



HAL
open science

Localisation et perception : l'observateur invisible omniprésent

Laure Sarda, Pierre Le Goffic

► **To cite this version:**

Laure Sarda, Pierre Le Goffic. Localisation et perception : l'observateur invisible omniprésent. Catherine Fuchs. L'espace de La Jalousie Traduire, transférer, transposer, Presses Universitaires de Caen, pp.19-58, 2016, Bibliothèque de Syntaxe et Sémantique, 978-2-84133-777-4. hal-01317992

HAL Id: hal-01317992

<https://hal.science/hal-01317992>

Submitted on 19 May 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Chapitre I

Localisation et perception : l'observateur invisible omniprésent

Laure SARDA

CNRS

LATTICE (Laboratoire langues, textes, traitements informatiques, cognition – UMR 8094), CNRS,
École normale supérieure, PSL Research University, université Paris 3 – Sorbonne Nouvelle

Pierre LE GOFFIC

Université Paris 3 – Sorbonne Nouvelle

LATTICE (Laboratoire langues, textes, traitements informatiques, cognition – UMR 8094), CNRS,
École normale supérieure, PSL Research University, université Paris 3 – Sorbonne Nouvelle

Même si l'on y [dans le « Nouveau Roman »] trouve beaucoup d'objets, et décrits avec minutie, il y a toujours et d'abord le regard qui les voit, la pensée qui les revoit, la passion qui les déforme¹.

Dans le texte de *La Jalousie*, le regard de l'observateur fournit le fil conducteur du récit. Cet observateur est aussi le narrateur, mais un narrateur très particulier qui ne se met jamais en scène comme narrateur, qui ne dit jamais *je*. Cet observateur-narrateur est également un personnage (un des participants de l'histoire) qui n'est jamais non plus explicitement mis en scène comme personnage. Le lecteur doit donc admettre que tout le texte n'est qu'un compte rendu de perception – parfois étrange – que nous livre cet observateur-narrateur. Sous l'apparente objectivité du récit, sa présence devient alors manifeste. La description se présente en effet formellement comme objective, hyperréaliste avec une accumulation de détails qui va bien au-delà de l'observation commune. La disposition des êtres et des choses y est minutieusement détaillée, comptée (voir les bananiers, les carrelages, les lames des jalousies, les balustres, les rondins, les antennes, les fentes, les écailles de peinture, etc.). Chaque objet occupe une place précise, délimitée encore dans le rapport qu'elle a avec les autres objets, les lieux environnants ou adjacents. Chaque description donne lieu à une focalisation grossissante des détails dispositionnels, caractérisant les

1. Robbe-Grillet [1963] 2013: 147.

angles, l'orientation, les formes, les dimensions. Les exemples abondent pour illustrer cette façon très particulière de saisir le monde :

1. [...] l'ombre de l'extrême bord du toit coïncide exactement avec la ligne, en angle droit, que forment entre elles la terrasse et les deux faces verticales du coin de la maison. (§ 1.1, p. 9-10)
2. Le trait de séparation entre la zone inculte et la bananeraie n'est pas tout à fait droit. C'est une ligne brisée, à angles alternativement rentrants et saillants, dont chaque sommet appartient à une parcelle différente, d'âge différent, mais d'orientation le plus souvent identique. (§ 2.4, p. 33)

Devant cette surabondance de détails, le lecteur malmené a deux options : soit fermer le livre, soit se lier réellement au regard de cet observateur-narrateur, entrer dans sa vision du monde et, d'une certaine façon, expérimenter lui-même le regard du jaloux, un regard aiguisé qui détaille et épie tout ce qui se livre à sa perception. Et ce faisant, le lecteur découvre sous l'apparente objectivité de ce compte rendu de perception une vision très personnelle et animée. Comme on peut le voir dans les exemples ci-dessous, c'est une description où partout se glissent des marques de subjectivité : dans les adjectifs (*la note est un peu **plus grave**, ou **plus prolongée***, ex. 7), dans l'emploi des modaux qui traduisent le positionnement de notre narrateur face à ce qu'il perçoit (ex. 3, 4 et 5). On trouve aussi des marques de subjectivité dans des constructions évaluatives (ex. 6) et argumentatives (ex. 7 et 8) qui traduisent le cheminement de pensée du sujet percevant :

3. A... fredonne un air de danse, dont les paroles demeurent **inintelligibles**. Mais Franck les comprend **peut-être**, s'il les connaît déjà, pour les avoir entendues souvent, **peut-être** avec elle. C'est **peut-être** un de ses disques favoris. (§ 1.64, p. 29-30)
4. [...] L'antenne, non plus, ne s'est **sans doute** pas imprimée jusqu'au bout sur le mur. (§ 7.7, p. 145)
5. La lampe, **c'est certain**, attire les moustiques [...]. (§ 7.14, p. 147)
6. Ses yeux sont très grands, brillants, de couleur verte, bordés de cils longs et courbes. **Ils paraissent toujours** se présenter de face, même quand le visage est de profil. Elle les maintient **continuellement** dans leur plus large ouverture, en toutes circonstances, sans jamais battre des paupières. (§ 8.82, p. 202)

7. Parfois la note est un peu plus grave, ou plus prolongée. **Il y a probablement** différentes sortes de bêtes. **Cependant** tous ces cris se ressemblent ; **non qu'ils aient** un caractère commun facile à préciser, **il s'agirait plutôt** d'un commun manque de caractère : **ils n'ont pas l'air** d'être des cris effarouchés, ou de douleur, ou menaçants, ou bien d'amour. **Ce sont comme** des cris machinaux, poussés sans raison décelable, n'exprimant rien, ne signalant que l'existence, la position et les déplacements respectifs de chaque animal, dont ils jalonnent le trajet dans la nuit. (§ 1.70, p. 31)
8. **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. [...] (§ 1.68, p. 30)

Le lecteur faisant ainsi l'effort de restituer l'être percevant derrière les descriptions apparemment objectives, se glisse, pour ainsi dire, dans le flux de pensée qui guide les observations et motive la progression du récit. Il est en fait amené à prendre conscience que cette réalité qui lui est livrée comme objective est le reflet direct de la pensée de l'observateur qui passe sans transition aucune d'une scène perçue (qui s'insère dans un fil narratif) à une scène remémorée (qui peut rompre sans prévenir la cohérence du récit, ou au contraire s'y s'insérer insidieusement). Toutes les scènes (présentes, passées, ou imaginaires) sont relatées sur le même mode du présent immédiat, elles sont ancrées dans le *maintenant*, qui traduit la nature du rapport au monde de l'observateur : la présence. La difficulté face aux scènes rejouées ou aux visions est que rien dans le texte ne les signale comme telles. Elles se juxtaposent aux autres scènes décrites, selon le même procédé, au fil du regard. On passe ainsi du regard extérieur au regard intérieur.

Dans cet article, nous montrerons comment cette présence du sujet percevant fonde la cohérence globale du récit, c'est-à-dire son unité et son intelligibilité d'ensemble – et ce de plusieurs façons. Dans la première partie, nous montrerons d'abord comment cette présence du sujet percevant rend possible une lecture cohérente à un premier niveau, respectant les normes ordinaires de déroulement spatio-temporel d'un récit. Nous nous livrerons pour ce faire à une analyse « au fil du texte » du premier chapitre, qui pose tous les « ingrédients » des procédés d'écriture de l'auteur. Nous montrerons ensuite, dans la deuxième partie, comment cette même présence percevante motive au contraire, d'une certaine manière, les ruptures de la cohérence du récit : nous ferons d'une part l'analyse des transitions dans le chapitre 6 pour montrer à la fois les

ruptures dans la progression du texte et ce qui, au-delà de ces ruptures, assure malgré tout une cohésion d'ensemble. Nous explorerons d'autre part un procédé abondamment mis en œuvre, celui de la répétition, qui vient établir dans le texte des types de liens non linéaires, qui contribuent à bousculer la temporalité du récit; c'est l'espace qui fournit alors les repères structurants. Le point commun de toutes ces distorsions est de nous ramener encore et toujours à la présence du sujet percevant, fondement et garant de l'unité et de l'homogénéité du texte, et donc de sa cohérence – toute fragile et sujette à caution qu'elle puisse être –, telle en tout cas que le lecteur est amené à la (re)construire.

1. Regard du sujet percevant et cohérence du texte : l'exemple du chapitre 1

Le chapitre 1 est, en apparence du moins, le plus simple : il peut se laisser lire sans trop d'efforts comme une narration suivie, comme le récit de ce que font quelques personnages pendant un après-midi et une soirée, dans un lieu bien défini : une maison et ses dépendances, située quelque part (sans autre précision) dans ce qui ressemble à une Afrique de l'époque coloniale, où des colons blancs exploitent une concession et règnent sur une domesticité noire (les « boys »). On peut distinguer dans ce premier chapitre quatre « scènes », qui s'enchaînent chronologiquement : les activités (ou quelques activités) d'une femme (A...) pendant l'après-midi, l'apéritif du soir sur la terrasse avec un voisin (Franck), puis le dîner, et enfin le café d'après-dîner.

1.1. L'observateur-narrateur

Qui raconte ? Aucun énonciateur ne se dévoile : pas un seul *je* ne figure dans le texte (en dehors des discours rapportés). Les notations sur les lieux et sur les personnages sont massivement d'allure objective, et abondantes. Cette trame objectivante n'est pas remise en question par plusieurs passages de discours rapporté au style direct, et peut même absorber le style indirect libre (par exemple § 1.2, p. 10).

Pour autant, lors des scènes de l'apéritif, du dîner et du café, qui commentent les faits et gestes de deux participants seulement, A... et Franck, il est de toute évidence nécessaire de faire une place à un troisième participant, indirectement impliqué : un participant muet est clairement indiqué à l'apéritif, où trois verres sont servis (§ 1.24, p. 18-19) et où il occupe le quatrième fauteuil (en l'absence de la femme de Franck, infère le lecteur) (§ 1.25, p. 19-20), ainsi qu'au dîner, où trois couverts sont mis (§ 1.30, p. 20-21) et au café qui s'ensuit (§ 1.60, p. 27-28). Ce participant,

auquel le lecteur confère spontanément en première hypothèse le statut de mari de A..., au vu de la situation, ne dit rien (du moins, rien qui soit rapporté), mais c'est lui qui observe, qui note, qui décrit, qui commente : c'est l'observateur-narrateur. Étrange position que celle de ce narrateur, qui est en même temps un des trois personnages clés de l'intrigue, qui nous conte par le menu les actes et dires des deux autres, tels du moins qu'il les voit et les entend, par situation partagée ou par espionnage, qui les scrute sans se dévoiler ni se cacher. Le lecteur prend progressivement la mesure de cette présence muette, présence d'une conscience percevante torturée, qui envahit petit à petit tout le texte.

Mais la question du narrateur se pose néanmoins avec intensité dès le départ : le lecteur, même peu attentif, ne peut se satisfaire d'une grille de lecture qui renverrait tout le début du texte à un narrateur omniscient et non impliqué : d'une part des éléments de deixis contredisent explicitement cette apparente neutralité impersonnelle, et d'autre part et surtout, un faisceau d'indices nombreux et convergents, en cohérence avec ces marques déictiques, rend manifeste l'omniprésence d'un «je», dès le départ participant muet à l'histoire et narrateur : il devient dès le début manifeste pour le lecteur que le texte n'est que la retranscription de ce que perçoit cet observateur.

Les éléments de deixis les plus évidents sont du côté de la temporalité : le texte commence (§ 1.1, p. 9) par un *maintenant* suivi d'un verbe au présent (*Maintenant l'ombre du pilier [...] divise en deux parties égales l'angle correspondant de la terrasse*) qui se comprend comme un présent *hic et nunc*. Si l'ombre du pilier sert à mesurer le temps qui passe, et l'heure qu'il est, à la manière d'un cadran solaire, objectivement, le *maintenant* est l'indice de présence absolu du sujet percevant.

Cet ancrage ne se démentira jamais dans la suite du texte. Le retour des *maintenant* (pas moins de douze occurrences dans le premier chapitre, et quarante autres dans la suite) et des verbes au présent, appuyé par une série de marqueurs convergents (circonstants : *à cet instant*, § 1.1, p. 9 ; *ce soir*, § 1.21, p. 17 et § 1.25, p. 19 ; *cette fois*, § 1.20, p. 17 ; *tout à l'heure*, § 1.35, p. 23 ; *à présent*, § 1.60, p. 27-28 ; adverbes aspectuels : *encore*, § 1.1, p. 9 ; *toujours*, § 1.2, p. 10), rythme le texte, et construit une trame temporelle cohérente, faite de moments successifs. Ce présent *hic et nunc* est un pur présent d'énonciation (encore que d'une énonciation à la fois assumée et à demi masquée, qui ne se dévoile qu'imparfaitement). Selon le type de procès des verbes concernés, il peut s'étendre très naturellement jusqu'à une actualité élargie (*elle est toujours habillée de la robe claire*, § 1.2, p. 10 ; *elle poursuit sa lecture, sans détourner les yeux, jusqu'à ce que le jour soit devenu insuffisant*, § 1.19, p. 16-17), et même jusqu'à la dénotation de situations permanentes (par exemple dans la description

des lieux: *La maison est construite de plain-pied*, § 1.6, p. 12). Le texte se donne donc d'entrée de jeu à lire comme une sorte de reportage au fil du temps (des heures d'une journée), consigné dans de brefs (parfois très brefs) paragraphes.

1.2. L'observateur espion

La première scène est particulièrement instructive à cet égard: les quinze premiers paragraphes nous montrent A... seule dans sa chambre, occupée à lire puis à écrire une lettre, sans parler à quiconque, sans qu'aucune interaction avec quiconque soit mentionnée ou même inférable:

9. Maintenant l'ombre du pilier [...]. (§ 1.1, p. 9-10)
10. Maintenant, A... est entrée dans la chambre [...]. Elle s'est maintenant retournée [...]. (§ 1.2, p. 10)
11. [...] A..., sans y penser, regarde le bois dépeint de la balustrade [...]. (§ 1.11, p. 13-14)
12. Elle fait quelques pas dans la chambre et s'approche de la grosse commode, [...] elle se redresse [...]. (§ 1.12, p. 14)
13. Elle se tourne maintenant vers la lumière [...]. (§ 1.13, p. 14)
14. Ensuite, gardant la lettre en main, A... repousse le tiroir [...]. [...] elle penche la tête vers le sous-main pour se mettre à écrire. (§ 1.14, p. 14-15)

Mais l'enchaînement des paragraphes est parfois déconcertant à la lecture: le § 1.3, p. 11 (*L'épaisse barre de la balustrade n'a presque plus de peinture [...]*) rompt en apparence avec le fil engagé de la narration, qui ne sera repris explicitement qu'au § 1.11, p. 13-14. Les § 1.3 à 1.10 explicitent la situation de la maison et de ses dépendances (la terrasse et le jardin, entourés de la plantation de bananiers), ainsi que tout ce qui borde la concession. Exposition profitable au lecteur, certes, mais au-delà des strictes nécessités, et source d'interrogations.

Déjà le premier paragraphe laissait le lecteur dans une situation incertaine, partagé entre d'un côté l'influence d'indices déictiques temporels (*maintenant...*) – assurés et puissants, mais non relayés par des déictiques spatiaux et/ou personnels convergents –, et de l'autre une description impersonnelle: les notations spatiales, essentiellement à base d'articles définis (*le pilier, le toit, la terrasse, la maison, la façade, le*

pignon ouest) installent un univers supposé (donné comme) allant de soi, mais dont l'évidence affichée peut prendre sa source aux yeux du lecteur aussi bien dans sa banalité impersonnelle (une maison au plan ordinaire, immédiatement compréhensible) qu'en tant qu'environnement immédiat d'un locuteur. Le lecteur peut légitimement (sans y être contraint) se demander d'où parle ce locuteur, et, s'il est l'observateur lui-même, où il est posté: il voit le trait d'ombre, et la limite où arrivent les rayons du soleil, qui n'atteignent ni le mur de façade au sud, ni le mur pignon à l'ouest; pour cela, il faut qu'il soit lui-même sur la terrasse, à l'angle ou presque à l'angle, avec vue sur les côtés sud et ouest. À quoi peut bien s'intéresser ce personnage?

Le § 2 (p. 10-11) signale l'entrée en scène du personnage féminin clé du roman, A... : *Maintenant A... est entrée dans la chambre, par la porte intérieure qui donne sur le couloir central*. Le *maintenant* initial redouble celui du § 1, et le lecteur de s'interroger: que signifie cette récurrence? qui énumère ainsi les instants, et pourquoi? combien de temps s'est-il écoulé depuis le premier *maintenant*? La cooccurrence de *maintenant* et du passé composé impose une interprétation accomplie (résultative) de ce dernier («A... est maintenant dans la chambre»), cependant que la mention *par la porte [...]* fait du passé composé, à l'inverse, la description d'une action (qui serait aoristique, n'était le *maintenant*): on ne pourrait pas dire «*A... est maintenant dans la chambre, par la porte intérieure qui donne sur le couloir». On est donc obligé à une double lecture simultanée du passé composé («Maintenant A... est entrée dans la chambre, et son entrée s'est faite par...»), ou du moins à une interprétation syncrétique, incluant à la fois une action et son résultat. Des emplois de ce genre évoquent irrésistiblement la verbalisation en temps réel d'une perception, ils renvoient à une conscience percevante, portent témoignage de son activité.

Pourquoi *la chambre* (et non pas *sa chambre*)? L'article défini apporte une note à la fois de familiarité (pour le narrateur, avec transmission au lecteur) et impersonnelle. Le lecteur ne tardera pas à comprendre que cette chambre est la chambre de A..., à laquelle le narrateur n'a pas accès, et dont il aperçoit l'intérieur depuis la terrasse.

Le lecteur ne peut également manquer de relever l'étrangeté de la première notation concernant A..., entrée dans sa chambre: *Elle ne regarde pas vers la fenêtre, grande ouverte, par où – depuis la porte – elle apercevrait ce coin de terrasse* (§ 1.2, p. 10). Il est pourtant banal, quand on entre dans une pièce, de se retourner pour refermer la porte sans avoir regardé dans la pièce. Pourquoi prêter attention à ce détail insignifiant? Et quel est *ce coin de terrasse*? Il fait certes référence anaphoriquement au paragraphe précédent – mais il n'y a pas été question d'un «coin» de

terrasse. La seule interprétation possible est alors qu'il s'agit du coin de terrasse où se trouve l'observateur (côté sud ou côté ouest : la suite du texte, indiquant la position de la fenêtre, montrera qu'il s'agit du côté sud). La position du narrateur est alors toujours inavouée, mais non dissimulée, patente, assumée : « elle apercevrait le coin de terrasse où je suis ». Étrange est la relation entre les deux personnages : l'observateur voit A... de face, avec assez d'attention pour noter que A... ne regarde pas dans sa direction ; aucune communication ne s'instaure. L'observateur craint-il (ou espère-t-il) d'être vu ?

La phrase suivante du § 1.2 (p. 10), *Elle s'est maintenant retournée vers la porte pour la refermer*, combine à nouveau le *maintenant* et le passé composé, et produit le même effet de dénotation à la fois du mouvement avec son intentionnalité (se retourner pour...) et de la (nouvelle) position (être (re)tournée vers...). Combien de temps s'est-il écoulé entre le *maintenant* de l'entrée dans la chambre et ce nouveau *maintenant* ? Fort peu sans doute, juste le temps d'un mouvement – ce qui souligne d'autant la pulsion observatrice de celui qui enregistre comme des instants différents les phases successives, tout ordinaires, d'un mouvement complexe.

A... est donc maintenant toujours dans le champ de vision de l'observateur, mais vue de dos. Suit la mention de *la robe claire, à col droit, très collante* et l'évocation de la discussion avec Christiane (second personnage introduit, – fausse piste pour le lecteur : la femme de Franck n'aura pas dans le récit les honneurs d'une position symétrique à celle du mari de A...). L'implication de l'observateur se lit dans les appréciations relatives à la situation (c'est *toujours* la même robe *qu'elle portait au déjeuner*), et dans la distribution des paroles au style indirect libre. Les passés composés des verbes nous relatent un épisode récent (*Christiane, une fois de plus, lui a rappelé [...]. Mais A... s'est contentée de sourire [...]*), les présents nous ramènent insensiblement du style indirect vers le *bic et nunc* (*Elle ne craint pas le froid non plus, d'ailleurs. Elle conserve partout la même aisance*), avec une ambiguïté qui laisse le lecteur indécis dans la dernière phrase du paragraphe :

15. [...] Les boucles noires de ses cheveux se déplacent d'un mouvement souple, sur les épaules et le dos, lorsqu'elle tourne la tête. (§ 1.2, p. 10-11)

De quel mouvement de tête s'agit-il ? Le narrateur continue-t-il un portrait de A..., dans une actualité large (présent d'habitude, générique) ? Mais à ce point du récit rien ne motive l'évocation de ce mouvement particulier comme caractérisation habituelle de A... S'agit-il d'un présent qui dénoterait (avec effet rétrospectif) le mouvement que A... vient de faire lorsqu'elle s'est retournée vers la porte pour la refermer ? Mais ce

mouvement est un stade dépassé du texte, il a déjà été enregistré comme accompli, et il a servi de point de départ au développement sur la robe. Il ne reste alors qu'une interprétation possible : le présent de *lorsqu'elle tourne la tête*, bien qu'inclus dans une subordonnée et en fin de phrase, est un présent de reportage qui dénote le nouveau mouvement que fait A... après avoir refermé la porte, en se retournant derechef, mais cette fois-ci vers l'intérieur de la chambre ; elle se présente donc à nouveau de face aux yeux de l'observateur posté sur la terrasse, c'est-à-dire tournée vers la fenêtre, dans la position que décrivait le début du deuxième paragraphe.

Sans doute le lecteur ne s'attarde-t-il pas comme nous venons de le faire à essayer d'élucider ce point, qui peut paraître négligeable à ce stade – d'autant plus que toute son attention est requise par le début du paragraphe suivant, qui semble marquer une rupture brutale avec le fil narratif des actions de A... :

16. L'épaisse barre d'appui de la balustrade n'a presque plus de peinture sur le dessus. [...] (§ 1.3, p. 11)

L'observation, si observation directe il y a, se fait ici en direction de l'extérieur : vers la balustrade (qui borde la terrasse), et, au-delà, vers le jardin en contrebas. L'observateur, s'il est toujours impliqué et en action, a pivoté de cent quatre-vingts degrés, pour tourner son regard non plus vers l'intérieur de la maison, mais vers l'extérieur. Une hypothèse de lecture, dans le droit fil des constatations qu'accumule petit à petit le lecteur depuis le début, permet de rendre cohérent l'ensemble des éléments du texte, y compris ce qui vient d'être avancé sur le dernier mouvement de A... : l'observateur s'est tourné en même temps que A... ou presque en même temps (dès qu'il a lui-même perçu le mouvement de A..., qu'il était d'ailleurs aisé d'anticiper : se retourner après avoir refermé une porte), et dans la même direction. Pour quelle raison ? Pour regarder ce que A... regarde, ou pour ne pas être pris en flagrant délit d'espionnage, car A... se retrouve à nouveau en position de regarder *vers la fenêtre, grande ouverte, par où elle apercevrait ce coin de terrasse*. Regarder également vers le lointain est une façon de donner le change. Pour le lecteur, nul doute que cette hypothèse est lourde et coûteuse, mais c'est le prix à payer pour sauvegarder la cohérence du texte : un nouveau contenu de perception, brutalement introduit, oblige le lecteur à reconstruire la direction du regard de l'observateur, et même son déplacement ; ce procédé sera utilisé en abondance par Robbe-Grillet. Et cette hypothèse se trouve fortement étayée (sinon confirmée et vérifiée) dans la suite du texte : quand le lecteur retrouve A... (il faut attendre le § 1.16, p. 15), elle se trouve exactement dans la position qui vient d'être conjecturée, c'est-à-dire tournée vers la fenêtre, regardant vers l'extérieur, et qui plus est regardant le même

objet: *Adossée à la porte intérieure qu'elle vient de refermer, A..., sans y penser, regarde le bois dépeint de la balustrade.* (Il faudra alors supposer que l'observateur s'est retourné, au moins partiellement, en direction de l'intérieur de la chambre, pour voir A... et identifier le point de la terrasse qu'elle regarde: regarder en même temps le regard de l'autre et ce qu'il regarde est tout simplement impossible.)

Les § 1.3 (p. 11) à 1.10 (p. 13) sont entièrement placés, explicitement, sous le signe du regard: tout le vocabulaire de la perception visuelle est employé, et deux regards alternent, le regard propre de l'observateur posté sur la terrasse, et celui qu'il prête à A... depuis le fond de la chambre.

L'observateur sur la terrasse commence par poser son propre regard sur *la balustrade* (introduite sur le mode du déjà connu, avec son article défini) pour la détailler de près avec minutie (*Le gris du bois y apparaît, strié de petites fentes longitudinales*, § 1.3, p. 11).

Mais dès que ses yeux quittent cet objet immédiat, l'observateur coïncide en quelque sorte avec *le regard qui, venant du fond de la chambre, passe par-dessus la balustrade, et qui ne touche terre que beaucoup plus loin, sur le flanc opposé de la petite vallée* (§ 1.4, p. 11) (ce regard est celui de A...). Ce regard portant au loin est un bon prétexte pour Robbe-Grillet pour nous faire faire le tour du propriétaire de la concession (§ 1.4 à 1.10) et de ses alentours: du nord au sud et d'est en ouest, avec commentaires topographiques explicatifs sur la situation de la maison. Dans les notations se conjuguent des éléments déictiques (*en amont, sur ce versant-ci de la vallée, c'est-à-dire de l'autre côté de la maison*, § 1.5, p. 12), et des groupes nominaux définis (*la vallée, la plantation*, § 1.4, p. 11-12; *la route, le plateau, les hangars*, § 1.5, p. 12), qui font penser à une sorte de regard circulaire esquissé ou de remémoration intérieure.

La vue propre de l'observateur reprend ses droits avec l'allusion explicite à *l'observateur posté sur la terrasse* (§ 1.9, p. 13), qui, regardant à droite comme à gauche, est soucieux de *bien distinguer l'ordonnance* des bananiers, ordonnance qui, vers le fond de la vallée, *s'impose au premier regard* et devient aisée à *suivre*: le lecteur identifie sans effort cet observateur abstraitement convoqué à l'observateur posté sur la terrasse *hic et nunc*, qui s'auto-désigne indirectement, mais clairement, et s'identifie à une tâche de surveillance.

Mais après ce panorama circulaire, le § 1.10 (p. 13) ramène le regard dans l'axe nord-sud, qui va du fond de la chambre à la fenêtre, puis à la balustrade, puis au flanc opposé de la vallée (*le versant d'en face*), qui, nous dit-on, est celui qui *s'offre le plus commodément à l'œil, celui que l'on regarde naturellement, sans y penser, par l'une ou l'autre des deux fenêtres, ouvertes, de la chambre*. Nul doute que ce regard naturel soit aussi celui de A..., comme vient de le constater l'observateur, qui s'est retourné vers la chambre.

Nous apprenons au passage, incidemment, que la chambre comporte, non pas une fenêtre, comme nous le laissait croire le § 1.2, p. 10 (*la fenêtre, grande ouverte*), mais deux, du même côté (puisqu'elles livrent la vue dans la même direction), les deux étant ouvertes à ce moment précis. Les autres éléments du décor de la chambre sont convoqués à mesure de leur intégration dans une scène visuelle, saturant à chaque fois la prise de conscience (la première fenêtre était donnée comme unique), et non pas d'emblée dans leur totalité exhaustive et organisée (comme le serait une pure description «logique»). Nous retrouverons la seconde fenêtre au § 1.14 (p. 14-15), avant d'apprendre (toujours incidemment) au § 1.16 (p. 15-16) l'existence d'une troisième fenêtre, du côté ouest!

Le § 1.11 (p. 13-14) revient à A..., que le lecteur, dérouté ou inattentif, avait peut-être perdue de vue depuis son entrée au § 1.2, et qui est toujours là où le § 1.2 l'avait laissée : *Adossée à la porte intérieure qu'elle vient de refermer, A..., sans y penser, regarde le bois dépeint de la balustrade*. Son regard se trouve tout naturellement orienté vers la terrasse, avec sa balustrade, et la vallée au-delà. Puis A... ramène progressivement le regard jusqu'au sol à ses pieds, comme préoccupée – en passant par *la fenêtre* (revenue unique).

Pour caractériser le regard de A..., le narrateur retrouve exactement la même formule qu'il venait d'employer au paragraphe précédent, *sans y penser*, et l'objet qui s'offre à la vue, la balustrade de la terrasse, est le même que celui du § 1.3 (p. 11), caractérisé à l'identique par son *bois dépeint* (mais est-ce réellement la perception propre de A... qui entraîne la mention du bois dépeint?). Le lecteur, s'il en a l'idée ou le loisir, ou l'envie ou la force, peut donc revenir mentalement à ce § 1.3, et le réinterpréter s'il ne l'avait pas déjà fait comme émanant de l'observateur qui, voyant le regard de A..., ne peut s'empêcher de tourner le regard (et peut-être le corps) dans la même direction et presque en même temps qu'elle, et d'apercevoir la même chose qu'elle : la balustrade au bois dépeint. Seule manque l'indication explicite du changement de direction.

Les § 1.12 (p. 14) à 1.15 (p. 15) se rapprochent d'une narration classique, retraçant une suite d'actions de A... : A... va à la commode de sa chambre, en tire une lettre, la lit, va à sa table de travail, commence à écrire une nouvelle lettre. Les présents de reportage se suivent, créant par leur seule mise en séquence une trame d'actions successives, soulignée par quelques adverbiaux (*maintenant, ensuite*). Le décor de la chambre et son mobilier sont introduits comme précédemment, par des articles définis (*la grosse commode*, § 1.12, p. 14 ; *la petite table de travail, le sous-main*, § 1.14, p. 14-15). La seconde fenêtre est évoquée et située : elle permet à l'observateur situé au coin de la terrasse d'apercevoir A... à sa table de travail.

L'angle de vue sous lequel le narrateur-observateur voit A... change au gré des déplacements de A... : celle-ci est d'abord vue de dos, devant la commode (elle a *les deux avant-bras repliés et cachés par le buste*, § 1.12, p. 14), puis de profil quand elle se tourne vers la lumière pour lire (*Son profil incliné ne bouge plus*, § 1.13, p. 14), et enfin de dos ou de trois-quart arrière, quand elle est assise à sa table de travail, livrant ses boucles de cheveux et sa robe à la contemplation (*dans l'axe du dos*). L'observateur détaille avec minutie les moindres gestes de A... (par exemple pour se mettre à écrire sa lettre) et spéculer sur ce qu'il ne voit pas : *tenant sans aucun doute une feuille de papier entre les mains*. Il est toujours attentif à surveiller la direction du regard de A..., qui jette *un bref regard du côté droit (regard qui n'a même pas atteint le milieu de l'embrasure, situé plus en arrière)* (§ 1.14, p. 14-15) : selon toute apparence, l'espion n'est toujours pas démasqué – à moins que la supposée victime ne joue aussi son jeu...

Cette première scène en quinze paragraphes est donc une scène d'espionnage, dont on peut schématiser les étapes de la façon suivante. Entre crochets droits figurent des éléments reconstruits, conjecturaux, mais nécessaires pour l'enchaînement cohérent du texte :

- § 1.1 (p. 9) et § 1.2 (p. 10) : [L'observateur est posté au coin (sud-ouest) de la terrasse et scrute l'intérieur de la chambre à travers une fenêtre ouverte sur la façade (au sud). Ce qu'il voit :] A... entre dans sa chambre, [referme la porte] puis se retourne [et regarde vers l'extérieur par la fenêtre].
- § 1.3 (p. 11) à § 1.10 (p. 13) : [L'observateur se retourne également vers l'extérieur (vers le sud). Son regard, tourné vers l'extérieur comme celui de A..., rencontre] la balustrade de la terrasse, puis, par derrière, le flanc opposé de la vallée, qui se présente naturellement à la vue ; puis, après une sorte de balayage rapide de la plantation, à nouveau ce versant opposé.
- § 1.11 (p. 13-14) à § 1.15 (p. 15) : [L'observateur se retourne vers la maison, et scrute à nouveau A... dans la chambre, par la première, puis par la seconde fenêtre (également sur la façade, mais plus à droite, plus éloignée de l'angle sud-ouest). Ce qu'il voit :] A... regarde « sans y penser » la balustrade au dehors, puis ramène son regard, va à la commode, en sort une lettre, la lit, va à sa table de travail, s'assied et, après un bref regard du côté de la terrasse, se dispose à écrire sur une feuille du même papier à lettres.

C'est la reconstruction de cette activité d'observation (aiguë, minutieuse) qui permet de faire de l'ensemble du texte un tout cohérent,

dans lequel les paragraphes et les phrases s'enchaînent d'une manière satisfaisante pour le lecteur.

Cette scène comporte deux brefs prolongements (§ 1.16-1.17, p. 15-16; et § 1.18-1.19, p. 16-17), qui font transition vers les scènes suivantes, et familiarisent le lecteur avec le mode de développement du récit : un paragraphe, sous le signe du *maintenant*, fixe de manière abrupte un nouvel instant origine, et il est suivi d'un second paragraphe donnant le contenu de perception de l'observateur à cet instant.

Le § 1.16 (p. 15-16) reprend expressément le mode d'exposé du début du texte : *Maintenant l'ombre du pilier – le pilier qui soutient l'angle sud-ouest du toit – s'allonge [...]*, avec le même fonctionnement : c'est maintenant la fin de l'après-midi, comme l'indiquent les rayons du soleil. L'observateur est encore à l'angle de la terrasse, ayant vue à la fois sur le côté sud (jusqu'à la porte d'entrée) et sur le côté ouest (il voit la hauteur des rayons du soleil sur le mur). C'est ici que nous apprenons l'existence de la troisième fenêtre de la chambre, située sur le pignon ouest, mentionnée en tant qu'ouverture accessible aux rayons du soleil à cette heure de l'après-midi, et donc donnant vue sur l'intérieur de la chambre – n'était la jalousie (mentionnée pour la première fois), qui aveugle... L'observateur entend, venant de l'office, la voix de A..., qui donne ses ordres pour le dîner (§ 1.17, p. 16).

§ 1.18 (p. 16) : Le soleil a disparu (« maintenant » sous-entendu). A..., assise sur la terrasse, achève la lecture d'un livre et reste immobile dans l'obscurité (§ 1.19, p. 16-17). L'observateur n'est pas directement localisable. Il est peut-être lui-même sur la terrasse, ne cherchant pas à se dissimuler, à moins qu'il ne soit dans le bureau (où il lui arrivera de se cacher dans la suite), l'espionnage se faisant alors depuis la maison vers la terrasse.

1.3. Scène à trois

Les scènes suivantes du chapitre 1 (l'apéritif, le dîner, le café qui suit – scènes promises à de nombreuses rééditions) sont des scènes comportant trois personnages, parmi lesquels l'observateur lui-même (participant dont les actes ou les paroles ne sont jamais rapportés directement, on l'a déjà signalé). Les procédés nous rendant compte de son activité observante ne peuvent donc pas être exactement identiques à ce qu'ils étaient dans la première scène, puisque l'observateur a sa place explicitement désignée par un siège, sur la terrasse comme dans la salle à manger, et que les trois personnages se voient les uns les autres. Mais néanmoins la tonalité du texte ne change pas – comme si l'observateur se mettait en retrait ou se dédoublait, gardait une posture cachée

d'espion, en parallèle à son comportement social conventionnel, et continuait son espionnage, à la fois facilité par le fait de n'avoir plus besoin de dissimuler sa présence et compliqué par la nécessité de jouer simultanément un autre rôle.

C'est toujours la perception de l'observateur qui mène le récit. À aucun moment la narration ne se décentre, en prenant le point de vue d'un autre personnage. A... et Franck sont toujours vus par l'observateur, à travers ses yeux, ses modes de pensée, ses obsessions, ils restent inaccessibles par quelque accès direct que ce soit (pour le lecteur, et aussi pour l'observateur lui-même, malgré ses efforts), comme si un voile impénétrable les entourait.

Le contenu de chaque scène se limite à ce qu'en perçoit et en retient l'observateur : le cours du dîner, par exemple, ne nous est restitué que de façon très fragmentaire, sans aucun souci d'organisation générale ou de complétude ; la sélection se fait au gré de ce qui retient l'attention de l'observateur ou qui occupe sa pensée : la place de A... et celle de Franck, la sienne propre, les éclairages, les propos qu'échangent A... et Franck. Selon un procédé déjà signalé, la transition entre deux paragraphes (et entre deux scènes) peut se faire uniquement par le changement de décor visuel : ainsi la transition de l'apéritif, sur la terrasse, au dîner, dans la salle à manger, se fait uniquement par la mention du décor de la salle à manger (§ 1.29, p. 20) ; au lecteur, d'abord interloqué puis contraint de réfléchir, d'inférer le déplacement du trio et le changement de lieu (que rien n'annonçait précisément à ce point du texte).

Les perceptions visuelles sont évidemment prédominantes : l'observateur se livre à des descriptions minutieuses de l'emplacement des fauteuils sur la terrasse, des places à table, de la position de chaque lampe ou chaque meuble, comme aussi de la position des mains de A... et de Franck ; il est particulièrement sensible aux effets d'ombre et de lumière ; l'observation se fait « perception pure », avant tout traitement cognitif, au point de donner lieu à des descriptions étranges (*de l'autre côté, l'œil, qui s'accoutume au noir, distingue maintenant une forme plus claire se détachant contre le mur de la maison : la chemise blanche de Franck*, § 1.63, p. 29). Mais l'ouïe est également sollicitée (bruits provenant de la vallée) et même le toucher : sur la terrasse, l'observateur, qui est tourné vers l'extérieur et la balustrade, du fait de la position de son fauteuil (selon la disposition voulue par A... (§ 1.25, p. 19), prétendument justifiée par des considérations de *vue sur la vallée*), et qui ne voit plus la balustrade devenue indistincte dans la nuit, explore compulsivement cette balustrade avec ses mains. *Le bois de la balustrade est lisse au toucher [...] (§ 1.61, p. 28) ; les doigts reconnaissent le fendillement vertical du bois. [...] il suffit de glisser l'ongle sous le bord (§ 1.62, p. 29).*

Tout l'effort perceptif est tourné vers A... et Franck, et leur relation. Malgré la difficulté de ses observations (du fait de sa place sur la terrasse, voulue par A..., et *encore moins justifiée* à la nuit, § 1.60, p. 27-28), l'observateur scrute le moindre de leurs mouvements (A... tendant les verres), tout indice de connivence entre A... et Franck (le rapprochement de leurs têtes, la position des mains, § 1.65, p. 30 ; § 1.72, p. 31-32), les paroles qu'ils s'adressent.

Intrigante pour le lecteur est la suite de paragraphes (§ 1.38, p. 23-24 à § 1.43, p. 31-32) dans lesquels l'observateur s'intéresse aux manières de table de Franck (qui, en absorbant son potage, *manque de discrétion*, ce qui *ne passe pas inaperçu*, bien qu'il *ne se livre à aucun geste excessif*, § 1.38, p. 23) et de A... (qui *vient d'achever la même opération sans avoir l'air de bouger – mais sans attirer l'attention, non plus, par une immobilité anormale*), et en vient à se demander même si A... *n'a pas omis de se servir* (§ 1.39, p. 23-24). Après avoir convoqué explicitement sa *mémoire* (§ 1.40, p. 24), sa *réflexion*, et même posé une question (*Pour plus de sûreté encore, il suffit de lui demander [...]*, § 1.41, p. 24), à laquelle A... répond (*Mais non, répond-elle*, § 1.42, p. 24) – cas exceptionnel dans le récit où l'observateur sort de son rôle strictement passif –, l'observateur finit par conclure que rien ne prouve *d'une manière absolue qu'elle ait goûté, aujourd'hui, au potage* (§ 1.43, p. 24). Investigation étrange et tortueuse, sur des « constatations » douteuses, peu dignes d'intérêt en tout état de cause – absence de conclusion : tout porte à faux dans cette pseudo-enquête. Le besoin de savoir, de connaître la vérité, finit par se dissoudre dans une motivation compulsive aux fondements troubles qui ne sait plus quels objets sont dignes d'attention. Le sens que l'observateur cherche lui échappe : les paroles échangées entre A... et Franck qu'il entend sont *inaudibles* (§ 1.23, p. 18), *ambiguës* (§ 1.54, p. 26), ou *inintelligibles* (§ 1.64, p. 29-30 : il se perd en conjectures : trois occurrences de *peut-être*). À moins qu'elles ne lui parviennent détimbrées (courtes citations directes, exhibées mais sans vie) ou comme de loin, enveloppées dans le brouillard (discours indirect libre). Jamais le sens ne circule librement, positivement. Les visages sont indéchiffrables : *le visage de Franck, presque à contre-jour, ne livre pas la moindre expression* (§ 1.57, p. 27).

La perception elle-même devient fragile, incertaine, soumise à réexamen, à rectification (§ 1.54-1.57, p. 26-27) : A..., après un échange avec Franck sur un comportement marital inapproprié, a-t-elle adressé à Franck *un sourire rapide, vite absorbé par la pénombre* ? ou était-ce *un reflet de la lampe, ou l'ombre d'un papillon* ? Supputations rapidement balayées : *Du reste, elle n'était déjà plus tournée vers Franck à ce moment-là*. L'observation *bic et nunc* se mue en souvenir.

Quelques fêlures du récit, discrètes, apparaissent déjà dans ce premier chapitre. Quelques éléments sont présents plusieurs fois (préfigurant le retour insistant de toute une série des motifs dans la suite) : les critiques de Christiane sur la robe de A..., le roman que lisent A... et Franck. À ce stade, au chapitre 1, le fait en soi n'a rien d'incongru et n'interpelle pas le lecteur, si ce n'est que le narrateur ne semble pas se souvenir au § 1.32, p. 21-22 (*A... porte la même robe qu'au déjeuner*) de ce qui a été dit au § 1.2, p. 10 (*Elle est toujours habillée de la robe claire, à col droit, très collante, qu'elle portait au déjeuner*). La même remarque se présente comme une constatation inédite à chaque fois. Le lecteur est également surpris d'apprendre que A... regardait, sur le mur, une tache marquant *l'emplacement du mille-pattes écrasé la semaine dernière, au début du mois, le mois précédent peut-être, ou plus tard* (§ 1.56, p. 27). À ce stade de sa lecture, le lecteur ne sait que penser ; il ignore encore que ce n'est qu'un avant-goût des turbulences qui l'attendent et qu'il devra renoncer à une lecture «réaliste» du texte.

2. Rupture et continuité du récit : un jeu entre temps, espace et perception

L'enchaînement des paragraphes est comme nous venons de le voir entièrement soumis à la direction du regard de l'observateur. Ainsi des changements de topique abrupts peuvent retrouver leur cohérence au sein de ce processus d'écriture qui s'appuie sur un compte rendu de perception immédiate. Une autre dimension vient cependant complexifier le processus, celle de l'intégration du souvenir, du rêve ou de l'hallucination au lot des images perçues. Cette intégration se fait sur le même mode, sans aucun indice permettant au lecteur de différencier une image du monde et une image remémorée ou rêvée, tout étant toujours rendu dans le même présent. Cette nouvelle dimension, du souvenir ou du rêve, ne va pas sans bousculer la temporalité dans le récit. Par sa vie intérieure, le sujet percevant peut en effet librement projeter des moments discontinus du temps, et les rapporter dans la succession des instants présents où se côtoient dès lors des scènes du présent, du passé ou d'un monde imaginaire. Toutes ces images montrant différents types de réalité sont juxtaposées sans différenciation de leur statut, pour s'inscrire tant bien que mal dans le fil narratif, qui s'il est souvent malmené, n'est jamais pour autant totalement rompu. C'est l'inscription du sujet dans l'espace qui assure une continuité par défaut. Le récit avance par ce jeu permanent entre continuité et discontinuité référentielle dans le temps, et l'espace.

2.1. Distorsion du fil narratif : étude des transitions

Dans les chapitres 6 et 7, l'auteur maintient un fil narratif malgré une temporalité bouleversée. Ces deux chapitres se terminent au moment où ils avaient commencé. Il s'agit des deux chapitres sur l'attente du retour de A... alors qu'elle est partie en ville avec Franck. Le chapitre 6 décrit l'attente durant le jour à partir de six heures et demie du matin, le chapitre 7 décrit l'attente pendant la nuit à partir de six heures et demie du soir. Après avoir décrit «l'histoire de cette attente» à laquelle on prête aisément un ancrage temporel au fil de la journée et de la nuit qui s'écoulent, les chapitres se terminent étrangement à leur point de départ.

Cette extension et condensation du temps a pour effet de placer ces deux chapitres sur un autre plan de réalité qui s'apparente au rêve. En effet, nous sommes amenés, lorsque la fin du chapitre revient exactement au point où il avait commencé, à re-saisir cette réalité que l'observateur nous a décrite, sous une autre facette, comme une réalité onirique, rendue paradoxalement plus réelle encore par la présence absolue avec laquelle l'observateur nous l'a décrite. C'est cette qualité de présence qui en fin de compte contribue à abolir le temps. Le temps se condense en permanence dans ce *maintenant* qui jalonne tout le texte et qui réitère inlassablement cette *présence* constante et absolue de l'observateur.

Malgré ce bouleversement de la temporalité, on fait l'expérience que le récit «fonctionne», il avance de plan en plan ou de séquence en séquence comme le ferait un montage cinématographique. L'incohérence que peut produire la juxtaposition de certains plans disjoints temporellement est toujours compensée par d'autres facteurs de cohésion (thématique et/ou spatiale). En effet, cette qualité de présence est également matérialisée dans le texte, comme nous l'avons vu, par l'inscription systématique de l'observateur dans l'espace. On est témoin d'une série de descriptions qui sont directement liées au lieu de perception de l'observateur, et dont l'enchaînement est assuré par l'inscription continue de l'observateur dans l'espace.

Peu importe en somme la nature de ces descriptions, qu'il s'agisse de perceptions «réelles» ou de perceptions imaginaires (scènes remémorées, rejouées ou rêvées) : il s'agit toujours de perceptions par un sujet percevant. Ce qui importe en effet, c'est de percevoir quelque chose. Le fait que ces descriptions nous sont livrées par l'observateur sous un mode objectif (détaillant les attributs de surface des choses : forme, dimension, situation, avec des arêtes, des lignes, des contours, etc., et sans jamais dévoiler le moindre secret, la moindre profondeur) nous dépeint un rapport au monde particulier où le sens des choses ne se donne pas d'emblée. C'est le sujet percevant, qui seul face aux choses, peut, par son activité propre, accéder au sens. Il est là en effet, face aux choses sur lesquelles son regard bute

minutieusement sans jamais se fondre avec elles. Tout le procédé d'écriture tend à placer l'homme seul face au monde avec lequel il ne peut se lier. C'est cette séparation d'avec le monde qui fonde son existence. Son être semble modelé seulement par les empreintes successives des images les plus nettes possible des choses que crée son regard toujours en activité. Lorsqu'au chapitre 7, l'obscurité et le silence font qu'il ne peut plus rien percevoir nettement, son être se dissout complètement dans la nuit *sans contours* (§ 7.83, p. 173). C'est donc dans ce rapport au monde, ce rapport aux choses dans l'espace que l'observateur tente à *chaque instant* de continuer à exister. L'activité « scrutatrice » est existentielle. Il glisse en permanence d'une observation à l'autre sans souci aucun de préserver la cohérence du texte aux yeux du lecteur.

Prenons le chapitre 6 en exemple pour examiner les transitions, l'enchaînement des paragraphes. Au début de ce chapitre, la maison est vide, de même que la terrasse. L'observateur inspecte l'espace vide puis dirige son attention sur *les traces* qu'il inspecte au fil de ses déambulations : d'abord la trace des pieds des fauteuils sur la terrasse, puis la trace d'huile dans la cour (observée depuis le salon), qu'il joue à faire disparaître dans le reflet de la vitre, puis la trace du mille-pattes sur le mur du salon. Jusque-là c'est l'inscription de l'observateur dans l'espace qui sert de fil conducteur pour la progression du récit. Il entreprend ensuite d'effacer cette trace du mille-pattes d'abord avec une gomme, puis avec une lame. Au § 6.30 (p. 131), *la trace suspecte a disparu complètement*. L'enchaînement avec le paragraphe suivant est tout à fait surprenant : d'une part, il est étroitement lié au paragraphe précédent par une relation concessive (*néanmoins*) et une continuité rhématique (résultat de l'activité de gommage) ; mais, d'autre part, il introduit un changement thématique abrupt – il ne s'agit plus de la trace du mille-pattes sur le mur, mais de traces d'écritures sur le papier à lettres : *Le papier se trouve aminci néanmoins* (§ 6.31, p. 131). Quel est le statut de cette activité de gommage du papier à lettres ? Est-ce l'évocation d'un souvenir (par association), ou la description d'une nouvelle action qui s'enchaînerait dans la temporalité du récit ? Dans ce cas, combien de temps se serait-il écoulé entre les deux activités de gommage, est-ce que c'est en allant remettre la gomme à sa place *dans le tiroir supérieur gauche du bureau* que l'observateur se serait attardé sur le sort du papier à lettres ? C'est possible, car au § 6.33 (p. 132), la scène est ancrée dans le bureau : *Elle [la gomme] se détache à présent sur le bois brun foncé du bureau [...]*. Ces enchaînements, du gommage des traces du mille-pattes au gommage des écritures sur le papier, puis à la localisation de la gomme sur le bureau illustrent ce flux de pensée continu de l'observateur qui, toujours en activité, passe sans transition ni différenciation d'une perception extérieure à une perception intérieure (mentale).

Après les scènes de gommage (de la trace du mille-pattes, puis du papier à lettres), l'œil de l'observateur s'est posé sur le *cadre incrusté de nacre où A... s'apprête à reposer son verre sur la table ronde aux perforations multiples*. Dans cette phrase, la proposition relative exprime l'action représentée sur la photo comme saisie au moment où elle se déroule. L'observateur nous plonge ainsi sans transition dans cet univers représenté. Mais à la phrase suivante, il revient sans plus de transition à la gomme (*La gomme est un mince disque rose [...]*, § 6.33, p. 132) qui était son objet d'attention avant la scène en rapport avec le cadre et la photo qu'il contient. Le paragraphe suivant enchaîne à nouveau et toujours sans transition sur A... représentée sur la photo dans le cadre incrusté de nacre :

17. 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 pour sourire au photographe, comme afin de l'encourager à prendre ce cliché impromptu. (§ 6.34, p. 132-133)

Cette description peut laisser penser que le photographe à qui est adressé le sourire pourrait ne pas être notre observateur, bien que ce soit par ailleurs le scénario le plus probable. Le paragraphe qui suit tend à « objectiviser » au possible la description des deux personnages engagés par cette photographie : A... et son photographe (*L'opérateur n'a pas baissé son appareil pour le mettre au niveau du modèle [...]*, § 6.35, p. 133). La posture du modèle est détaillée par ses parties (avec des SN définis : *le visage, le cou, la main, la cuisse, le bras, les genoux, les jambes, les chevilles, la taille*) qui ne sont pas présentées comme constitutives d'un tout, créant ainsi une impression de grande distance avec ce modèle « morcelé » et éternellement figé.

L'enchaînement entre les paragraphes 6.36 et 6.37 peut paraître naturel. Il pourrait poursuivre l'énumération des parties de A... représentée sur la photo :

18. L'opulente chevelure noire est libre sur les épaules. Le flot des lourdes boucles aux reflets roux frémit aux moindres impulsions que lui communique la tête. Celle-ci doit être agitée de menus mouvements, imperceptibles en eux-mêmes, mais amplifiés par la masse des cheveux qu'ils parcourent d'une épaule à l'autre, créant des remous luisants, vite amortis, dont l'intensité soudain se ranime en convulsions inattendues, un peu plus bas... plus bas encore... et un dernier spasme beaucoup plus bas. (§ 6.37, p. 133-134)

Mais, si le mode de description est semblable par l'emploi des définis (*la chevelure, les boucles, la tête, etc.*), si le thème reste cohérent (description

d'une partie de A...), le mouvement exprimé partout dans ce paragraphe (*frémit aux moindres impulsions, être agitée de menus mouvements, ils parcourent d'une épaule à l'autre, créant des remous luisants*) contraste fortement avec la fixité des images de la précédente description et donne l'impression d'une vision au-delà de l'observation de la photo.

Le paragraphe suivant (§ 6.38) enchaîne sur le même procédé en poursuivant l'énumération des parties de A... (*le visage*) comme s'il s'agissait de poursuivre la description de la photographie. Pourtant, force est d'admettre que la description faite ne correspond plus du tout à celle de la photographie puisque le visage est maintenant caché, et la description représente A... occupée à *quelque travail minutieux* (§ 6.38, p. 134). Notre observateur nous livre la vision d'un souvenir où il anime son objet comme dans une observation directe : *De temps à autre elle redresse le buste et prend du recul pour mieux juger de son ouvrage. D'un geste lent, elle rejette en arrière une mèche, plus courte, qui s'est détachée de cette coiffure trop instable, et la gêne* (§ 6.38, p. 134). On navigue ainsi dans une temporalité entièrement déterminée par le flux de pensée de l'observateur. Va suivre dans ce chapitre une longue évocation de différentes «visions» de A..., qui s'enchaînent linéairement dans le texte, mais renvoient à différents souvenirs. Ces différentes visions de A... s'ancrent principalement dans les différents lieux où erre notre observateur et sont également repérées temporellement au fil de la journée qui s'écoule (du plein soleil, jusqu'à la nuit). Ces souvenirs sont donc étroitement liés à l'inscription spatio-temporelle du sujet percevant (l'observateur) dans la maison vide au cours de cette journée d'attente, du matin jusqu'au soir. Il remplit le vide de ses visions de A... en restant connecté inconsciemment à son environnement spatio-temporel :

19. A... est debout sur la terrasse [...]. (§ 6.40, p. 135)
20. Elle est en plein soleil. [...] (§ 6.41, p. 135)
21. A... se tient debout contre une des fenêtres closes du salon, [...]. Le reste de la cour est blanc de soleil. (§ 6.43, p. 136)
22. A... est dans la salle de bains [...]. Elle est debout contre la table laquée de blanc [...]. Au-delà de l'embrasure béante, [...], son regard ne peut atteindre que [...] l'éperon rocheux du plateau, derrière lequel vient de disparaître le soleil. (§ 6.45, p. 136-137)
23. La nuit ensuite n'est pas longue à tomber [...]. La pièce entière est plongée dans l'obscurité. (§ 6.46, p. 137)

L'enchaînement de ces différentes descriptions de A... que l'on pourrait qualifier de rêveries s'inscrit manifestement dans la temporalité du jour qui s'écoule, comme si l'intensité de la lumière éveillait chez notre observateur les images de A... correspondantes. Cette rêverie semble se poursuivre jusqu'au § 6.48 où notre observateur prend *brusquement* conscience du jour qui baisse. On le retrouve dans le bureau, face à la photographie qui s'efface dans l'obscurité, de même que la gomme et la lame, renouant de ce fait avec le § 6.33 :

24. Dans tout le bureau brusquement le jour baisse. Le soleil s'est couché. A..., déjà, est effacée complètement. La photographie ne se signale plus que par les bords nacrés de son cadre, qui brillent dans un reste de lumière. Par devant brillent aussi le parallélogramme que la lame dessine et l'ellipse en métal au centre de la gomme. Mais leur éclat ne dure guère. L'œil maintenant ne discerne plus rien, malgré les fenêtres ouvertes. (§ 6.48, p. 137-138)

Cette prise de conscience ne dure pas, notre observateur replonge aussitôt dans ses visions (dès lors nocturnes) de A..., dans différentes imaginations :

25. Sur la terrasse A... doit bientôt fermer son livre. [...] (§ 6.50, p. 138)

Il perçoit les éléments extérieurs qui sont toujours les mêmes, qui peuvent donc être le cadre de son attente comme celui des souvenirs qui lui reviennent en flux continu. Ainsi se mêlent dans cette trame spatio-temporelle familière des éléments perçus (la nuit qui tombe, le bruit des criquets : § 6.51, § 6.52, p. 138-139) et des scènes rêvées qui s'insèrent dans ce cadre.

Les § 6.53 à 6.58 (p. 139 à 141) décrivent le parcours du boy apportant la lumière (scène probablement réelle) sur laquelle se greffe la vision des remarques et ordres de A... à son égard :

26. Le boy n'a pas encore atteint la petite table que la voix de A... se fait entendre [...]. (§ 6.55, p. 139-140)
27. A... n'a pas détourné la tête pour s'adresser au boy. Son visage recevait les rayons de la lampe sur le côté droit. Ce profil vivement éclairé persiste ensuite sur la rétine. Dans la nuit noire où rien ne surnage des objets, même les plus proches, la tache lumineuse se déplace à volonté, sans que sa force s'atténue, gardant la découpe du front, du nez, du menton, de la bouche... (§ 6.58, p. 140-141)

Au § 6.58 (p. 140-141), l'observateur fait naître la vision du profil de A... dans l'éclairage momentané de la lampe. Cela devient une *tache lumineuse* qui prend au § 6.59 (p. 141) la forme d'une hallucination. Cette vision de A... partout dans l'espace familier, proche et lointain, devient une réalité que l'obscurité ne peut absorber :

28. 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. (§ 6.59, p. 141)

Au § 6.60 (p. 141), notre observateur reprend conscience. Mais en énonçant : *A... cependant n'a pas bougé d'une ligne [...]*, il nie les actions de A... et non pas sa présence. Il nie également la venue du boy (*le boy n'est pas venu sur la terrasse, il n'y a donc pas apporté la lampe, sachant très bien que sa maîtresse n'en veut pas*), mais seulement à ce moment précis de la nuit. Et le paragraphe suivant (§ 6.61, p. 141) enchaîne précisément sur le fait que le boy a porté la lampe dans la chambre de A..., et nous ramène sans prévenir à la scène du départ de A... menée jusqu'à son terme (§ 6.76-6.78, p. 143) :

29. Il l'a portée dans la chambre, où sa maîtresse s'apprête maintenant pour le départ. (§ 6.61, p. 141)
30. Les pas s'éloignent le long du couloir. (§ 6.76, p. 143)
La porte d'entrée s'ouvre et se referme. (§ 6.77, p. 143)
Il est six heures et demie. (§ 6.78, p. 143)

Ce parcours rapide de l'enchaînement du récit au fil du chapitre 6 a tenté de montrer comment s'entremêlent dans une trame spatio-temporelle familière des éléments objectivement perçus et des souvenirs, ou rêveries. La temporalité de la journée qui s'écoule du plein soleil jusqu'à la nuit fournit la trame pour organiser les visions de A... Paradoxalement, ce chapitre sur l'absence de A... est presque entièrement consacré à des scènes qui la décrivent dans toutes sortes de postures et d'activités. Elle est parfois lointaine, figée, et morcelée, parfois, proche, vivante et en mouvement, où même animée d'une voix qui se laisse entendre lorsqu'elle s'adresse au boy. Mais notre observateur est seul. Il avance dans sa solitude en faisant revivre dans son regard l'objet absent. Et cette quête qui dure tout le jour est une quête perdue, stérile, ou circulaire puisqu'en fin de compte, il se retrouve à son point de départ.

2.2. La répétition : une autre façon de tisser le texte

De nombreuses répétitions jalonnent insidieusement le texte, troublant de plus en plus le lecteur qui finit par se demander ce qu'il se passe lorsqu'il retrouve au fil du récit des scènes entières qu'il a déjà lues. Quel est le rôle de ces répétitions ? Participeraient-elles à la même volonté de mêler différents types de réalité, une scène originale et le souvenir de cette scène qui se répète ? Mais les scènes répétées ne sont jamais parfaitement identiques, suggérant un glissement progressif de l'objectif au subjectif, un glissement d'une perception première à une perception obscurcie, déformée ou réduite (voir § 2.72, p. 52).

L'usage massif de la répétition oblige celui qui se penche sur ce texte de *La Jalousie* avec un peu d'attention à se livrer lui-même à une enquête maladroite de ce qui a été dit, posé à un endroit du texte, à rechercher à quel moment cela a été dit, et si cela « colle » avec ce qu'il croit avoir saisi du récit. Celui qui cherche donc à comprendre ce texte se trouve par conséquent piégé, obligé lui-même de déployer mille efforts pour reconstruire un fragment d'une réalité qu'il sait, par ailleurs, totalement fictive.

Les répétitions sont massives et à plusieurs niveaux. Il y a des motifs ou des fragments de scènes qui reviennent plusieurs fois (le mille-pattes, les indigènes sur le pont, les doigts sur les fauteuils, le projet de voyage, le récit du voyage, la lettre), il y a des objets (les lampes, la cruche, les fauteuils, les bananiers, la rampe de la balustrade, les jalousies, la table à écrire, la commode, le calendrier des postes, le lézard, les criquets, etc.), il y a des lieux (la maison, la terrasse, le fond de la vallée, la terre nue du jardin, le couloir, la chambre, la salle à manger, etc.), il y a des scènes entières, dans leur cadre spatio-temporel (les activités de A... le matin dans sa chambre, l'apéritif sur la terrasse, le déjeuner, le dîner, etc.). Tout se répète avec d'infimes variations qui finissent par faire douter de la réalité des choses. Mais l'auteur ne nous laisse pas complètement démunis. Certains passages nous donnent quelques clés de lecture, comme les § 4.81-4.82, où il se peut fort bien que notre observateur-narrateur décrive sa propre activité tout en décrivant la fin de la conversation entre Franck et A... qui discutaient du projet de voyage en ville :

31. Le sujet bientôt s'épuise. Son intérêt ne décline pas, mais ils ne trouvent plus aucun élément nouveau pour l'alimenter. Les phrases deviennent plus courtes et se contentent de répéter, pour la plupart, des fragments de celles prononcées au cours de ces deux derniers jours, ou antérieurement encore. (§ 4.81, p. 98)

Après d'ultimes monosyllabes, séparés par des noirs de plus en plus longs et finissant par n'être plus intelligibles, ils se laissent gagner tout à fait par la nuit. (§ 4.82, p. 98)

Il utilise le pronom pluriel *ils* qui peut référer simplement à Franck et A..., mais qui peut très bien l'inclure lui aussi. Il s'épuise en effet, ne sachant plus lui non plus quand et où ont été produits les fragments qu'il cherche à rapporter, les morceaux d'une réalité déjà évanouie qu'il cherche à recoller. Il se peut en effet que ce soit lui aussi qui se laisse gagner par la nuit. On voit ici l'ambivalence entre cet observateur qui est à la fois le narrateur et un des personnages (invisible), illustrant à ce titre une immense capacité de dédoublement. On voit aussi ici un procédé récurrent, consistant à mêler sciemment plusieurs plans, au moins trois : celui de l'histoire (le récit – avec une trame narratrice ou, du moins, quelques événements repères), celui des images répétées, juxtaposées ou entremêlées au récit, et celui de l'auteur dans sa propre activité d'écriture. Au début du chapitre 5, l'auteur semble encore vouloir donner quelques indices à son lecteur, à travers la description de *la voix du second chauffeur*. Ne serait-ce encore lui qui se cache (à peine) derrière cette voix ? N'avons-nous pas dans ce passage une image de la construction même du texte où il serait vain de vouloir chercher une logique absolue ?

32. À cause du caractère particulier de ce genre de mélodies, il est difficile de déterminer si le chant s'est interrompu pour une raison fortuite – en relation, par exemple, avec le travail manuel que doit exécuter en même temps le chanteur – ou bien si l'air trouvait là sa fin naturelle. (§ 5.4, p. 100)

De même, lorsqu'il recommence, c'est aussi subit, aussi abrupt, sur des notes qui ne paraissent guère constituer un début, ni une reprise. (§ 5.5, p. 100)

À d'autres endroits, en revanche, quelque chose semble en train de se terminer ; tout l'indique : une retombée progressive, le calme retrouvé, le sentiment que plus rien ne reste à dire ; mais après la note qui devait être la dernière en vient une suivante, sans la moindre solution de continuité, avec la même aisance, puis une autre, et d'autres à la suite, et l'auditeur se croit transporté en plein cœur du poème... quand, là, tout s'arrête, sans avoir prévu. (§ 5.6, p. 100-101)

Mettant tout de suite en œuvre ce dont il parle (le caractère particulier de l'enchaînement du récit), le paragraphe suivant poursuit sans transition avec A... en train d'écrire une lettre, et le suivant revient en arrière pour reprendre son propos :

33. Sans doute est-ce toujours le même poème qui se continue. Si parfois les thèmes s'estompent, c'est pour revenir un peu plus tard, affermis, à peu de chose près identiques. Pendant ces répétitions, ces infimes

variantes, ces coupures, ces retours en arrière, peuvent donner lieu à des modifications – bien qu'à peine sensibles – entraînant à la longue fort loin du point de départ. (§ 5.8, p. 101)

L'auteur nous livre ici, semble-t-il, toutes les ficelles de la construction de son texte, nous incitant à chercher la suite au-delà de ce qui succède immédiatement, au risque en effet de nous mener fort loin du point de départ. La répétition des motifs nous amène de fait à douter de ce que nous avons lu, à revenir en arrière pour nous conforter sur le fait que, non, nous n'avons pas rêvé, ce passage était déjà mot pour mot dans le texte. Mais les *infimes variantes* entre les scènes répétées nous poussent encore à observer les choses de plus près, nous amenant à comparer l'une et l'autre et à nous poser la question de savoir laquelle serait la «vraie», celle de référence, et laquelle en serait une réminiscence.

2.3. Le mille-pattes

La manifestation la plus marquante et la plus délirante de ces répétitions est l'évocation réitérée de l'épisode du mille-pattes (véritable leitmotiv du texte). Cette scène à laquelle il est fait allusion dès le premier chapitre (§ 1.56, p. 27) est ensuite développée et transposée dans tous les chapitres (excepté le chapitre 9) pour culminer cependant en véritable hallucination au chapitre 7.

Au premier chapitre déjà, le lecteur (on l'a signalé *supra* dans la première partie) pouvait être assez dérouté par cette première mention du mille-pattes :

34. Du reste, elle n'était plus tournée vers Franck à ce moment-là. Elle venait de ramener la tête dans l'axe de la table et regardait droit devant soi, en direction du mur nu, où une tache noirâtre marque **l'emplacement du mille-pattes écrasé la semaine dernière, au début du mois, le mois précédent peut-être, ou plus tard.** (§ 1.56, p. 27)

Que faire, face à cette accumulation d'adverbiaux temporels qui ne peuvent ensemble ancrer cet événement unique et ponctuel ? Si l'écrasement du mille-pattes a bien eu lieu, ce ne peut être à plusieurs moments, mais peut-être n'a-t-il pas eu lieu. Et ce *ou plus tard* ne nous indique-t-il pas l'énorme farce de ce récit, qui serait dès le départ la production purement mentale de son auteur ?

Au chapitre 2, on a d'abord au § 2.60 (p. 49-50) un rappel de l'épisode qui se manifeste par la tache ou la trace qu'il a laissée sur la cloison nue dans la salle à manger. Le même rappel revient au § 2.88 (p. 56) :

35. [...] Le quatrième côté, qui n'a pas de couvert, est celui qui longe à deux mètres environ la cloison nue, où la peinture claire porte encore la trace du mille-pattes écrasé. (§ 2.60, p. 49-50)
36. La lumière elle-même est comme verdie qui éclaire la salle à manger, les cheveux noirs aux improbables circonvolutions, la nappe sur la table et la cloison nue où une tache sombre, juste en face de A..., ressort sur la peinture claire, unie et mate. (§ 2.88, p. 56)

Mais il est cette fois-ci développé (§ 2.89, p. 56) pour donner lieu à une description détaillée de «l'image du mille-pattes écrasé» (on note au passage, que pour produire cette description détaillée, l'observateur a dû, comme il le dit, *s'approcher très près du mur*; il est alors seul dans la salle à manger):

37. Pour voir le détail de cette tache avec netteté, afin d'en distinguer l'origine, il faut s'approcher tout près du mur et se tourner vers la porte de l'office. L'image du mille-pattes écrasé se dessine alors, non pas intégrale, mais composée de fragments assez précis pour ne laisser aucun doute. Plusieurs des articles du corps ou des appendices ont imprimé là leurs contours, sans bavure, et demeurent reproduits avec une fidélité de planche anatomique: une des antennes, deux mandibules recourbées, la tête et le premier anneau, la moitié du second, trois pattes de grande taille. Viennent ensuite des restes plus flous: morceaux de pattes et forme partielle d'un corps convulsé en point d'interrogation. (§ 2.89, p. 56)

À ce stade, le lecteur parvient donc à la conclusion que l'écrasement du mille-pattes a bien eu lieu, sans avoir pour autant éclairci la question du *quand*? La trace du mille-pattes écrasé a en effet été d'abord évoquée au dîner, le soir (§ 1.56, p. 27), puis avant le déjeuner lors d'un passage de l'observateur dans la salle à manger où il note que le couvert a été mis pour trois (§ 2.60, p. 49-50), puis de façon moins certaine en fin d'après-midi (voir § 2.90, p. 56-57: *C'est à cette heure-ci que l'éclairage de la salle à manger est le plus favorable. Heure à laquelle le couvert n'est pas encore mis*). Mais voilà qu'au § 2.110 du même chapitre, lors du dîner, un mille-pattes entre à nouveau en scène, vivant cette fois, mais bientôt écrasé d'une façon toute semblable à la description qui a été faite au § 2.89. L'ensemble de la scène est décrit comme en train de se produire: d'abord l'exclamation de A... *Un mille-pattes!* (§ 2.110), suite à quoi l'observateur nous livre une fine description de la bête en mouvement (§ 2.112) puis ajoute quelques considérations encyclopédiques sur l'animal, *qu'il n'est pas rare de rencontrer [...] dans cette maison* dit-il. S'agirait-il donc d'un autre mille-pattes?

38. «Un mille-pattes!» dit-elle à voix plus contenue, dans le silence qui vient de s'établir. (§ 2.110, p. 61)
39. Sur la peinture claire de la cloison, en face de A..., une scutigère de taille moyenne (longue à peu près comme le doigt) est apparue, bien visible malgré la douceur de l'éclairage. Elle ne se déplace pas, pour le moment, mais l'orientation de son corps indique un chemin qui coupe le panneau en diagonale : venant de la plinthe, côté couloir, et se dirigeant vers l'angle du plafond. La bête est facile à identifier grâce au grand développement des pattes, à la partie postérieure surtout. En l'observant avec plus d'attention, on distingue, à l'autre bout, le mouvement de bascule des antennes. (§ 2.112, p. 61-62)
40. Il n'est pas rare de rencontrer ainsi différentes sortes de mille-pattes, à la nuit tombée, dans cette maison de bois déjà ancienne. Et cette espèce-ci n'est pas une des plus grosses, elle est loin d'être la plus venimeuse. A... fait bonne contenance, mais elle ne réussit pas à se distraire de sa contemplation, ni à sourire de la plaisanterie concernant son aversion pour les scutigères. (§ 2.114, p. 62-63)

Les § 2.115 à 2.117 (p. 63) décrivent de fait l'écrasement du mille-pattes, et les deux paragraphes qui suivent et terminent le chapitre décrivent, l'un, la main effilée (de A...) qui se crispe sur le manche du couteau (§ 2.118, p. 63-64), l'autre, la tache (très semblable à celle décrite au § 2.89, p. 56) en forme de point d'interrogation :

41. Franck, qui n'a rien dit, regarde A... de nouveau. Puis il se lève de sa chaise, sans bruit, gardant sa serviette à la main. Il roule celle-ci en bouchon et s'approche du mur. (§ 2.115, p. 63)
- A... semble respirer un peu plus vite ; ou bien c'est une illusion. Sa main gauche se ferme progressivement sur son couteau. Les fines antennes accélèrent leur balancement alterné. (§ 2.116, p. 63)
- Soudain la bête incurve son corps et se met à descendre en biais vers le sol, de toute la vitesse de ses longues pattes, tandis que la serviette en boule s'abat, plus rapide encore. (§ 2.117, p. 63)
- La main aux doigts effilés s'est crispée sur le manche du couteau ; mais les traits du visage n'ont rien perdu de leur fixité. Franck écarte la serviette du mur et, avec son pied, achève d'écraser quelque chose sur le carrelage, contre la plinthe. (§ 2.118, p. 63-64)
- Un mètre plus haut, environ, la peinture reste marquée d'une forme sombre, un petit arc qui se tord en point d'interrogation, s'estompant à demi d'un côté, entouré çà et là de signes plus ténus, d'où A... n'a pas encore détaché son regard. (§ 2.119, p. 64)

Voilà qui peut laisser perplexe. Mais ce n'est pas tout. Au § 3.11 (p. 68-69), la tache, à nouveau évoquée, est à *peine visible*; en revanche, au § 4.52 (p. 90), elle est *parfaitement visible* :

42. [...] Sur la cloison nue, entre la porte de l'office et le couloir, la tache formée par les restes du mille-pattes est à **peine visible** sous l'incidence rasante. [...] (§ 3.11, p. 68-69)

43. Sur le mur nu, la trace du mille-pattes écrasé est **encore parfaitement visible**. Rien n'a dû être tenté pour éclaircir la tache, de peur d'abîmer la belle peinture mate, non lavable, probablement. (§ 4.52, p. 90)

Ce § 4.52 arrive après le récit du voyage en ville, de la panne et la nuit passée à l'hôtel. L'observateur a ensuite suivi A... du regard de sa chambre dans la salle de bains, puis, ne pouvant plus l'observer, il remonte le couloir jusqu'à la salle à manger où *la table est mise pour une seule personne*. Il est précisé *Il va falloir ajouter le couvert de A...* Puis, arrive l'évocation du mille-pattes écrasé au § 4.52 (p. 90), immédiatement suivi du § 4.53 (p. 90), qui commence par *La table est mise pour trois personnes [...]* :

44. La table est mise pour trois personnes, selon la disposition coutumière... Franck et A..., assis chacun à sa place, parlent du voyage en ville qu'ils ont l'intention de faire ensemble, dans le courant de la semaine suivante, elle pour diverses courses, lui pour se renseigner au sujet du nouveau camion qu'il a projeté d'acquérir. (§ 4.53, p. 90)

Le fil est ici totalement rompu. On ne peut plus suivre une quelconque logique ou chronologie du récit. Seul l'espace de la salle à manger dans laquelle se trouve notre observateur peut fournir un élément de continuité. Le paragraphe poursuit en effet par le projet du voyage tel qu'il a été établi au chapitre 2 (§ 2.103-2.108, p. 60-61), alors même qu'on vient d'en faire le récit. Mais on peut remarquer que ce projet avait surgi juste avant le § 2.110 (p. 61) amorçant la scène du mille-pattes. Les deux épisodes seraient donc liés dans la mémoire de l'observateur. On peut penser en effet que sa présence dans la salle à manger le replonge nécessairement dans la contemplation de la tache, qui elle-même évoque la conversation ayant précédé la scène du mille-pattes et qui portait sur le projet de voyage en ville.

Le mille-pattes serait donc le déclencheur du détournement de la pensée de l'observateur, qui ne nous livre plus ce qu'il observe directement, mais ce qu'il a observé, écouté : des conversations entières entre A... et Franck dont il a enregistré les moindres détails (gestes et mimiques). Ainsi, dans ce chapitre 4, les § 4.52 à 4.61 (p. 90-93) constituent une enclave de mémoire. Le récit renoue le § 4.51 (p. 89-90) au § 4.63 (p. 93),

où A... arrive pour se mettre à table (où le boy a rajouté un couvert), et continue son récit de voyage jusqu'au § 4.73 (p. 96-97).

Mais, à nouveau, au § 4.73 (p. 96-97), revient la scène du mille-pattes. Cette scène est, qui plus est, introduite par un ancrage temporel déictique *C'est à ce moment-là*, que le lecteur pourrait naturellement raccrocher au moment précédent où A... est encore à table et finit de raconter le voyage en ville. Mais force est d'admettre au § 4.75 (p. 97) que la scène est rejouée, puisque, à nouveau, Frank entre en action, alors qu'il était absent (reparti après avoir déposé A...) lors de la scène précédente. La scène du mille-pattes est entièrement rejouée jusqu'au § 4.78 (p. 97). Au § 4.79 (p. 97-98), le pronom *il* anaphorise Franck mentionné au paragraphe précédent. Ce qui permet d'interpréter cette séquence comme une continuation de la scène rejouée du mille-pattes, bien que le boy vienne desservir la table et que A... propose de boire le café sur la terrasse – ce qui serait un enchaînement vraisemblable pour l'une et l'autre scène qui se jouent en alternance (le récit du voyage/le projet du voyage au cours du dîner). Au § 4.80 (p. 98), il est encore question du projet de voyage, ce qui signale donc encore la scène comme rejouée :

45. C'est à ce moment qu'elle aperçoit la scutigère, sur la cloison nue en face d'elle. D'une voix contenue, comme pour ne pas effrayer la bête, elle dit : (§ 4.73, p. 96-97)

« Un mille-pattes! » (§ 4.74, p. 97)

Franck relève les yeux. Se réglant ensuite sur la direction indiquée par ceux – devenus fixes – de sa compagne, il tourne la tête de l'autre côté. (§ 4.75, p. 97)

La bestiole est immobile au milieu du panneau, bien visible sur la peinture claire malgré la douceur de l'éclairage. Franck, qui n'a rien dit, regarde A... de nouveau. Puis il se met debout, sans un bruit. A... ne bouge pas plus que la scutigère, tandis qu'il s'approche du mur, la serviette roulée en boule dans la main. (§ 4.76, p. 97)

La main aux doigts effilés s'est crispée sur la nappe blanche. (§ 4.77, p. 97)

Franck écarte la serviette du mur et, avec son pied, achève d'écraser quelque chose sur le carrelage, contre la plinthe. Et il revient s'asseoir à sa place, à droite de la lampe qui brille derrière lui, sur le buffet. (§ 4.78, p. 97)

Quand il est passé devant la lampe, son ombre a balayé la surface de la table, qu'elle a recouverte un instant tout entière. Le boy fait alors son entrée, par la porte ouverte ; il se met à desservir en silence. A... lui demande, comme d'habitude, de servir le café sur la terrasse. (§ 4.79, p. 97-98)

Elle et Franck, assis dans leurs deux fauteuils, y continuent de discuter, à bâtons rompus, du jour qui conviendrait le mieux à ce petit voyage en ville qu'ils ont projeté depuis la veille. (§ 4.80, p. 98)

Si l'on tente de restituer une chronologie, le bon sens voudrait que l'on pose qu'il y a eu un premier dîner marqué par l'évocation du projet de voyage et l'écrasement du mille-pattes, puis le voyage lui-même et ensuite le récit de voyage. Mais le projet est remis en scène après le récit de voyage, et le voyage lui-même (l'absence de A..., la maison vide) ne viendra qu'aux chapitres 6 et 7. Le narrateur nous livrerait donc d'abord des images rejouées de la scène, puis des descriptions de ce qu'on aimerait appeler la scène de référence (voir § 2.110, p. 61 : *Un mille-pattes!*). Mais comme ce même mode d'introduction de la scène se répète à l'identique ou presque (§ 4.73, p. 96-97), on est encore amené à remettre en doute le statut de cette scène qu'on aimerait prendre comme celle de référence. Et peu à peu, face à cette chronologie bouleversée, on se résigne à admettre que tout pourrait être rejoué dès le début, ce que suggérerait la première mention du mille-pattes au § 1.56 (p. 27). C'est aussi ce que suggère l'histoire, que tout est joué dès le début et que le mari ne peut que tenter de se remémorer comment cela a pu germer, comment c'est arrivé.

Continuons néanmoins notre observation des scènes du mille-pattes. Celle du chapitre 5 arrive au § 5.41 (p. 112) sur le même mode que celle du § 4.73 (p. 96-97), amorcée à nouveau par *C'est à ce moment* :

46. C'est à ce moment que se produit la scène de l'écrasement du mille-pattes sur le mur nu : Franck qui se dresse, prend sa serviette, s'approche du mur, écrase le mille-pattes sur le mur, écarte la serviette, écrase le mille-pattes sur le sol. (§ 5.41, p. 112)

Cette reformulation se démarque toutefois un peu des précédentes par l'effet de condensation de l'événement dans la nominalisation *la scène de l'écrasement du mille-pattes*, suivie des deux points qui en énumèrent efficacement les principales actions. On note donc un contraste entre l'effet *hic et nunc* du déictique temporel *ce moment* et l'effet au contraire distancié que produit la nominalisation. À quel moment distant réfère donc *ce moment*? Il semble que la scène décrite commence au § 5.38 (p. 110-111). Il s'agit de la scène du dîner au cours duquel Franck raconte son histoire de panne de voiture ou de camion, qui peut correspondre au récit du premier, ou du quatrième chapitre, le § 5.40 (p. 112) étant en résonance directe avec le § 1.58 (p. 27) et le § 4.79 (p. 97-98) :

47. Le boy fait son entrée pour ôter les assiettes. A... lui demande, comme d'habitude, de servir le café sur la terrasse. (§ 1.58, p. 27)

48. [...] Le boy fait alors son entrée, par la porte ouverte; il se met à desservir en silence. A... lui demande, comme d'habitude, de servir le café sur la terrasse. (§ 4.79, p. 97-98)

49. Le boy fait son entrée, par la porte ouverte de l'office. Il s'approche de la table. Son pas est de plus en plus saccadé; ses gestes de même, lorsqu'il enlève les assiettes, une à une, pour les poser sur le buffet, et les remplacer par des assiettes propres. (§ 5.40, p. 112)

Le déictique *c'est à ce moment* semble référer à cette scène, au moment où le boy fait son entrée pour ôter les assiettes. C'est donc à la fin du dîner, après l'apéritif avec échange de la lettre (pendant que notre observateur est incité à aller chercher de la glace), après le récit des pannes de voiture de Franck, après l'établissement du projet d'aller en ville que survient la scène du mille-pattes. La superposition des récits d'un chapitre à l'autre permet en effet de reconstituer peu à peu – du moins dans une certaine mesure – quel fut le déroulement des choses que l'observateur se remémore ou cherche à tirer au clair. Au chapitre 5, c'est le détail de la lettre qui se précise et se greffe autour du mille-pattes. La scène de l'apéritif du chapitre 2 est rejouée et, cette fois-ci, l'observateur remarque l'apparition de la lettre à son retour de l'office où on infère qu'il avait été incité à aller chercher de la glace :

50. « Il n'entend pas, dit-elle. Un de nous ferait mieux d'y aller. » (§ 2.50, p. 47)

Ni elle ni Franck ne bouge de son siège. 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. Franck contemple les petites bulles de gaz collées aux parois de son verre, qu'il tient devant ses yeux à une très faible distance. (§ 2.51, p. 47)

51. Elle appelle le boy. Personne ne répond. (§ 5.20, p. 106)

« Un de nous ferait mieux d'y aller », dit-elle. (§ 5.21, p. 106)

Mais ni elle ni Franck ne bouge de son siège. (§ 5.22, p. 106)

Lorsqu'il revient de l'office, il note en effet cette fois-ci l'apparition de la lettre (§ 5.25, p. 106-107), de même qu'il la voit encore lorsque Franck reprend sa place après avoir écrasé le mille-pattes (§ 5.44-5.45, p. 113-114) :

52. Comme sa voisine, Franck regarde droit devant soi, vers la ligne d'horizon, tout en haut du versant opposé. Une feuille de papier d'un bleu très pâle, pliée plusieurs fois sur elle-même – en huit probablement – déborde à présent hors de la pochette droite de sa chemise.

La poche gauche est encore soigneusement boutonnée, tandis que la patte de l'autre est maintenue relevée par la lettre, qui dépasse d'un bon centimètre le bord de toile kaki. (§ 5.25, p. 106-107)

53. Juste à côté, la lame du couteau a laissé sur la nappe une petite tache sombre, allongée, sinueuse, entourée de signes plus ténus. La main brune, après avoir erré un instant aux alentours, remonte soudain jusqu'à la pochette de la chemise, où **elle tente à nouveau, d'un mouvement machinal, de faire entrer plus à fond la lettre bleu pâle, pliée en huit, qui dépasse d'un bon centimètre.** (§ 5.44, p. 113-114)

La chemise est en étoffe raide, un coton sergé dont la couleur kaki a passé légèrement par suite des nombreux lavages. [...] À l'extrémité de cette pointe est cousu le bouton destiné à clore la poche en temps normal. [...] **La lettre, au-dessus, est couverte d'une écriture fine et serrée, perpendiculaire au bord de la poche.** (§ 5.45, p. 114)

La scène du mille-pattes proprement dite est encore très semblable aux précédentes, avec de légères variations de détails concernant, par exemple, la main aux doigts effilés :

54. La main aux phalanges effilées s'est crispée sur la toile blanche. [...] (§ 5.42, p. 112-113)
55. La main aux doigts effilés s'est crispée sur le manche du couteau [...]. (§ 2.118, p. 63)
56. La main aux doigts effilés s'est crispée sur la nappe blanche. (§ 4.77, p. 97)

Mais avançons encore pour voir comment s'insère et se présente cette scène aux chapitres suivants. Le chapitre 6, comme le chapitre 7, dépeignent, nous l'avons vu, l'observateur seul, pendant que A... est partie en ville depuis six heures et demie du matin. Le chapitre 6 relate l'attente pendant la journée; le chapitre 7, qui commence à six heures et demie du soir, relate l'attente pendant toute la nuit :

57. Maintenant la maison est vide. (§ 6.1, p. 122)
A... est descendue en ville avec Franck, pour faire quelques achats urgents. Elle n'a pas précisé lesquels. (§ 6.2, p. 122)
58. Toute la maison est vide. Elle est vide depuis le matin. (§ 7.1, p. 143)
Il est maintenant six heures et demie. Le soleil a disparu derrière l'éperon rocheux qui termine la plus importante avancée du plateau. (§ 7.2, p. 144)

Le chapitre 6 pourrait se résumer, comme nous l'avons dit, sous le signe de l'effacement des traces. Viennent d'abord, les traces des pieds des fauteuils (*deux fois quatre points luisants, plus lisses qu'alentour, disposés en carrés*, § 6.7, p. 123-124), puis, la trace d'huile laissée à l'emplacement de la camionnette (*une large tache noire contrastant avec la surface poussiéreuse de la cour*, § 6.16, p. 126) et sa disparition dans le reflet de la vitre du salon ; puis arrive la scène du mille-pattes, non pas directement par la trace, mais la scène se rejoue avec le surgissement du mille-pattes vivant (§ 6.20, p. 127) bien que son emplacement soit déjà *marqué*, le souvenir de la scène se surimposant à la trace. De plus, la scène est cette fois-ci rendue sur un mode impersonnel où l'acteur principal (Franck) n'est pas mentionné (§ 6.24, p. 129) :

59. Sur le mur d'en face, **le mille-pattes est là, à son emplacement marqué**, au beau milieu du panneau. (§ 6.20, p. 127)

Il s'est arrêté, [...]. La bête est immobile. Seules ses antennes se couchent l'une après l'autre et se relèvent, dans un mouvement alterné, lent mais continu. (§ 6.21, p. 127-128)

[...] Cette espèce est en réalité peu venimeuse ; elle l'est beaucoup moins, en tout cas, que de nombreuses scolopendres fréquentes dans la région. (§ 6.22, p. 128)

Soudain la partie antérieure du corps se met en marche, exécutant une rotation sur place, qui incurve le trait sombre vers le bas du mur. Et aussitôt, sans avoir le temps d'aller plus loin, la bestiole choisit sur le carrelage, se tordant encore à demi et crispant par degrés ses longues pattes, tandis que les mâchoires s'ouvrent et se ferment à toute vitesse autour de la bouche, à vide, dans un tremblement réflexe. (§ 6.23, p. 128-129)

Dix secondes plus tard, tout cela n'est plus qu'une bouillie rousse, où se mêlent des débris d'articles, méconnaissables. (§ 6.24, p. 129)

La scène se poursuit par la contemplation de l'image qui se *distingue parfaitement*, puis par l'entreprise de faire disparaître la trace, avec une gomme, puis une lame de rasoir :

60. Mais sur le mur nu, au contraire, **l'image de la scutigère écrasée se distingue parfaitement**, inachevée mais sans bavure, reproduite avec la fidélité d'une planche anatomique où ne seraient figurés qu'une partie des éléments : une antenne, deux mandibules recourbées, la tête et le premier anneau, la moitié du second, quelques pattes de grande taille, etc... (§ 6.25, p. 129)

Le dessin semble indélébile. [...] (§ 6.26, p. 129)

[...] **La meilleure solution consiste donc à employer la gomme**, une gomme très dure à grain fin qui userait peu à peu la surface salie, la gomme pour machine à écrire, par exemple, qui se trouve dans le tiroir supérieur gauche du bureau. (§ 6.27, p. 129-130)

Le tracé grêle des fragments de pattes ou d'antennes s'en va tout de suite, dès les premiers coups de gomme. La plus grande partie du corps, assez pâle déjà, courbée en un point d'interrogation devenant de plus en plus flou vers l'extrémité de la crosse, ne tarde guère à s'effacer aussi, totalement. Mais la tête et les premiers anneaux nécessitent un travail plus poussé : après avoir perdu très vite sa couleur, la forme qui persiste reste ensuite stationnaire durant un temps assez long. Les contours en sont seulement devenus un peu moins nets. **La gomme dure qui passe et repasse au même point n'y change plus grand-chose, maintenant.** (§ 6.28, p. 130)

Une opération complémentaire s'impose : **gratter, très légèrement, avec le coin d'une lame de rasoir mécanique.** Des poussières blanches se détachent de la paroi. La précision de l'outil permet de limiter au plus juste la région soumise à son attaque. Un nouveau ponçage à la gomme termine ensuite l'ouvrage avec facilité. (§ 6.29, p. 130-131)

La trace suspecte a disparu complètement. Il ne subsiste à sa place qu'une zone plus claire, aux bords estompés, sans dépression sensible, qui peut passer pour un défaut insignifiant de la surface, à la rigueur. (§ 6.30, p. 131)

Pour finir, la tache a complètement disparu, ce qui pourrait donc expliquer les deux mentions contradictoires épinglées plus haut, au § 3.11 (*la tache formée par les restes du mille-pattes est à peine visible*, p. 69) et au § 4.52, répété ici :

61. Sur le mur nu, la trace du mille-pattes écrasé est **encore parfaitement visible**. Rien n'a dû être tenté pour éclaircir la tache, de peur d'abîmer la belle peinture mate, non lavable, probablement. (§ 4.52, p. 90)

On peut à partir de là reconstruire un morceau supplémentaire du puzzle. On peut penser que la scène du mille-pattes du chapitre 3 est en fait postérieure à celle évoquée au chapitre 4. De plus, le caractère énigmatique du *Rien n'a dû être tenté pour éclaircir la tache* pointe encore la présence de l'observateur qui seul sait qu'il s'est livré lui-même à cette occupation pendant l'absence de A..., mais que la scène qu'il évoque à ce paragraphe est antérieure à cette activité.

En effet, une relecture du chapitre 3, avec cet éclairage, ce commencement sur la chevelure, permet après coup de se demander s'il ne

constituerait pas la suite logique du chapitre 7, le retour : A... s'est lavé les cheveux; au déjeuner, elle est *assise rigide et muette* (§ 3.14, p. 70), ce qui contraste avec l'aisance constante qui la qualifie ailleurs (voir § 1.2, p. 10 : *Elle conserve partout la même aisance*). Un peu plus loin, toujours au § 3.14 (p. 70), notre observateur nous dit que c'est comme si elle cherchait à distinguer la tache sur la cloison :

62. [...] Elle mange avec une économie de gestes extrême, sans tourner la tête à droite ni à gauche, les paupières un peu plissées comme si elle cherchait à découvrir quelque tache sur la cloison nue en face d'elle, où la peinture immaculée n'offre pourtant pas la moindre prise au regard. (§ 3.14, p. 70)

Tout le chapitre peut être réinterprété comme une succession de tableaux mêlant des scènes qui pourraient s'être produites au retour de A... :

63. La grosse conduite-intérieure bleue de Franck, qui vient de s'arrêter là [...]. (§ 3.24, p. 74)

[...]

[...] puis le bruit léger, mais net, des hauts talons sur le carrelage traverse la pièce principale et s'approche le long du couloir. (§ 3.28, p. 75-76)

Les pas s'arrêtent devant la porte du bureau, mais c'est celle d'en face, donnant accès à la chambre, qui est ouverte puis refermée. (§ 3.29, p. 76)

Mais revenons au mille-pattes. La tache a complètement disparu au chapitre 6, mais elle ressort *en pleine lumière* au chapitre 7 :

64. [...] De l'autre côté, les rayons viennent frapper perpendiculairement le mur nu, tout proche, **faisant ressortir en pleine lumière l'image du mille-pattes écrasé par Franck**. (§ 7.6, p. 144-145)

Notons qu'il s'agit non pas de la trace ou de la tache proprement dite mais de *l'image* du mille-pattes écrasé. Et cette image resurgit avec force, plus vraie que jamais, plaçant le chapitre sous le signe de l'hallucination, comme si tous les efforts pour la faire disparaître avaient été vains :

65. Si chacune des pattes de la scutigère comprend quatre articles de longueur voisine, aucune de celles qui se trouvent dessinées ici, sur la peinture mate, n'est intacte – sauf une peut-être, la première à gauche. Mais elle est étendue, presque rectiligne, de sorte que ses articulations ne sont pas faciles à localiser avec certitude. La patte originale pouvait être sensiblement plus longue encore. L'antenne, non plus, ne s'est sans doute pas imprimée jusqu'au bout sur le mur. (§ 7.7, p. 145)

Ce septième chapitre se caractérise par la nuit, l'errance, le délire et l'angoisse. Après avoir épié tous les bruits de la nuit, les bruits de moteur (qui annonceraient le retour attendu), notre observateur erre, la lampe au bout du bras (§ 7.45, p. 160), déformant ainsi les perceptions, animant les ombres des objets familiers (§ 7.51-7.53, p. 162-163) :

66. [...] Lorsque la lampe se balance un peu, au bout du bras tendu, toutes ces lignes aux courtes ombres mouvantes paraissent animées d'un mouvement général de rotation. (§ 7.45, p. 159-160)

67. Le léger bercement de la lumière, qui s'avance le long du couloir, agite la suite ininterrompue des chevrons d'une ondulation continue, semblable à celle des vagues. (§ 7.51, p. 162)

[...] La zone où se dressent la table et les chaises est recouverte d'une natte en fibre; l'ombre de leurs pieds y tourne rapidement, dans le sens inverse des aiguilles d'une montre. (§ 7.52, p. 162-163)

Derrière la table, au centre du long buffet, la cruche indigène a l'air encore plus volumineuse : son gros ventre sphérique, en terre rouge non vernissée, projette sur le mur une ombre dense qui s'accroît à mesure que la source lumineuse se rapproche, disque noir surmonté d'un trapèze isocèle (dont la grande base se trouve en haut) et d'une mince courbe fortement arquée, qui relie le flanc circulaire à l'un des sommets du trapèze. (§ 7.53, p. 163)

C'est lors de cette déambulation, la lampe à la main, que resurgit la scène du mille-pattes. À la lumière ambulante, le mille-pattes apparaît à présent comme gigantesque :

68. La porte de l'office est fermée. Entre elle et l'ouverture béante du couloir, il y a le mille-pattes. **Il est gigantesque : un des plus gros qui puissent se rencontrer sous ces climats.** Ses antennes allongées, ses pattes immenses étalées autour du corps, il couvre presque la surface d'une assiette ordinaire. **L'ombre** des divers appendices double sur la peinture mate leur nombre déjà considérable. (§ 7.54, p. 163)

On peut encore une fois se demander s'il n'a pas rencontré un autre mille-pattes comme pourraient le suggérer quelques détails de la description :

69. [...] une scutigère de taille moyenne (longue à peu près comme le doigt) [...]. (§ 2.112, p. 61-62)

70. [...] il couvre presque la surface d'une assiette ordinaire. [...] (§ 7.54, p. 163)

Le paragraphe suivant nous redonne toutefois toutes les précisions sur sa disposition selon une diagonale partant du seuil du couloir jusqu'au coin du plafond (semblable aux mentions préalables au § 2.112, p. 62, et au § 6.21, p. 127-128) :

71. [...] sa partie antérieure s'infléchit en direction de la plinthe, tandis que les derniers anneaux conservent leur orientation primitive – celle d'un **trajet rectiligne coupant en biais le panneau depuis le seuil du couloir jusqu'au coin du plafond**, au-dessus de la porte close de l'office. (§ 7.55, p. 164)
72. [...] mais l'orientation de son corps indique un chemin qui coupe le panneau en diagonale : venant de la plinthe, côté couloir, et se dirigeant vers l'angle du plafond. [...] (§ 2.112, p. 61-62)
73. [...] juste à la hauteur du regard, à mi-chemin entre l'arête de la plinthe (au seuil du couloir) et le coin du plafond. [...] (§ 6.21, p. 127-128)

Le § 7.57 (p. 164) reproduit à l'identique le § 6.23 (p. 128-129) cité plus haut, mais le prolonge par la possibilité nouvelle d'entendre le son que produisent *les mâchoires qui s'ouvrent et se ferment à toute vitesse* (§ 7.57). Ce bruit est alors associé au bruit que fait le peigne dans la chevelure de A... :

74. Le bruit est celui du peigne dans la longue chevelure. Les dents d'écaille passent et repassent du haut en bas de l'épaisse masse noire aux reflets roux, électrisant les pointes et s'électrisant elles-mêmes, faisant crépiter les cheveux souples, fraîchement lavés, durant toute la descente de la main fine – la main fine aux doigts effilés, qui se referment progressivement. (§ 7.58, p. 165)

En plus du bruit, on retrouve aussi dans ce paragraphe la main aux doigts effilés qui reviendra bientôt comme dans les autres descriptions de la scène du mille-pattes. Sur le même procédé, le paragraphe suivant (§ 7.59, p. 165) reprend de façon très proche les § 6.22-6.23 (p. 128-129), mais, à nouveau, le son du mille-pattes est évoqué :

75. [...] Dans le silence, par instant, se laisse entendre, le grésillement caractéristique, émis probablement à l'aide des appendices buccaux. (§ 7.59, p. 165)

Le paragraphe suivant (§ 7.60, p. 166) reprend à peu de chose près les § 2.115 (p. 63), 4.76 (p. 97) et 5.41 (p. 112), où Franck entre en action pour écraser le mille-pattes. Une différence majeure pourtant apparaît et frappe le lecteur :

76. [...] Puis, avec le pied, il écrase la bête **sur le plancher de la chambre**. (§ 7.60, p. 165-166)

La scène qui jusqu'ici était ancrée dans la salle à manger est à présent projetée dans la chambre. Et tout est transposé : au lieu de revenir à sa place, Franck revient vers le lit. À la place de la serviette de table, il repose la serviette de toilette, et la main aux phalanges effilées se crispe non plus sur le manche du couteau, la nappe ou la toile blanche, mais sur le drap blanc :

77. Ensuite il revient **vers le lit** et remet au passage **la serviette de toilette** sur sa tige métallique, près du lavabo. (§ 7.61, p. 166)

La main aux phalanges effilées s'est crispée **sur le drap blanc**. Les cinq doigts écartés se sont refermés sur eux-mêmes, en appuyant avec tant de force qu'ils ont entraîné la toile avec eux : celle-ci demeure plissée de cinq faisceaux de sillons convergents... Mais la moustiquaire retombe, tout autour du lit, interposant le voile opaque de ses mailles innombrables, où des pièces rectangulaires renforcent les endroits déchirés. (§ 7.62, p. 166)

Il est aussi fait mention d'une moustiquaire qui n'avait pas encore été évoquée parmi les nombreuses descriptions détaillées de la chambre. La seule autre mention d'une moustiquaire renvoie à celle de l'hôtel :

78. A... veut essayer encore quelques paroles. Elle ne décrit pas néanmoins la chambre où elle a passé la nuit, sujet peu intéressant, dit-elle en détournant la tête : tout le monde connaît cet hôtel, son inconfort et ses moustiquaires rapiécées. (§ 4.72, p. 96)

Il est clair alors que notre observateur perd pied, qu'il s'imagine une scène d'amour entre A... et Franck, entremêlant tous les détails qu'il avait jusqu'ici tenté d'ordonner. Il imagine alors un accident dont la description mime sans trop de détour, l'acte sexuel (§ 7.63, p. 166-167), qui culmine par un incendie (§ 7.64, p. 167). Puis, son égarement est « recadré » à nouveau par le mille-pattes, lorsque le bruit du crépitement de la brousse est associé à celui que fait le mille-pattes, qui réparaît *de nouveau immobile sur le mur* :

79. Aussitôt des flammes jaillissent. Toute la brousse en est illuminée, dans le crépitement de l'incendie qui se propage. C'est le bruit que fait le mille-pattes, de nouveau immobile sur le mur, en plein milieu du panneau. (§ 7.64, p. 167)

Le mille-pattes est bel et bien un des fils conducteurs possibles pour percer les procédés d'écriture de ce texte qui se donne à lire comme une

énigme. Le mille-pattes est présenté absolument sous tous les angles possibles qui sont par ailleurs tous exploités dans le texte. La scène est rapportée tantôt intégralement, tantôt comme un détail (la trace sur le mur). Elle est présentée au discours direct, au discours indirect libre, au mode impersonnel. Elle se relie aux événements par association, visuelle, sonore ou imaginaire. Elle est tantôt réaliste, tantôt délirante, et finalement, on peut encore douter qu'elle ait eu lieu, comme ce bruit suspect sur la terrasse que notre observateur cherche à identifier :

80. À mesure qu'il s'éloigne dans le passé, sa vraisemblance diminue. C'est maintenant comme s'il n'y avait rien eu du tout. Par les fentes d'une jalousie entrouverte – un peu tard – il est évidemment impossible de distinguer quoi que ce soit. Il ne reste plus qu'à refermer, en manœuvrant la baguette latérale qui commande un groupe de lames. (§ 7.75, p. 171)

Outre le mille-pattes, plusieurs autres répétitions tissent le texte, venant bouleverser la temporalité au niveau de l'enchaînement des chapitres. L'enquête que nous avons menée sur le mille-pattes conduit à suggérer que le chapitre 3 serait la suite du chapitre 7, que le chapitre 5 serait une répétition du chapitre 2 avec l'ajout du détail de la lettre, et ainsi de suite. L'enquête pourrait se poursuivre encore sur de longues pages.

Nous avons voulu mettre en évidence comment, au moyen de la répétition, l'auteur fait partager la fixation de l'observateur-narrateur sur certaines scènes ou images, et sa recherche obsessionnelle d'une réponse aux questions qui le taraudent. Nous avons voulu montrer comment la répétition peut peut-être permettre, par un effet de surimposition de tableaux, de remonter parfois dans une certaine mesure à une « scène de référence », mais sans jamais permettre une claire reconstitution de ce qu'aurait été le « vrai » déroulement des faits.

Conclusion

Nous avons montré dans cet article que le texte ne se livre et ne se comprend qu'à travers le regard de cet observateur-narrateur. En cherchant à mettre en évidence les facteurs de cohérence (partie 1) et d'incohérence (partie 2) du récit, nous sommes arrivés à la conclusion que ce sont les mêmes. Dans tous les cas, c'est la source d'énonciation, la présence invisible de l'observateur-narrateur, qui fonde et justifie l'unité du texte, dans sa « cohérence » très particulière. L'enchaînement et la progression du récit s'ancrent tantôt dans une continuité thématique, tantôt dans une continuité spatiale. La trame temporelle, très malmenée, s'insère toujours

dans le moule qu'offre le déroulement naturel et familier d'un jour et d'une nuit qui s'écoule – mais d'une façon répétitive, en boucle. Et c'est dans ce moule que surgissent sur le même mode du présent de reportage ce qui est livré comme un enchaînement (chrono)logique d'images objectives et ce qui apparaît en fin de compte comme une reconstitution mentale d'une réalité évanouie, ou le produit d'une imagination proche du délire. Cette reconstitution repose sur la juxtaposition d'images, subjectives au sens où elles sont entièrement créées par le regard/esprit de l'observateur-narrateur. Scène perçue, scène mémorisée, ou scène fantasmée, il n'y a aucune différence : c'est toujours le même mode de la présence à la conscience de l'observateur-narrateur, celui de la perception *hic et nunc*, du ressenti immédiat, du vécu – authentique ou imaginaire, peu importe.

Dans ce rapport démultiplié à la réalité, la conscience peut abandonner son rapport au temps : le temps peut se dissoudre, n'offre aucune stabilité, aucune certitude, aucun point de repère, le présent perpétuel de la conscience est un présent intérieur, qui s'envole aisément hors du carcan de l'actualité du monde réel. Ce sont les objets, dans leur environnement, c'est-à-dire en définitive les lieux, qui incarnent la réalité dans sa permanence, son existence irréfutable ; l'observateur-narrateur s'y cogne pour ainsi dire perpétuellement, il s'ancre dans un *ici*, se structure par rapport à lui, et laisse flotter son « maintenant » qui n'a plus valeur de repère. Ce sont les objets et les lieux qui servent de repères, et qui, à travers les empreintes sensorielles de leur perception, rappellent le passé et peuvent ouvrir la porte à l'imaginaire. Par son écriture, Robbe-Grillet inverse les rapports ordinaires du temps et de l'espace, en combinant plusieurs temps dans un même lieu, au lieu de faire évoluer banalement les lieux au fil du temps. L'ancrage dans un lieu, la perception des objets qui s'y trouvent, peuvent abolir les frontières du temps. Mais quand, en plus du temps, le rapport aux objets et à l'espace vacille et craque à son tour, quand l'observateur perd ce contact sensoriel avec le monde, lorsque le silence et la nuit l'empêchent de rien percevoir (comme au chapitre 7), et qu'il se trouve ainsi face à lui-même, alors le délire arrive, il devient la proie des fantasmes les plus délirants, hors du temps et de l'espace.

L'écriture de Robbe-Grillet tente partout de gommer la différence entre le compte rendu « réaliste » de perception et ce qui est imaginé ou fantasmé. Et c'est comme si, finalement, ce procédé d'écriture amenait le lecteur à faire l'expérience de cette frontière entre le monde et soi.