

Le miroir qui décrit. Lecture Neurocognitive de *La Jalousie* de Robbe-Grillet

Amelia Gamoneda Lanza
(Université de Salamanca – Espagne)

Une fenêtre s'ouvre sur le paysage. Elle cadre des scènes humaines. La fenêtre est recouverte d'une jalousie dont les lames cachent partiellement les détails du paysage et des scènes. La vision à travers cette fenêtre possède de nombreux points aveugles – de nombreuses bandes qui empêchent de voir. La profusion de ces bandes incite la description à adopter un fonctionnement rappelant celui de la rétine et son point aveugle (celui où elle entre en connexion avec le nerf optique) : le cerveau remplit cette cécité avec de l'information venant de l'image visuelle des alentours de ce point, tout en cherchant de la cohérence (ainsi que le font les systèmes de photographie numérique actuelle). Mais il arrive parfois que dans le point aveugle l'on puisse voir des images sans relation avec l'entourage et qui seraient dues à d'autres aires cérébrales ; il y a des sujets qui affirment y voir des dessins animés¹. Une situation de cet ordre pourrait concerner le regard qui se charge de la description dans *La Jalousie* : doit-elle remplir les zones aveugles de sa vision ? Et si c'est le cas, comment s'y prend-elle ? Au moyen d'un tissu narratif-descriptif cohérent avec ce qui a été effectivement vu ? Ou au moyen de la description d'images envahissantes qui n'ont pas été capturées par la rétine et qui viennent de quelque région cérébrale ? Les pages qui suivent exploreront les réponses que propose le roman².

La question est donc de savoir si la description de celui qui regarde à travers la jalousie peut contenir des suppléments à la perception, et de quel genre. Pour y répondre, l'on considérera en premier lieu le genre de la description du roman. On y remarque aisément une absence du spéculatif explicite. L'évidence de cette absence pose des questions sur le comportement cognitif du sujet narratif (non nommé) qui regarde à travers la jalousie, et l'on proposera à son égard la plus élémentaire des opérations cérébrales de reconnaissance : celle régie par le système miroir de nos neurones. La description devra donc être spéculaire, c'est-à-dire être le reflet d'une reconnaissance pour laquelle le descripteur lui-même est le modèle. Les neurones miroirs tracent les limites entre la reconnaissance et l'étrangeté du comportement des êtres humains, et ils nous servent à comprendre cette capacité qui nous permet d'imaginer ou de supposer ce qui a lieu dans la tête des autres. Le

¹ Cf. à ce propos Vilayanur S. Ramachandran, *Los laberintos del cerebro*, Barcelona, La Liebre de Marzo, 2007 [*The Emerging Mind*, London, Profile Books Ltd, 2003].

² Cet article a été réalisé au sein du Projet de Recherche *Inscripciones literarias de la ciencia: ámbitos interdiscursivos, transferencias conceptuales y procesos semióticos (ILICIA)*. Junta de Castilla y León, Ref. SA021A11-1, Universidad de Salamanca. Cet article a été reproduit préalablement en espagnol avec le titre « La descripción especular. Lectura neurocognitiva de *La Jalousie* de Robbe-Grillet » dans la revue *Tropelias*, n° 22, novembre 2014, Université de Zaragoza, Espagne.

narrateur de *La Jalousie* fait appel de la sorte à lui-même pour comprendre ce qui passe par la tête de ceux qu'il observe. Le narrateur secrètement jaloux ne spéculé pas mais fait appel à la description spéculaire. Cependant, pour ce jaloux, le système miroir peut être insuffisamment informatif, ou peut-être décevant dans son manque de confirmation. L'émotion jalouse pourrait bien troubler – ou briser – le miroir. Et il pourrait ainsi en découler que l'omission spéculative suscite l'irruption incontrôlée d'autres images dans le domaine du spéculaire. À voir.

Omission interprétative et vigilance textuelle

Il n'est pas nécessaire de parcourir la bibliographie critique engendrée par *La Jalousie* pour affirmer que son narrateur-descripteur porte un regard jaloux sur sa propre femme – appelée A... – et leur ami Franck¹. La partialité dérivée de sa vision et l'oblitération de certaines zones de la réalité opérée par les lames de la jalousie² mènent à une perception de la réalité avec des bandes inaccessibles aussi bien au regard qu'à la connaissance ; ces marges d'incertitude, extrapolées au champ émotionnel, pourraient sembler au premier abord une cause d'émotion jalouse. Pourtant, l'incertitude ne s'exprime pas activement : la limitation perceptive n'engendre pas une activité interprétative explicite dans le discours comme on s'y attendrait³. Le déficit perceptif a donc un corrélat dans l'omission de l'activité interprétative. Un corrélat étrange, car l'activité cognitive habituelle demande le « remplissage » à base d'hypothèses – c'est d'ailleurs ce que fait le cerveau face au monde – des blancs perceptifs. Et il est également connu que la jalousie s'exprime au moyen d'une activité interprétative excessive. Il est donc paradoxal que, l'activité normale d'émission d'hypothèses se retirant du discours du narrateur, cette presque radicale omission interprétative devienne le symptôme de la jalousie. Une telle perception lectrice – bien étrange, également – trouve une explication possible dans le développement des pages qui suivent : le déficit interprétatif du narrateur fait partie d'un système déficitaire de

¹ Rappelons néanmoins que Robbe-Grillet, dans un article du *Monde* daté du 13 mai 1961, a dit de ce narrateur qu'il est « un obsédé sexuel ou un mari dont la méfiance confine au délire » (cité Gérard Genette, « Vertige fixé », in *Figures I*, Paris, Seuil, 1966, p. 71). Genette ajoute, également : « Sans doute le mari de *La Jalousie* est-il obsédé de soupçons : mais nous ne voyons qu'un homme d'intérieur pointilleux, qu'un observateur maniaque » (*Ibid.*, p. 76). Jean-Pierre Vidal explore la condition de miroir du lecteur qu'aurait ce personnage : « le texte invite à voir dans ce qui le dirige un autre regard que le lecteur doit littéralement inventer, créant ainsi le personnage du mari. À ce niveau, le jaloux c'est le texte ou le lecteur se projetant dans le regard non nommé » (Jean-Pierre Vidal, *La Jalousie d'Alain Robbe-Grillet*, Paris, Hachette, 1973, p. 61). Vidal reprend plus loin : « Le jaloux et la métaphore sont dispersés en éclats qui sont le texte » (*Ibid.*, p. 65). En revanche, certains critiques, dont Bruce Morrissette, vont jusqu'à « psychanalyser » ce personnage en lui discernant un diagnostic clinique : « ...il obéit très probablement à une timidité foncière qui incite à diagnostiquer, chez lui, une impuissance sexuelle psychique, accompagnée de la peur que sa femme ne l'abandonne. (...) le narrateur présente un cas classique de troubles psycho-sexuels » (Bruce Morrissette, *Les Romans de Robbe-Grillet*, Paris, Éditions de Minuit, 1963, p. 133). Pour une lecture psychanalytique de l'œuvre de Robbe-Grillet autour de la névrose obsessionnelle, voir Didier Anzieu, « Le discours obsessionnel dans les romans de Robbe-Grillet », *Le Corps de l'œuvre. Essais psychanalytiques sur le travail créateur*, Paris, Gallimard, 1981.

² Pour une exploration de la « perception et représentation du monde » à travers le système de jalousies ainsi qu'à travers ses remplaçants (balustrade, vitres...) voir Jacques Leenhardt, *Lecture politique du roman. La Jalousie de Robbe-Grillet*, Paris, Éditions de Minuit, 1975, p. 61 et sq.

³ L'exemple qui suit est une exception discrète qui confirme la règle de l'omission interprétative : « Si Franck avait envie de partir, il aurait une bonne raison à donner : sa femme et son enfant qui sont seuls à la maison. Mais il parle seulement de l'heure matinale à laquelle il doit se lever le lendemain, sans faire aucune allusion à Christiane » (Alain Robbe-Grillet, *La Jalousie*, Paris, Éditions de Minuit, 1957, p. 30).

compréhension qui est la trace de son expérience d'exclusion par rapport à ce qu'il observe – et qui est donc la trace de sa jalousie.

La particularité narratologique de *La Jalousie* réside essentiellement en la restriction de la focalisation interne : elle est réduite à un point de vue purement visuel, de sorte que la fonction narrative coïncide avec la fonction descriptive. Au cours de ce repli, le narrateur-descripteur bannit toute élaboration de l'information perceptive et ce n'est qu'exceptionnellement – ceci a déjà été dit – qu'il a recours à des inférences¹. La sévérité de son procédé oblige le lecteur à assumer comme siennes les limites descriptives mais, influencé par le titre du roman – un paratexte qui suggère un double sens –, ce lecteur devient suspicieux et cherche dans la description privée d'émotions les éléments suffisants pour discerner – si ce n'est une manifestation jalouse du narrateur – du moins une séquence de faits qui lui permette raisonnablement de faire l'interprétation justificative de ladite jalousie. Se fiant à la narration-description – et défié par elle – le lecteur active précisément ce que le narrateur n'exerce pas : sa capacité interprétative. Mais avec peu de succès, car le texte égrène une longue série de gestes avec peu de contexte. Et la recherche du lecteur devient dès lors plus imaginative qu'analytique : le texte résiste à l'interprétation émotionnelle.

Le narrateur de *La Jalousie* a beau éviter d'émettre un discours psychologiquement explicite, il n'est pas judicieux de le considérer comme manquant d'intention lorsqu'il s'exerce à l'observation précise de la gestualité de A... et de Franck. L'on peut supposer qu'il prétend à la certification explicite d'un soupçon, mais ce soupçon ne sera jamais déclaré ou trouvé par le narrateur : il ne verra jamais un geste réel de complicité érotique, il ne reconnaîtra pas une gestualité explicite de désir.

La question de l'absence de reconnaissance a de l'importance dans le contexte temporel de la publication du roman : peu de temps après la parution de *La Jalousie*, René Girard affirmait dans *Mensonge romantique et vérité romanesque* (1961) le caractère mimétique du désir. Le philosophe y formulait ce que l'expérience et, notamment, la littérature savaient depuis toujours et plus particulièrement depuis l'écllosion du nouveau roman : que tout désir est éveillé par le désir d'un autre, que le désir se forme sur le modèle du désir de l'autre, que le désir, en somme, circule et se transmet, plus fidèle à son modèle qu'au sujet qui l'éprouve². Si l'on suit Girard, l'on peut supposer que le narrateur de *La Jalousie* espère reconnaître dans la gestualité de A... et de Frank la manifestation d'un désir, et qu'il espère y parvenir en usant de la connaissance que le caractère mimétique du désir lui fournit, car le désir le met lui-même en relation avec la scène observée. Mais, comme on vient de dire, il ne peut rien confirmer. L'exploration spéculaire du narrateur doit se contenter des scènes non explicites, et ceci se constitue en point central du roman : le manque d'évidence concluante dans un domaine où ce qui compte – et ce qui se conte – n'est que ce qui est vu.

¹ Comme l'a remarqué Jean Rousset, « ce personnage central est un observateur assidu de tout sauf de lui-même ; (...) il ne peut s'analyser. » Le critique accepte néanmoins que ce personnage est capable de s'émouvoir et de sentir sans pouvoir le dire, mais, ce qui est plus important, il affirme – comme le fait Robbe-Grillet pour le protagoniste de son film *L'Immortelle* – sa capacité à imaginer au même titre que sa capacité à percevoir ; c'est-à-dire que ce narrateur, en racontant une description basée sur ses perceptions, pourrait aussi être en train de décrire en fonction de son imagination (Jean Rousset, « La restriction du champ : les deux jalousies de Robbe-Grillet et de Prévost », in *Narcisse romancier*, Paris, José Corti, 1972, p. 141). C'est ce que l'on verra plus loin à propos de l'épisode de la scutigère.

² Les romans de Marguerite Duras sont exemplaires à cet égard : la circulation du désir sur des personnages-support interchangeables est le thème central de *Détruire, dit-elle* ou de *Le Ravissement de Lol V. Stein*. Jean Rousset évoquait à propos de *La Jalousie* « une passion sans personnage » (Rousset, *ibid.*, p. 144).

Ce que l'on ne voit pas n'est pas raconté, et ce qui est vu n'est pas interprété. Le narrateur n'exprime pas discursivement sa jalousie, mais la description enregistre peut-être d'une manière ou d'une autre une trace de la conviction de privation ou d'exclusion qui accompagne la jalousie. Privation ou exclusion à localiser éventuellement dans l'interruption de la compréhension des gestes, des attitudes et des mouvements des personnages observés par le narrateur. La jalousie serait de la sorte chiffrée dans la description même de la dynamique des gestes, des attitudes et des mouvements. Le manque de reconnaissance de la cohérence de leur suite et de leur finalité serait la manifestation de l'alerte jalouse du narrateur. Dans ces conditions, le seul modèle de reconnaissance de cohérence pour le narrateur est celui apporté par sa propre motricité et sa propre gestualité¹. Finalement, l'exactitude de la description des attitudes observées chez A... et Franck ne répondrait pas à un souci de neutralité interprétative mais à une surveillance tendue de la cohérence gestuelle – surveillance dans le but de comparer avec le modèle gestuel de celui-là même qui observe. Une scène spéculaire semble donc se trouver à l'origine de la description ; une scène où le tain du miroir dans lequel l'observateur doit se regarder semble être détérioré par bandes... et où il pourrait même arriver que l'observateur brise le miroir – une métaphore, comme on le verra, de la scène de la scutigère.

Neurones et miroirs

En 1990, le neurophysiologiste Giacomo Rizzolatti découvrait les neurones miroirs dans une partie du cortex cérébral qui participe à la préparation du mouvement. Ces neurones ont la particularité de décharger dans deux situations différentes : lorsqu'on effectue certains actes moteurs et lorsqu'on observe quelqu'un d'autre qui effectue ces actes moteurs. Ces neurones fonctionnent donc comme s'ils étaient à la fois et moteurs et sensoriels. Pour l'exprimer avec les mots du neurologue Jean-Pierre Changeux,

[...] l'activité de ces "neurones miroirs" serait corrélée à la fois avec des actions particulières *et* avec leur représentation. Ils peuvent donc être utilisés tant pour imiter des actions que pour les comprendre. Ainsi ces neurones pourraient intervenir dans les processus visant à reconnaître les actions d'un autre individu (...). Il est donc plausible de supposer que ces neurones miroirs participent à la communication inférentielle des intentions [...] ²

¹ Bruce Morrissette semble faire référence à un type de reconnaissance similaire lorsqu'il parle de « structures sensorielles audio-visuelles qui étayent les personnages et se chargent, en pénétrant dans leur champ de vision ou leur conscience, d'un potentiel psychique engendré par leur mode de vie et la situation dans laquelle ils se trouvent » (*Les Romans de Robbe-Grillet, op. cit.*, p. 129).

² Jean-Pierre Changeux, *L'Homme de vérité*, Paris, Odile Jacob, 2002, p. 179-180. Changeux affirme par ailleurs que les neurones miroirs peuvent intervenir non seulement dans la communication par le langage –comme le soutient Giacomo Rizzolatti– mais aussi dans l'activité esthétique (Jean-Pierre Changeux, *Du Vrai, du beau, du bien. Une nouvelle approche neuronale*, Paris, Odile Jacob, 2008, p. 138). Ramachandran note quant à lui qu'il n'est pas évident que la vision à elle seule soit suffisante à activer les neurones et qu'il est possiblement nécessaire que l'on attribue une intention au geste qui est vu (Vilayanur S. Ramachandran, *Los laberintos del cerebro, op. cit.*, p. 109).

Comme il arrive souvent, la littérature contient des intuitions qui devancent les découvertes de la science, et il semblerait bien que ce soit le cas de ce roman de Robbe-Grillet, paru en 1957. Qui sait si l'écrivain féru de science qu'était Robbe-Grillet n'était pas au courant des preuves sur des mécanismes miroirs déjà obtenues dans les années 50¹ ; en tout cas, les intuitions que le chef de l'« École du regard » a mis à l'œuvre dans ses romans peuvent aisément s'associer à une compréhension de la perception visuelle reliée aux actes moteurs : une perception visuelle qui n'utilise donc pas que les neurones des aires du cortex temporal inférieur codant les profils, les couleurs et les trames des objets – c'est-à-dire, leurs caractéristiques nettement visuelles –, mais qui associe une prégnance motrice à la perception. C'est ainsi que les neurones miroirs – localisés chez l'homme dans l'aire de Broca, dans de larges parties du cortex prémoteur et du lobe pariétal inférieur² – remplissent la fonction qui suit :

[Ils] permettent à notre cerveau de corréliser les mouvements observés à nos propres mouvements et d'en reconnaître la signification. Sans ce genre de mécanisme, nous disposerions d'une représentation sensorielle ou d'une figuration « picturale » du comportement d'autrui, mais celle-ci ne nous permettrait jamais de savoir ce que les autres sont réellement en train de faire. Certes, en tant que nous sommes doués de capacités cognitives supérieures, nous pourrions réfléchir sur ce que nous avons perçu, et déduire les éventuelles intentions, attentes ou motivations qui donneraient la raison des actions accomplies par les autres. Toutefois, notre cerveau est capable de comprendre ces dernières immédiatement, de les reconnaître sans avoir recours à aucun type de raisonnement, en se fondant uniquement sur ses propres compétences motrices.³

S'il est vrai que la compréhension de ces actions est d'ordre uniquement pragmatique et non pas sémantique, il n'en est pas moins vrai que « l'interaction continue entre perception et action (...) joue un rôle décisif dans la constitution du sens des objets, qui est le socle d'une grande partie des fonctions dites cognitives "d'ordre supérieur" »⁴. Et, de fait, selon Alain Berthoz, « la perception n'est pas une représentation : c'est une action simulée et projetée sur le monde »⁵. Rizzolatti ne dit pas autre chose :

Certains processus habituellement considérés comme d'ordre supérieur, comme par exemple la perception et la reconnaissance des actions d'autrui, l'imitation et les formes de communication gestuelles et vocales, peuvent renvoyer au système moteur et trouver en lui son propre substrat neuronal primaire.⁶

¹ En effet, « des preuves, quoique indirectes, de l'existence chez l'homme d'un mécanisme, que nous interprétons aujourd'hui comme un mécanisme miroir, étaient décelables dans des études d'électroencéphalographie (EEG) menées au cours de la première moitié des années 1950 sur la réactivité des rythmes cérébraux à l'observation de certains mouvements » (Giacomo Rizzolatti & Corrado Sinigaglia, *Les Neurones miroirs*, Paris, Odile Jacob, 2008, p. 129).

² Cf. à ce propos Giacomo Rizzolatti et Corrado Sinigaglia, *Les Neurones miroirs*, *op. cit.*, pp. 132-136.

³ *Ibid.*, p. 10-11.

⁴ *Ibid.*, p. 61.

⁵ Alain Berthoz, *Le Sens du mouvement*, Paris, Odile Jacob, 2008, p. 147.

⁶ Giacomo Rizzolatti et Corrado Sinigaglia, *Les Neurones miroirs*, *op. cit.*, p. 30.

La présence fonctionnelle d'un système miroir sensorimoteur au sein de la description que fait le narrateur de *La Jalousie* devra être analysée par la suite. Mais avant – et en accord avec l'importance que le domaine du spéculaire a dans l'œuvre de Robbe-Grillet¹ –, il sied de constater qu'un fonctionnement en miroir concerne aussi la construction du roman lui-même. Le miroir narratif, répète à maintes reprises les quelques jalons (dont l'ordre n'est pas établi) de l'histoire simplifiée que voici : le narrateur et sa femme – A... – reçoivent régulièrement la visite de leur voisin de plantation, Franck, qui vient toujours seul, car sa femme et son enfant souffrent d'une santé délicate. Un jour, le narrateur voit sa femme écrire consciencieusement une lettre. Lors d'une visite de Franck, il perçoit un papier qui dépasse la poche de sa chemise tout semblable à celui de la lettre écrite par sa femme. Franck et A... sont assis dans deux fauteuils côte à côte sur la terrasse. Ils boivent un alcool dans des verres qu'ils déposent sur une table à côté. Ils annoncent qu'ils vont partir ensemble en ville le lendemain, de façon à pouvoir s'occuper d'affaires peu précises chacun de son côté. Un mille-pattes se trouve sur le mur qui est écrasé par Franck, ce qui provoque une grande tension chez A... Partis en ville, au lieu de rentrer le soir comme prévu, ils ne reviennent que le surlendemain, à cause, disent-ils, d'une panne de voiture. En arrivant, A. descend de la voiture, rentre sa tête par la portière tout près de Franck, et ne retire de l'intérieur qu'un petit paquet, le fruit de ses courses en ville.

Ces quelques scènes sont reprises fragmentairement au long du roman qui les présente toujours au présent, comme si le narrateur les voyait passer obsessionnellement devant ses yeux. La répétition se fait en changeant leur ordre, en sautant des unes aux autres sans transition, en simulant d'aborder une nouvelle scène qui finit par retrouver les contours d'une scène présentée auparavant et, surtout, en ajoutant des détails qui viennent amplifier ou modifier la scène. De sorte que les scènes semblent être prises dans les reflets d'un miroir éclaté en maints morceaux : ces fragments, disposés dans des plans différents et avec de légères variations d'angulation reflètent une même réalité, mais qui s'étoffe à chaque fois de détails nouveaux ; ainsi, la répétition n'est pas exacte, et dans la suite narrative, on perçoit les scènes comme s'imitant entre elles avec un succès mitigé².

Si la narration semble s'adapter aux conditions suggérées par un miroir en éclats, la position descriptive du narrateur semble également répondre à un procédé spéculaire ; par la suite, il sera ici question d'analyse du point de vue du fonctionnement d'un système miroir neuronal³.

¹ La biographie de Robbe-Grillet intitulée *Le miroir qui revient* a « déteint » sur le titre du présent article.

² Cf. à ce propos Gérard Genette, *Figures I, op. cit.*, p. 84 : « La prédilection de Robbe-Grillet pour ces *visions réfléchies* est évidente et caractéristique. Le reflet, on le sait, est une forme affaiblie du *double*, qui est un compromis de *même* et d'*autre* : un *même* reproduit, donc aliéné. Forme encore atténuée de cette aliénation du *même*, la *ressemblance*, par où l'altérité suggère l'identité, ou l'*altération*, par où l'identité mime une différence. Ce rapport ambigu, sous ses formes diverses et complémentaires, est l'âme même de l'œuvre de Robbe-Grillet ».

³ D'un miroir narratif à l'autre se dessine une mise en abyme. Lucien Dällenbach, en étudiant le système spéculaire des mises en abyme, affirme à propos de *La Jalousie* que celles-ci « forment système et constituent, comme le texte qu'elles fléchissent, un groupe d'unités corrélatives et variables : ... il n'en est aucune qui n'essaime dans le roman et n'y fasse retour une ou plusieurs fois en subissant à chaque réapparition une légère métamorphose... » (Lucien Dällenbach, *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977, p. 170). Sur le « système général de liaison de scènes [...] axé sur l'espace visuel du narrateur », voir l'étude de Morrissette (*Les Romans de Robbe-Grillet, op. cit.*, p. 129-147). Et, pareillement, Jean-Pierre Vidal, qui considère les lames de la jalousie « formées par des lieux du texte : lieux de la fiction (terrasse, salle à manger, chambre, plantation, etc.) et lieux narratifs (paragraphes, phrases même). Ces lames sont à tout moment susceptibles de changer de place dans le cycle global, remodelant ainsi celui-ci, comme en un kaléidoscope les petites lamelles peintes. Et le texte lui-même en donne la formule qui désigne (p. 51) « les éléments d'un paysage discontinu » obtenus par l'intermédiaire de la jalousie » (Jean-Pierre Vidal, *La Jalousie d'Alain Robbe-Grillet, op. cit.*, p. 69-70). Les lames ainsi considérées s'avèrent capables de concilier et la vision fragmentaire du miroir en éclats et la vision restrictive de l'observateur placé derrière la jalousie. Vidal parle également d'« un espace

La description fixe de manière répétée les gestes de la main et du bras des personnages. Il s'agit très souvent d'une inspection de mouvements d'appréhension et de portée à la bouche d'aliments ou de boissons, dont il convient de rappeler que c'est précisément le scénario des premières et des plus éclairantes situations d'étude des neurones miroirs : Rizzolatti a pu observer la décharge des neurones miroirs pour la première fois chez des singes saisissant des aliments ou des objets contenant un aliment qu'ils portaient à la bouche, ainsi qu'une même activité neuronale chez des singes observant ces actions chez un congénère. L'insistance sur ce même scénario de saisie et d'ingestion de nourriture ou de boisson est surprenante dans le roman *La Jalousie*. Et il arrive que le narrateur-descripteur remarque des modifications subtiles dans les gestes observés. Ainsi, par exemple, de ce moment-ci :

[Franck] avale son potage avec rapidité. Bien qu'il ne se livre à aucun geste excessif, bien qu'il tienne sa cuillère de façon convenable et avale le liquide sans faire de bruit, il semble mettre en œuvre, pour cette modeste besogne, une énergie et un entrain démesurés. Il serait difficile de préciser où, exactement, il néglige quelque règle essentielle, sur quel point particulier il manque de discrétion. [...] La mémoire parvient, d'ailleurs, à reconstituer quelques mouvements de sa main droite et de ses lèvres, quelques allées et venues de la cuillère entre l'assiette et la bouche, qui peuvent être considérés comme significatifs.¹

Le narrateur ne précisera pas de quoi ces mouvements sont significatifs, mais il note clairement l'observation d'un dérèglement dans la dynamique des gestes ; et cette manifestation de son incompréhension et de son exclusion des codes signifiants pourrait être la trace de son soupçon jaloux dans l'ensemble du roman ; l'enregistrement du caractère incomplet de la direction, de l'intention ou du sens des gestes et mouvements n'est pas un signe d'interprétation mais un signe d'interrogation. Autrement dit : le dérèglement ou l'incomplétude ne sont pas véritablement pris pour des signes (le narrateur ne les lit pas) mais pour des indices : le problème est que ces indices n'indiquent rien que le narrateur puisse voir, privé comme il est de vision globale.

La perception d'une modification par rapport à la manière reconnaissable d'effectuer ce geste concret relève de la connaissance que l'observateur a de ses propres gestes moteurs. Comme le signale Rizzolatti, « [...] l'activation du système moteur des neurones miroirs [est] modulée non par l'expérience visuelle mais par la pratique motrice [...] [d'où] le rôle décisif de la connaissance motrice pour la signification des actes d'autrui »². Si le narrateur remarque essentiellement les actes moteurs c'est parce qu'il ne peut pas voir – voir des scènes clairement signifiantes – et qu'il doit en remettre sa compréhension à la comparaison –réalisée à un niveau neuronal et bien entendu non conscient– des mouvements vus et de sa propre expérience motrice. L'activité descriptive du narrateur de *La Jalousie* établit un catalogue d'actes qui contient un élément non reconnaissable, imprévu ou de déviation par rapport à sa propre expérience motrice et des intentions qui la régissent – car il faut rappeler que les

qui capture le temps » (*Ibid.*, p. 71-72), de sorte que la vision fragmentaire effectue un fondu temporel qui permet de passer d'une époque à une autre de l'histoire racontée.

¹ Alain Robbe-Grillet, *La Jalousie*, *op. cit.*, p. 30.

² Giacomo Rizzolatti et Corrado Sinigaglia, *Les Neurones miroirs*, *op. cit.*, p. 149.

neurones miroirs ne codifient pas les mouvements en général, mais les actes moteurs ayant une finalité spécifique¹. C'est bien le cas de A... dans les exemples qui suivent :

... au lieu de regarder le verre qu'elle s'apprête à poser, A... dont la chaise est placée de biais par rapport à la table, se tourne dans la direction opposée...

Son bras nu, en même temps, n'a pas modifié le geste qu'il amorçait pour reposer le verre sur la table, à côté d'elle. Mais ce n'était pas en vue d'y mettre de la glace, car elle ne touche pas au seau de métal étincelant, qui est bientôt couvert de buée.²

La suspension ou l'interruption des gestes de A... sont évoquées à maintes reprises :

A... est assise à la terrasse d'un grand café. Sa chaise est placée de biais par rapport à la table où elle s'apprête à reposer son verre.

Elle s'apprête à écrire, plutôt, à moins qu'elle ne vienne de terminer sa lettre. La plume est demeurée suspendue à quelques centimètres au-dessus du papier.³

Parmi les gestes en défection, il faut aussi compter ceux qui sont repris après hésitation :

L'homme chante un air indigène, une très longue phrase sans paroles qui semble ne devoir jamais finir, bien qu'elle s'arrête tout à coup, sans raison plausible. A..., terminant son geste, pousse le second battant.⁴

Et il faut aussi remarquer des actions qui, attendues en tant que dérivées d'un premier geste, ne surviennent que lorsque un deuxième geste est accompli, comme lorsque A... se penche à l'intérieur de la voiture qu'occupe Franck au retour de leur voyage :

La robe blanche à large jupe disparaît presque jusqu'à la taille. La tête, les bras et le haut du buste, qui s'engagent dans l'ouverture, empêchent en même temps de voir ce qui se passe à l'intérieur. A... sans doute est en train de rassembler les emplettes qu'elle vient de faire, pour les emporter avec soi. Mais le coude gauche reparait, suivi bientôt par l'avant-bras, le poignet, la

¹ Contrairement à Rizzolatti, Alain Berthoz ne va pas jusqu'à admettre que ces neurones codent un schème du répertoire comportemental, mais admet « un répertoire de *préperceptions* lié à un répertoire d'actions, grâce auquel (...) le cerveau peut simuler des actions pour en prédire les conséquences et choisir la plus appropriée » (Alain Berthoz, *Le Sens du mouvement*, *op. cit.*, p. 27). Pour une révision de l'histoire récente de la théorie motrice de la perception et, en particulier, sur l'idée de la perception comme simulation interne et anticipation de l'action qui est contrainte par l'action même, voir également le même ouvrage, p. 15-30.

² Alain Robbe-Grillet, *La Jalousie*, *op. cit.*, resp. p. 133 et p. 77.

³ Alain Robbe-Grillet, *La Jalousie*, *op. cit.*, resp. p. 124 et p. 121.

⁴ *Ibid.*, p. 119.

main, qui se retient au bord du cadre. Après un moment d'arrêt, les épaules émergent à leur tour en pleine lumière, puis le cou, et la tête avec sa lourde chevelure noire dont la coiffure trop mouvante est un peu défaits, la main droite enfin qui tient seulement, par sa ficelle, un très petit paquet de forme cubique.¹

D'après les exemples recueillis, la description du narrateur-descripteur de *La Jalousie* est donc particulièrement adaptée à ces conditions de fonctionnement des neurones miroirs. S'il ne néglige pas complètement un autre type de description, c'est néanmoins cette observation d'actes moteurs à finalité codés par les neurones miroirs qui le retient (lorsqu'il regarde les humains qui l'entourent), et il en retient ce qui a précisément trait aux altérations de la cohérence gestuelle qui concerne une telle finalité. Les neurones miroirs expliquent pourquoi nous interagissons avec les objets presque toujours de la même manière, permettant par là même de lancer de manière sûre des hypothèses d'action à la vue de l'amorce d'un geste. Toute déviation par rapport à l'accomplissement de l'action enclenchée par ce geste contient donc un élément de rupture qui trouble la congruence de l'activité des neurones miroirs de l'observateur.

Le codage en termes d'hypothèses d'action préfigure un sens à l'acte moteur perçu, lui attribue une valeur significative, ce qui, en d'autres termes équivaut à comprendre². Et même s'il s'agit d'une compréhension pragmatique, réduite aux *affordances*³ visuelles et aux actes moteurs potentiels, lorsque l'observateur enregistre une interruption de la compréhension elle vaut pour de l'incompréhension. En somme, c'est le trouble produit dans l'activation des neurones qui simulent l'action observée – ou, autrement dit, la déviation que présente l'action réelle par rapport au modèle qu'elle devrait imiter – qui suscite une incompréhension pragmatique – réitérée et généralisée dans le roman – consignait le narrateur dans un domaine d'étrangeté et de doute permanent. Celui-ci n'a pas besoin de se déclarer jaloux ou d'élaborer des interprétations sur ses perceptions pour savoir que le sens des gestes lui échappe, pour savoir qu'il ne peut pas avoir de certitude sur A... et Franck. Le système des neurones miroirs suppose « une implication de l'observateur à la première personne, qui lui permet d'en avoir une expérience immédiate comme s'il s'exécutait lui-même et d'en saisir d'emblée la signification »⁴. L'absence de reconnaissance de la cohérence de la gestualité qu'il observe exclut le narrateur de son implication et de sa participation en première personne dans le sens de ce qui est observé, elle l'exclut de la scène dont A... et Franck sont les protagonistes.

L'absence de toute référence à des activités du narrateur autres que celle de l'observation privée d'interprétation invite à concevoir le roman presque comme un essai clinique. Les conditions d'un tel essai semblent même éviter les variables de confusion – comme il convient de le faire dans la pratique scientifique –, car le narrateur porte une attention très réduite aux paroles que A... et Franck prononcent, les transcrivant avec beaucoup d'incertitude quand il lui arrive de le faire⁵. Et il néglige même toute description de leurs visages si ce n'est d'une manière sommaire et insignifiante ou dans le

¹ *Ibid.*, p. 116.

² Cf. Giacomo Rizzolatti et Corrado Sinigaglia, *Les Neurones miroirs*, *op. cit.*, p. 60.

³ Emprunté au psychologue James J. Gibson, le terme d' "affordance" désigne la capacité d'un objet ou d'un système à signaler sa propre utilité.

⁴ Giacomo Rizzolatti et Corrado Sinigaglia, *Les Neurones miroirs*, *op. cit.*, p. 60.

⁵ Cf. Notamment Alain Robbe-Grillet, *La Jalousie*, *op. cit.*, p. 45 et p. 193.

but de constater leur inexpressivité¹. Cette absence d'observation détaillée des expressions des visages est d'autant plus surprenante que « les informations provenant des aires visuelles qui décrivent des visages ou des corps exprimant une émotion [...] activent un mécanisme miroir autonome et spécifique, capable de les coder immédiatement dans les formats émotionnels correspondants »². Il serait donc peut-être aisé pour le narrateur de comprendre – toujours en termes de compréhension pragmatique – le sens émotionnel des mouvements du visage de A... et de Franck. Cette compréhension du sens émotionnel n'aurait non plus besoin d'une activité mentale interprétative et déductive : elle reposerait sur le partage avec autrui des réponses viscéro-motrices qui activent les neurones miroirs impliqués dans la reconnaissance de l'émotion dans l'aire corticale appelée *insula*³. Mais le narrateur s'interdit cette voie. Peut-être parce que la compréhension fournie par ces neurones miroirs qui répondent à la gestualité du visage est précisément d'ordre émotionnel et parce qu'elle tend à susciter l'élaboration réflexive et interprétative sur les émotions d'autrui : autant d'aspects exclus d'un roman qui s'intéresse strictement au factuel.

Une autre hypothèse sur l'absence d'une description spéculaire des visages – pourvue par le fonctionnement des neurones miroirs – est celle qui supposerait que la négligence du narrateur trouve sa cause dans une incapacité à les lire : l'on sait, par exemple, que les enfants autistes possèdent « un déficit dans leur système des neurones miroirs pouvant expliquer partiellement leur manque d'empathie » et la pauvreté de leur capacité à lire les intentions des autres⁴. Sans vouloir donner dans le diagnostic, le lecteur peut observer chez le narrateur de *La Jalousie* – privé de toute relation sociale – des comportements concomitants de ceux de l'autisme. Il est intrigant que le narrateur fasse montre de tant d'incompréhension par rapport aux gestes et aux mouvements de A... et de Franck : existe-t-il un véritable dérèglement dans l'activité gestuelle des personnages observés ? Est-ce que c'est l'observateur qui ne peut pas reconnaître la cohérence gestuelle ? Par ailleurs, il semble que la difficulté des autistes à exprimer la jalousie ne les prive aucunement de l'éprouver, situation qui pourrait convenir au narrateur du roman. Mais les limites de notre perspective d'étude conseillent de laisser en suspens une telle hypothèse diagnostique. Car le développement du roman lui-même nous conduit déjà vers des options moins risquées, que le texte de Robbe-Grillet lui-même se charge de présenter.

L'invasion du point aveugle

Ces restrictions d'implication émotionnelle étant données, comment comprendre et expliquer une liaison entre, d'une part, une observation centrée essentiellement sur la gestuelle du corps et, d'autre part, l'émotion jalouse (en principe seulement justifiée par le titre) ? Car, tout compte fait, l'on ne saurait déduire de son observation que l'expérience d'exclusion de la compréhension même, une exclusion engendrant un soupçon qui aurait encore besoin de trouver son objet et de se donner un contenu. C'est ainsi que, même si la question de l'interprétation déductive semble bannie du champ de l'observation et des déclarations du narrateur, il n'est pas exclu que l'activité d'hypothèse

¹ *Ibid.*, p. 47 : « Sur le visage de A..., tendu de profil vers le coin de la terrasse, il n'y a plus ni sourire ni attente, ni signe d'encouragement ».

² Giacomo Rizzolatti et Corrado Sinigaglia, *Les Neurones miroirs*, *op. cit.*, p. 199.

³ *Ibid.*, p. 149 sq.

⁴ Vilayanur S. Ramachandran, *Los laberintos del cerebro*, *op. cit.*, p. 108.

ait trouvé à se loger ailleurs. Et, de fait, à certains moments de l'histoire, la neutralité perceptive tendue du narrateur se rompt. Un mode particulier de production d'hypothèses – en version excessive et pathologique – envahira alors les zones aveugles de perception. Il s'agit d'une production non contrôlée d'images hypothétiques qui sont cautionnées par ces bandes de la jalousie qui, aussi bien réellement que symboliquement, empêchent la perception et court-circuitent la compréhension de la cohérence gestuelle. Si l'omission de l'interprétation verbalisée empêchait la vérification de la jalousie du narrateur, celle-ci est démontrée par l'insertion, dans la description faite par lui-même, d'une production d'images hypothétiques qui ne se soumettent pas à la logique de la perception. Cette production retiendra l'attention des pages qui suivent.

La scène nodale du livre, la seule qui contienne un ingrédient décrit de tension émotionnelle explicite, est – comme le sait toute la critique robbe-grilletienne – celle où Franck écrase un mille-pattes. Cette scène est racontée à quatre reprises dans le roman, qui la reprend succinctement mais avec des variations. Voici les éléments essentiels : A..., qui souffre une aversion pour les scutigères, en perçoit une qui court sur le mur ; Franck roule alors une serviette en bouchon et écrase le mille-pattes tandis que les doigts de la main gauche de A... se crispent sur un objet. Les traits du visage de A... se fixent pendant ce temps, mais il serait difficile d'y déceler autre chose qu'un état d'alerte. L'émotion de la peur n'est pas traduite sur le visage¹, et la crispation de ses doigts a lieu au moment où Franck écrase la bête, pas à la vision de celle-ci. Avant l'écrasement, son immobilité est semblable à celle de la scutigère². Après l'écrasement, la description de la crispation de ses doigts rejoint celle des mouvements convulsifs de la scutigère mourante. La main, cette main que le narrateur-descripteur a surveillée tout au long du roman en recensant les écarts de ses mouvements reconnaissables, a un comportement ici qui échappe de nouveau à la compréhension des neurones miroirs de l'observateur. Et pourtant, la narration-description semble avoir recours à ce moment à un autre type de système compréhensif. Un système dont d'ailleurs ne semblent pas absents les effets de miroir.

En effet, la description de la crispation des doigts de A... se substitue à celle des spasmes mortels de la scutigère écrasée³. Du point de vue de l'observateur, la simultanéité et la similitude des deux gestuelles – celle de A... et celle de la scutigère – suggèrent qu'elles partagent une même cause, et de la sorte la main de A... est comprise comme imaginativement écrasée par la serviette roulée en bouchon de Franck. La compréhension, d'origine spéculaire et non pas interprétative, conçoit deux scènes d'écrasement qui se superposent, même si l'une d'entre elles n'a pas une image certifiée par la perception visuelle. Et cette translation de la cause des spasmes de la scutigère à la crispation des gestes de A... est quelque chose d'exceptionnel dans le comportement cognitif de l'observateur. On voit s'y rompre une constante : lorsque la description superpose la main de A... à la scutigère écrasée, c'est que le narrateur est en train d'émettre une hypothèse.

Ainsi donc, la description donne pour la première fois des signes qui disent que, lorsque l'observateur ne comprend pas la cohérence gestuelle, une activité productrice d'hypothèses se met en route chez lui – bien qu'il n'y ait pas de verbalisation interprétative l'accompagnant. L'inadéquation gestuelle de la main – une inadéquation que le narrateur perçoit puisqu'il n'y a pas de scène réelle dans laquelle la main ait été écrasée – suffit à faire basculer la description en dehors de ce qui arrive

¹ Il est une fois de plus symptomatique de l'incapacité du narrateur à lire une émotion quelconque sur les visages, car il n'y a pas de raison pour croire ce qu'il dit : que l'immobilité du visage n'exprime pas l'émotion de la peur.

² Alain Robbe-Grillet, *La Jalousie*, op. cit., p. 97 : « A... ne bouge pas plus que la scutigère, tandis qu'il s'approche du mur, la serviette roulée en boule dans sa main ».

³ Alain Robbe-Grillet, *La Jalousie*, op. cit., p. 97.

réellement et objectivement. Et la répétition de la description-narration de cette scène deviendra une recherche progressive d'une image suffisamment adéquate pour expliquer la cohérence de la gestualité de A... au prix de l'abandon de la perception régie par le réel.

La narration modifie donc le récit de cet épisode en le faisant évoluer tout d'abord au moyen de glissements perceptifs qui se font discrètement remarquer mais qui, sans abandonner le cadre réaliste, rendent instable sa représentation. C'est ainsi que, dans sa première occurrence, le récit situe les faits dans la salle à manger de la maison de A... lorsqu'ils sont à table en train de manger et que A... et Franck projettent leur voyage en ville ; ici A... crispe ses doigts sur le manche du couteau lorsque Franck écrase le mille-pattes en se servant de sa serviette de table. Le même récit a lieu une deuxième fois dans la même salle à manger, mais à un moment peu précis après le retour du voyage en ville ; cette fois A... crispe ses doigts sur la nappe blanche. La troisième fois ils ont fini de manger et on a desservi la table ; A... crispe ses phalanges effilées sur « la toile blanche », qui perd presque sa condition de nappe et se plisse en sillons convergents à mesure que les doigts passent sur elle ; sur cette toile vient se poser la main brune de Franck. La quatrième et dernière fois, le mille-pattes est devenu géant, l'espace de la salle à manger s'est changé en chambre, la serviette de table en serviette de lavabo et la nappe ou toile en drap de lit. C'est donc sur ce drap blanc que se crispent les doigts de A... lorsque après avoir écrasé le mille-pattes Franck revient vers le lit. Comme l'on peut apprécier, dans cette dernière version l'écrasement de la scutigère trouve explicitement un contexte scénique érotique.

La description imite dans sa quatrième occurrence les allures objectives du reste des descriptions, mais ses contenus révèlent un dysfonctionnement perceptif relié à la répétition compulsive de la scène¹ et avec le caractère exploratoire d'hypothèses diverses que les variantes dévoilent. Le doute du lecteur sur l'exactitude réaliste des observations de ce narrateur grandit avec la constatation de la rentabilité de ses modifications perceptives à l'heure de construire une nouvelle scène adéquate pour sa compréhension de la crispation de la main de A... Et la variation des scènes se présente comme une évolution parce que le narrateur a une intention : chercher le réglage cohérent de la gestualité à une signification. C'est-à-dire qu'au moyen de la variation de scènes le narrateur essaie de repérer celle où la cause du geste de la main de A... apparaîtrait.

Si le psychanalyste Didier Anzieu voit dans l'écrasement de la scutigère un « acte énergétique et sexuellement symbolique »² ce n'est pas parce qu'il le soit en lui-même, mais parce qu'il se construit de la sorte au moyen de l'évolution des scènes. Le narrateur sait de manière pragmatique et non réfléchi que, dans la scène perçue, il y a certains éléments dont on peut tirer profit pour construire une scène érotique hypothétique : Franck qui écrase quelque chose, A... qui répond gestuellement à un écrasement ; ce qui manque est que ce quelque chose et A... se superposent, qu'ils viennent coïncider ne serait-ce que symboliquement.

Mais la recherche d'une scène érotique, dans laquelle la gestualité de A... soit comprise par l'observateur comme cohérente en termes neuronaux va à l'encontre de la cohérence perceptive elle-même : les différentes versions de la scène ne sont pas compatibles, leurs données perceptives se contredisent entre elles. Cela certifie donc que le narrateur est en train de sortir – du moins

¹ Une telle répétition crée des résonances entre *La Jalousie* et *Le Voyeur*, où Alain Goulet a analysé un « parcours œbrien de l'écriture » entre perception et fantasme. Il y a également relevé la réactualisation perceptive d'une scène d'agression sadique qui présente des concomitances avec la scène à caractère érotique de l'écrasement du mille-pattes (Alain Goulet, *Le Parcours œbrien de l'écriture*, Paris, Minard, 1982).

² Didier Anzieu, *Le Corps de l'œuvre*, op. cit., p. 226.

partiellement – de son observation sévère du réel¹. Et c'est là que sa description met en évidence l'entrée d'autres images qui viennent occuper ce territoire que les bandes de la jalousie – ou plus généralement dit : les ignorances perceptives du narrateur – ont transformé en une région de points aveugles.

En termes neuronaux s'ouvre la possibilité du fonctionnement où le cerveau gère la faculté de « remplissage » consistant en « son aptitude à reconstruire des épisodes, des formes, des mots, des gestes, à partir de quelques éléments de la configuration des indices »². Ce mécanisme, à l'œuvre dans l'épisode de la madeleine proustienne, permet de « retrouver un épisode ou une combinaison de sensations avec seulement une partie de l'information initialement mémorisée »³. Dans ce cas-là, le narrateur aurait toutes les raisons d'être jaloux, car la vue crispée des doigts de A... sur la nappe aurait pu faire revenir à sa mémoire une scène à caractère érotique survenue précédemment (en dehors de la narration) entre A... et Franck et que le narrateur lui-même aurait pu observer. Mais la présence d'un mille-pattes ayant une taille démesurée ne s'intègre pas facilement dans ce scénario réaliste.

Il est difficile de discerner si cette représentation de la scutigère est d'ordre hallucinatoire ou délirant car le délire est une idée et l'hallucination une perception (sans objet extérieur). Dans le contexte perceptif de *La Jalousie*, il semble plus raisonnable de se décider pour un cas d'hallucination, mais la composante linguistique active dans la création de la scène pourrait également démontrer son caractère délirant⁴ : comme il a déjà été noté, la scène change de localisation et de caractère en tournant autour du pivot lexical de la serviette – d'abord de table, puis de lavabo⁵. En accord avec la critique spécialisée de l'œuvre robbe-grilletienne⁶, il convient pourtant de s'orienter vers la possibilité d'un épisode hallucinatoire à cause des raisons que l'on présente par la suite.

¹ Cette scène est, en plus de celle de l'écrasement et de l'incendie de la voiture, la seule qui contienne des éléments de type onirique, délirant ou hallucinatoire.

² Alain Berthoz, *Le Sens du mouvement*, op. cit., p. 143.

³ *Ibid.*, p. 141.

⁴ Pour l'explicitation de cette distinction voir par exemple Fernando Colina, *El Saber delirante*, Madrid, Síntesis, 2007, p. 63-69.

⁵ Ainsi que l'a remarqué Jean-Pierre Vidal à propos des « polytagmes » ou des variations de la place de la scutigère dans le récit, « le roman de Robbe-Grillet, comme la musique de Webern, est le lieu de réactions en chaîne, c'est un art de la variation » (Jean-Pierre Vidal, *La Jalousie d'Alain Robbe-Grillet*, op. cit., p. 28). Le critique a remarqué ailleurs des phrases-pivots qui, répétées par le même personnage à des moments différents, fonctionnent comme des « échangeurs narratifs » ou des nœuds thématiques « orientant le texte dans une direction différente » (*Ibid.*, p. 73-74). Dans le cas de la « serviette », c'est son ampleur sémantique qui permet ce déplacement de lieu dans l'histoire – de la table à la chambre à coucher – et qui opère aussi un déplacement dans le temps ; le nouveau temps n'appartient plus à la dimension réelle de la narration, c'est le hors temps de l'hallucination (et avec lui l'espace cesse aussi d'être réaliste et il peut abriter une scutigère géante).

⁶ Parlant des romans antérieurs au film *L'Année dernière à Marienbad* – dont *La Jalousie* –, Genette a écrit que « l'univers de Robbe-Grillet était celui du rêve et de l'hallucination, et seule une mauvaise lecture, inattentive ou mal orientée, nous avait détournés de cette évidence... » (*Figures I*, op. cit., p. 66). Il est toutefois aisé de distinguer – comme le fait Genette – cet épisode hallucinatoire du mode plus général de description qu'il appelle « fantôme de réalisme intégral », où il faut que les « fantasmes soient, comme les perceptions de Taine, des hallucinations vraies, car son [de Robbe-Grillet] délire parle, comme on sait, en style d'arpenteur : « Cinq centimètres de long sur trois centimètres de large » (*Ibid.*, p. 81). Et Genette encore, de conclure : « réaliste et subjective dans son projet et sa genèse, cette œuvre s'achève en un spectacle rigoureusement objectif, et, en raison de son objectivité même, totalement irréel » (*Ibid.*, p. 82). Carmen García Cela a étudié, dans la première des *Trois Visions réfléchies* de Robbe-Grillet, le caractère paradoxal de la description qui « la transforme en une pratique auto-subversive », et dans laquelle « la similitude et l'aimantation orientée vers les objets de la réalité » sont accompagnées d'« une multitude de reflets qui se multiplient partout en une série vertigineuse de dédoublements qui semblent tendre à l'infini. Les miroirs, des arguties descriptives, matérialisent cette pullulation euphorique d'images dédoublées ou multipliées par deux qui, dans leur accumulation névrotique,

Comme l'écrivait en 2002 Jean-Pierre Changeux, « les hallucinations se distinguent d'un rapport conscient de souvenirs du passé en ce sens qu'elles se produisent spontanément et involontairement en l'absence de stimulation externe pertinente »¹. L'hallucination n'est ni une perception ni la mémoire d'une perception, mais une fabrication perceptive :

[Elle] est produite par des mémoires endogènes de perceptions soudain[ement] combinés. [Elle est] le fonctionnement autonome des circuits internes qui, normalement servent pour simuler les conséquences de l'action. Quelque part dans le cerveau, une activation purement interne se produit qui met en route des hypothèses perceptives. [...] l'hallucination est le véritable témoin de [...] la fonction anticipatrice, projective du cerveau qui plaque sur le monde des hypothèses, ses mémoires, et qui reconstitue le mouvement à partir du moindre indice de variation.²

L'hallucination se sert de fragments de mémoire perceptive et émet des hypothèses perceptives : dans son double mouvement, elle fonctionne comme une quelconque opération perceptive du monde extérieur : elle essaie ce qu'elle sait ; sauf que, dans son cas, elle le fait indépendamment du monde extérieur. La cohérence que cherche l'hallucination n'est pas par rapport au monde tel qu'il est réellement, mais par rapport aux émotions du sujet ; la construction perceptive essaie d'être cohérente avec le désir ou la crainte (auxquels renvoie la jalousie). La crainte de voir le soupçon réalisé construit dans le cerveau la scène hallucinatoire qui le fonde. La crainte de voir la cause qui rendrait cohérente la gestualité des doigts de A... est précisément ce qui engendre l'hallucination de la cause.

La connaissance que le lecteur a des usages descriptifs du narrateur lui permet d'affirmer que celui-ci n'est pas vraiment en train d'observer une scène réelle, mais qu'il est plutôt en train de recombinaison, comme il est de règle dans l'hallucination, des perceptions réelles partielles avec certaines hypothèses de perception produites dans son cerveau. Autrement dit : s'il voit réellement les doigts de A... qui se crispent, il ne les voit pas se crispant sur les draps d'un lit ; et s'il voit une vraie scutigère, elle n'est certainement pas d'une taille énorme (mais seulement d'une taille qu'une serviette enroulée peut écraser). Les hallucinations de ce narrateur semblent donc concerner essentiellement la perception de l'espace (la localisation et la taille).

glissent vers les marges de l'irréel. [...] Aussi bien les copies que les simulacres ne font que souligner avec une emphase maximale [le] manque fondamental du modèle ». « Plus la série descriptive s'essaie à la fragmentation et à la multiplication des images du modèle, plus le manque de cet objet devient évident pour la série visuelle » (Carmen García Cela, « La Paradoja de la descripción », *Estudios franceses*, n° 6, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1990, resp. p. 32 et p. 37). Genette trouvait également dans les *visions réfléchies* une « ressemblance dans l'altérité » ou une « altération dans l'identité » s'organisant en « suite de variations autour d'un nombre limité d'éléments qui jouent le rôle du thème fondamental, ou, comme disent les linguistes, du *paradigme* ». Et il arrive que, contrairement à ce que l'on attend dans tout récit classique – où « la description et la narration suiv[ent] l'ordre des contiguïtés spatiales et temporelles » – Robbe-Grillet déverse dans cet axe syntagmatique le contenu de l'ordre paradigmatique : « il étale horizontalement, dans la continuité spatio-temporelle, la relation verticale qui unit les diverses variantes d'un thème, il dispose en série les termes d'un choix, il transpose une *concurrency en concaténation*, comme un aphasique qui déclinerait un nom, ou conjuguerait un verbe, en croyant construire une phrase » (Gérard Genette, *Figures I*, op. cit., p. 84-85). Marges de l'irréel, aphasie : des troubles concernant la réalité et le langage semblent dériver de la compulsion de la mimésis et de l'empire du « démon de l'analogie » sur la description : il n'est donc pas étonnant que des troubles psychiques en dérivent également.

¹ Jean-Pierre Changeux, *L'Homme de vérité*, op. cit., p. 145.

² Alain Berthoz, *Le Sens du mouvement*, op. cit., p. 274-275.

Que ces perceptions hallucinatoires sont des hypothèses émises a été démontré dans la variabilité de détails scéniques qui se présentaient dans les trois répétitions précédentes du récit de la scène de la scutigère, et tout particulièrement dans l'exploration des diverses options sémantiques de la « serviette ». De fait, dans la diversité de la configuration scénique de ces options sémantiques il est loisible de localiser un usage caractéristique de la psychose (et sa possibilité hallucinoire) : celui de « l'émancipation des signifiants »¹.

Caché derrière les lames de la jalousie, ce narrateur se montre plus qu'il ne voudrait à travers une description qui l'implique de manière spéculaire. De plus, la restriction perceptive et compréhensive de son activité d'observation soulève chez lui un mode hypothétique pathologique : si le monde – sous son observation privée d'interprétations et d'émotions – ne réussit pas à signifier, ce seront l'hallucination et sa désorganisation perceptive qui se chargeront de lui fournir une compréhension. De cette manière se brise le miroir de la description, qui ne reflète plus le monde. Il n'est pas nécessaire de croire à la convocation du malheur du miroir brisé pour savoir que ce narrateur sera condamné à l'enfer de la jalousie. Mais la possibilité que le lecteur a de voir une telle intériorité est seulement donnée par la bande mince de l'hallucination qui, telle un interstice dans la jalousie, apparaît de manière intermittente dans le roman. Soumis, comme le narrateur, aussi bien à la tentation de l'activité interprétative qu'à l'empêchement de celle-ci, il se pourrait bien que le lecteur donnât également dans la lecture hallucinoire. Il est donc temps de tenir la bride.

Mots-clefs : sciences cognitives, fiction, roman, perception, hallucination, action, miroir.

Bio-bibliographie : Amelia Gamoneda Lanza est Professeur de Littérature Française à l'Université de Salamanca. Elle a exercé régulièrement la critique littéraire et a traduit à l'espagnol Cioran, Duras, Yvon Le Men, Mallarmé ou Jacques Ancet. Elle a publié des essais littéraires: *Marguerite Duras. La textura del deseo* (1995) et *Merodeos. Narrativa francesa actual* (2007), ainsi que des études sur de nombreux auteurs depuis la fin du XIXème jusqu'à nos jours. Actuellement elle dirige le Projet de recherche *ILICIA Inscripciones literarias de la ciencia* (www.ilicia.es) autour des convergences de la science et de la littérature. Elle a édité dans ce domaine *Espectro de la analogía. Literatura y ciencia* (2015).

¹ Fernando Colina, *El Saber delirante*, op. cit., p. 7 sq. Pour la réflexion sur « l'émancipation du signifiant » dans les romans d'Alain Robbe-Grillet, voir aussi l'ensemble de l'étude de Carmen García Cela, *Nervures verbales. Alain Robbe-Grillet : Problèmes d'intertextualité*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2005.