings in your document.

DEDICATION ..... **IV**

ACKNOWLEDGEMENTS ..... **V**

INTRODUCTION **1**

1 DEFINITION DES CONCEPTS **5**

2 ANALYSE DE L'OEUVRE **26**

2.1 Presentation de l 'oeuvre **26**

2.2 Contexte d'elaboration de l'oeuvre **27**

2.3 La composition de l'œuvre **27**

3 TECHNIQUE NARRATIVE ET ORGANISATION DU RECIT **29**

3.1 Technique Narrative **29**

3.1.1 Approche Structurale du récit ***32***

3.1.2 Les personnages et leurs rapports ***34***

3.1.3 Les Labyrinthes de noms et de personnes dans l'œuvres ***36***

3.1.4 La fiction et la vraisemblance dans l'œuvre ***39***

4 LE CADRE SPATIO-TEMPOREL ET L'ESTHETIQUE **43**

4.1 Le cadre spatio-temporel **43**

4.1.1 L'espace : les labyrinthes de lieu ***43***

4.1.2 Le temps : Les labyrinthe de temps ***48***

4.1.3 Les interférents spacio-temporels ***53***

4.2 L'esthétique de Djinn..... 56

5 CONCLUSION 63

REFERENCES..... 66

INTRODUCTION

L'usage d'une langue en littérature est un acte conscient et volontaire. En effet, la littérature au-delà d'être un acte d'existence, permet à l'écrivain d'employer la langue à des fins esthétiques créant les effets voulus afin d'atteindre son public.

C'est dans cette optique que, pour certains écrivains, notamment les Nouveaux romanciers dont Alain Robbe-Grillet, concevoir et écrire autrement le roman, est devenu la nouvelle vision.

De ce point de vue, l'esthétique romanesque repose dès lors sur le refus des formes traditionnelles de la narration : la linéarité de l'intrigue, et la chronologie du récit ainsi que l'épaisseur des personnages.

Désormais, avec ces Nouveaux romanciers, l'anecdote devient un prétexte où se télescopent le vrai et le vraisemblable avec à la clé la formation d'un type de structure qui obéit à des lois nouvelles. Avec eux, « la forme n'est plus perçue comme un simple instrument décoratif mais comme un art dans lequel se lit une intention esthétique » pour parler comme Gérard Genette[1].

N'est-ce pas dans cette optique qu'il faut comprendre Robbe-Grillet quand il défend dans son essai intitulé *Pour un nouveau roman*, l'idée selon laquelle « Le vrai écrivain n'a rien n'a dire, il n'a qu'une manière de dire » ?[2]

Ainsi, en ce qui concerne ce sujet : « Le labyrinthe dans *Djinn* d'Alain Robbe-Grillet », il s'agira essentiellement pour nous de prendre en compte les questions d'ordre narratologique, les problèmes d'organisation du récit, le texte dans sa texture et toutes les considérations qu'une approche structurale permet de mettre en relief.

---

[1] *L'Œuvre de l'art*, Paris, Seuil, 1997, p. 7.
[2] *Pour un Nouveau Roman*, Paris, Les Éditions de minuit, 1965, p. 247.

En littérature, le structuralisme est une approche qui analyse les œuvres littéraires en mettant l'accent sur leur structure formelle et les symboles et motifs récurrents qui s'y trouvent. Cette approche considère que les textes littéraires ne sont pas seulement des récits linéaires, mais plutôt des systèmes complexes de relations et de significations. Les structuralistes examinent donc comment les éléments formels d'une œuvre littéraire se combinent pour créer du sens et comment ces éléments sont liés les uns aux autres.

Ainsi, pourquoi le choix de ce thème de labyrinthe ?

En effet, le labyrinthe, symbole de complexité et d'énigme, est un motif récurrent dans la littérature et notamment dans l'œuvre de Robbe-Grillet, représentant souvent les méandres de l'esprit humain, les dédales de la vie ou encore les mystères de l'existence.

Dans le roman *Djinn*, le labyrinthe occupe une place centrale, enveloppant les personnages dans un jeu de miroirs et de faux-semblants où la réalité se perd dans les illusions.

À travers une narration éclatée et fragmentée, l'auteur nous plonge dans un univers labyrinthique où les certitudes vacillent, les repères s'effacent et la vérité se dérobe sans cesse.

Le lecteur, tel un explorateur perdu dans les dédales d'une civilisation inconnue, se laisse happer par l'énigme du texte, tentant désespérément de démêler les fils du récit pour en découvrir le sens ultime.

Dans ce dédale de mots et d'images, Robbe-Grillet nous invite à nous perdre pour mieux nous retrouver, à nous laisser emporter par le vertige de la fiction pour atteindre les tréfonds de notre propre conscience.

Le labyrinthe devient alors le miroir de nos tourments intérieurs, la métaphore de notre quête de vérité et de sens, tandis que le roman se révèle comme un voyage initiatique à travers les méandres de l'âme humaine.

Le problème principal réside dans la difficulté pour le lecteur de discerner la réalité de la fiction. Les frontières entre les différents niveaux de récit, entre les souvenirs et les fantasmes des personnages, entre le rêve et la réalité, sont floues et instables. Le lecteur est constamment confronté à des fausses pistes et des ambiguïtés, ce qui rend la compréhension de l'histoire complexe et déstabilisante. Le problème du récit est de savoir comment démêler le vrai du faux, comment trouver une cohérence dans un monde où les apparences sont trompeuses et les certitudes illusoires.

La problématique de notre recherche à propos de *Djinn* est la suivante : comment le lecteur peut-il naviguer à travers les nombreux niveaux de récit du roman et trouver un sens cohérent dans un labyrinthe de signes et d'énigmes ? Comment le lecteur peut-il interpréter un récit où les personnages sont constamment brouillés et où la réalité semble insaisissable ? En d'autres termes, comment Robbe-Grillet manipule-t-il les notions de temps, de mémoire et de perception pour créer un univers narratif complexe et énigmatique ?

L'hypothèse de notre recherche est que le texte littéraire ne signifie plus par l'histoire que l'écrivain raconte mais aussi et surtout par sa forme qui est un allié ou un adjuvant de la pensée.

Fort de ces considérations, nous avons proposé dans le cadre du présent mémoire un plan comportant trois parties :

La première partie que nous avons intitulée « Définition des concepts et analyse de l'œuvre » est consacrée aux différentes définitions des termes et notions clés et à la présentation de l'œuvre, notamment de son contexte d'élaboration, ainsi que de celle de sa composition ; la deuxième partie étudie les « Techniques narratives et l'organisation du récit » ; la troisième partie porte sur le cadre spatio-temporel et l'esthétique de l'œuvre.

Enfin, par cette étude, nous voudrions contribuer à la réception de ce texte labyrinthique.

Travailler sur *Djinn* semble a priori une tâche bien aisée ; cependant une fois l'amorce effectuée, elle se révèle une entreprise des plus ardues car l'œuvre reste toujours un champ partiellement défriché. Nous avons donc souffert de ce manque de documents. Mais grâce au concours de certaines bonnes volontés, nous avons pu produire un document qui, nous l'espérons, comblera un vide certain.

1 DEFINITION DES CONCEPTS

- Le récit

Diverses définitions du récit ne pourront jamais assez épuiser son contenu. En effet, à l'origine, le terme *récit* est issu du verbe « réciter » autrement dit, « dire à haute voix ce qu'on sait de mémoire ». Cette notion a impliqué plus d'une acception et a fait couler beaucoup d'encre à travers le temps et l'espace et dont les conséquences varient selon les écoles. Mais dans le cadre de notre étude, nous retiendrons toutes les définitions qu'en donnent les auteurs du récit se rejoignent au niveau de « l'acte de narrer », de raconter une ou des histoires. En effet, c'est cet acte, qui, en réalité, caractérise le récit.

« Pour qu'on puisse parler de récit, affirme J. M. Adam, il faut la représentation d'au moins un événement (un assassinat, un accident, une vie…) qui ne devient récit que lorsqu'il est représenté, c'est-à-dire rapporté par un journaliste, un publiciste, un biographe, un cinéaste, etc… »

Maurice Blanchot, pour sa part, désigne le récit comme « un mouvement vers un point » « c'est de lui seul que le récit tire son attrait de telle manière qu'il ne peut même commencer avant de l'avoir atteint mais cependant, c'est seulement le récit et le mouvement imprévisible du récit qui fournissent l'espace où le point devient réel, puissant, et attirant[3] ».

Dans une perspective linguistique, Claude Bremond soutient que tous les théoriciens du récit devraient aboutir à des définitions du genre de celles-ci : « que par ce message, le sujet quelconque (animé ou inanimé, peu importe) soit placé, dans un temps t puis t + n des prédicats qui le caractérisaient à l'instant[4] ».

---

[3] Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1986 ; Jean-Michel Adam, *Le récit*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 2009, p. 9.
[4] Claude Bremond, « La logique des possibles narratifs », *Communications*, 1966, 8, p. 60-76.

Abondant dans le même sens, Todorov définit le récit comme « un texte référentiel à déroulement temporel[5]» alors que Barthes, pour sa part, conçoit le récit comme une grande phrase qui, comme toute phrase constative est d'une autre manière, l'ébauche d'un récit[6] ». Alors, à l'origine du récit, Barthes voit le désir. Selon lui, « pour produire du récit, le désir doit » « varier, entrer dans un système d'équivalences et de métonymies, ou encore pour se produire, le récit doit pouvoir s'échanger, s'assujettir à une économie ». « Le récit est par une astuce vertigineuse la théorie (économique) de la narration ; on ne raconte pas pour « distraire », pour instruire ou pour satisfaire un certain exercice anthropologique du sens ; on raconte pour obtenir en échangeant, et c'est cet échange qui est figuré dans le récit lui-même : le récit est à la fois production, marchandise et commerce, enjeu et porteur de cet enjeu[7] ».

Pour Genette, le terme récit désigne dans un premier sens, l'énoncé narratif, le discours oral ou écrit qui assume la relation d'un événement ou d'une série d'événements. Dans un second sens, la succession d'événements réels ou fictifs qui font l'objet de ce discours ainsi que leurs diverses relations d'enchaînement, d'opposition, de répétition, etc. C'est pourquoi il déclare dans ses *Figures II* : « Si l'on accepte, par convention, de s'en tenir au domaine de l'expression littéraire, on définira sans difficulté le récit comme la représentation d'un événement ou d'une suite d'événements, réels ou fictifs, par le moyen du langage, et plus particulièrement du langage écrit[8] ».

De même, *Figures III* est entièrement dédié au « discours du récit » dans ses moindres détails narratifs.

---

[5] Tzvetan Todorov, « Les catégories du récit littéraire », *Communications*, 8,1966, p. 125-151
[6] Roland Barthes, « Introduction à l'analyse structurale des récits », *Communications*, 8, 1966, p. 12.
[7] Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970, p. 95.
[8] Gérard Genette, *Figures II*, Paris, Seuil, 1969, p. 152.

En somme, de toutes ces définitions, celle que nous retenons dans le cadre de notre étude est celle qui envisage le récit comme « enjeu de communication », dans la mesure où, pour qu'il y ait récit, il faut un narrateur et un auditeur, un donateur et un destinataire. Le récit est une forme de discours qui raconte des événements ou des actions en suivant une certaine structure narrative. Il peut prendre différentes formes, comme le roman, la nouvelle, le conte, la pièce de théâtre ou encore le récit historique. Le récit historique en particulier se distingue par sa vocation à présenter de manière chronologique et factuelle des événements passés, en se basant sur des sources et des témoignages fiables.

En termes d'opérationnalisation, le récit historique repose sur plusieurs éléments clés :

1. Les sources : le récit historique s'appuie sur des sources primaires (documents d'époque, témoignages, archives) et des sources secondaires (ouvrages historiques, études académiques) pour construire une narration fondée sur des faits et des données vérifiables.

2. La chronologie : le récit historique organise les événements dans un ordre chronologique pour reconstituer de manière cohérente le déroulement des faits et des actions passées.

3. L'objectivité : le récit historique vise à être le plus objectif possible en présentant les différents points de vue et en évitant les jugements de valeur ou les interprétations subjectives. Il privilégie une approche analytique et critique des sources pour restituer au mieux la réalité historique.

4. La contextualisation : le récit historique situe les événements dans leur contexte historique, social, politique, culturel et économique afin de les comprendre et de les interpréter de manière plus approfondie.

En combinant ces différents éléments, le récit historique permet de restituer et d'interpréter de manière cohérente et rigoureuse les événements passés, contribuant ainsi à la transmission et à la compréhension de l'histoire.

Il existe de nombreux auteurs renommés et des œuvres majeures dans le domaine du récit historique. Voici quelques exemples :

1. Hérodote : *L'Enquête (*ou *Histoires)* est une œuvre majeure de l'historiographie qui retrace les guerres médiques entre les Perses et les Grecs au 5e siècle avant J.-C. Hérodote est souvent considéré comme le père de l'histoire en Occident.

2. Thucydide : son œuvre *La Guerre du Péloponnèse* est une analyse rigoureuse et objective de la guerre entre Athènes et Sparte au 5e siècle avant J-C. Thucydide est connu pour son approche critique des sources et sa méthode historique précise.

3. Annales de Tacite : Tacite, historien et sénateur romain, a écrit plusieurs ouvrages historiques dont les *Annales* qui racontent les règnes des empereurs romains Tiberius, Caligula, Claudius et Néron. Son style littéraire et sa capacité à dépeindre la corruption du pouvoir en font un auteur majeur de l'histoire romaine.

4. Marc Bloch : *L'étrange défaite* est un ouvrage majeur de l'histoire contemporaine qui analyse les raisons de la débâcle française de 1940. Marc Bloch est un historien français renommé pour son approche interdisciplinaire et son engagement en faveur de l'histoire sociale.

5. Howard Zinn : *Une histoire populaire des États-Unis* est une œuvre qui réexamine l'histoire américaine en mettant en lumière les voix et les expériences des groupes marginalisés et des opprimés. Zinn est connu pour sa perspective historique alternative et engagée.

Ces auteurs et ces œuvres illustrent la diversité des approches et des perspectives dans le domaine du récit historique, et témoignent de l'importance de la narration et de l'interprétation des événements passés dans la construction de la mémoire collective.

L'analyse du récit, que ce soit d'une statuette ou d'une œuvre littéraire, peut se faire selon différents axes et méthodes. Voici quelques approches courantes pour analyser le récit d'une statuette :

1. Contexte historique et culturel : il est important de situer la statuette dans son contexte historique et culturel afin de comprendre sa signification. Il est également crucial de prendre en compte le lieu et la période de sa création, ainsi que les symboles et les motifs culturels qui y sont associés.

2. Analyse formelle : cette approche consiste à examiner les aspects visuels de la statuette, tels que sa composition, sa taille, ses matériaux, ses couleurs, ses détails et sa qualité artistique. Cette analyse permet de comprendre comment la forme de la statuette contribue à sa signification et à son impact.

3. Iconographie et symbolisme : cette approche consiste à identifier et interpréter les symboles et les motifs présents sur la statuette, en les reliant à des concepts religieux, politiques, sociaux ou culturels spécifiques. En analysant la signification des symboles, il est possible de comprendre le message ou l'intention derrière la création de la statuette.

4. Analyse narrative : cette approche implique d'examiner la narration implicite ou explicite de la statuette, c'est-à-dire l'histoire ou le discours qu'elle raconte à travers ses éléments visuels. Il s'agit de déconstruire la séquence d'événements ou les relations entre les personnages pour en tirer des significations plus profondes.

5. Réception et interprétation : il est également important de prendre en compte la réception et l'interprétation de la statuette par le public, en analysant comment elle a été perçue et interprétée à différentes époques et dans différents contextes. Cette approche peut révéler comment la signification de la statuette a évolué au fil du temps.

En combinant ces différentes approches, il est possible de réaliser une analyse approfondie du récit d'une statuette et d'en dévoiler les multiples significations et interprétations possibles.

Voici quelques exemples concrets d'analyse du récit d'une statuette en appliquant les différentes méthodes présentées précédemment :

1. Analyse du contexte historique et culturel : considérons une statuette de divinité hindoue, créée en Inde au 7e siècle. En examinant le contexte historique de cette période, on peut comprendre que la statuette était probablement utilisée dans des rituels religieux et qu'elle représente une divinité spécifique importante pour la communauté à cette époque.

2. Analyse formelle : prenons la statuette en bronze d'une déesse égyptienne. En examinant sa composition, ses détails et son matériau, on peut déduire qu'elle était probablement utilisée comme objet de culte dans l'ancienne Égypte en raison de sa qualité artistique et de sa représentation minutieuse.

3. Iconographie et symbolisme : considérons une statuette de Bouddha assis en méditation. En identifiant les symboles tels que le lotus, la position des mains et le sourire paisible, on peut interpréter la statuette comme une représentation de la sagesse, de la compassion et de la paix intérieure dans la tradition bouddhiste.

4. Analyse narrative : prenons une statuette représentant une scène de bataille. En analysant la disposition des personnages, les armes utilisées et les expressions faciales, on peut

déconstruire la narration de la bataille et en tirer des significations sur le courage, la victoire ou la tragédie.

5. Réception et interprétation : considérons une statuette de déesse romaine exposée dans un musée contemporain. En examinant comment le public moderne perçoit et interprète la statuette, on peut observer comment son image a évolué au fil du temps et comment elle est réinterprétée dans le contexte actuel.

En utilisant ces différentes méthodes d'analyse, il est possible d'explorer en profondeur le récit et la signification d'une statuette, en mettant en lumière ses multiples dimensions culturelles, symboliques et narratives.

Voici un exemple concret d'analyse narrative d'une statuette. Imaginons une statuette représentant Perséphone, déesse de la mythologie grecque, en train d'être enlevée par Hadès, le dieu des Enfers. En examinant cette scène, on peut déconstruire la narration pour en tirer des significations plus profondes.

La statuette montre Perséphone capturée par Hadès, qui la retient fermement tandis qu'elle semble résister. La tension entre les deux personnages, symbolisée par leurs postures contraires, met en lumière le conflit entre la lumière et les ténèbres, entre la vie et la mort.

En poursuivant l'analyse narrative, on peut interpréter cette scène comme une métaphore de la transition de Perséphone entre le monde des vivants et celui des morts. Son enlèvement par Hadès représente le passage de l'été à l'hiver, de la fertilité à la stérilité, symbolisant le cycle éternel de la nature et la dualité des forces opposées.

Cette narration mythologique offre des réflexions sur la vie, la mort, la résilience et la transformation, tout en mettant en lumière les thèmes universels de la dualité et de l'équilibre entre les forces contraires.

En analysant la statuette de Perséphone sous l'angle de la narration, on peut ainsi explorer les multiples couches de significations et de symbolisme qui se cachent derrière cette représentation mythologique, offrant une vision plus profonde et nuancée de son récit.

L'analyse narrative est une approche de recherche qui vise à étudier et à comprendre les récits et les histoires racontées par les individus. Cette méthode qualitative repose sur l'analyse des récits et des narrations pour identifier les thèmes, les motifs, les structures et les significations qui émergent de ces histoires.

L'analyse narrative peut être utilisée dans différents domaines tels que la psychologie, la sociologie, la littérature, l'histoire, les études culturelles, etc. Elle permet d'explorer la manière dont les individus donnent du sens à leur expérience, comment ils construisent leur identité à travers les récits qu'ils se racontent, et comment les histoires influencent leur comportement et leurs perceptions du monde.

Pour mener une analyse narrative, il est essentiel de recueillir des récits et des témoignages des participants, de les transcrire et de les analyser en identifiant les éléments clés tels que les personnages, les actions, les lieux, les conflits, les résolutions, les thèmes récurrents, les retournements de situation, etc.

En se basant sur ces éléments, le chercheur peut alors construire une interprétation et une compréhension plus profonde des récits et des discours étudiés, en mettant en lumière les significations cachées, les schémas récurrents, les contradictions, les silences ou les absences dans les récits.

En résumé, l'analyse narrative est une méthodologie puissante pour explorer les récits individuels et collectifs, pour comprendre la manière dont les histoires sont construites et

interprétées, et pour mettre en lumière les dimensions culturelles, sociales et psychologiques des récits humains.

- La narration : notion issue du latin *narratio*, et consacrée au 12e siècle, la narration est la façon dont l'histoire est racontée. C'est également un exposé écrit et détaillé d'une suite de faits, dans une forme littéraire, selon Le Petit Robert[9]. Elle est aussi la partie du discours qui suit la proposition et précède la confirmation. Elle peut se définir en un mot comme récit ou rédaction. Narrer donc serait synonyme de raconter, et raconter ne peut aller sans histoire. Ainsi pour reprendre les termes bien connus de Benveniste, l'histoire ne va pas ici sans une part de discours. L'histoire, soulignons-le, est entendue ici comme « récit ».

La narration est un acte de raconter ou de relater une série d'événements, d'actions ou de faits dans un ordre logique et cohérent. C'est un outil fondamental utilisé dans la littérature, le cinéma, le théâtre, la musique, les arts visuels et de nombreux autres domaines pour transmettre des histoires, des expériences et des idées.

L'histoire de la narration littéraire remonte à l'Antiquité avec les premières formes de récits épiques et mythologiques, tels que *L'Iliade* et *L'Odyssée* d'Homère. Ces récits étaient transmis oralement de génération en génération avant d'être finalement notés par écrit. Les œuvres de la littérature classique grecque et latine, dont les tragédies et les comédies de Sophocle et d'Euripide, ainsi que les récits épiques de Virgile et Ovide, ont également contribué au développement de la narration littéraire.

Au Moyen Âge, la tradition de la narration épique s'est poursuivie avec des œuvres telles que *La Chanson de Roland* en France et *Le Chevalier au Lion* en Angleterre. La littérature

[9] Paul Robert, Paris, 2022, p. 3000.

médiévale a également vu l'émergence du roman courtois et du roman de chevalerie, qui ont influencé les traditions narratives ultérieures.

À la Renaissance, la narration a continué d'évoluer avec l'apparition du roman moderne, notamment avec des auteurs comme Cervantès, Rabelais et Shakespeare. Ces écrivains ont introduit de nouvelles formes de narration et ont exploré des thèmes plus complexes et nuancés dans leurs œuvres.

Au cours des siècles suivants, la narration littéraire est devenue de plus en plus diversifiée et expérimentale, avec l'émergence de différents courants littéraires tels que le réalisme, le naturalisme, le symbolisme, le modernisme et le postmodernisme. Chaque mouvement artistique a apporté de nouvelles perspectives et approches à la narration, contribuant ainsi à enrichir et diversifier le paysage littéraire.

Aujourd'hui, la narration littéraire reste un élément essentiel de la littérature contemporaine, avec des auteurs explorant de nouvelles formes et styles narratifs pour raconter des histoires captivantes et stimulantes. Que ce soit à travers des romans, des nouvelles, des poèmes, des pièces de théâtre ou des œuvres expérimentales, la narration continue d'être un moyen privilégié pour communiquer des expériences, des émotions et des idées aux lecteurs du monde entier.

La narration est un terme dynamique qui anime au sens de donner âme ; elle se rapproche de ce que les formalistes appellent « sujet » lequel se situe sur le terrain de la *dispositio*, le « lexis » ou encore « comment narrationnel ».

C’est justement cet aspect que nous allons analyser afin de montrer dans les différentes techniques dont use Robbe-Grillet en vue de véhiculer son message.

- Labyrinthes : structures complexes et déroutantes symbolisant souvent des choix cornéliens, des défis à surmonter ou des chemins tortueux dans la littérature.

Les labyrinthes en littérature sont des motifs récurrents qui renvoient à des structures complexes et déroutantes, souvent symboliques, qui évoquent des parcours initiatiques, des quêtes ou des énigmes à résoudre.

Sur le plan historique, les labyrinthes sont présents dans de nombreuses cultures depuis l'Antiquité. Le plus célèbre d'entre eux est sans doute le labyrinthe de Crète, construit par Dédale pour enfermer le Minotaure. Cette histoire a inspiré de nombreux écrivains et artistes à travers les siècles.

Plus tard, au Moyen Âge, les labyrinthes ont été utilisés comme symboles chrétiens de pèlerinage et de spiritualité, notamment dans les cathédrales gothiques.

En littérature, les labyrinthes peuvent représenter des épreuves à surmonter, des chemins à explorer, des mystères à résoudre, mais aussi des métaphores de l'existence humaine, souvent marquée par la confusion, la complexité et l'incertitude.

Les écrivains modernes ont souvent exploré le thème du labyrinthe dans leurs œuvres, en créant des récits labyrinthiques, où les personnages se perdent, cherchent leur voie, affrontent des épreuves et des obstacles, pour finalement trouver une issue, ou parfois pas. Parmi les exemples les plus connus, on peut citer *Les Faux-Monnayeurs* d'André Gide, *La Vie mode d'emploi* de Georges Perec, *Les Chants de Maldoror* de Lautréamont, ou encore *2666* de Roberto Bolaño.

En conclusion, les labyrinthes en littérature sont des dispositifs symboliques puissants qui permettent d'explorer les méandres de l'âme humaine, de questionner la nature de la réalité et de la fiction, et de mettre en lumière les multiples chemins de la compréhension et de la connaissance.

- Théorie du labyrinthe : ensemble de concepts et de réflexions sur la symbolique du labyrinthe dans la littérature et les arts. La théorie du labyrinthe est un concept littéraire et philosophique qui renvoie à l'idée d'une structure complexe et déroutante, où les chemins se croisent, se séparent, et se perdent, créant ainsi une expérience de confusion et d'errance.

Sur le plan historique, la théorie du labyrinthe trouve ses racines dans l'Antiquité, avec le fameux labyrinthe de Crète, construit par Dédale pour emprisonner le Minotaure. Ce labyrinthe, symbole de dédale et de confusion, a inspiré de nombreuses réflexions philosophiques et littéraires sur la condition humaine et sur la nature du savoir.

Au Moyen Âge, notamment avec la littérature courtoise et les romans arthuriens, le motif du labyrinthe est utilisé pour symboliser les épreuves et les énigmes que les héros doivent affronter pour accéder à la vérité ou à la connaissance.

Plus récemment, au 20e siècle, la théorie du labyrinthe a été explorée par des écrivains et des philosophes comme Jorge Luis Borges, Michel Foucault et Gilles Deleuze. Ces auteurs ont utilisé le labyrinthe comme métaphore pour interroger la complexité de la pensée, la relativité de la vérité, et la nature labyrinthique de la réalité.

En littérature contemporaine, le motif du labyrinthe est souvent utilisé pour représenter la difficulté à trouver un sens ou un chemin clair dans un monde complexe et changeant. Des écrivains comme Paul Auster, Umberto Eco ou Haruki Murakami ont exploité le thème du labyrinthe dans leurs œuvres, créant des récits qui défient les attentes du lecteur et le plongent dans un dédale de significations et d'interprétations multiples.

La théorie du labyrinthe est donc un concept riche et polysémique qui permet d'explorer les méandres de la pensée, les ambiguïtés de la réalité, et les multiples chemins possibles vers la connaissance et la vérité.

- Djinn : un djinn est une créature issue de la mythologie arabe et islamique. Selon les croyances, les djinns sont des êtres créés à partir du feu de Dieu et ont une nature ambigüe, pouvant être bienfaisants ou néfastes. Ils ont des pouvoirs surnaturels et peuvent prendre différentes formes, souvent invisibles aux humains. Les djinns sont souvent associés à des lieux désertiques, des ruines ou des objets anciens.

Dans le roman de Robbe-Grillet publié en 1981, *Djinn* est utilisé d'une manière différente de sa signification mythologique traditionnelle. Dans l'œuvre, le djinn fait référence à un concept abstrait plutôt qu'à une créature surnaturelle. Le « djinn » est utilisé comme une métaphore pour explorer les thèmes de la perception, de la mémoire et de la subjectivité. Le lecteur est plongé dans un labyrinthe narratif où les frontières entre l'imagination et la réalité sont floues, et où il est difficile de distinguer ce qui est réel de ce qui est inventé. Le roman est donc une exploration complexe de la nature du récit et de la construction de la réalité à travers le prisme du concept de « djinn ».

- Robbe-Grillet : écrivain français du Nouveau Roman connu pour ses expérimentations formelles et narratives. L'auteur est un français né le 18 août 1922 à Brest et est décédé le 18 février 2008 à Caen. Il est considéré comme l'un des principaux représentants du mouvement du Nouveau roman, un courant littéraire qui s'est développé en France dans les années 1950 et qui remet en question les conventions narratives traditionnelles. Robbe-Grillet est l'auteur de nombreux romans, dont *Les Gommes* (1953), *Le Voyeur* (1955), et *Dans le labyrinthe* (1959) et d'un essai *Pour un Nouveau Roman*(1963). Ses œuvres se caractérisent par une écriture précise, ainsi que par une exploration constante des thèmes de la perception, de la mémoire et de la réalité.

En plus de sa carrière d'écrivain, Robbe-Grillet a travaillé comme scénariste et réalisateur de films. Il a collaboré notamment avec le réalisateur Alain Resnais sur des films comme *L'Année dernière à Marienbad* (1961).

Il a reçu de nombreux prix littéraires au cours de sa carrière, dont le prix Médicis en 1971 pour l'ensemble de son œuvre. Son influence sur la littérature contemporaine est significative et son travail continue d'être étudié et apprécié par les littéraires du monde entier.

- Structuralisme : approche théorique mettant l'accent sur la structure des systèmes culturels et linguistiques.

  Le structuralisme en littérature est un courant théorique qui s'est développé dans les années 1960 en France, principalement grâce aux travaux de Roland Barthes, Claude Lévi-Strauss et Jacques Lacan. Ce mouvement est inspiré par la linguistique structurale de Ferdinand de Saussure et repose sur l'idée que les textes littéraires peuvent être analysés comme des structures formelles composées de signes et de symboles.

  Le structuralisme en littérature cherche à dépasser l'approche traditionnelle de l'analyse littéraire qui se concentre sur le contenu et le sens des œuvres pour se focaliser sur leur structure interne et les relations qui existent entre les éléments qui la composent. Les structuralistes considèrent que les textes littéraires fonctionnent comme des systèmes de signes qui obéissent à des règles et des structures spécifiques, et cherchent à en dévoiler les mécanismes sous-jacents.

  En se penchant sur la forme plutôt que sur le contenu des œuvres, le structuralisme en littérature propose une lecture plus objective et scientifique des textes, en mettant l'accent sur leur organisation formelle et les conventions littéraires qui les

sous-tendent. Cette approche permet d'élargir le champ d'analyse des œuvres littéraires et de les étudier dans une perspective plus large et plus systémique.

Le structuralisme en littérature a profondément influencé les études littéraires, en introduisant de nouvelles méthodes d'analyse et en suscitant un renouvellement des perspectives critiques sur les textes. Bien qu'il ait connu un déclin dans les années 1970 au profit d'autres courants théoriques comme le post-structuralisme, le structuralisme a laissé une empreinte durable sur la réflexion littéraire contemporaine et continue d'exercer une influence importante dans les études littéraires.

- Mise en abyme : imbrication de récits ou de mises en scène au sein d'un récit ou d'une œuvre, créant des niveaux de lecture supplémentaires.

La mise en abyme est une technique littéraire qui consiste à inclure une œuvre à l'intérieur même de l'œuvre principale, créant ainsi une répétition infinie ou un effet de miroir. L'œuvre incluse peut être un tableau, un récit, un personnage, etc. Cette technique joue souvent sur l'idée de réflexion sur la création artistique et sur la mise en scène de l'acte de création.

La mise en abyme est utilisée depuis l'Antiquité, mais c'est le terme lui-même qui a été popularisé au 20e siècle par l'écrivain André Gide. L'expression provient de l'art de la mise en boîte en *matryoshka*, où une poupée est incluse dans une plus grande, qui est elle-même incluse dans une encore plus grande, etc., créant ainsi une série de boîtes emboîtées.

Dans la littérature, la mise en abyme est souvent utilisée pour introduire des niveaux de lecture supplémentaires, pour explorer la nature de la création artistique, ou encore pour questionner la réalité et la fiction. Elle peut également servir à mettre en avant des thèmes ou des motifs récurrents dans l'œuvre.

- Répétition : réitération d’un élément ou d’un motif à différents niveaux de l’œuvre narrative.

La répétition de l'œuvre narrative en littérature peut prendre différentes formes, dont la mise en abyme. En effet, la répétition d'éléments narratifs, de personnages, de motifs ou de thèmes peut contribuer à renforcer certains aspects de l'œuvre, à créer des liens entre différentes parties du récit, ou à enrichir la compréhension du lecteur.

La répétition peut également être utilisée pour souligner l'importance d'un élément en le mettant en valeur à plusieurs reprises, pour créer un effet de symétrie ou de structure dans l'œuvre, ou encore pour jouer sur les attentes et les impressions du lecteur en le confrontant à des situations ou des dialogues similaires.

La répétition peut aussi être utilisée pour explorer la notion de temps et de mémoire dans le récit, en renvoyant à des événements passés ou en soulignant la cyclicité des actions et des sentiments des personnages.

En somme, la répétition de l'œuvre narrative en littérature peut être un puissant outil de construction du récit, permettant de complexifier la lecture et d'approfondir la réflexion sur les thèmes, les personnages et les enjeux de l'œuvre.

- Boucles temporelles : dispositif narratif où le temps semble se répéter, créant des paradoxes temporaires. Les boucles temporelles, également appelées boucles causales ou paradoxales, sont des concepts souvent utilisés en littérature et dans d'autres formes d'art pour explorer des notions complexes liées au temps et à la causalité. Une boucle temporelle se produit lorsqu'un événement du passé est influencé par un événement du futur, créant ainsi une sorte de boucle où la cause et l'effet se rétro-alimentent.

Les boucles temporelles peuvent être utilisées de diverses manières dans les récits littéraires. Par exemple, un personnage peut voyager dans le temps et effectuer des actions qui modifient le cours des événements, mais ces actions peuvent alors être la cause de la situation initiale qui a conduit le personnage à voyager dans le temps en premier lieu.

Les boucles temporelles peuvent également être utilisées pour créer des paradoxes temporels, comme le paradoxe du grand-père où un voyageur temporel tue son propre grand-père avant la naissance de ses parents, remettant ainsi en question l'existence même du voyageur dans le temps.

Les boucles temporelles sont souvent exploitées pour explorer des questions philosophiques sur la libre volonté, le déterminisme, la causalité et la perception linéaire du temps. Elles peuvent également servir à créer des intrigues complexes et à défier les conventions narratives traditionnelles.

- Complexité de la narration : caractéristique d'un récit impliquant des éléments déroutants, des énigmes, des structures non linéaires, etc.

La complexité de la narration en littérature peut prendre différentes formes, parmi lesquelles on retrouve les personnages multidimensionnels, les structures narratives non linéaires, les voix narratives multiples, les points de vue divergents, les retours en arrière, les sauts temporels, les récits enchâssés, les narrateurs peu fiables, les ellipses et les flash-backs.

Toutes ces techniques contribuent à enrichir l'expérience de lecture en fournissant au lecteur une vision plus nuancée et profonde de l'histoire et des personnages. Elles permettent de créer des récits complexes et captivants, qui défient les attentes et incitent à une réflexion approfondie sur les thèmes abordés.

La complexité de la narration peut également servir à explorer des questions de perception, de mémoire, de réalité et de subjectivité. Elle invite le lecteur à questionner les différentes versions de la vérité présentées dans l'histoire et à réfléchir sur la façon dont les différentes perspectives peuvent influencer notre compréhension du monde.

En somme, la complexité de la narration en littérature est un outil puissant pour les auteurs qui cherchent à créer des récits riches en nuances et en subtilités, et pour les lecteurs qui souhaitent être entraînés dans des mondes fictifs complexes et stimulants.

- Perception de la réalité : façon dont un individu perçoit et interprète le monde qui l'entoure. La perception de la réalité est un concept complexe qui fait référence à la manière dont chaque individu interprète et comprend le monde qui l'entoure. Cette perception peut être influencée par de nombreux facteurs tels que nos expériences passées, nos croyances, nos émotions, notre culture, nos valeurs et nos biais cognitifs.

En littérature, la perception de la réalité est souvent explorée à travers des thèmes tels que la subjectivité, la vérité, la mémoire, la folie et la perception du temps. Les auteurs peuvent utiliser diverses techniques narratives pour mettre en lumière les différentes façons dont les personnages interprètent la réalité qui les entoure.

Par exemple, un narrateur peu fiable peut brouiller les frontières entre ce qui est réel et ce qui est imaginaire, remettant en question la fiabilité de la perception du lecteur. Les narrateurs multiples peuvent offrir différentes perspectives sur un même événement, mettant en évidence la relativité de la réalité. Les récits non linéaires peuvent explorer la façon dont les souvenirs peuvent être déformés par le temps et la subjectivité.

En examinant les différentes interprétations de la réalité présentées dans la littérature, les lecteurs sont invités à remettre en question leurs propres perceptions et à réfléchir sur la nature

complexe et multifacette de la réalité. Cette exploration de la perception de la réalité peut être enrichissante, stimulante et parfois perturbante, nous incitant à remettre en question nos propres certitudes et à adopter une perspective plus nuancée sur le monde qui nous entoure.

Analyse littéraire : étude approfondie et critique d'une œuvre littéraire.

- Analyse littéraire : étude approfondie et critique d'une œuvre littéraire. L'analyse littéraire est une méthode d'examen et de compréhension des textes littéraires. Elle consiste à explorer les différents éléments constitutifs d'une œuvre (intrigue, personnages, style, structure, thèmes, etc.) dans le but de les interpréter et de les contextualiser.

L'analyse littéraire trouve ses origines dans l'antiquité grecque et la rhétorique, qui étudiaient déjà les aspects formels et stylistiques des œuvres littéraires. Au fil du temps, cette approche s'est enrichie et diversifiée, intégrant des méthodes d'analyse spécifiques à différents courants littéraires et à différentes époques.

Au 20e siècle, l'analyse littéraire a connu un essor important grâce à l'émergence de courants théoriques comme le structuralisme, le post-structuralisme, la théorie de la réception, la sémiotique ou encore la déconstruction. Ces approches ont permis d'approfondir la compréhension des textes littéraires en s'intéressant aux implications philosophiques, politiques, sociologiques ou psychanalytiques qu'ils véhiculent.

Aujourd'hui, l'analyse littéraire demeure un outil essentiel pour les étudiants en lettres et en littérature, ainsi que pour les critiques littéraires et les chercheurs. Elle permet de mettre en lumière la complexité et la richesse des œuvres littéraires, tout en offrant des clés de lecture pour en saisir toute la dimension.

Ainsi, voici quelques exemples concrets d'analyse littéraire appliquée à des œuvres littéraires célèbres :

1. Analyse de l'intrigue de *L'étranger* d'Albert Camus : l'analyse de l'intrigue de ce roman met en lumière la progression de l'histoire, les événements clés et les changements chez le personnage principal, Meursault. On peut étudier comment la structure narrative influence la perception du lecteur et comment l'évolution de l'intrigue révèle des thèmes profonds sur l'absurdité de la condition humaine.
2. Analyse des personnages de *Madame Bovary* de Gustave Flaubert : une analyse des personnages de ce roman permet de comprendre comment Flaubert les a caractérisés, leur psychologie, leurs motivations et leur évolution tout au long du récit. On peut étudier comment Emma Bovary est représentative du désenchantement de la bourgeoisie provinciale du 19e siècle.
3. Analyse du style de *Les Fleurs du Mal* de Charles Baudelaire : en analysant le style de ce recueil de poèmes, on peut mettre en évidence les procédés stylistiques utilisés par Baudelaire (rythmes, sonorités, figures de style) et comment ceux-ci contribuent à créer une atmosphère particulière et à exprimer les thèmes de la modernité, de la souffrance et de la beauté.

En analysant ces aspects, on peut aller au-delà de la simple lecture des œuvres pour en saisir toute la profondeur et la complexité, et pour en explorer les multiples dimensions esthétiques, psychologiques et philosophiques.

Par ailleurs, de façon spécifique, *Djinn* d'Alain Robbe-Grillet est un roman expérimental qui se distingue par sa structure narrative complexe et sa nature énigmatique. Voici quelques exemples concrets d'analyse littéraire appliquée à ce livre :

1. Analyse de la narration non linéaire : *Djinn* est caractérisé par une narration fragmentée et non linéaire, où les événements se répètent et se superposent de manière à créer un effet de distorsion temporelle. Une analyse de cette structure narrative peut mettre en lumière comment elle perturbe les codes narratifs traditionnels et crée une atmosphère de mystère et d'instabilité.

2. Analyse des personnages et de la perception : les personnages de *Djinn*, tels que le narrateur et Djinn, sont souvent flous et énigmatiques, ce qui rend difficile de saisir leur identité et leurs motivations. Une analyse approfondie des personnages peut révéler comment Robbe-Grillet joue avec la perception du lecteur et remet en question les notions de réalité et de vérité.

3. Analyse des descriptions et de l'écriture : le style d'écriture de Robbe-Grillet dans *Djinn* se caractérise par des descriptions minutieuses et répétitives des lieux, des objets et des actions. Une analyse de ces descriptions peut montrer comment elles contribuent à créer une ambiance oppressante et à susciter chez le lecteur un sentiment d'étrangeté et de désorientation.

En examinant ces aspects de *Djinn*, on peut explorer la façon dont Robbe-Grillet remet en question les conventions narratives et stylistiques traditionnelles pour créer une expérience de lecture nouvelle et dérangeante.

La définition des concepts étant faite, il serait intéressant de nous occuper de l'analyse de l'œuvre, notamment le contexte de son élaboration ainsi que celui de sa composition.

Pour l'essentiel, il s'agit d'étudier les divers matériaux ayant conduit à l'élaboration et à l'architecture de *Djinn*.

2 ANALYSE DE L'OEUVRE

2.1 Presentation de l 'oeuvre

Le roman *Djinn* explore les thèmes de l'illusion, de la réalité et de la perception à travers le récit d'un homme d'une trentaine d'années, professeur d'anglais nommé Simon Lecoeur, porté disparu et qui a laissé dans sa chambre un manuscrit de quatre-vingt-dix-neuf pages où, en réponse à une annonce pour un travail, il se retrouve piégé dans un monde fantastique où les frontières entre le réel et l'imaginaire sont floues.

Le roman explore également les thèmes de l'aliénation, de la perte de repères et de l'incertitude de la réalité. À travers une narration intrigante et complexe, *Djinn* invite les lecteurs à remettre en question leur propre perception de la réalité et à réfléchir sur la nature de l'existence.

En somme, *Djinn* est un roman énigmatique, mystérieux et captivant qui pousse les lecteurs à se perdre dans les méandres de l'imaginaire et à repousser les limites de la perception.

Dans ce roman, il n'y a pas de référence directe aux « labyrinthes de temps ». Cependant, l'œuvre explore des thèmes de confusion temporelle, de distorsion de la réalité et d'incertitude sur la perception du temps. Le récit fragmenté et non linéaire crée une atmosphère labyrinthique où les frontières entre le passé, le présent et le futur semblent floues et changeantes. Les éléments de temporalité complexe contribuent à l'impression de mystère et d'étrangeté qui caractérise le monde fantastique dans lequel évolue le narrateur.

2.2 Contexte d'elaboration de l'oeuvre

Le contexte d'élaboration de ce roman est marqué par la carrière déjà bien établie de l'auteur dans le domaine de la littérature expérimentale et du Nouveau roman, un mouvement littéraire qui remettait en question les conventions traditionnelles du récit. *Djinn* s'inscrit dans cette lignée, et maintient la tradition d'expérimentation formelle de l'auteur.

Le roman se distingue par son exploration du thème de la disparition et de la subjectivité, à travers un récit fragmenté et énigmatique qui laisse au lecteur la tâche de reconstruire le sens de l'histoire.

Le contexte d'élaboration de ce roman est donc marqué par la continuité de l'exploration par Robbe-Grillet des possibilités du roman en tant que forme littéraire, et par sa volonté de bouleverser les attentes des lecteurs en proposant des récits qui défient les conventions narratives traditionnelles.

2.3 La composition de l'œuvre

L'œuvre se caractérise par une structure narrative complexe et fragmentée, typique de l'écriture de l'auteur. Le roman commence sans réel point de départ clair, les événements se succèdent de manière désordonnée les flash-backs et flash-forwards sont fréquents. Une scène peut être interrompue par une digression du narrateur avant de reprendre plus loin.

Les différents personnages du roman ont chacun leur propre interprétation des événements et leurs propres motivations, ce qui crée un ensemble complexe de perspectives et d'opinions divergentes. Un même événement peut être raconté de manières différentes par les différents personnages.

Tout au long du roman, des éléments énigmatiques sont semés dans l'intrigue, laissant le lecteur dans l'incertitude quant à la réalité des événements narrés. Certains détails semblent se répéter de manière troublante, créant un sentiment de déjà-vu.

Robbe-Grillet utilise des objets et des lieux symboliques tout au long du roman pour créer une atmosphère de répétition et de circularité. Un lieu particulier ou un objet précis revient fréquemment dans le récit, apportant une dimension symbolique importante à l'histoire. C'est l'exemple de la rue Vercingétorix III, de la photo du marin russe, du hangar, du café et de l'immeuble abandonné, les lunettes noires.

3 TECHNIQUE NARRATIVE ET ORGANISATION DU RECIT

3.1 Technique Narrative

La démarche narrative de *Djinn* est caractérisée par une exploration de la subjectivité de la perception. Le récit se déroule à travers les points de vue des différents personnages, qui interprètent et rapportent les événements de manière subjective et souvent contradictoire.

L'auteur utilise plusieurs techniques narratives novatrices pour déconstruire la structure traditionnelle du récit. L'auteur utilise le monologue intérieur pour permettre au lecteur d'accéder aux pensées et aux perceptions intimes des personnages. Par exemple, dans certaines parties du roman, le lecteur est plongé dans les pensées confuses et souvent contradictoires du protagoniste, illustrant ainsi la subjectivité de la perception. Ainsi lit-on à la page 12 : « Le personnage porte des lunettes noires et une idée me traverse l'esprit : il est peut-être aveugle » ; « cet aveugle est-il également sourd et muet ? » et Simon Lecoeur croyait avoir à faire à un homme déjà par sa parure, c'est pourquoi il se présente en disant : « Monsieur Djinn, je présume ? mon nom est Boris ». C'est finalement par la voix et la présentation de Djinn qu'il se rend compte qu'il s'agit d'une femme : « Ne prononcez pas Jean mais Djinn, je suis américaine ». Là il est surpris d'avoir à faire à une femme : « Ma surprise est si forte que je la dissimule à grand peine ; la voix est en effet celle d'une jeune femme » (p. 12). Puis enfin, il s'aperçoit qu'il se trompe : « Ce n'est pas une femme ni un homme. J'ai devant moi un mannequin en matière plastique pour vitrine de mode. L'obscurité explique ma méprise. Le joli sourire de Jane Frank est à porter au crédit de mon imagination » (p. 14).

Le roman est structuré de manière fragmentée, avec des flashbacks, des sauts temporels et des changements brusques de perspectives. Cette fragmentation narrative crée une atmosphère

de confusion et d'ambiguïté, incitant le lecteur à remettre en question la linéarité de l'histoire à reconsidérer les événements sous différents angles.

Robbe-Grillet brouille volontairement les repères temporels traditionnels, en mélangeant passé, présent et futur dans le récit. Cette absence de chronologie claire contribue à renforcer le caractère insaisissable et énigmatique de l'histoire. C'est ainsi qu'on retrouve dans le récit le jeune garçon Jean qui serait déjà mort et qui est encore là mourant de temps en temps : « Jean n'est pas mon frère, dit-elle. Et le docteur ne sert à rien, puisque Jean est mort » ; « Déjà, hier, il est mort » (p. 34) ; Simon Lecoeur à qui on dit qu'il est déjà mort avec une photographie mortuaire est là en train de dialoguer, on lui dit qu'il mourra la semaine prochaine. Ainsi à la page 112 Djinn lui fait savoir : « Quand il se réveillera, vous disparaîtrez aussitôt de cette pièce, dans laquelle, en fait, vous n'avez pas encore pénétré » ; « Vous arriverez dans cette maison, pour la première fois, vers le milieu de la semaine prochaine ». Simon Lecoeur s'aperçoit que la photographie mortuaire contre le mur est bien la sienne alors qu'il est bien vivant : « c'était là sa propre photographie. Il n'y avait pas à s'y méprendre » (p. 117).

Le roman inclut des récits parallèles et des histoires imbriquées, créant une structure complexe en couches qui invite le lecteur à explorer les multiples facettes de l'intrigue. Ces récits imbriqués ajoutent une dimension supplémentaire à l'histoire principale et enrichissent la profondeur du récit. C'est ainsi qu'en se rendant à la gare du Nord, l'histoire du petit Jean qui tombe sur le pavé vient interrompre son trajet.

En combinant ces différentes techniques narratives, Robbe-Grillet parvient à créer un roman expérimental et novateur qui joue avec les conventions littéraires traditionnelles et pousse les limites de la narration, incitant le lecteur à s'engager activement dans la construction du sens de l'histoire.

Par ailleurs, *Djinn* est un roman qui présente également des caractéristiques narratives innovantes et expérimentales : Robbe-Grillet adopte une structure narrative fragmentée et non linéaire, où les événements se succèdent de manière discontinue. Le lecteur est plongé dans un monde où le temps et l'espace semblent instables, créant une atmosphère onirique et énigmatique ; « Vous voyez, dit-elle, c'est une photo de vous dans quelques années. » ; « Vous ramènerez dans vos bras un petit garçon blessé, évidemment » ; « De toute façon j'ai dit que vous viendriez ici dans quelques jours » (p. 118). Au mur dans la maison abandonnée, la photo d'un marin russe, père de la petite Marie se retrouve dans le café chez la serveuse qui se prénomme également Marie et qui dit que c'est son père mais au même moment, la petite Marie dit que c'est la photographie du serveur du café : « Tu as remarqué la tête du garçon de café ? C'est lui qui est sur la photographie dans le cadre mortuaire.

– Il est vraiment mort ?

– Évidemment. Péri en mer. Son fantôme revient servir dans le café où il travaillait autrefois. C'est pourquoi il ne parle jamais » (p. 45).

Mais voici qu'à la page 89 la serveuse du café se dit être la fille du marin russe péri en mer : « C'est la tenue qui vous intrigue ? dit la serveuse » « c'est mon père que vous regardez. Il était russe……Péri en mer, rectifia la dame.

– Vous vous appelez Marie ?

– Évidemment ».

L'auteur joue avec les perspectives narratives en présentant plusieurs versions de la même scène, chacune étant teintée par le point de vue du narrateur. Cette technique crée une sensation de dissonance et invite le lecteur à remettre en question la fiabilité des narrateurs et la nature de la vérité dans le récit. On voit par exemple Simon Lecoeur au chevet du petit Jean qui a

pour sœur la petite Marie puis dans une autre scène, on le retrouve au chevet d'un autre Jean qui lui servait de guide et qui s'est blessé où apparaît Djinn ; « Je ne suis pas encore arrivé au milieu de l'interminable rue quand, tout à coup, un enfant fait irruption à dix mètres devant moi » ; « En pleine course, il trébuche sur un pavé saillant et tombe » ; « C'est un garçon d'une dizaine d'années, vêtu de façon bizarre : comme un gamin du siècle dernier » (p. 26). Comme si la scène se répétait, un garçon prénommé lui aussi Jean qui le guidait tombe aussi : « Je m'appelle Jean, monsieur » (p. 93) ; « Mais voilà que c'est lui qui trébuche, tout à coup. Je n'ai même pas le temps de le retenir » (p. 99).

Robbe-Grillet utilise la répétition et la variation des motifs narratifs pour créer une structure complexe et élaborée. Les différents fragments du récit se font écho et se répondent, formant un réseau de significations potentielles qui invite le lecteur à explorer les multiples facettes du texte.

En combinant ces différentes techniques narratives, Alain Robbe-Grillet parvient à créer un univers littéraire fascinant et mystérieux dans *Djinn* où le lecteur est invité à participer activement à la construction du sens de l'œuvre. Ce roman offre une expérience de lecture immersive et stimulante, ouvrant de nouvelles perspectives sur la nature et les possibilités de la narration littéraire.

3.1.1 Approche Structurale du récit

L'approche structurale du récit consiste à analyser la manière dont un texte littéraire est organisé et construit sur le plan formel. Cette approche se concentre sur les éléments constitutifs de la narration tels que la structure temporelle, spatiale, les motifs récurrents, les personnages, les points de vue narratifs, etc. L'objectif de cette analyse est de mettre en lumière les choix narratifs de l'auteur et leur impact sur la construction du sens du texte.

Dans le cas de *Djinn*, une approche structurale du récit mettrait en évidence les caractéristiques suivantes.

Comme on l'a mentionné précédemment, *Djinn* présente une structure narrative fragmentée et non linéaire, où les événements sont disposés de manière éclatée et désordonnée. Cette structure éclatée crée un effet de dislocation temporelle et spatiale, invitant le lecteur à questionner la nature de la réalité et de la vérité dans le récit.

Robbe-Grillet utilise différentes voix narratives dans *Djinn*, offrant ainsi divers points de vue sur les événements. Cette multiplication des perspectives crée une impression de subjectivité et de relativité de la vérité, mettant en lumière la complexité et l'ambiguïté de la perception : « Mais non, se dit-il, ça ne peut pas être le rendez-vous de ce soir. Ce soir n'est pas encore venu et le rendez-vous a déjà eu lieu. C'était donc hier soir probablement » (p. 81) ; « De toute manière, il y avait un trou dans son emploi du temps. Il paraissait en effet difficile que Simon eût dormi plus de douze heures dans cet endroit inconfortable » (p. 82). Sinon, comment Simon Lecoeur peut-il croire qu'aucun jeune homme ne l'avait servi dans ce café la veille ?

« – De quel garçon parlez-vous ?

– L'homme à la veste blanche, qui sert ici, d'habitude.

– C'est toujours moi qui sers les clients, dit-elle. Il n'y a personne d'autre, même aux heures d'affluence.

– Mais hier, pourtant, j'ai vu…

– Hier, vous n'avez rien pu voir : c'était le jour de fermeture » (p. 87).

Plus loin on peut encore lire : « La nuit serait-elle venue ici vite ? Ou bien le temps s'écoulerait-il ici selon d'autres lois ? » (p. 114).

L'auteur emploie également la technique de la répétition et des motifs narratifs récurrents pour tisser un réseau de significations potentielles dans le texte. Ces motifs récurrents contribuent à structurer le récit et à renforcer les thèmes et les idées principales de l'œuvre tel que nous l'avons souligné plus haut sur l'énigme de la mort.

En analysant le récit de *Djinn* d'un point de vue structural, on peut mieux appréhender la manière dont l'auteur manipule les éléments narratifs pour créer une expérience de lecture singulière et complexe. Cette approche permet de mettre en lumière les choix esthétiques de l'auteur et d'explorer les différentes strates de signification présentes dans le texte.

3.1.2 Les personnages et leurs rapports

Dans cette œuvre, les personnages et leurs relations jouent un rôle important dans la construction du récit.

Le narrateur de *Djinn* est un personnage incertain et ambigu, dont l'identité et les motivations ne sont pas clairement définies. Sa relation avec les autres personnages est souvent trouble et empreinte de mystère, ce qui crée une atmosphère de doute et d'incertitude tout au long du récit. En nous référant au prologue, le narrateur serait Simon Lecoeur jusqu'au chapitre 7. C'est lui le professeur aux cheveux blonds et aux yeux clairs, également appelé Yann, Jan ou Robin KÖRSIMOS ou encore Boris KOERSHIMEN, qui aurait disparu et qui aurait laissé un manuscrit de quatre-vingt-dix-neuf pages. Mais le narrateur au chapitre 8 serait probablement Djinn.

Simon Lecoeur est le personnage central du roman, autour duquel tournent les autres protagonistes. Sa relation avec le narrateur est complexe et teintée de manipulation et de jeux de pouvoir : « Inutile de poser des questions ou de faire des commentaires. Tu fais ce que nous disons et c'est tout » (p. 19) ; « Ça ne vous dérangerait pas, lui ai-je demandé, de travailler

sous les ordres d'une fille ? » (p. 119). C'est un personnage énigmatique et insaisissable, dont les intentions restent mystérieuses jusqu'à la fin du récit.

Djinn est une figure féminine importante dans le roman, avec laquelle Simon Lecoeur entretient une relation ambiguë et troublante. Leur rapport est marqué par des interactions énigmatiques et des jeux de séduction, reflétant les thèmes de l'illusion et de la manipulation présents dans le roman : « Tu penses quelque chose que tu caches dit Djinn-oui dis-je. – Et c'est quoi ? – C'est sans rapport avec le travail …. Djinn ôte alors ses lunettes noires, laissant admirer ses jolis yeux pâles. Puis elle m'adresse, enfin, le ravissant sourire que j'espère depuis le début… elle murmure de sa voix douce et chaude : Maintenant, vous dites ce que vous pensez. » (P19, « La lutte des sexes, dis-je, est le moteur de l'histoire » (p. 19). C'est un personnage énigmatique et mystérieux, dont le rôle et la nature restent flous tout au long de l'histoire. Sa présence semble hanter les autres protagonistes, créant une atmosphère de mystère et d'irréalité. C'est ainsi que nous remarquons son empreinte à tous les niveaux du récit : par exemple Simon Lecoeur arrive au café et l'étudiante en médecine lui dit qu'il va être en retard et lui montre un raccourci qui le mène à la rue Vercingétorix III où il rencontrera les enfants Marie et Jean et aura une lettre qui lui dira la conduite à tenir. À la salle de réunion c'est le discours de Djinn qu'il va suivre et quand il doit secourir le jeune garçon Jean, son guide, c'est Djinn qui réapparaît pour lui prédire son avenir.

Les relations entre les personnages dans *Djinn* sont caractérisées par des jeux de pouvoir, des manipulations et des interactions complexes. Robbe-Grillet explore les dynamiques relationnelles à travers des dialogues et des interactions énigmatiques, invitant le lecteur à remettre en question la nature de la réalité et des rapports humains. Ces relations ambigües contribuent à créer une atmosphère de tension et de mystère tout au long du récit, renforçant le

sentiment d'incertitude et de confusion qui imprègne l'ensemble du roman. « Nous étions très gais tous les deux. Nous nous parlions à l'oreille » « comme des conspirateurs ou des amoureux. Nous nous amusions de tout » (p. 120).

3.1.3 Les Labyrinthes de noms et de personnes dans l'œuvres

Le labyrinthe, motif récurrent dans la littérature depuis l'Antiquité, est une métaphore complexe qui symbolise souvent les dédales de l'esprit humain, les mystères de l'existence ou les enjeux de la quête de soi.

Dans *Djinn*, le labyrinthe occupe une place centrale et se déploie de manière subtile et envoûtante.

Le travail de recherche sur le thème des labyrinthes dans *Djinn* se concentre sur l'analyse approfondie de la signification et de la fonction des labyrinthes dans l'œuvre. L'étude souligne le rôle des labyrinthes en tant que motifs récurrents tout au long du roman, mettant en lumière leur impact sur la narration, les personnages et les thèmes explorés.

3.1.3.1 Le labyrinthe de nom

Dans *Djinn*, le personnage principal, Simon Lecoeur se retrouve confronté à un labyrinthe de noms qui contribue à brouiller les pistes et à semer la confusion. En effet, tout au long du récit, les personnages changent fréquemment de nom, utilisent des pseudonymes ou adoptent des identités multiples, ce qui rend difficile la distinction entre les différentes facettes de leur personnalité et complique la tâche du lecteur pour démêler l'écheveau des relations entre les protagonistes.

Simon Lecoeur seul a plusieurs noms : tantôt Simon, tantôt Yann, ou Jan ou Robin KÖRSIMOS ou Boris KOERSHIMEN. Le nom de Jean prend également plusieurs facettes : au premier rendez-vous avec Djinn il croyait avoir à faire à un monsieur Jean jusqu'à ce qu'il apprenne qu'il doit prononcer Djinn ; le garçon qui trébuche et tombe sur les pavés s'appelle Jean, celui qui lui servait de guide quand il jouait à l'aveugle, s'appelle également Jean.

Un second nom récurrent est Marie : la sœur de petit Jean s'appelle Marie, la serveuse du café s'appelle aussi Marie ; « Ne prononcez pas Jean, mais Djinn. Je suis américaine » (p. 120, « Jean n'est pas mon frère » (p. 33) ; « Une femme âgée vêtue d'une blouse grise le remplaçait. Vous vous appelez Marie ? Evidemment dit-elle en haussant les épaules » (p. 89) ; « Monsieur voulez-vous que je vous aide à traverser ? C'était un jeune garçon qui lui adressait ainsi la parole. Comment t'appelles-tu ?

Je m'appelle Jean monsieur » (p. 91 et 93), « Vous savez donc qu'il s'appelle Jean ?

– Comment s'appellerait-il autrement ? » (p. 106)**.**

Ce labyrinthe de noms participe à la construction d'une atmosphère énigmatique et troublante, où les identités semblent fluides et mouvantes, où les frontières entre le réel et l'illusion s'effacent progressivement. Cette confusion des identités renforce le mystère qui entoure les personnages et les événements du roman, contribuant à créer une intrigue complexe et labyrinthique qui incite le lecteur à interroger constamment la réalité et à remettre en question les apparences.

3.1.3.2 Le labyrinthe de personne

L'auteur, dans son œuvre, utilise constamment le labyrinthe de personnes pour dérouter le lecteur. Ainsi dans *Djinn*, on peut effectivement parler d'un labyrinthe de personnes, où les

personnages se démultiplient, se croisent, se confondent et se superposent, créant une intrigue complexe et énigmatique. Quand nous prenons l'exemple de Djinn, Simon fait sa connaissance dans l'atelier abandonné, la retrouve dans la salle de réunion puis au chevet du petit Jean, son guide.

Les relations entre les personnages sont ambiguës et changeantes, les identités sont floues et les interactions entre eux sont souvent troubles.

Il est difficile de distinguer le vrai du faux, le rôle du masque, la réalité de la fiction.

On voit en effet que les protagonistes dans *Djinn* réapparaissent au moins deux fois, sous des identités différentes :

Djinn sous les traits de la narratrice et de son amie Caroline qu'elle va aller chercher à la gare qui, comme elle, sont grandes, minces et ont des cheveux courts, très blonds et un « doux visage, légèrement androgyne qui rappelle celui de l'actrice Jane Frank » (p. 12-13 et p. 133).

Simon, sous les traits du jeune homme que la narratrice rencontre à une offre d'emploi comme baby-sitter : « J'ai fait la connaissance par hasard d'un garçon de mon âge nommé Simon Lecoeur, qui se faisait appeler Boris » (p. 117) et de l'aveugle de la fin de l'œuvre : « Il tenait dans la main droite sa canne blanche à poignée recourbée. Un gamin d'une douzaine d'années le guidait par la main gauche » (p. 130). Idem pour Marie et Jean, les enfants qui, travaillent pour l'organisation clandestine de Djinn ; ils sont une caricature de ce labyrinthe de personne. On voit le petit Jean du premier chapitre s'apparenter au guide de Simon quand il jouait à l'aveugle : « Je m'appelle Jean Monsieur » (p. 93). Quant à Marie, c'est à la petite Marie de la gare (qui accompagne Caroline) qu'elle se confond : « elle tenait par la main une petite fille blonde très jolie, âgée peut-être de sept ou huit ans » (p. 125).

Ce labyrinthe de personnes crée une atmosphère de confusion et de mystère, où la vérité semble constamment échapper aux protagonistes et au lecteur, invitant ce dernier à se perdre volontairement pour mieux appréhender les arcanes de cette intrigue tortueuse et labyrinthique.

3.1.4 La fiction et la vraisemblance dans l'œuvre

Dans *Djinn*, la question de la fiction et de la vraisemblance est au cœur de l'œuvre. Robbe-Grillet, en tant que représentant du Nouveau roman, remet en question les conventions narratives traditionnelles et explore les limites de la perception et de la réalité.

On remarque une création d'un univers où la frontière entre la fiction et la réalité est floue. Le lecteur est constamment confronté à des situations et des personnages dont la véritable nature est incertaine, ce qui remet en question la crédibilité des événements racontés. L'auteur joue avec les perceptions du lecteur et brouille les pistes entre ce qui est réel et ce qui relève de l'imagination.

Robbe-Grillet explore également le concept de vraisemblance à travers les interactions entre les personnages et les situations décrites dans le roman. Les événements présentés sont souvent étranges et déroutants, défiant les attentes du lecteur en matière de logique narrative. C'est l'exemple du petit garçon Jean qui aurait l'habitude de mourir : « Il meurt souvent ? En ce moment oui, assez souvent. D'autres fois, il reste plusieurs jours sans mourir » (p. 34) et de l'autre Jean qui aurait une mémoire extraordinaire qui se souvient avec précision de ce qui arrivera demain.

L'auteur utilise des éléments d'illusion et de tromperie pour créer une atmosphère d'incertitude et de mystère, remettant en cause la cohérence des événements et des personnages.

Ainsi, Djinn dit à Simon Lecoeur : « Vous habiterez même probablement dans cette maison avec votre femme et vos enfants, pourquoi sans cela votre photo ornerait-elle ce mur ? » (p. 115).

Le narrateur de *Djinn* est lui-même un personnage ambigu et instable, dont la fiabilité est souvent remise en question. Sa narration subjective et fragmentée contribue à brouiller les frontières entre la réalité et la fiction, invitant le lecteur à remettre en question la véracité des événements racontés. Robbe-Grillet explore ainsi la façon dont la perception influence la construction de la réalité et la manière dont les récits fictionnels peuvent manipuler notre compréhension du monde.

Examiner les notions de fiction et de vraisemblance dans *Djinn* met en lumière les limites de la représentation littéraire et soulève des questions fondamentales sur la nature de la réalité et de la perception. En défiant les conventions narratives traditionnelles, l'auteur invite le lecteur à remettre en question ses propres certitudes et à explorer les zones d'ombre qui entourent la construction de la vérité fictionnelle.

Robbe-Grillet utilise plusieurs exemples concrets pour illustrer sa réflexion sur la fiction et la vraisemblance : tout au long du roman, le lecteur est confronté à des situations étranges et ambiguës qui défient la logique narrative traditionnelle. Par exemple, l'apparition soudaine de personnages mystérieux ou la disparition de certains éléments de l'intrigue sans explication claire remettent en question la vraisemblance des événements racontés.

Robbe-Grillet entrelace différents récits et points de vue pour créer un effet de miroir entre la fiction et la réalité. Les narrations des personnages se chevauchent et se contredisent parfois, mettant en lumière la subjectivité de la perception et la difficulté de distinguer la vérité de la fiction. « - De quel garçon parlez-vous ?

- L'homme à la veste blanche qui sert ici d'habitude.

- C’est toujours moi qui sers les clients, dit-elle. Il n’y a personne d’autre, même aux heures d’affluence.
- Mais hier pourtant, pourtant, j’ai vu…
- Hier, vous n’avez rien pu voir : C’était le jour de fermeture » (p. 87).

Le roman présente également une dimension onirique et fantastique, où les frontières entre les mondes réel et imaginaire sont estompées. Les scènes de rêve et les visions des personnages ajoutent une couche de complexité à l’histoire, remettant en question la cohérence des événements et la fiabilité de la narration : « Tu as remarqué la tête du garçon de café ? C’est lui qui est sur la photographie dans le cadre mortuaire.

-Il est vraiment mort ?

-Evidemment. Péri en mer. Son fantôme revient servir dans le café où il travaillait autrefois. C’est pourquoi il ne parle jamais » (p. 45).

Robbe-Grillet utilise un style d’écriture précis et descriptif pour créer une atmosphère d’ambiguïté et de mystère. Les descriptions minutieuses des lieux et des objets, ainsi que les dialogues elliptiques entre les personnages, contribuent à brouiller les pistes entre la fiction et la réalité, invitant le lecteur à interpréter les événements de manière subjective ; « Jean n’est pas mon frère, dit-elle. Et le docteur ne sert à rien puisque Jean est mort » (p. 33).

En résumé, Alain Robbe-Grillet explore la question de la fiction et de la vraisemblance à travers des exemples concrets qui déstabilisent les conventions narratives et invitent le lecteur à remettre en question sa perception de la réalité. Par son approche innovante et expérimentale, l’auteur pousse le lecteur à réfléchir sur la construction de la vérité narrative et la manière dont la fiction peut influencer notre compréhension du monde.

4 LE CADRE SPATIO-TEMPOREL ET L'ESTHETIQUE

4.1 Le cadre spatio-temporel

4.1.1 L'espace : les labyrinthes de lieu

Dans *Djinn*, on a l'impression de se perdre dans l'espace, d'être désorienté, de se retrouver dans une impasse totale. Robbe-Grillet crée ainsi un labyrinthe de lieux où transparaît une atmosphère de confusion et d'énigme.

Tout d'abord, le décor du roman est caractérisé par des descriptions précises et répétitives qui donnent l'impression d'un espace géométrique et fragmenté : « J'avance avec précaution dans un long couloir perpendiculaire à la rue. Tout est noir et silencieux. Sans avoir rencontré d'autre issue, porte intérieure ou bifurcation, j'arrive à un escalier de bois » ; « j'entre dans une chambre de vastes dimensions avec deux fenêtres sur la rue. Il n'y a pas d'éclairage dans la pièce. C'est seulement la lumière des réverbères qui arrive de l'extérieur, par les vitres sans rideaux » ; « Une table en bois blanc, trois ou quatre chaises dépareillées, au siège plus ou moins défoncé, un lit de fer à l'espagnole et une grande quantité de malles aux formes et tailles diverses. Le lit comporte un matelas, mais pas de draps ni de couverture » (p. 28).

Les lieux se répètent ou se superposent, créant une sensation de dédoublement et d'instabilité. Cette répétition des lieux, tels que la rue Vercingétorix III, l'atelier abandonné ou le café où se déroulent certaines scènes, contribue à brouiller les pistes et à entretenir le mystère qui entoure l'intrigue : « J'ai seulement l'impression d'un endroit dans lequel je serais déjà venu, récemment, une fois en tout cas, plusieurs fois peut-être. C'est une ruelle rectiligne, assez étroite, vide, solitaire, dont on n'aperçoit pas la fin, on dirait qu'elle a été abandonnée par les hommes, mise en quarantaine, oubliée par le temps. De chaque côté s'alignent les constructions basses, incertaines, plus ou moins délabrées : masures aux ouvertures béantes, ateliers en ruines, murs

aveugles et palissades croulantes. Sur le pavage grossier à l'ancienne mode lequel n'a pas dû être entretenu depuis cent ans » (p. 100).

De plus, les déplacements des personnages à travers ces lieux sont complexes et imprévisibles, suivant des trajectoires sinueuses et labyrinthiques. Les personnages semblent se perdre et se retrouver à plusieurs reprises, créant une ambiance d'égarement et de désorientation. Les frontières entre les différents espaces deviennent floues, et il est parfois difficile de distinguer la réalité de la fiction, l'intérieur de l'extérieur. « Simon Lecoeur se réveilla …au milieu des caisses empilées et des machines hors d'usage » ; « Bientôt il reconnut le décor autour de lui. C'était l'atelier abandonné où il avait fait la connaissance de Djinn » (p. 79).

Le labyrinthe de lieux dans *Djinn* participe donc à la construction d'une atmosphère énigmatique et déroutante, où les frontières entre le réel et l'imaginaire, entre le dedans et le dehors, s'estompent pour mieux plonger le lecteur dans un dédale de sensations et de perceptions troublantes.

1. L'immeuble inoccupé de la rue Vercingétorix III : ce lieu est l'un des principaux décors du roman et est décrit de manière répétitive et obsessionnelle. Les descriptions détaillées des pièces, des meubles et des objets contribuent à créer une atmosphère d'enfermement et de répétition et il est parfois difficile de distinguer la réalité de l'illusion tant l'image semble fantomatique. C'est là que Simon Lecoeur entre en portant dans ses bras le corps du petit garçon jean qui s'est évanoui devant lui après être tombé sur le pavé : « J'avance avec précaution dans un long couloir perpendiculaire à la rue. Tout est noir et silencieux. Sans avoir rencontré d'autre issue, porte intérieure ou bifurcation, j'arrive à un escalier de bois » ; « j'entre dans une chambre de vastes dimensions avec deux fenêtres sur la rue. Il n'y a pas d'éclairage

dans la pièce. C'est seulement la lumière des réverbères qui arrive de l'extérieur, par les vitres sans rideaux » ; « Une table en bois blanc, trois ou quatre chaises dépareillées, au siège plus ou moins défoncé, un lit de fer à l'espagnole et une grande quantité de malles aux formes et tailles diverses. Le comporte un matelas, mais pas de draps ni de couverture » (p. 28). Il y trouve la petite Marie, la sœur de Jean, puis au mur le portrait d'un marin russe qui aurait péri en mer et qui serait leur père. Cet endroit est à nouveau mis en scène quand Simon Lecoeur devait sauver le jeune garçon qui lui servait de guide quand il se rendait à la gare du Nord en jouant au parfait aveugle : « Mais c'est comme un décor de rêve répétitif et angoissant, hors des replis duquel je ne parviendrais pas à sortir… La longue rue déserte, qui s'étend devant moi, me rappelle en effet quelque chose dont je ne saurais néanmoins préciser l'origine : j'ai seulement l'impression d'un endroit dans lequel je serais déjà venu, récemment, une fois en tout cas, plusieurs fois peut-être… C'est une ruelle rectiligne, assez étroite, vide, solitaire, dont on n'aperçoit pas la fin, on dirait qu'elle a été abandonnée par les hommes, mise en quarantaine, oubliée par le temps. De chaque côté s'alignent les constructions basses, incertaines, plus ou moins délabrées : masures aux ouvertures béantes, ateliers en ruines, murs aveugles et palissades croulantes. Sur le pavage grossier à l'ancienne mode lequel n'a pas dû être entretenu depuis cent ans » (p. 100). « Il ne devrait plus guère y vivre que des clochards, qui me riront au nez quand je leur demanderai un lit ou un téléphone » (p. 103). Il y trouve une jeune femme qui dit se prénommer Djinn : « Oui je sais », dit la jeune fille » ; « puis après un nouveau silence, elle ajouta : « bonjour. Mon nom est Djinn » (p. 105).

2. Le café : un autre lieu important dans le roman est le café où se déroulent plusieurs scènes clés. Simon Lecoeur y fait sa première escale et y trouve une étudiante qui lui signifie qu'il risque d'être en retard et lui montre un raccourci qui débouche sur les pavés le

menant vers Marie et Jean : « J'entre dans un café, et je commande un express noir. Les français n'aiment pas le café italien » (P21) ; « Je découvre alors que je ne suis pas le seul client dans ce bistrot qui, pourtant, était vide quand je suis entré. J'ai une voisine, une étudiante apparemment, vêtue d'une veste rouge et plongée dans la lecture d'un gros livre de médecine » (p. 22). C'est dans le même café apparemment que les enfants vont l'amener manger ; « Nous arrivons d'ailleurs devant un café brasserie » ; « Je reconnais immédiatement le café où j'ai rencontré l'étudiante en médecine à la veste rouge » (p. 44). Quand il sera assommé dans la salle de réunion, c'est également dans le café qu'il se retrouvera avant de vouloir jouer à l'aveugle parfait. On y trouve également accrochée au mur la photographie d'un marin russe dont la servante, une femme, Marie, dit être la fille : « Simon reconnut l'endroit aussitôt : c'était là qu'il avait déjà bu un café noir en sortant pour la première fois de l'atelier abandonné » (p. 86). « La même paroi vitrée séparait la salle du trottoir, les tables étaient les mêmes et rangées pareillement ; les bouteilles, derrière le comptoir en zinc, s'alignaient de la même façon et les mêmes affichettes en surmontaient la rangée supérieure » (p. 87).

Ce lieu devient un espace ambigu où se mêlent réalité et fiction, créant une sensation de dédoublement et de confusion.

3. Les rues de la ville : les déambulations des personnages à travers les rues de la ville, « sur l'avenue, parmi la foule des hommes et des femmes qui rentrent du travail » (p. 24), contribuent également à créer un sentiment de labyrinthe. Les descriptions précises des rues et parfois le calme lugubre de certaines en particulier, des façades d'immeubles et des passants renforcent l'impression d'un espace fragmenté et labyrinthique, où les frontières entre les différents quartiers et les différentes réalités semblent s'estomper. On voit ainsi à l'opposé de l'avenue « vivement éclairée par les lampadaires et les vitrines des magasins » (p. 20), la rue

Vercingétorix III : « une ruelle déserte et sombre. Dépourvue de toute circulation automobile » ; « abandonnée – semble-t-il – par ses habitants eux-mêmes » (p. 24), soulignant ainsi le contraste frappant entre l'avenue et la ruelle : « cette modeste rue secondaire forme un contraste total avec la grande avenue que je viens de quitter ; les maisons sont basses et pauvres sans lumière sur les fenêtres. Il y a surtout ici d'ailleurs des hangars et des ateliers, le sol est inégal, revêtu de pavés à l'ancienne mode, en très mauvais état, gardant les flaques d'eau sale dans les parties creuses » (p. 24), et dans une autre scène on se retrouve dans la même ruelle : « une rue rectiligne assez étroite, vide, solitaire » ; « on dirait qu'elle a été abandonnée par les hommes, mise en quarantaine, oubliée par le temps » (p. 100).

4. **Le hangar** : c'est le lieu du rendez-vous entre Simon Lecoeur et Djinn. Il est décrit comme un endroit désordonné abritant un amas de brocantes : « Il est six heures et demie. Il fait presque nuit déjà, le hangar n'est pas fermé. J'entre en poussant la porte qui n'a plus de serrure » ; « Sous la faible clarté qui filtre à travers les larges fenêtres aux vitres crasseuses, en partie brisées, je distingue avec difficulté les objets qui m'entourent, entassés de tous côtés dans un grand désordre hors d'usage sans doute : anciennes machines au rebut, carcasses métalliques et ferrailles diverses que la poussière de la rouille colore d'une teinte noirâtre uniforme et terne » (p. 11). Simon s'y réveille après son « coma » : « Bientôt il reconnut le décor autour de lui. C'était l'atelier abandonné où il avait fait la connaissance de Djinn » (p. 79). C'est presque la même description que fait la narratrice (probablement Djinn) à la page 135 au 8e chapitre de son lieu de rendez-vous pour une annonce de son amie Caroline : « Il est six heures et demie, il fait presque nuit déjà. Le hangar n'est pas fermé. J'entre en poussant la porte, qui n'a plus de serrure » ; « Je distingue avec difficulté les objets qui m'entourent, entassés de tous côtés dans un grand désordre, hors d'usage sans doute » (p. 11) puis à la page 135 : « Je suis arrivée

exactement à six heures et demie. Il faisait presque nuit déjà. Le hangar n'était pas fermé. Je suis entrée en poussant la porte qui n'avait pas de serrure. J'avais du mal à distinguer les objets qui m'entouraient, entassés de tous côtés dans un grand désordre, hors d'usage sans doute. »

Ces exemples concrets montrent comment Robbe-Grillet utilise les lieux de manière répétitive et fragmentée pour créer un labyrinthe complexe et mystérieux, où les frontières entre réalité et fiction sont constamment brouillées, plongeant le lecteur dans une atmosphère d'incertitude et de perplexité.

4.1.2 Le temps : Les labyrinthe de temps

Dans *Djinn*, le temps est un élément clé de la narration et est utilisé de manière à créer une atmosphère de confusion et de distorsion temporelle : c'est le labyrinthe temporel. Il contribue à créer une atmosphère complexe et sinueuse.

On peut ainsi souligner :

1. La non-linéarité narrative : le roman est composé de récits fragmentés et éclatés qui ne suivent pas un ordre chronologique linéaire. Les souvenirs de Simon Lecoeur sont présentés de manière éparse, ce qui crée une impression de non-linéarité temporelle et de désorientation pour le lecteur.

Le roman se déroule sur plusieurs plans temporels simultanés, entremêlant le passé, le présent et le futur. Les événements se succèdent de manière désordonnée, créant une impression de discontinuité temporelle et de confusion pour le lecteur. On sent que Robbe-Grillet a sciemment court-circuité la linéarité du récit, donnant au lecteur la vive impression que l'histoire recommence dès que débute une nouvelle séquence narrative. Ainsi Simon Lecoeur, qui se croit vivant, apprend qu'il est mort et qu'il sera à l'endroit où il se trouve actuellement pour la première fois la semaine prochaine : « De toute façon, j'ai dit que vous viendrez ici dans

quelques jours pour la première fois » (p. 114).

Djinn dit du petit garçon évanoui que Simon Lecoeur a amené que « il se rappelle avec une précision extraordinaire ce qui n'est pas encore arrivé : ce qui lui arrivera demain ou même ce qu'il fera l'année prochaine » ; « Quand il se réveillera, vous disparaîtrez aussitôt de cette pièce dans laquelle en fait vous n'avez pas encore pénétré » (p. 108) ; or la norme voudrait que quelque chose se soit passé pour qu'on s'en souvienne. Dans *Djinn*, les choses se passent comme si le futur est antérieur au présent ou comme si le passé était dans le futur. Ceci transparaît également quand Djinn informe Simon Lecoeur qu'il sera là où il est actuellement pour la première fois la semaine prochaine : « Je ne connais pas la date exacte. Vous arriverez dans cette maison, pour la première fois, vers le milieu de la semaine prochaine » (p. 108).

2. Les boucles temporelles : à plusieurs reprises dans le roman, des boucles temporelles se forment, où les mêmes événements se répètent avec de légères variations. Ces boucles temporelles renforcent le sentiment de circularité du temps et la sensation d'être piégé dans un cycle sans fin, similaire à un labyrinthe sans issue où « il fallait lutter contre le vertige auquel ces confusions de temps et d'espace exposait sa raison » (p. 109) : on y voit donc Simon Lecoeur se rendant à la réunion en aveugle parfait puis décider à nouveau de s'emparer de la canne qu'il retrouve dans le café pour jouer au parfait aveugle. Il vole au secours du petit garçon Jean qui est tombé raide sur les pavés et l'amène dans un immeuble de la rue abandonnée. La même scène semble se reproduire quand il porte secours au jeune garçon qui lui servait de guide et qui trébuche et tombe. Il en va de même pour le rendez-vous de Simon Lecoeur et celui de la narratrice dans le hangar. La scène où Simon Lecoeur a été assommé n'a pas de suite logique. Il se réveille dans le hangar où avait lieu sa première rencontre avec Djinn pour recommencer un circuit similaire au précédent. On retrouve donc des reprises subtiles des mêmes scènes sous un

éclairage et un ordre différent : ceci transparaît dans l'ordre de rencontre des protagonistes. Dans une première séquence par exemple, Simon Lecoeur rencontre d'abord Djinn lorsqu'il se présente au rendez-vous : « Au bout de plusieurs minutes, la réponse arrive enfin : Ne prononcez pas Jean, mais Djinn. Je suis américaine » (p. 12) ; ensuite, il voit le garçon Jean qui tombe évanoui sur les pavés : « Je ne suis pas encore arrivé au milieu de l'interminable rue quand, tout à coup un enfant fait irruption à dix mètres devant moi. En pleine course, il trébuche sur un pavé saillant et tombe dans une flaque de boue noirâtre, sans un cri » (p. 26), puis sa sœur Marie, avec qui ils sont tous allés au café : « À ce moment relevant la tête, je constate la présence d'un deuxième enfant, debout au seuil de la chambre, une petite fille » (p. 30). Mais dans la seconde séquence, il rencontre d'abord Marie, la serveuse du café qui lui fait savoir que le café n'était pas ouvert la veille : « Une femme âgée vêtue d'une blouse grise le remplaçait » (p. 86) ; « Vous vous appelez Marie ? Évidemment dit-elle » (p. 89) ; puis il rencontre le jeune garçon Jean qui lui servira de guide et qui trébuchera et tombera évanoui : « Monsieur voulez-vous que je vous aide à traverser ? C'était un jeune garçon qui lui adressait ainsi la parole » (p. 91), et à la page 93 : « – Comment t'appelles-tu ? – Je m'appelle Jean, monsieur ». Il l'amène dans un immeuble d'une rue abandonnée où il retrouve une femme qui se prénomme Djinn et qui l'informe qu'il sera mort la semaine suivante : « Tout en haut de l'escalier, il y avait une porte entrouverte. Une jeune fille grande et svelte, aux cheveux très blonds, se tenait dans l'entrebâillement » (p, 104) et « Bonjour. Mon nom est Djinn.» (p. 105).

3. Les flash-backs et les flash-forwards : les souvenirs de Simon Lecoeur sont constamment réveillés par des flash-backs qui le ramènent à des moments clés de son passé.

À plusieurs reprises, Simon Lecoeur revient sur des événements passés de manière abrupte et imprévue. Ces retours en arrière s'insèrent dans le récit principal de manière

déroutante, obligeant le lecteur à revisiter et à reconsidérer ces moments du passé. C'est le cas lorsque Simon Lecoeur se rappelle sa première rencontre avec Djinn dans le hangar à sa sortie du coma : « Il faut, pensa-t-il que j'aille à la gare du Nord. Il faut même que je me dépêche » (p. 79). Dans sa confusion lorsque Marie, la servante du café, lui dit que personne d'autre ne sert dans ce café à part elle : « Hier, vous n'avez rien pu voir : c'était le jour de fermeture » (p. 87), Simon Lecoeur a fait un retour subtil dans le passé pour se rappeler qu'on lui avait dit quand il y était avec Marie et Jean qu'on n'y servait plus de pizza : « Bien qu'on ne serve plus de pizza, ici, depuis longtemps » (p. 87).

De même, des flash-forwards anticipent des événements futurs, créant une continuité temporelle floue et emmêlée. Simon Lecoeur semble parfois avoir des visions ou des anticipations de moments futurs qui ne se sont pas encore produits. Ces visions du futur viennent perturber la linéarité temporelle et ajoutent une dimension prophétique et mystérieuse au récit. Ceci renforce le thème du labyrinthe de temps, où le passé, le présent et le futur se confondent et s'entremêlent. Il s'est projeté dans l'avenir pour se faire une idée de la suite au sujet du petit garçon Jean qui lui servait de guide : « Mais il me semble, inexplicablement, que je connais déjà la suite : poussant du pied le battant de la porte entrouverte, je pénétrerai dans cette maison inconnue » (p. 103). La vision du futur transparaît également quand il apprend qu'il sera mort la semaine prochaine alors qu'il est là, présent : « Vous voyez, dit-elle, c'est une photo de vous dans quelques années. Vous ramènerez dans vos bras un petit garçon blessé, évidemment » ; « De toute façon j'ai dit que vous viendriez ici dans quelques jours » (p. 114).

4. La perception subjective du temps : le temps dans *Djinn* est subjectif et élastique, dépendant de la perception de Simon Lecoeur. Les moments de sa vie semblent parfois s'étirer à l'infini, tandis que d'autres passent en un éclair. Cette distorsion temporelle contribue à

créer une sensation d'égarement et de désorientation, renforçant l'impression de se trouver dans un labyrinthe temporel. Les rêves et les hallucinations de Simon Lecoeur sont également utilisés pour brouiller les frontières entre la réalité et l'imaginaire, entre le présent et le passé. Ces états de conscience altérée contribuent à créer un effet de distorsion temporelle et à renforcer le sentiment d'égarement dans le labyrinthe de temps. Nous voyons Simon Lecoeur se poser des questions sur la succession des événements : « Mais non, se dit-il, ça ne peut pas être le rendez-vous de ce soir. Ce soir n'est pas encore venu et le rendez-vous a déjà eu lieu. C'était donc hier soir probablement » (p. 81) ; de même, un peu plus loin, nous lisons : « De toute manière, il y avait un trou dans son emploi du temps. Il paraissait en effet difficile que Simon eût dormi plus de douze heures dans cet endroit inconfortable » (p. 82). Plus loin on peut encore lire : « La nuit serait-elle venue si vite ? Ou bien le temps s'écoulerait-il ici selon d'autres lois ? » (p. 112). Au même moment qu'on dit à Simon Lecoeur qu'il mourra la semaine prochaine, on lui fait savoir qu'il ramènera dans ses bras un garçon blessé ; il se retrouve comme dans une impasse, dans une confusion totale et s'écrie : « Vous voyez bien que c'est impossible ! Je ne peux pas avoir la semaine prochaine un enfant de huit ans, qui n'est pas encore né aujourd'hui, et que vous auriez néanmoins connu, vous, il y a plus de deux années ! » (p. 114).

En résumé, le labyrinthe de temps dans *Djinn* est représenté à travers une structure narrative non linéaire, des boucles temporelles, des flash-backs et des flash-forwards, ainsi qu'une perception subjective du temps. Ces éléments contribuent à créer une atmosphère complexe et labyrinthique, où les frontières entre le passé, le présent et le futur sont floues et mouvantes.

Robbe-Grillet donne donc un caractère labyrinthique au temps dans *Djinn* à travers une narration où se chevauchent des retours en arrière, des visions du futur, des rêves et des hallucinations.

4.1.3 Les interférents spacio-temporels

Dans *Djinn*, les interférents comme l'espace et le temps jouent un rôle essentiel dans la construction de l'intrigue et de l'esthétique du roman. Robbe-Grillet utilise ces éléments de manière déroutante et énigmatique, brouillant les frontières entre réalité et fiction, entre passé et présent.

Voici comment l'espace et le temps agissent comme des interférents dans le roman :

1. L'espace fragmenté : Robbe-Grillet utilise une esthétique de l'espace fragmenté, où les lieux et les décors sont morcelés et déconstruits. Les personnages évoluent dans un univers labyrinthique et énigmatique, où les frontières entre intérieur et extérieur, entre réel et imaginaire, sont constamment floues, créant une atmosphère d'incertitude et de mystère qui contribue à la tension narrative du roman. Le récit est porté sur plusieurs endroits et de façon répétitive tantôt dans un environnement réel tantôt dans un univers fantomatique : Cette fragmentation

a- Le hangar aux « vitres crasseuses, en partie brisées » où « tout est silencieux », un silence angoissant et où « les objets sont entassés dans un grand désordre » (p. 11). Simon Lecoeur s'y retrouve une seconde fois comme dans un rêve quand il sort de son « coma » : « Simon Lecoeur se réveilla, la bouche pâteuse comme s'il avait trop bu au milieu des caisses empilées et des machines et des machines hors d'usage » ; « Bientôt il reconnut le décor autour de lui. C'était l'atelier abandonné où il avait fait la connaissance de Djinn » (p. 79).

b- Le café : Simon Lecoeur y prend son café une première fois seul servi par un jeune homme, une seconde fois avec Marie et Jean servis par une femme s'appelant Marie puis une troisième fois seul quand il apprend qu'aucun jeune homme ne peut l'avoir servi la veille puisque c'était un jour de fermeture du café.

Il se retrouve ainsi dans une atmosphère d'angoisse qui le plonge totalement dans le doute. Il ne sait plus mettre la différence entre la réalité et le mythe : « C'était évidemment pendant ses permissions. Sitôt à terre, il venait voir sa maîtresse qui servait là. Et il servait avec elle, par amour, les petits verres de vin blanc et les cafés-crème. L'amour, ça fait de grandes choses » (p. 47).

« - De quel garçon parlez-vous ?

- L'homme à la veste blanche qui sert ici d'habitude.
- C'est toujours moi qui sers les clients, dit-elle. Il n'y a personne d'autre, même aux heures d'affluence.
- Mais hier pourtant, j'ai vu….
- Hier, vous n'avez rien pu voir : C'était le jour de fermeture » (p. 87).

c- la salle de réunion décrite comme une vaste salle où il n'y avait pas apparemment de places assises puisque Simon Lecoeur sentait « les pas légers, les toux retenues, de froissement d'étoffes, des glissements furtifs de semelles raclant imperceptiblement le plancher, etc… Pourtant tous ces gens se tiennent immobiles, j'en suis convaincu, ils sont sans doute restés debout, et ils remuent un peu sur place, c'est forcé. Comme on ne m'a pas indiqué sur quoi m'asseoir, je ne le fais pas moi non plus » (p. 68).

d - l'avenue, la gare du Nord : bondée « de foule des hommes et des femmes qui rentrent du travail. Ils ont cessé d'être insouciants et sympathiques » (p. 24).

e - la rue Vercingétorix III, qui est en véritable contraste avec l'avenue, est « une ruelle déserte et sombre dépourvue de toute circulation automobile comme de voitures en stationnement, éclairé seulement de loin en loin par des réverbères désuets à la lueur jaunâtre et vacillante, abandonnée- semble-t-il – par ses habitants eux-mêmes » (p. 24).

f- l'immeuble abandonné : « Sur le palier du premier étage, donnent deux portes. L'une est close, l'autre entrebâillée. C'est de là que venait une vague clarté. Je pousse le battant avec mon genou et j'entre dans une chambre de vastes dimensions avec deux fenêtres sur la rue » ; « je distingue le contour des meubles : une table en bois blanc, trois ou quatre chaises dépareillées, au siège plus ou moins défoncé, un lit de fer à l'espagnol et une grande quantité de malles aux formes et tailles diverses » (p. 28).

2. Le temps circulaire : Robbe-Grillet joue avec la notion de temps de manière non linéaire, créant un récit où le passé, le présent et le futur s'entremêlent et se superposent. Les personnages semblent piégés dans une boucle temporelle, répétant inlassablement les mêmes gestes et les mêmes actions. Cette esthétique du temps circulaire renforce le sentiment d'aliénation et d'enfermement des protagonistes, créant une atmosphère oppressante. C'est ce que nous remarquons quand le narrateur à la troisième personne dit : « ce futur appartenait déjà au passé. Quelque chose brouillait l'espace et le temps. Et Simon ne réussissait même pas à y définir sa propre situation. Que lui était-il arrivé ? Et quand ? Et où. » (p. 79-80).

3. Les interférents comme symboles : l'espace et le temps agissent également comme des symboles dans *Djinn*, renvoyant à des significations plus profondes et métaphoriques. L'espace fragmenté peut être interprété comme une représentation de l'état mental des personnages, divisés et tourmentés par leurs propres contradictions. Le temps

circulaire peut symboliser l'impossibilité d'échapper au passé et de se libérer de ses propres démons.

En somme, les interférents tels que l'espace et le temps jouent un rôle central dans l'esthétique de *Djinn*, contribuant à créer un univers onirique et déroutant où la réalité se mêle à la fiction, où la perception du monde est constamment remise en question. Robbe-Grillet parvient ainsi à instaurer une atmosphère troublante et fascinante, où les limites de l'imaginaire et du réel se confondent pour mieux interroger la nature de la narration et de la perception.

4.2 L'esthétique de Djinn

Ce dernier volet du chapitre est consacré à tout ce qui relève de l'approche esthétique de l'œuvre, sa littérarité

4.2.1.1 Définition

Du mot grec *aisthêtikos* de *aisthanesthi*, qui veut dire sentir, l'esthétique est tout ce qui a rapport au sentiment, à la perception du beau, tel qu'on l'entend dans l'expression suivante, par exemple : avoir un jugement ou un sens esthétique des choses.

L'esthétique se définit comme la théorie du beau, de la beauté en général, du jugement, du goût et du sentiment qu'elle fait naître en nous. C'est également l'harmonie, la beauté d'une forme d'art quelconque : comme par exemple une construction.

Le beau, figure alors aussi bien dans la forme que dans le fond, dans l'idée. De ce point de vue, « l'art est l'expression, sous le déguisement du sensible, de l'idée[10], tout comme il est « allusion », selon Platon.

[12] Denis Huisman et André Vergez, *Nouveau cours traité de philosophie*, Paris, Nathan, 1974, p. 76.

Pour Kant, le goût esthétique ne se limite pas seulement au jugement du sentiment mais aussi au sentiment du jugement, lequel a un caractère universel.

Aujourd'hui, l'esthétique prend davantage en compte les conditions dans lesquelles l'œuvre d'art naît et est perçue.

Mais alors quels sont les critères qui définissent le beau ou la littérarité d'une œuvre ?

4.2.1.2 Critère d'analyse esthétique de l'œuvre littéraire

Du point de vue artistique, la littérature est l'ensemble des œuvres qui privilégient l'aspect esthétique du signe linguistique.

Ceci dit, analyser la beauté d'une œuvre littéraire revient alors à faire ressortir sa valeur ou sa littérarité. Or, cette littérarité relève du style (de chaque écrivain), c'est-à-dire la manière particulière d'exprimer sa pensée, ses émotions, ses sentiments. Le style serait donc ce que la couleur est au peintre quand on sait que le but de l'art est avant tout, la recherche du beau. Définir l'art ainsi revient à affirmer le primat de la forme. Or la forme présage le fond, elle le traduit et vice-versa.

Enfin, parce que présentant un discours destiné à produire grâce à l'emploi de certains artifices, un effet esthétique, tout roman est une œuvre d'art car afin d'atteindre à cette esthétique, le romancier met en branle tout un mécanisme dans lequel tout ce qui est « signe » devient « insigne » car l'art n'est pas une « illusion » mais une « allusion ».

Voici d'ailleurs quelques indices d'analyse esthétique de l'œuvre, selon Benac Henri dans son *Guide des idées littéraires*[11]:

- La composition de l'œuvre ;

[11] *Guide des idées littéraires*, Paris, Hachette, 1961, p. 89.

- Le déroulement de l'action ;
- Les personnages (leurs dimensions esthétique et normale) ;
- Les idées ;
- La vision du monde ;
- Le style ;
- La structuration particulière de l'œuvre ;
- L'accord de l'œuvre avec les lois du genre.

À présent quels sont les indices d'esthétique dans *Djinn* ?

4.2.1.3 Les indices d'esthétique dans *Djinn*

Par rapport aux paramètres ci-dessus définis, nous pouvons dire que *Djinn* répond aux exigences d'une œuvre esthétique.

L'esthétique occupe une place centrale dans l'œuvre de Robbe-Grillet et est intimement liée aux techniques narratives utilisées par l'auteur. En témoignent les critères suivants.

1. L'esthétique de la description

L'auteur accorde une grande place à la description minutieuse des lieux, des objets et des personnages. Les descriptions détaillées et précises créent une atmosphère sensorielle, immersive, permettant au lecteur de visualiser clairement les scènes décrites. Les détails architecturaux, les jeux de lumière, les couleurs et les textures contribuent à créer une atmosphère sensorielle particulière. C'est l'exemple de la description en détail de l'avenue animée, rues « maintenant vivement éclairées par les lampadaires et les vitrines des magasins » (p. 20) de la rue Vercingétorix III, pavée à l'ancienne apparemment vieillie avec des creux par endroits, l'atmosphère angoissante et la vétusté des maisons qui semblent abandonnées par leurs

habitants, « ruelle rectiligne, assez étroite, vide, solitaire, dont on n'aperçoit pas la fin. On dirait qu'elle a été abandonnée par les hommes, mise en quarantaine, oubliée par le temps » (p. 100), le hangar où Djinn attendait Simon et le désordre qui y régnait : « les objets qui m'entourent, entassés de tous côtés dans un grand désordre, hors d'usage sans doute » (p. 11).

2. L'esthétique de la répétition

Dans le roman, on retrouve plusieurs motifs récurrents, tels que la figure de la femme blonde, la photographie du marin russe, la rue Vercingétorix III, les maisons basses, le hangar, le café, la cécité, le coma etc. Ces éléments reviennent de manière obsessionnelle tout au long du récit, créant une ambiance étrange et envoûtante. On remarque alors une récurrence au sujet des lieux, des actions, des thèmes et des personnages : on retrouve ainsi Djinn sous les traits du mannequin, de la narratrice et de son amie Caroline qui comme elle est grande, mince avec des cheveux blonds et un doux visage, légèrement androgyne qui rappelle celui de l'actrice Jane Frank : « Sa voix chantante et son aspect androgyne évoquent, pour moi, l'actrice Jane Frank » (p. 13) et : « Grande et bien faite, svelte, très blonde, avec les cheveux courts et un visage légèrement androgyne, qui rappelle beaucoup celui de l'actrice Jane Frank » (p. 129).

Jean sous les traits du jeune guide de Simon : « En pleine course, il trébuche et tombe sur un pavé saillant…. C'est un garçon d'une dizaine d'années vêtu de façon bizarre, comme un gamin du siècle dernier » (p. 26) ; « je m'appelle Jean, monsieur » (p. 93).

Simon Lecoeur sous les traits du jeune homme que la narratrice rencontre à la page 118.

En effet Simon rencontre Djinn au rendez-vous d'emploi pour une organisation secrète : « je remarque enfin l'homme. en face de moi, debout, immobile », « Grand et mince » ; « Monsieur Jean, je présume ? » ; « Ne prononcez pas Jean, mais *Djinn*. Je suis américaine » (p.

12), une seconde fois en cherchant de l'aide pour son jeune guide blessé : « Un enfant s'est blessé. – Oui, je sais » dit la jeune fille, mais avec un tel retard que les paroles de Simon parurent avoir traversé, pour lui parvenir des espaces immenses. Puis, après un nouveau silence, elle ajouta : Bonjour, mon nom est Djinn » (p. 105), et une troisième fois vraisemblablement au rendez-vous d'offre d'emploi de baby-sitter : « Nous nous sommes rencontrés de façon à la fois bizarre et banale, grâce à une petite annonce lue dans un quotidien. […] Une brève annonce, donc, écrite en style télégraphique avec des abréviations plus ou moins claires, recherchait un j. h. ou une j. f. pour s'occuper de deux enfants, un garçon et une fille […]. Nous nous sommes présentés tous les deux au rendez-vous. Mais personne d'autre n'est venu […] nous trouvant, Simon et moi, l'un en face de l'autre, chacun de nous a d'abord cru que l'autre était son éventuel employeur » (p. 118).

Simon amène une première fois le petit Jean évanoui dans l'immeuble abandonné auprès de sa sœur Marie « je constate la présence d'un deuxième enfant, debout au seuil de la chambre : une petite fille âgée d'environ sept à huit ans. » (p. 30) et une deuxième fois au même endroit apparent pour sauver son jeune guide « Sur le pavage grossier à l'ancienne mode, lequel n'a pas été entretenu depuis cent ans, un gamin d'une douzaine d'années vêtu d'une blouse grise gris, bouffante et serrée a la taille, comme en portaient les petits garçons du peuple au siècle dernier. Une aventure antérieure, exactement identique, dont j'aurais vécu moi-même les péripéties, où je jouerais le même rôle. » (p. 100-101).

Il va au café une première fois seul, se fait accompagner une deuxième fois par Marie et Jean puis y retourne seul après la réunion. « J'entre dans un café et je commande un express noir. » (p. 21) ; « Je reconnais immédiatement le café où j'avais rencontré l'étudiante en

médecine à la veste rouge. » (p. 44) ; « Simon reconnut l'endroit aussitôt : c'était là qu'il avait déjà bu un café noir en sortant pour la première fois de l'atelier abandonné. » (p. 86).

3. L'esthétique du non-sens

Les événements se succèdent dans l'œuvre de manière apparemment aléatoire et dénuée de logique. Les actions des personnages peuvent apparaître absurdes et déconcertantes, invitant le lecteur à remettre en question sa perception de la réalité et à chercher des pistes de compréhension alternatives. Simon se demande comment il peut devenir le père de Marie et Jean sans qu'il y ait un lien quelconque auparavant. La serveuse du café, Marie, lui dit avec conviction qu'il n'y a rencontré aucun garçon la veille parce que c'était le jour de repos alors qu'il était sûr d'avoir visité ce café la veille : « Hier, vous n'avez rien pu voir : c'était le jour de fermeture. » (p. 87).

Le portrait du marin russe (le père de Marie et Jean) se trouve être celui du garçon du café « Tu as remarqué la tête du garçon de café ? C'est lui qui est sur la photographie, en uniforme de marin dans le cadre mortuaire. Son fantôme revient servir dans le café où il travaillait autrefois. C'est pourquoi il ne parle jamais. » (p. 45)**.** Cette même photographie accrochée au mur du café serait celle du père de Marie, la dame qui sert au café « Elle représentait un homme d'une trentaine d'années, au regard clair mais inquiétant en uniforme d'officier de marine. » ; « c'était le garçon qui l'avait servi la veille » « une écriture visiblement gauchère avait tracé une dédicace. » ; « Pour Marie et Jean, leur père chéri » (p. 88-89) ; « C'est l'uniforme qui vous intrigue ? dit la serveuse » ; « C'est mon père que vous regardez. Il était russe » (p. 87).

On dit à Simon Lecoeur qu'il était à une réunion alors qu'il en était déjà sorti : « Votre moi « actuel » est à plusieurs kilomètres, je crois, en train de participer à une réunion écologiste contre le machinisme électronique, ou quelque chose de ce genre » (p. 109).

Tout ceci met en évidence comment le roman met le lecteur devant des situations de non- sens. Au-delà, Robbe–Grillet le pousse dans une posture de désorientation déconcertante.

4. L'esthétique de la désorientation

L'auteur joue avec la structure narrative en fragmentant le récit et en multipliant les points de vue. Le lecteur est ainsi constamment amené à reconsidérer sa propre position par rapport à l'histoire et à se sentir désorienté, voire perdu, dans cet univers labyrinthique.

En somme, ces différents exemples d'esthétique dans *Djinn* illustrent la manière dont Robbe-Grillet parvient à créer une œuvre littéraire complexe et captivante, où la forme narrative elle-même devient un élément fondamental de l'expérience de lecture. Cette confusion se sent dans la phrase suivante : « Au moyen de quelle mystérieuse méthode ? Plus je réfléchis à tout cela, moins les choses s'éclaircissent, et je conclus à la présence ici d'une énigme » ; « Si je résolvais d'abord le problème de la liaison entre les enfants et l'étudiante en médecine… Hélas, je ne résous rien du tout » (p. 57).

Simon Lecoeur se sent complètement désorienté : le temps et l'espace s'entremêlent « ce futur appartenait déjà au passé. Quelque chose brouillait l'espace et le temps. Et Simon ne réussissait même pas à y définir sa propre situation. Que lui était-il arrivé ? Et quand ? Et où ? D'une part il se retrouvait maintenant allongé par terre sans qu'il parvînt à en saisir la raison » (p. 80). Un peu plus loin on peut lire : « Mais non, se dit-il, ça ne peut pas être le rendez-vous de ce soir, ce soir n'est pas encore arrivé et le rendez-vous a déjà eu lieu. C'était donc hier soir probablement » (p. 81).

5 CONCLUSION

Que retenir de cette étude sur « Le labyrinthe dans *Djinn* d'Alain Robbe-Grillet » ? En effet, de cette étude, émerge une pléiade de constats inhérents à la composition de l'œuvre ainsi qu'à l'organisation du récit et à l'approche esthétique de l'œuvre.

Ainsi, le roman se caractérise par une composition complexe et non linéaire, où le récit se déroule de manière fragmentée et éclatée. Son organisation joue sur la répétition d'événements et de motifs, créant ainsi une atmosphère énigmatique et mystérieuse.

L'esthétique du roman est marquée par une description minutieuse des lieux et des actions des personnages qui semblent dépourvues de signification immédiate. L'usage de la focalisation interne et des images récurrentes contribue à créer une impression de puzzle en perpétuelle construction, invitant le lecteur à interpréter les différents éléments du récit.

L'organisation du récit et l'esthétique de *Djinn* reflètent les préoccupations de son auteur quant à la nature de la réalité et de la perception, et invitent le lecteur à remettre en question ses propres certitudes. Le roman se présente ainsi comme une expérience de lecture exigeante, qui requiert de la part du lecteur une attention soutenue et une capacité à accepter l'ambiguïté et la complexité de l'œuvre. Le labyrinthe dans *Djinn* se révèle être bien plus qu'une simple structure narrative, mais encore un véritable motif symbolique chargé de sens et de profondeur. En se perdant dans les méandres de ce dédale littéraire, le lecteur est invité à explorer les recoins les plus sombres de son propre être, à éprouver la confusion, la fascination et l'angoisse propres à toute quête de vérité. Le labyrinthe devient ainsi le lieu de tous les possibles, de toutes les interprétations, où la frontière entre réalité et fiction s'estompe pour laisser place à une expérience de lecture aussi déroutante que captivante.

En défiant les conventions du roman traditionnel et en brouillant les frontières entre réel et imaginaire, Robbe-Grillet nous plonge dans un univers labyrinthique où la seule certitude est l'incertitude, où la seule clé est celle de notre propre interprétation.

Ainsi, *Djinn* nous offre une réflexion sur le pouvoir du récit, sur la quête de sens qui anime l'homme et sur la nature complexe et insaisissable de la vérité. Le labyrinthe, dans toute sa complexité, reste un territoire fascinant à explorer, un défi intellectuel à relever et une invitation à se perdre pour mieux se retrouver.

En somme, l'étude du labyrinthe dans le roman Djinn d'Alain Robbe-Grillet révèle toute sa richesse symbolique, structurelle et narrative.

Le labyrinthe, en tant que motif récurrent et complexe, contribue à immerger le lecteur dans un univers énigmatique et labyrinthique, où les frontières entre le réel et l'imaginaire se brouillent.

Cette immersion dans l'enchevêtrement des perceptions et des sens permet au lecteur de se perdre pour mieux se retrouver, d'explorer les méandres de l'âme humaine et de s'interroger sur les mystères de la vie et de la création littéraire.

Ainsi, le labyrinthe dans *Djinn* se révèle être non seulement un dispositif narratif efficace, mais aussi une source inépuisable de significations et de réflexions sur la condition humaine et la nature de la réalité.

De ce point de vue, Robbe-Grillet a opté pour une esthétique nouvelle qui tranche avec la manière d'écrire des écrivains de la première vague. Son œuvre devient un espace expérimental des choix d'écriture.

De l'étude de l'œuvre, il ressort qu'une distinction particulière doit être faite à Robbe-Grillet au sein de la grande famille des Nouveaux romanciers.

Ainsi, la première partie de notre travail s'est attachée à montrer, dans un premier chapitre, les différentes nuances à faire au niveau de chaque concept inscrit dans l'étude de notre sujet. Ensuite, un second chapitre nous a conduit dans un premier volet, à présenter l'œuvre spécifiquement son contexte d'élaboration et sa composition.

Dans notre deuxième partie, nous avons pris en charge les techniques narratives (les labyrinthes de nom et de personne) et l'organisation du récit via deux chapitres.

Enfin, la troisième partie s'est intéressée à l'étude du cadre spatio-temporel et à l'approche esthétique de l'œuvre. Aussi avons-nous dans un premier chapitre précisé les éléments liés à l'espace et au temps (les labyrinthes de lieu et de temps), avant de nous consacrer dans un second chapitre à l'approche esthétique de l'œuvre.

En somme, l'œuvre littéraire étant un discours qui ne saurait épuiser son entropie et qui cesserait d'être reçu comme littéraire une fois cette entropie épuisée, nous ne pourrions avoir ni la propension ni la prétention de cerner *Djinn* dans toute ses dimensions car d'autres pistes restent ouvertes.

REFERENCES

Commented [SGJ5]: At least two reference page entries are required before you can receive formatting approval. Depending on your needs, you may also opt to use a bibliography.

- **L'œuvre romanesque d'Alain Robbe-Grillet**
  - *Les Gommes*, (Paris, Les Editions de Minuit, 1953, p. 246)
  - *Le voyeur*, (Paris, Editions de Minuit, 1955, p. 184)
  - *La Jalousie*, (Paris, Les Editions de Minuit, 1957, p .194)
  - *Dans le labyrinthe* (Paris, Les Editions de Minuit, 1959, p. 219)
  - *La Maison de rendez-vous* (Paris, Les Editions de Minuit, 1965, p. 240)
  - *Djinn* (Paris, Les Editions de Minuit, 1981, p. 150)
  - *Pour un Nouveau Roman (*Paris, Les Editions de minuit, 1965, p.247*)*
- **Les ouvrages de fiction**
  - BEYALA Calixte, *Tu t'appelleras Tanga, Paris, J'ai lu, 1995*
  - LAWSON-BODY Daniel, *La Déméninge*, Lomé, Graines de Pensées, 2008, p. 159)
  - LOPEZ Henri, *Le Pleurer-Rire*, Paris, Présence Africaine, 1982, p. 315
- **Les œuvres critiques**
  - BARTHES Roland, Le *Degré Zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953 ;
    - *Critique et vérité*, Collection Tel quel, Paris, Seuil, 1966 ;
    - *Introduction à l'analyse structurale* des récits, Paris, Seuil, 1966 ;
    - *S/Z*, Paris, Editions du Seuil, 1970.
  - BUTOR Michel, *Thématique*, Paris, Seuil, 1965
  - CHEVRIER Jacques, *Littérature nègre*, (Paris, Armand Colin, 1990, p. 288)
  - GENETTE Gérard, *Figures II*, Paris, seuil, 1969 et *Figures III*, Paris, Seuil, 19
  - HUISMAN Denis et VERGEZ André, *Nouveau court traité de philosophie*, Paris, Fernand Nathan, 1974

- LINVELT Jaap, *Essai de la typologie narrative*, Paris, José Corti, 1981
- ROBBE-GRILLET Alain, *Pour un Nouveau Roman*, Editions de Minuit, 1963
- ROUSSET Jean, *Formes et significations*, Paris, José Corti, 1963
- SARTRE Jean Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?* Paris, Gallimard, 1948
- SOURIAU Etienne, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, PUF ? 2004
- TODOROV Tzvetan, *Analyse structurale du récit*, Paris, Seuil, 1981
- VIGNER, *Lire du texte au sens*, Paris, Clé International, 1979

❖ **Les revues littéraires**

- *Notre librairie* n° 96 Janvier 1989
- *Notre librairie* n° 136 Janvier- avril 1999
- *Notre librairie* n° 148 Juillet- septembre 2002
- *Communications* n° 8, Paris, Seuil, 1966
- *Théorie de la littérature*, Paris, PUF, Que sais-je n° 2514, 1965

❖ **Les dictionnaires**

- *Encyclopédie Universalis* P-Rh 19, Corpus 11, Paris, SA, 1990
- *Dictionnaire Encyclopédique*, Paris, Quillet, 1969
- *Dictionnaire Le Grand Robert de la langue française*, Tomme III, Paris ,1990
- *Dictionnaire de la didactique des langues* dirigé par Galison Coste, Paris, Hachette, 1966