

Inconscient et poétique : *La Jalousie*

François Migeot

DANS ROMAN 20-50 2010/3 (HORS SÉRIE N° 6), PAGES 177 À 194

ÉDITIONS SOCIÉTÉ ROMAN 20-50

ISSN 0295-5024

ISBN 9782908481709

DOI 10.3917/r2050.hs6.0177

Article disponible en ligne à l'adresse

<https://www.cairn.info/revue-roman2050-2010-3-page-177.htm>



CAIRN.INFO
MATIÈRES À RÉFLEXION

Découvrir le sommaire de ce numéro, suivre la revue par email, s'abonner...

Flashez ce QR Code pour accéder à la page de ce numéro sur Cairn.info.



Distribution électronique Cairn.info pour Société Roman 20-50.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

Inconscient et poétique : *La Jalousie*¹

« *Un attentat contre les belles lettres* »

Dans son essai *Pour un nouveau roman* Alain Robbe-Grillet se plaît à évoquer, non sans une certaine jubilation, la vague d'hostilité que provoqua chez certains critiques la parution de son troisième roman. *La Jalousie*, dit-il,

fut considéré comme une sorte d'attentat saugrenu contre les belles-lettres, mais on démontra de surcroît comment il était normal qu'il fût à ce point exécrable, puisqu'il s'avouait le produit de la préméditation [...]².

Mais de quelle « préméditation » s'agit-il ? On pourrait, dans un premier temps penser qu'elle portait, entre autres scandales, sur la suprématie exercée par la description et la présence envahissante des objets, supposés volontairement insignifiants car rendus à un état sauvage, tels qu'il s'offrirait à la phénoménologie à laquelle d'ailleurs Robbe-Grillet fait parfois malicieusement allusion³. L'écrivain semble lui-même accrédi-ter cette thèse quand il affirme dans « Nature, humanisme, tragédie » :

1. — Alain Robbe-Grillet, *La Jalousie*, Minuit, 1957. Les numéros entre parenthèses renvoient à cette édition.

2. — « À quoi servent les théories » (1955 et 1963), *Pour un nouveau roman*, Minuit, « Critique », 1963, p. 10.

3. — « Tandis que les conceptions essentialistes de l'homme voyaient leur ruine, l'idée de "condition" remplaçant désormais celle de "nature", la surface des choses a cessé d'être pour nous le masque de leur cœur, sentiment qui préludait à tous les "au-delà" de la méta-

Décrire les choses, en effet, c'est délibérément se placer à l'extérieur, en face de celle-ci. Il ne s'agit plus de se les approprier ni de rien reporter sur elles. Posées, au départ, comme *n'étant pas l'homme*, elles restent constamment hors d'atteinte et ne sont, à la fin, ni comprises dans une alliance naturelle, ni récupérées par une souffrance⁴.

Dans le même article, on a même l'impression qu'il a en tête *La Jalousie* quand il parle des « mesures » relatives aux objets – omniprésentes dans ce roman – et quand il explique que le regard – instance narratrice gouvernant la narration – est « le sens privilégié » :

Enregistrer la distance entre l'objet et moi, et les distances propres de l'objet (ses distances *extérieures*, c'est-à-dire ses mesures), et les distances des objets entre eux, et insister encore sur le fait que ce sont *seulement des distances* (et non pas des déchirements), cela revient à établir que les choses sont là et qu'elles ne sont rien d'autre que des choses, chacune limitée à soi. [...]

Le regard apparaît aussitôt dans cette perspective comme le sens privilégié, et particulièrement le regard appliqué aux contours [...]. La description optique est en effet celle qui opère le plus aisément la fixation des distances : le regard, s'il veut rester simple regard, laisse les choses à leur place respective⁵.

Nous aurons à nous interroger, plus avant, sur le statut des objets qui ne seraient « rien d'autre que des choses » et sur ce regard qui voudrait « rester simple regard ». Rappelons, à ce propos, les louanges d'un Roland Barthes vantant dans le livre « le refus de la signification des objets »⁶, affirmations – non démenties alors par Robbe-Grillet – qui ne contribuaient pas à dépassionner la lecture ; au contraire elles semblaient accréditer l'intention terroriste du romancier et renforcer les soupçons d'insignifiance délibérée qui étaient déjà portés sur lui.

Cependant l'auteur prenait bien soin de nous mettre en garde : « inconsciemment jugée par référence aux formes consacrées, une forme nouvelle paraîtra toujours plus ou moins une absence de forme »⁷. Et c'est bien l'inaptitude à construire cette forme nouvelle qui entravait un lectorat trop content, pour les uns, de dénoncer « l'absence de forme », ou trop pressé, pour les autres, de se réjouir du déni de signification qu'elle semblait offrir.

physique » (« Une voie pour le roman futur » [1956], *ibid.*, p. 22-23).

4. — « Nature, humanisme, tragédie » (1958), *ibid.*, p. 63.

5. — *Ibid.*, p. 65.

6. — Roland Barthes, « Il n'y a pas d'école Robbe-Grillet », *Essais critiques*, Seuil, 1964, page 101. Voir aussi dans le même ouvrage « Le point sur Robbe-Grillet ? », p. 199.

7. — « Une voie pour le roman futur », *op. cit.*, p. 17.

Si *La Jalousie* a été l'objet de ce malentendu, c'est que son caractère résolument atypique ne pouvait satisfaire les horizons d'attente des uns et des autres.

De « quelques notions périmées »

Au niveau de la diégèse, les scandales ne manquent pas : à lire le livre au fil des pages, cette histoire n'a ni queue ni tête, c'est-à-dire dire qu'elle n'a ni commencement ni fin, et qu'en ce sens, elle ne correspond pas au schéma d'un récit orienté vers une conclusion. Au contraire, le lecteur a l'impression que l'action piétine, se répète, voire régresse. Si l'intrigue ne progresse pas, c'est que la chronologie de la *fabula*, non plus, n'est pas établie. Le début du roman ne coïncide pas avec le début de l'action, l'enchaînement des scènes ne suit pas une progression temporelle « réaliste » – téléologique – des événements. Par conséquent, au fil de la lecture, les scènes semblent se suivre sans cohérence et sans répondre à une logique causale : l'unité d'action et l'unité de lieu sont sans cesse rompues au profit d'une cohésion de type associatif – on va le voir – assumée par une énonciation qui n'est pas moins scandaleuse.

En effet la narration – simultanée – est donnée dans l'immédiateté déictique d'un « maintenant » – récurrent mais dont les références sont introuvables – qui, tout en scandant le texte, écrase toute la perspective et empêche de reconstituer une profondeur dans l'établissement des faits. Circonstance aggravante, le lieu – l'instance narratrice – à partir duquel sont proférés les énoncés n'est pas constitué en personnage doué d'une profondeur psychologique : cette instance n'existe qu'en creux, par les traces et indices qu'elle laisse dans l'énoncé, ou par les allusions d'une habile mise en abyme⁸ de sa propre stratégie, au détour, par exemple, de la description d'une photo :

Posée sur la table à proximité d'un second verre, près du bord droit de l'image, une main d'homme se raccorde seulement au poignet d'une manche de veste, qu'interrompt aussitôt la marge blanche verticale.

Tous les autres fragments de chaises, discernables sur la photographie, paraissent appartenir à des sièges inoccupés. *Il n'y a personne sur cette terrasse, comme dans tout le reste de la maison*⁹. (p. 125-126)

8. — « Mises en abyme » *alias* « métaphores structurales » laissées à la sagacité du nouveau *lecteur modèle* (Umberto Eco) que Robbe-Grillet sollicite.

9. — Je souligne, à dessein, les termes qui révèlent une présence focalisante au moment même où le texte énonce une absence. Notons aussi que « cette terrasse », habilement mise en facteur commun, peut renvoyer aussi bien à la terrasse du café de la photo qu'à la terrasse de la maison où se déroule parfois l'action : un glissement, une équivalence s'opèrent entre les deux mondes, les mettant à niveau. Bel exemple aussi, saisi *in vivo* de cet éclatement des unités de lieu et de temps.

Cette stratégie fait que les propositions du texte ne peuvent être régies par la figure d'une psyché qui livrerait ses images sur des plans différenciés : perception, souvenir, fantasme, anticipation, etc. Nous n'avons qu'une focalisation, privée de voix¹⁰, qui énonce tout uniment sous le signe du « maintenant » ce qu'un regard peut voir, imaginer, fantasmer, halluciner, se rappeler. Le récit, régi par ce regard, ne peut fonctionner que par images, ce qui en fait une pure description, une pure fabrique de scènes dont l'indice de « réalité » est rendu indécidable par un narrateur dérobé qui escamote l'explicitation de ses opérations de pensée. Comme Freud le disait du rêve qui, condamné à faire image, ne peut se constituer en discours articulé, j'aurais envie de dire que dans ce texte où, pour reprendre un mot de son auteur, tout est « surface »¹¹ – parce que description¹² –, les opérations de pensée sont dissoutes dans l'action de montrer.

Cela dit, l'erreur serait de penser que le texte – comme dans le rêve – nous laisse avec des images énigmatiques dont la motivation onirique, nécessairement étrangère à son auteur, le serait tout autant au lecteur. Il s'agit en fait de la captation du modèle associatif de l'inconscient et plus particulièrement de ce que Freud nomme, à travers leur illustration par le travail du rêve, les processus primaires, travail ici domestiqué qui fait que les images font scène, qu'elles sont sous le contrôle d'un projet qui fait texte et qui se plie aux contraintes formelles d'élaboration secondaire qu'exige une œuvre. C'est dire que cette élaboration, pour pouvoir être reçue, doit inscrire en elle les conditions de sa lisibilité – lisibilité qui ne préjuge pas, naturellement, des lectures infinies qu'elle peut autoriser.

Ainsi, suivant la linéarité du texte, la lecture est peu à peu déboutée de son espoir de construire une histoire, de dénouer une intrigue. Si elle se met en frais, sur ce point, elle en est pour ses frais. En revanche, pour peu qu'elle sache rester flottante, cette lecture, relancée sur un autre plan, va devenir sensible, et cette fois dans la profondeur du texte, à d'autres sortes d'événements que ceux – attendus – de la diégèse. Ce mode d'écoute du texte, je le compare à dessein à celui que François Gantheret décrit comme constitutif de l'interprétation dans la cure analytique :

La parole en analyse peut sembler récit, elle se donne pour tel ; mais l'attente de l'oreille se doit d'être autre et, si elle y parvient, à ce pouvoir de la faire autre. Tout récit se termine, nous attendons la fin qui en bouclera le sens. D'un poème, nous n'attendons pas la fin, nous n'attendons

10. — Au sens de Gérard Genette (« Discours du récit », *Figures III*, Seuil, 1972).

11. — « Nature, humanisme, tragédie », *op. cit.*, p. 46, 64.

12. — Cette écriture descriptive, commandée par un regard, une puissance imaginative, est, on le voit, tout aussi éloignée du rêve de Barthes d'une écriture qui serait « dégagé[e] de la signification humaine » (« Il n'y a pas d'école Robbe-Grillet », p. 102).

pas du sens, nous sommes en alerte, en accueil, en recueil d'un surgissement. D'un événement de langage qui est avènement du langage.

Ce n'est pas autre chose que je crois percevoir dans ce moment de l'interprétation [...] ¹³.

La Jalousie, en refusant de se clore en récit, induit une écoute voisine de celle que Gantheret attribue au poème et à la parole en analyse. La lecture, dans son avancée, va peu à peu se dessaisir d'une attention portée à la diachronie apparemment insignifiante du texte, pour se reporter à sa synchronie, à sa profondeur. À un parcours linéaire va se substituer une écoute tabulaire dont le texte a naturellement préparé les conditions.

Mais ici nous inférons chez Robbe-Grillet une référence active au modèle et à la théorie de Freud, ce qu'il convient à présent d'étayer avant de revenir au modèle du rêve, et cela en prenant soin de mettre en lumière toute l'ambivalence – fascination et récusation – qui gouverne la mobilisation d'un matériau freudien chez Robbe-Grillet.

Robbe-Grillet et la psychanalyse

Comme nous le disions, chez Robbe-Grillet, la connaissance de l'inconscient élaborée par la psychanalyse est tout aussi fine qu'elle est ambivalente, voire défensive. Elle ne se contente pas de la thématiser, d'intégrer les grandes productions psychiques que la cure explore – fantasme, rêve, symptôme... – ou les grands concepts et structures que la théorie mobilise – Œdipe, castration... –, cette connaissance porte aussi sur les modalités de figuration de l'inconscient, processus primaires que l'écrivain détourne volontiers au profit de ses propres stratégies d'écriture tout en escomptant, du même coup, déjouer et disqualifier toute lecture « analisante » ¹⁴ de ses œuvres. En effet, après Freud et Lacan, Robbe-Grillet considère que la psychanalyse est passée dans le domaine public, et il en revendique la libre utilisation :

Dans mes derniers livres, les fantasmes ont été pris comme générateurs ; c'est-à-dire qu'ils ne fonctionnent plus comme le fantasme caché de l'œuvre pré-freudienne, mais comme le fantasme désigné de l'œuvre post-freudienne. À partir du moment où les fonctionnements de la psyché ont été démontés par Freud, ils appartiennent à un matériel culturel, et même déjà populaire, car ils servent à la publicité, aux prospectus, à la littérature de grande consommation. Les fantasmes ne sont plus alors que des images, renvoyées à leur platitude d'objets de grande série. Il faut

13. — François Gantheret, *Moi, Monde, Mots*, Gallimard, « Connaissance de l'inconscient », 1996, p. 173.

14. — François Migeot, *À la fenêtre noire des poètes : lectures bretonniennes*, Besançon, Presses de l'Université de Franche-Comté, « Annales littéraires », 1996, p. 20.

bien voir qu'à partir du moment où la psychanalyse a démonté ce qu'il y avait dans la profondeur de l'homme, la profondeur a disparu¹⁵.

On le voit, en réduisant la psychanalyse et ses objets à un phénomène culturel, Robbe-Grillet tente, sur sa lancée, de faire passer les productions de l'inconscient pour des figures sans profondeur – c'est-à-dire finalement sans inconscient. Ce qui le conduit tout naturellement à dire, du même coup, que ses œuvres ne sauraient faire l'objet d'une lecture psychanalytique, puisque la psychanalyse, naturalisée par la culture, ne pourrait plus lui fournir que des objets désactivés, proposés comme des leurres, sans épaisseur, à la seule sagacité de regards amusés.

Nous sommes dans une période post-freudienne ; tout le matériel psychanalytique qui surabonde dans mes livres ne peut donc plus appartenir à l'innocence, mais au contraire à la culture¹⁶.

Pour ma part, il me paraît difficile de suivre très loin Robbe-Grillet quand il suggère que la circulation dans la culture – y compris de masse – de références stéréotypées issues de la psychanalyse signifie, du même coup, que toute formation de l'inconscient soit sans profondeur puisque Freud aurait « démonté les processus de la psyché » ; ce serait s'enfermer avec lui dans une aporie : pourquoi l'inconscient cesserait-il d'être actif dès lors qu'une description heuristique à peu près satisfaisante en aurait été réalisée ? Voyons les choses autrement. En intégrant ce qui fonctionne comme des leurres dans son œuvre, en multipliant les références au matériel psychique dont se nourrit l'analyse, le romancier entreprend de brouiller les pistes de l'interprétation. Il est plutôt question d'en rendre l'accès impraticable en retournant ses images et ses stratégies. Convoquer des scénarios, des fantasmes comme générateurs thématiques, mais surtout les déployer dans une écriture onirique qui mobilise sans cesse la déliaison des processus primaires, voilà ce qui fait l'originalité du travail d'écriture de Robbe-Grillet.

Mais du coup, la lecture, pour peu qu'elle suive l'*intentio operis*¹⁷, tout occupée à découvrir un fonctionnement inédit de l'œuvre, émerveillée par le fait qu'une construction se dévoile peu à peu au fil des déplacements et condensations qu'entraîne une circulation parataxique – tabulaire et non plus seulement linéaire –, cette lecture, engagée par le texte dans une écoute flottante, démêlant avec sa complicité des écheveaux associatifs, pourrait bien finir par se prendre elle-même pour une lecture

15. — Dans la *Discussion* qui suit l'intervention de Bruce Morissette in Jean Ricardou et Françoise Rossum-Guyon (éd.), *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui*, Colloque de Cerisy-la-Salle (juillet 1971), t. 2, U.G.E., « 10/18 », 1972, p. 141-142.

16. — *Ibid.*

17. — Umberto Eco, *Les Limites de l'interprétation* (1990), trad. fr., Grasset, 1992, p. 133.

analysante où de l'inconscient serait en jeu, alors qu'elle ne saisit, en fait, que les règles que l'œuvre a programmées pour sa propre lisibilité, à l'attention d'un lecteur modèle¹⁸.

Comment lire un texte roué ?

Dans ces conditions, la partie de lecture qui s'engage avec un texte roué ne peut plus être naïve et se contenter du simple démontage de pièces que le texte a déjà découpées. Pour être « analysante », c'est-à-dire en interaction avec « l'inconscient du texte »¹⁹, cette lecture doit pouvoir rencontrer les lieux de fracture, de flottement, de surcroît du sens, d'« entaille »²⁰, où le texte fait d'autres signes que ceux qu'il a concertés. Autrement dit, cette analyse doit tenter d'éviter le piège qui lui est tendu : tenir pour un travail de l'inconscient ce qui n'est qu'une domestication de ses stratégies, ou tenir qu'il n'y a plus d'inconscient à l'œuvre dans la lecture puisque l'inconscient aurait été naturalisé, métabolisé par une société et récupéré sans risque et sans enjeux psychiques par l'élaboration artistique. Elle doit plutôt construire une interprétation seconde dans une lecture première. Vertige qui, n'en doutons pas, ne serait pas pour déplaire au romancier, virtuose de la mise en abyme !

Dans cette perspective, nous reprendrons *La Jalousie* pour montrer que, derrière les faciles leurres œdipiens et les « gros sabots » de la symbolique que Robbe-Grillet met en place, il mobilise beaucoup plus finement une dynamique associative des représentations empruntée au modèle du rêve et des processus primaires, et que, derrière cette rhétorique onirique et soumise à un projet esthétique, reste encore possible l'analyse de « l'inconscient du texte » (à savoir : à l'œuvre dans le texte en interaction avec la lecture) qui travaille par-delà, à travers, l'élaboration secondaire du roman (fût-elle en forme de processus primaires), lui donnant son rythme et sa poétique originaux.

La Jalousie, fantaisie symbolique et œdipienne ?

Commençons par relever ce que remarquent les « apprentis psychanalystes », si justement raillés par le romancier : la symbolique (≠ le symbolique de Lacan), ce que chacun connaît même s'il ignore tout de la psychanalyse, et qui consiste à penser que l'inconscient serait un réservoir de symboles prêts à être traduits. Ce modèle, le moins intéressant

18. — Umberto Eco, *Lector in fabula* (1979), trad. fr., Grasset/Le Livre de Poche, 1985, p. 61-83.

19. — Jean Bellemin-Noël, *Vers l'inconscient du texte* (1979), nouvelle éd. revue et augmentée, PUF, « Quadrige », 1996.

20. — Jean Peytard et al. (éds), *Littérature et classe de langue*, Hatier, « LAL », 1982, p. 139 sq., 151 sq.

– à mon sens – de l'élaboration freudienne, est aussi le plus populaire. Robbe-Grillet ne se prive pas d'en user. Quand, à intervalles réguliers, le mille-pattes apparaît à la nuit tombée, la table est mise. Or, on le sait, Freud, interprétant certains rêves à livre ouvert – c'est-à-dire sans le recours aux associations du rêveur ou dans le cas où elles viendraient à manquer – voit dans la figuration d'un couvert dressé le symbole transparent d'un projet d'union sexuelle. Au fil des scènes, le roman va transformer le symbolisant en son symbolisé et nous allons passer de la salle à manger à la chambre à coucher. Là, nouveaux symbolisants-clichés pour dire les transports enflammés des amants : l'accélération de l'allure de la voiture de Franck, les cahots, le trou au milieu de la route, la perte du contrôle par le conducteur, l'accident, l'écrasement contre un arbre rigide, le jaillissement des flammes et tout ce qui s'ensuit : je n'insisterai pas..., pas plus que sur les symboles intermédiaires qui préparent ce bouquet final, comme les doigts dans les anneaux, la main de A... qui serre le manche d'un couteau, la lame de celui de Frank qui laisse une trace suspecte, etc.

Et, pour faire bonne mesure, Robbe-Grillet convoque encore toute une imagerie œdipienne qu'il n'est pas difficile d'exhumer. Les signes en sont disséminés tout au long du roman. Le chiffre trois, qui revient sans cesse au fil du texte, désigne un triangle, œdipiennement correct, où le tiers exclu ne peut que ruminer sa jalousie. La lettre A... pourrait bien rappeler ce triangle, ainsi que le parcours diagonal de la scutigère qui divise le murs en deux triangles égaux. Le sphinx – et l'énigme dont il est porteur – s'incarne ici en cet animal monstrueux, parfois dangereux, qui se tord en « point d'interrogation » (p. 64). Quant à ce narrateur, tout entier regard, qui se crève les yeux à (ne rien) voir, on a bien envie de le comparer à Œdipe.

La Jalousie : un rêve, manifestation

Voyons maintenant le modèle onirique. Suivant la linéarité du texte, disions-nous, la lecture est peu à peu déboutée de son espoir de construire une histoire. En revanche, pour peu qu'elle sache rester flottante, cette lecture, relancée sur un autre plan, peut – doit – devenir sensible, et cette fois dans la profondeur du texte, à d'autres sortes d'événements que ceux – attendus – de la diégèse.

En effet, la lecture, dans son avancée, se dessaisit peu à peu d'une attention portée à la diachronie – problématique – du texte, pour se reporter à sa synchronie, à sa profondeur. À un parcours, linéaire, va se superposer une écoute tabulaire programmée pour le lecteur modèle. Ce sont les reprises et les altérations du texte par lui-même, le retour, aussi,

de ce que Robbe-Grillet nomme ailleurs les générateurs thématiques²¹, qui vont faire événement dans le texte.

Conduite par ces redites à épouser ce modèle, la lecture va soumettre l'ensemble du texte à ce régime parataxique pour faire en quelque sorte interprétation ; c'est-à-dire prêter le texte à lui-même, mettre en communication ses parties, en faisant jouer le système d'équivalences – au sens jakobsonien²² – et de liens associatifs que le texte a ménagés dans son ensemble.

Ménagé, car je rappelle qu'à la différence du rêve, le texte ne nous laisse pas avec des séquences d'images énigmatiques. Il s'agit d'images qui se font écho et dont la concertation prépare, voire programme le travail interprétatif du lecteur. Remarquons au passage qu'il est clair que, dans cette perspective, nous sommes aux antipodes de ce regard « neutre » posé sur des objets « neutres », évoqué plus haut : les scènes et les objets récurrents deviennent des indices. Ainsi, pour prendre un exemple, le sentiment de *jalousie*, qui n'est jamais nommé²³ dans le corps du texte – sauf à jouer, et il le faut évidemment, sur l'homonymie avec les *jalousies* –, sentiment qui est en quelque sorte refoulé à la surface du livre sur sa couverture, fonctionne comme l'élément « inconscient » que la lecture a en charge de faire advenir par la mise en réseau des signes-objets qui y renvoient.

En un mot, Robbe-Grillet onirise son texte et organise son travail sur le modèle des processus primaires. Outre la prédominance du visuel déjà mentionnée, on peut observer que dans les répétitions du texte, ce qui fait variation – altération, reformulation, renversement – recouvre des processus de condensation et de déplacement. Ce processus fonctionne à l'échelle de tout le texte : les reprises systématiques qu'on observe sont associés aux « générateurs thématiques » ; chacun d'entre eux commande des séquences de scènes qui communiquent par des liens associatifs. Ces liens permettent par déplacement de substituer un élément à un autre, en raison, comme dit Freud pour le rêve, de « l'existence des plus insignifiants points communs entre deux éléments [qui] permet au travail du rêve de remplacer l'un par l'autre dans toute la suite des opérations »²⁴.

J'avais, dans cette perspective, pour illustrer le jeu des condensations et déplacements, analysé la reprise de la séquence du mille-pattes²⁵, car

21. — Voir *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui, op. cit.*, t. 2, p. 157.

22. — Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Minuit « Double », 1963, p. 209 sq.

23. — Sauf une fois et à propos de sentiments rapportés prêtés à Christiane, p. 178.

24. — « À propos de l'interprétation du rêve » (1938), *Abrégé de psychanalyse*, Paris, PUF, « Bibliothèque de psychanalyse », 1949, p. 32.

25. — François Migeot, *Entre les lames*, Besançon, Presses de l'Université de Franche-Comté, « Annales littéraires », 1999, p. 85 sq. Cf. « Répétition, altération, reformulation »,

son retour, à intervalles de pages calculés (32, 15, 15 et 32 pages), montrait assez le caractère concerté de cette configuration narrative qui ne peut être le fruit du hasard et qui signe l'ambition d'un contrôle totalitaire sur le texte et sa lecture. Reprenons rapidement quelques fragments de cette analyse.

Notons pour commencer que toutes ces apparitions de la scolopendre coïncident avec l'évocation du voyage de A... et de Franck en ville. Dans les deux premières séquences, ce voyage est évoqué nettement comme en projet ou, contradictoirement, comme réalisé, tandis qu'en revanche, dans les trois autres, eu égard aux indices de la solitude du narrateur resté à la maison, on doit supposer qu'il est en train d'être réalisé. La remise au travail de cette scène dans des scénarios sans cesse altérés, oblige le lecteur – otage du narrateur – à l'interroger soupçonneusement dans ses modifications. L'apparition de la scutigère, contiguë à l'évocation du voyage, induit une sorte de causalité établie de manière associative et parataxique : cela induit ceci puisque ceci apparaît à côté de cela. Cette opération interprétative suggérée sera offerte au lecteur par le texte qui, par sa répétition, insiste sur cette connexion. On peut – on doit? –, à partir de ce lien métonymique, faire de l'apparition du mille-pattes le signal d'un soupçon porté par le tiers narrateur exclu de ce voyage, mais en faire aussi un symbole, dans la mesure où la tache que fait l'animal suggère vite une tache morale dans l'esprit d'un lecteur porté à induire la jalousie-sentiment, et ce d'autant plus que l'animal écrasé laissera une trace en forme de point d'interrogation. La scène du mille-pattes apparaît ainsi comme contaminée, travaillée – dans une conjonction métaphorico-métonymique – par le soupçon porté sur ce voyage.

Dans cette perspective, le fait que l'animal grossisse à chaque apparition – d'abord long comme le doigt (séquence 1, p. 61-64), puis mille-pattes-araignée de dix centimètres (4, p. 127-131), puis gigantesque, gros comme une assiette (5, p. 163-167) – indique la croissance parallèle du soupçon. Le choix des comparants qui sont donnés à la scolopendre, lui non plus, ne saurait être neutre : ce doigt qui donne la mesure de l'animal va se retrouver dans la suite de la séquence (1) dans la main de A... « aux doigts effilés » qui serrent le « manche » de son couteau, puis qui se crispent autour de la « nappe blanche » (2, p. 96-97), puis sur la « toile blanche » de la troisième séquence (p. 112-114). Là, le regard s'attarde sur « la première phalange encore visible » qui porte une « bague », puis fait communiquer – parataxe là encore – ce doigt, par-dessus le « rayonnement des plis » de la toile, avec la « main de Franck » qui porte au doigt un « anneau d'or d'un modèle analogue ». Or, du mille-pattes écrasé, il ne reste au mur que l'empreinte encore visible des

« premiers anneaux » (4). Cette réunion – condensation – de doigts et d’anneaux qui forme l’animal figure du même coup la réunion adultère d’alliances sur une toile blanche froissée, réunion dans laquelle doigts et mille-pattes, mille-pattes et infidélité conjugale, par anneaux interposés, s’entresymbolisent d’une section à l’autre grâce à leur surdétermination réciproque. Observons que ce mille-pattes est appelé à parcourir tout le texte par la matrice de figures circulaires et de zéros (1000) qu’il condense. Outre la prolifération des anneaux adultères qu’il invite à multiplier et à conjoindre, il gouverne simultanément une autre série relative aux mesures obsessionnelles que le texte dissémine et dont il est le multiple : dix secondes (p. 129), dix centimètres (p. 124, 127), mais aussi les cinq doigts de la main ou les cinq pattes d’un crabe (p. 145)... Il commande aussi la série des cercles en lesquels il se transforme : taches (p. 161), gomme (p. 169) ou assiettes servant à leur tour de comparant à la section des bananiers abattus (p. 118).

Ce processus substitutif, créateur de nouvelles équivalences ramifiant le texte, n’est pas isolé. On peut en trouver un autre exemple dans le mouvement de la bouche de A... qui « tremble imperceptiblement » (1). Ce tremblement, déplacé, on le retrouve sur les mandibules de la scutigère agonisante « qui se ferment à toute vitesse autour de la bouche », aux sections (4) et (5). De même la fixité de A... et de son regard (1 et 2) se retrouvent attribués à l’animal « immobile » sur le mur nu (1, 2, 4, 5). Le grésillement léger qu’il produit avec ses appendices buccaux (4) est remplacé par le bruit du « peigne aux dents d’écaille » de A... (5), puis il devient crépitement de la « brousse » en flammes avant de se métamorphoser-métaphoriser en bruit de « brosse » dans la chevelure vaguement rousse de A... (5), rousse comme la bouillie que laisse au sol le mille-pattes écrasé (4). Admirons la finesse du travail associatif du texte qui joue tant sur les glissements par les signifiés (le grésillement = le bruit du peigne = le crépitement de la brousse en flammes = celui de la brosse à cheveux) que sur ceux du signifiant (brosse/brousse/rousse). Le récit, par ce liens associatifs, peut relier à distance des séquences, comme il peut tout aussi bien les enchaîner en les prenant comme principe de continuité (5).

Ces traces, au sol et sur le mur, sont travaillées à leur tour par le démon de l’analogie, démon qui est encore mis ici au service du soupçon. Cette empreinte en forme de « point d’interrogation » (1, 4) se retrouve inversée dans le mouvement de la brosse de A... (5) et reprise dans la tache que laisse le couteau de Franck sur la nappe (3). Qui plus est, cette empreinte se présente comme un « encre brune » (4), elle laisse au sol des « articles » (4) qui ne vont pas sans faire écho aux « signes » (3) que laisse le couteau sale de Franck. Rien d’étonnant, alors, à ce que la main de Franck, surdéterminée, conditionnée par cette série, se

porte immédiatement après (3) au lieu du soupçon du narrateur : à la pochette de sa chemise où se dissimule mal une lettre d'un papier bleu pâle, comme celui que A... utilise ailleurs dans le roman, lettre qu'on imagine alors couverte de signes d'encre brune, d'articles, de pattes de mouche, voire de mille-pattes. Et voilà activé un autre réseau, celui des scènes réitérées où A... est épiée en train d'écrire une lettre (à Franck ?). La « gomme pour machine à écrire » (en forme de « disque ») qui va être utilisée en (5) pour tenter d'effacer toutes les traces de la scolopendre écrasée doit bien sûr alors être réévaluée.

*La fabrique du continu*²⁶

Ainsi le lecteur comprend qu'il peut – doit – sauter nombre de pages pour retrouver une répétition altérée de ce qu'il est en train de lire. Mais il doit aussi pouvoir, par ailleurs et dans le même temps, maintenir la continuité de sa lecture, d'un paragraphe à l'autre, d'une séquence à l'autre. Il faut alors examiner ce qui fait lien, rend le déplacement possible entre deux temps disjoints, entre deux scènes distinctes, entre deux espaces incompatibles. Et, puisque nous sommes dans un discours figuré, voir quelles images permettent l'équivalent narratif d'un fondu enchaîné, tiennent lieu d'articulateurs dans la cohésion textuelle. Autrement dit, si c'est le principe d'équivalence, la métaphore au sens large jakobsonien, qui régule, par des liens associatifs et analogiques des paragraphes distants, quels seraient ses équivalents métonymiques permettant, par l'intermédiaire d'un « point commun », une mise en continuité de deux bords diégétiquement hétérogènes ?

Car il s'agit, toujours suivant le modèle du rêve, de conjoindre par un lien associatif des éléments à première vue hétéroclites. Dans *La Jalousie* cependant, l'examen va montrer qu'il s'agit, dans le même mouvement, de disjoindre, de conjoindre en disjoignant, de relier des figurations – des figurations non pas seulement hétérogènes, mais souvent incompatibles. De sorte que le lien fait à la fois césure ; il réunit et divise. Il permet le passage, mais entre deux états incompatibles, en perpétuel remaniement, d'un bord à l'autre des paragraphes. Le texte, par sa constitution en petits pavés textuels, réunit et écartèle de part et d'autre du blanc qu'il dispose entre les blocs. À sa manière, cet espace fonctionne comme l'ombre emblématique du pilier qui divise et réunit deux espaces contigus mais mouvants, dont le partage est sans cesse menacé. À la manière des jalousies qui unissent et séparent entre leurs lames des fragments de scène, telle une page avec ses paragraphes. À la manière aussi du profil de A... qui sépare deux faces de son visage, ou de cette raie qui sépare les deux

26. — Allusion au beau livre de Jean-Paul Goux, *La Fabrique du continu*, Seyssel, Champ-Vallon, 1999.

versants de sa chevelure, de ce miroir qui la dédouble, ou de la fermeture éclair de sa robe qui sépare son corps en deux moitiés, pour ne prendre que quelques exemples d'une mise en abyme récidivante.

Restons avec le personnage de A... pour suivre un exemple. À la p. 133, elle est encadrée dans un cliché où elle est représentée à la terrasse d'un café : « Le bras gauche, allongé, tient le verre à vingt centimètres au-dessus de la table ajourée ». Notons déjà, à titre de provision, que, dans ce roman, A... apparaît systématiquement enserrée, comme une image, une icône, dans le cadre des paragraphes et des mises en scène qu'ils composent. Ici c'est le bord de la photo et son cadre, ailleurs c'est le cadre d'une fenêtre, d'une portière de voiture, d'une porte, c'est le bord de la terrasse ou ce sont encore les fentes ménagées par les jalousies.

De cette table de café, où son « cou svelte », bien visible, donne à penser qu'elle porte un chignon, nous passons, au paragraphe suivant, et sans crier gare, au mouvement libre de son « opulente chevelure noire », puis à une autre table qui fait fonction de lien, la table où elle se livre chez elle, à « quelque travail minutieux et long » (p. 134) qui est la cause du mouvement de sa chevelure. Elle est assise à sa table, vue de dos, le visage caché, « la taille très fine est coupée verticalement, dans l'axe du dos, par l'étroite fermeture métallique de la robe » (p. 135).

Puis, autre changement de lieu et de temps entre lesquels A... fait maintenant lien : elle est, au paragraphe suivant, « debout sur la terrasse, au coin de la maison, près du pilier carré », « elle est en plein soleil » (*ibid.*), il est presque midi. Midi qui semble répéter la division verticale insistante de la fermeture et du pilier. Et c'est bien une A... dédoublée qui va se profiler au cours des enchaînements de paragraphes suivants, dans des embrasures de fenêtres ou de portes à demi ouvertes, ou devant d'autres tables, mais dans des espaces et des temps distincts : « A... se tient debout contre une des fenêtres closes du salon », puis « A... est dans la salle de bains, dont elle a laissé la porte entrebâillée », « contre la table laquée de blanc, devant la fenêtre carrée qui lui arrive à hauteur de poitrine » (p. 136) et le soleil vient de disparaître. Au paragraphe suivant, la nuit est tombée dans la salle de bain où A... est restée : « Seul le carré de la fenêtre fait une tache d'un violet plus clair, sur laquelle se découpe la silhouette noire de A... », puis coup de force, saut de ligne, nous passons de la salle de bain au bureau où le soleil est toujours couché pour faire lien, et si A... s'efface dans l'obscurité, c'est maintenant de nouveau dans l'encadrement de la photographie qui « ne se signale plus que par les bords nacrés de son cadre » (p. 137), cadre que redouble la forme rectangulaire brillante d'une lame de rasoir, elle-même redoublant la forme des fenêtres ouvertes. La lueur du cadre se déplace encore sur un autre lieu et un autre objet : « L'eau courante du ruisseau scintille encore des derniers reflets de la pénombre. Et puis, plus rien » (p. 138).

Mais cette nuit qui s'abat, dans l'alinéa suivant, tombe sur la terrasse (mais plus celle du café) où A... est de retour et où elle pose son livre (nouveau rectangle) sur une nouvelle table, celle qui sert de théâtre à la récurrente séquence de l'apéritif.

Maintenant la scène – nouvel avatar de la figure de l'encadrement – est « tout à fait noire », dit le texte. C'est sur ce fond obscur que le lien se fait avec le paragraphe suivant qui voit apparaître « une lueur vive [qui] jaillit de derrière » (p. 139).

C'est le boy qui s'approche en portant une lampe à gaz d'essence. A... l'éloigne de la terrasse car la lampe « attire les moustiques ». La lueur disparaît progressivement vers le couloir. « Puis, plus rien. » Reste, imprimée sur la rétine du regard-narrateur l'image lumineuse du profil de A..., comme surexposé, dont « la tache lumineuse » « surnage » et « se déplace à volonté » (p. 140).

La tache est sur le mur de la maison, sur les dalles, sur le ciel vide. Elle est partout dans la vallée, depuis le jardin jusqu'à la rivière et sur l'autre versant. Elle est aussi dans le bureau, dans la chambre, dans la salle à manger, dans le salon, dans la cour, sur le chemin qui s'éloigne vers la grand-route. (p. 141)

Tache, vide, blanc, qui conjoint en une image unique, condensée, le visage de A... et la lumière dans leur fonction de liaison métonymique, et qui montre comment cette figure, par la force du regard qui l'oriente, unit et sépare des espaces et des temps inconciliables. Tache qui devient aussi, sur le versant métaphorique, la matrice de toutes les sortes de taches que le récit dissémine et reprend en tous lieux. Tache, enfin qui ne donne que le profil, soit la moitié du visage de A...

Il me semble que cette division qui disjoint-rapproche les bords du texte, et celle qui sépare-unit les deux versants du visage de A... sont une seule et même figure, et que la scission de A... en deux faces opposées d'une même monnaie est aussi celle qui conjoint-disjoint les blocs du texte. Il me semble, encore, que le texte a besoin de ce boîtement concerté pour faire entendre quelque chose qui l'anime en profondeur.

D'un battant de fenêtre à l'autre, d'un paragraphe à l'autre, A... est présente à la maison ou A... revient de voyage, elle est dans un cadre de photo ou à la maison ; il n'y a pas de voiture et tout aussi bien la voiture de Frank est là. Tout dépend de la mise en scène, de l'encadrement (*alias* la mise en paragraphe), dont le jeu permet la convocation-récusation quasi simultanée de la même représentation.

Élaboration formelle et pulsation inconsciente

Je retrouve là – sautant moi aussi, d'un paragraphe à l'autre, du texte à la théorie analytique – dans cette alternative irrésolue, les éléments d'un

processus psychique que Freud repère majoritairement dans la problématique perverse. Il la caractérise, à grands traits, par la coexistence de deux motions psychiques incompatibles et contradictoires qu'il explique par ce que j'ai envie d'appeler un mythe théorique. À la perception de l'anatomie féminine, le jeune garçon voit sa croyance que tous les êtres humains sont doués de pénis battue en brèche par la réalité ; à cette dernière dont il est incapable de soutenir l'évidence, il va opposer un déni – car se profile alors pour lui le danger de la castration –, tout en intégrant dans une autre partie de son moi la perception enregistrée :

Le succès [de cette coexistence] aura été atteint au prix d'une déchirure dans le moi, déchirure qui ne guérira jamais plus, mais grandira avec le temps. Les deux réactions au conflit, réactions opposées, se maintiennent comme noyau d'un clivage du moi²⁷.

Cette déchirure, le texte en porte, dans toute sa trame, la trace indélébile : nous la croisons à chaque instant²⁸ et la recroisons ici dans cette stratégie du discours narratif dont l'étrangeté – évoquée à plusieurs reprises – trouverait sans doute ici une motivation profonde, bien plus que dans les leurreurs œdipiens que le texte dissémine, par ailleurs, pour fourvoyer les amateurs d'interprétation toutes prêtes.

Ce régime paradoxal gouverne donc de part en part un texte qui semble vouloir dédoubler ou altérer ce qu'il vient de poser, et ceci à tous ses niveaux d'organisation et en tout point du récit²⁹, régime dont le processus de conjonction-disjonction que nous observons semble être l'un des lieux privilégiés.

En ce sens, évoquons ce prodigieux appareil optique que constitue la vitre déformante de la salle à manger, qui permet, *ad libitum*, de convoquer, révoquer, altérer les représentations dans la même image : c'est par exemple la tache d'huile qui se métamorphose au gré du regard (p. 126), ou les silhouettes de A... et de Franck dont on ne sait si elles se superposent dans la réalité ou par un simple effet déformant (p. 56-57),

27. — Sigmund Freud, « Le clivage du moi dans les processus de défense » (1938), *Résultats, idées, problèmes*, PUF, 1985, p. 284. Les termes de Freud sont eux-mêmes à écouter : comment se représenter le « noyau » d'un « clivage » ?

28. — Voir, pour une analyse complémentaire, mon chapitre « Entre les lames de *La Jalousie* » dans *Entre les lames*, op. cit.

29. — On vérifierait aisément ailleurs que, sur le même modèle, l'assiette de A... qui devrait être salie après qu'elle a mangé paraît pourtant encore vierge (p. 24) ; que sa silhouette apparaît, disparaît, réapparaît dans l'encadrement des fenêtres, qu'elle semble venir de se réveiller mais qu'elle ne vient pas de se réveiller (p. 40-42) ; que la tache laissée par la scutigère est visible puis invisible (p. 50-51, 70) ; que le cube de glace est, et n'est plus, dans le verre de Franck (p. 108-109) ; que les traces, sur le sol, des fauteuils voisins de A... et de Franck, sont bien visibles et invisibles (p. 124-125) ; qu'on distingue les taches rouges sous l'appui de la fenêtre, et qu'on les perd de vue (p. 210-221) ; que le lézard entrevu s'est éclipsé (p. 201) ; que le bruit qu'on a cru entendre est ensuite annulé (p. 170-171), etc.

ou encore le petit paquet de A... – unique et fragile alibi de son voyage – que le défaut de la vitre a tôt fait d'éclipser.

Ce kaléidoscope nous donne la représentation la plus exacte possible du « clivage » tel qu'il fonctionne dans le texte : d'une part il montre le jeu labile des deux motions contradictoires par lequel une image est aussitôt révoquée, recouverte par une autre qui s'y superpose ; et d'autre part il manifeste le régime énonciatif qui va en décoller : régime de l'alternative, du clivage, que le mille-pattes pourrait aussi illustrer par ses antennes, dont « le mouvement alterné, lent mais continu » (p. 128), enchaîne l'un et son autre dans une vertigineuse surimpression :

Ce qu'on appellera donc clivage [...] est tout le contraire d'une division : c'est même l'absence de division en tant que condition d'énonciation – c'est la mise hors champ du lieu d'énonciation même, ce qui rend l'ensemble du champ des énoncés en effet « vertigineux » et ahurissant³⁰.

Cette remarque de Claude Rabant, qui me paraît éclairer ce que nous observons – tant sur le plan de l'énonciation, qui est « hors champ » dans le roman, que sur celui des représentations vertigineuses – permettra de mieux comprendre que, en effet, le clivage n'a pas pour seul résultat dans le discours de juxtaposer des notations contradictoires, mais qu'il a, en outre, le pouvoir de construire dans une continuité narrative un récit qui ne cesse d'enchaîner les incompatibilités, comme si les différences étaient abolies, voire comme si son projet était de les abolir : différences de temps, différences de lieu, opposition entre l'imaginé et le vécu, entre le perçu et le rêvé, entre le présent, le futur et le passé. Cette mise à niveau de tous ces repères a pour résultat une totale destruction programmée de l'illusion réaliste, destruction qui, en dehors de toutes les bonnes raisons qu'elle peut se donner – déconstruction de la notion de réalité, modernité poétique – n'en trouve pas moins son modèle dans un besoin effréné de dénier une certaine différence dont la matrice pourrait bien être la différence des sexes.

En sorte que *La Jalousie*, qui se présente sous le signe du regard, se place tout autant sous celui d'une forme de cécité. Double position, duplicité qui, tout en signant l'ambivalence de la position perverse, nous conduit aussi à souligner la forme voyeuriste qu'elle revêt dans ce roman. Par l'appareillage visuel qu'elles constituent, les jalousies, mais tout aussi bien les paragraphes du texte qui en constituent comme les lames, permettent au champ restreint, voire scindé, du regard narrateur – dont le souci de passer inaperçu traverse jusqu'à l'énonciation du texte – de jouer par ce cadrage avec les représentations, et d'instaurer un jeu avec

30. — Claude Rabant, *Inventer le réel*, Denoël, 1992, p. 147.

la réalité en instaurant du jeu dans la réalité. C'est ainsi qu'en abolissant dans le récit la différence entre la perception et le fantasme, en donnant un statut indécidable aux représentations qu'il nous offre, le texte peut tenter d'abolir la différence des sexes, ou tout au moins la tourner en jeu, en faire un spectacle, une scène, se la donner en représentation dans les cadrages qu'il choisit, qu'il module et enchaîne au fil des lignes à travers les lames des jalousies, entre les blancs de ses paragraphes. Car c'est dans ce lieu critique – et j'ai tenté ici de l'interroger – que se trouvent aux prises, à moins qu'ils ne cohabitent en bonne intelligence, un souci d'élaboration formelle et une pulsation inconsciente. Ainsi ces blocs sont-ils conjoints-disjoints, soudés-démembrés, par une élaboration secondaire dont la modernité formelle – préférant une forme de cohésion paradoxale à la déconstruction ruineuse du sens – fait ici bon ménage avec le rythme de l'inconscient.

François MIGEOT
Université de Franche-Comté
migeot-alvarado@wanadoo.fr

