

Dominic Negrici

**Parole et Image
chez Alain Robbe-Grillet**



**EDITURA UNIVERSITARIA
Craiova, 2012**

Referenți științifici:
Prof.univ.dr. Paul Cornea
Prof.univ.dr. Mihai Zamfir

Copyright © 2012 Universitaria
Toate drepturile sunt rezervate Editurii Universitaria

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României
NEGRICI, DOMINIC

Parole et image chez Alain Robbe-Grillet / Dominic
Negrici. - Craiova : Universitaria, 2012

Bibliogr.

ISBN 978-606-14-0507-7

791.44.071.1(44) Robbe-Grillet,A.
929 Robbe-Grillet,A.

Apărut: 2012

TIPOGRAFIA UNIVERSITĂȚII DIN CRAIOVA

Str. Brestei, nr. 156A, Craiova, Dolj, România

Tel.: +40 251 598054

Tipărit în România

Avant-propos

Il se peut que, à première vue, l'on soit étonné par cet intérêt que nous avons exhibé vis-à-vis d'un écrivain entré, de nos jours (triste exception faisant le court épisode de sa mort), dans un relatif cône d'ombre et vis-à-vis d'un cinéaste dont les pellicules sont doublement indigestes et, fâcheusement, presque introuvables.

Nous l'avons tout de même choisi comme point focal de notre ouvrage car son œuvre – son audace expérimentale – a exercé sur nous une fascination inéluctable. Alain Robbe-Grillet a eu le courage d'essayer de forcer, de renouveler et, des fois, d'annuler les lois de la perception et de la narration. Nous avons donc à faire à un cas rarissime : un intellectuel qui a tenté de provoquer une modification profonde du mode de réception, qui a engendré un nouveau type de lecteur-spectateur.

N'importe qu'il ait échoué ou non dans sa mission. Tout échec est une leçon. Tout essai est un enseignement. Nous trouvons que l'expérience Robbe-Grillet mérite, aujourd'hui, en plein essor du cinéma commercial, plus que jamais être réanalysée.

L'on doit avouer que, dans notre démarche, nous avons rencontré de maintes difficultés. Cela fait longtemps que le nom d'Alain Robbe-Grillet n'est plus à la mode et il y a de nombreuses années que ses théories artistiques ne sont plus discutées avidement dans des contextes universitaires, ou que les herméneutes n'utilisent ses concepts. Aussi, une étude pluridisciplinaire récente qui soit semblable à la nôtre est quasiment introuvable – voilà une adversité de plus.

Or, la mise en équation du genre filmique ensemble avec le monde littéraire est une ligne directrice épistémologique apparue presque en même temps que les premières productions cinématographiques. Certainement, la prise de conscience de la littérarité des films est survenue dès le formalisme russe, lorsqu'on constate, qu'il s'agisse d'une coïncidence ou non, un puissant essor du cinéma mondial.

L'idée de cet ouvrage a bourgeonné à la suite d'un mécontentement personnel vis-à-vis d'un certain statu quo de la théorie et de la critique de film, une situation avec laquelle la grande majorité des noms de ce domaine est à l'aise, et une attitude des écoles de cinématographie qui ne dénotait, dans l'opinion de ce chercheur, que de la procrastination. Voyons pourquoi.

Tout au long de la dernière centaine d'années, le genre filmique s'est contenté d'être une arène secondaire, une matière première supplémentaire au sein de laquelle l'on a pu tester des théories de type exclusivement

littéraire, apparues comme conséquences de l'étude *textuelle* d'œuvres *écrites*. Le film s'est présenté comme un élément de « deuxième main » par sa propre nature de média artistique récent.

Les études filmiques utilisent des structures, des outils, des terminologies empruntées à la critique littéraire de manière excessive et parfois abusive.

Il n'existe encore aucun spécifique de la critique de film qui soit accepté de manière unanime par la communauté scientifique. Le film est perçu aujourd'hui encore par le biais de lentilles narratives (étant traité, dans ce cas, comme une simple histoire) ou à travers les filtres de l'esthétique représentative (considéré tableau, ou instantané).

L'imagination ou, plutôt, le processus mental qui consiste à « imaginer » est central au débat film-littérature ou film-photographie. Toutefois, dans le cas du film, le processus d'imagination est le moins (ou le plus rarement) stimulé. Cela dit, dans le cas de la photo ou du tableau, l'on est mis face à face avec une image statique, quelques fois une scénographie, de laquelle peuvent démarrer et en laquelle peuvent aboutir de nombreuses lignes narratives générées par la capacité d'imagination inhérente à l'esprit du sujet observateur ; dans le cas du texte littéraire, le processus de construction intelligible se déroule exclusivement dans l'imagination du lecteur. Par contre, en ce qui concerne le film, l'histoire est fournie et l'image est prédéfinie. En conséquence, peut-on parler d'un média handicapé ?

Le fait que les grilles, les schémas d'analyse précédents sont compatibles la plupart des cas ne constitue point un argument viable pour maintenir les tendances existantes. En outre, les accepter et les utiliser dénote un désir de disqualification de la discipline filmique (et de ses théoriciens), le renoncement à la qualité de domaine autonome.

En continuant ces « traditions », nous ne pouvons conférer au cinéma qu'un statut de prolongement de plusieurs genres, d'intersection, et nous ne préférons que la subsistance d'un média « tiède », de carrefour, dont l'existence devient d'autant plus disgracieuse que sa prolifération et son succès financier sont inversement proportionnels à sa consistance théorique.

Il semble donc que le genre filmique ne fait que souffrir à la suite de ce constant rapport à des genres et médias plus anciens et ayant des bases théoriques plus solides.

Notre désir initial, concernant cette recherche, a donc été de trouver les éléments communs, similaires, d'intersection mathématique entre deux

types de représentation idéatique : de rechercher un lieu de décantation du processus de création (d'idéation) jusqu'à une essence des plus élémentaires, un noyau commun aux deux médias artistiques. Ces lieux étant identifiés, on peut procéder, éventuellement, à l'esquisse d'une spécificité théorique du genre filmique, après avoir établi la possibilité de son existence conceptuelle.

En identifiant ce qui n'appartient pas exclusivement au cinéma, il sera vraisemblablement possible de trouver en quoi consistent les traits caractéristiques du film.

Concernant exclusivement le corpus, nous avons choisi cet auteur car il s'agit d'un des rares créateurs français qui ont été actifs en égale mesure dans les deux domaines de recherche qui nous intéressent. Tenant compte de la magnitude que peut acquérir une telle entreprise, ainsi que de la nature majoritairement technique de notre sujet, le corpus choisi en vue de notre analyse ne peut qu'être plutôt limité.

Nous en tirerons donc des conclusions concernant exclusivement ce corpus, toute généralisation devenant – pour ce qui tient de cette étude – automatiquement abusive, inadéquate et dangereuse du point de vue de la rigueur. Ainsi, le corpus choisi est composé de plusieurs romans et films d'Alain Robbe-Grillet, ainsi que des ciné-romans afférents, lorsqu'il a été le cas.

En ce qui concerne les romans, il s'agit de *Les Gommes* (1953), *Le Voyeur* (1955), *La Jalousie* (1957), *Dans le labyrinthe* (1959), *La Maison de rendez-vous* (1965), *Projet pour une révolution à New-York* (1970). Pour ce qui est des films, l'on a choisi, entre autres : *Trans-Europ-Express* (1966), *L'Éden et après* (1970), *Glissements progressifs du plaisir* (1974), *La belle captive* (1983), *Le Jeu avec le Feu* (1975), *L'Homme qui ment* (1968), *L'Immortelle* (1963) et, bien évidemment, *L'Année dernière à Marienbad* (1961).

Il a été crucial que ce corpus soit constitué, malgré la diversité des médias étudiés, par les œuvres d'un unique intellect créateur, autrement la relevance de cette analyse aurait bien souffert. De plus, regrettamment, à travers le paysage culturel français, l'on a retrouvé peu de créateurs ayant produit des œuvres dans les deux domaines d'activité (et dans des proportions plus ou moins égales).

Il va de soi que Robbe-Grillet et son œuvre romanesque sont deux thématiques archi-étudiées. De même, il existe quelques études et commentaires de ses films. Cependant, l'analyse du *rapport* entre les deux médias, des influences réciproques, ainsi que des méthodes similaires

d'expression d'une conscience créatrice mise face à face avec deux types de sphères (et séries d'outils) artistiques dans lesquelles cet auteur a exercé son activité est une nouveauté absolue.

Aussi, il faut savoir que François Truffaut a tenté une *débastardisation* de l'art cinématographique par le biais de la réhabilitation culturelle du réalisateur de film en tant que personnage social et artistique distinct. Sa théorie est basée, pourtant, sur une vision centrée sur l'*auteur*. Ce que l'on a souhaité accomplir est une approche dans laquelle l'œuvre et la création seule est centrale, et où l'auteur, l'élément *ex opera* devient hors de propos et dépersonnalisé.

L'approche analytique la mieux adaptée à une telle démarche nous semble être une approche de type et d'essor structuraliste (à ne pas confondre avec *structuraliste*, terme qui implique notre adhésion au courant éponyme et à tout ce qu'il prescrit), sur un squelette formé dans la plus grande partie du jeu de concepts du Nouveau Roman français (comme par exemple les générateurs textuels), systématisés par Jean Ricardou, en gardant la voie ouverte à toute autre boîte à outils qui soit capable d'apporter un plus de clarté.

Il nous a semblé également important de placer le point de départ de la démarche au sein du mécontentement exhibé par Robbe-Grillet vis-à-vis de la manière dont son scénario de *L'Année dernière à Marienbad* a été mis en scène à l'écran par Alain Resnais, cet événement étant pareillement la cause principale de sa migration vers la direction de film (aussi).

Il ne faut pas oublier de courtement préciser que, par une méthode qui tient en grande partie de la théorie phénoménologique de la surface pure¹, Robbe-Grillet réussit à soumettre les objets à une sorte de psychanalyse dont le résultat est relevant pour les personnages de ses romans : les significations profondes, inconscientes se retrouvent dans le flux des descriptions et de la remémoration des objets et dans une scission de rythme des associations apparemment libres.

En effet, ce qui ressort avant tout de tous les livres de Robbe-Grillet est la présence obsédante des objets, des décors, que l'auteur décrit

¹ L'engagement phénoménologique qui consiste à décrire les objets de la conscience "exactement et exclusivement comme ils nous apparaissent" est basé sur la supposition que ce geste nous dira quelque chose sur la nature de notre esprit. L'époque husserlienne, par exemple, requiert – dans l'intention – une suspension de tous les engagements vis-à-vis des présupposés théoriques et métaphysiques afin de décrire l'existence telle qu'elle nous *apparaît*.

minutieusement, une immense « passion pour la description »¹. Cela étant dit, ces descriptions évitent les charges émotionnelles qui prolongent d'habitude leur conscientisation, et elles apparaissent neutres, privées de toute signification morale ou sentimentale.

Ce que souhaite Robbe-Grillet (car toute son œuvre est aussi un manifeste) est que tous ces objets apparaissent complètement en face du lecteur (ou, dans notre cas, du récepteur), livrés totalement par l'auteur en tant que matériel brut, et qu'ils ne soient plus interprétés au préalable (ruminés) par ce dernier.

Les objets répétitifs deviennent ainsi les pièces d'un puzzle qui, à la fin, se dévoile être l'expérience émotionnelle même. Un trait caractéristique est le jeu de la répétition – des objets quasi-identiques, gagnant des variations insérées stratégiquement, méthodiquement, géométriquement (mais dans un repère tout sauf euclidien), l'interruption de cette répétition, etc.

Les nouveaux romanciers proposent le syntagme de l'« aventure d'une écriture » (Ricardou) comme alternative à la vision classique de l'écriture d'une aventure, ce qui est avant tout une recherche sans finalité, une exploration de l'inconscient, dans laquelle le sujet (le personnage, l'intrigue, les situations) est dilué.

Cette vision de l'écriture conduit à une série de textes qui mettent en valeur la présence des objets, du temps et de l'espace, des obsessions, de la mémoire et de leurs rapports avec l'auteur. Le roman devient ainsi une écriture dont l'objectif est l'acte-même de l'écriture, un acte qui vise, en fin de compte, le langage même. Voilà pourquoi Robbe-Grillet est un choix fortuné et adéquat quant à notre mise.

¹ Une formule de Jean Ricardou.

A. Introduction

a. Chosisme et description

Roland Barthes écrivait, en 1963, que la littérature a une vocation analogique. Autrement dit, à travers une certaine disposition des modèles, le réel qui « s'offre » à l'écrivain peut être multiple : psychologique, théorique, social, politique, historique, ou même imaginaire, tous rivaux et dépendants des autres et n'ayant comme point commun que le fait d'être « tous et tout de suite pénétrés de sens »¹.

Mais ce sens, les véhicules de ce sens, sont les personnages animés², leur mouvement, leurs interactions ; un rêve, une passion, un conflit. Quelle est donc alors, venons-nous dire, la place de l'*objet* dans tout ce tumulte de la littérature analogique et signifiante ?

Même lorsque ces objets entrèrent de façon évidente et pertinente dans la scène littéraire, ils n'ont jamais été autonomes. Maudits par l'histoire « animo-centrique » et « homogonique » de la littérature occidentale, les objets n'ont pas eu le luxe d'aller au-delà de leur condition satellitaire à l'être humain.

Nous sommes habitués, entre autres, par l'énorme quantité des œuvres statutaires de notre littérature, de percevoir les objets qui nous entourent et qui (à notre humble insu) nous garantissent une existence référentielle, comme des repères de second degré, tandis que leur caractère empiriquement inanimé les a dépourvus de toute possibilité d'accéder un autre plan existentiel, dans le frémissement géologique de la République des lettres.

Quand on les observe, timidement, par ci par là, ce n'est qu'en qualité de liens analogiques : éléments esthétiques ou indices humains renvoyant soit à un état d'âme (romantisme) soit à une condition sociale (réalisme)³. Clairement, les objets demeurent dans un lieu dépourvu, désemparé de la création romanesque.

C'est là que survient l'immixtion, dans ce statu quo, de l'œuvre de Robbe-Grillet. Ce fut le premier à attirer l'attention sur la question des objets littéraires. Les *choses* sont-elles destinées, sans aucune équivoque, à induire un sens ? Ou bien alors peuvent-elles être simplement mates et en même temps garder leur importance et leur relevance au sein de la littérature

¹ Barthes, Roland, préface à Morrissette, Bruce, *Les Romans de Robbe-Grillet*, Ed. de Minuit, Paris, 1963.

² Ici compris comme « doué d'âme ».

³ Barthes, op. cit.

? Es-ce une fonction apriorique de l'écrivain d'attribuer un sens bien précis, dans l'intention, bien évidemment, aux choses ? Ou bien cet écrivain peut-il agir, tout aussi efficacement, en tant que providence radicalement libérale et laisser le récepteur de l'œuvre (lecteur ou spectateur) en toute liberté d'attribuer un sens individuellement coagulé ? Faut-il, encore, choisir entre cette figure de l'auteur - despote sémiotique et l'auteur amphitryon mou ?

Nous devons donc, à cet endroit, nous poser la même question que Barthes, il y a près de cinquante ans, *id est* « quelle est la fonction des objets dans un récit romanesque ? »¹, et, davantage, en tenant compte à tout instant de l'essor du septième art, développer ce thème en ramifiant la recherche en plusieurs autres questions, comme par exemple : Comment est-ce que la manière de décrire (donc d'introduire effectivement) les objets peut-elle modifier le sens de l'histoire que l'on raconte ? Et la nature des personnages impliqués ? Que se passe-t-il alors avec notre propre rapport à la notion de littérature même ?

L'idéal Robbe-grillétien, comme exposé dans ses écrits théoriques, est de suffoquer tout sens ou bien de douer tout objet d'une immédiateté inexorable. Un des plus grands théoriciens de Robbe-Grillet, Bruce Morrissette, démontre, par contre, que cet idéal – aussi louable qu'il soit – ne demeure qu'exactly ce qu'il signifie : une notion inaccessible. Et non par faute de sa fonction, mais par le biais de sa propre nature d'existant. En atomisant à l'infini le sens des choses qu'il nous introduit dans ses romans, Robbe-Grillet leur attribue un sens involontaire, un destin d'entités médiates.

Mais existe-t-il un au-delà de l'absurde ? Peut-il y avoir davantage d'*absence* que l'absence de sens ? Robbe-Grillet, dans son esprit réactionnaire et déterminé, pense que oui. Et pour ce faire, il utilise, de façon délibérée et obstinée, un outil stylistique – ou, à vrai dire, anti-stylistique – glacial, « purifiant » (ou bien « épurant ») : la *description géométrique* des choses. Ce procédé n'est, en fin de compte, qu'un découragement de toute analogie inductive vers tout autre niveau de sens de l'objet, doublé d'un minutieux suffisant à trancher un récit.

Barthes remarque ici la collision d'un Robbe-Grillet récalcitrant avec le réalisme, car « ce que définit le réalisme, ce n'est pas l'origine du modèle, c'est son extériorité à la parole qui l'accomplit »². En cela, ce « réalisme » de Robbe-Grillet est binomique. D'une part il demeure classique et fidèle à la définition, car il est centré sur une relation analogique (les choses que

¹ *Ibidem.*

² *Ibidem.*

l'auteur insère et décrit sont fidèles, du point de vue visuel, aux choses appartenant à notre réalité empirique. Et d'autre part, ce que Robbe-Grillet réussit à innover est le fait que ce lien analogique même revendique son autarchie : il ne renvoie à aucune métaphysique et désire survivre renfermé sur soi-même.

C'est là que nous devons nous poser la question : est-ce un tel rapport anti-catalytique entre Être doué de conscience et Chose possible ? Du point de vue cognitif, ce processus de halte de toute explosion mentale à partir de l'inanimé, de ce désir, de ce réflexe structurel humain de construire contexte et causalité de toute idée, soit-elle le reflet inerte d'une entité animée ou non, est-il viable ou, encore mieux, possible, compatible avec ce que nous définit ?

Souvenons-nous maintenant du caractère prescriptif de l'œuvre de Robbe-Grillet. Son œuvre n'est que le chevalet, qu'un support pour ses théories littéraires. Bien évidemment, la description – aussi dénudée de « sémiogonie » qu'elle le soit – ne peut gagner la majorité du noyau de relevance d'un roman, ni contenter les attentes que l'on a, de façon traditionnelle, d'un tel genre littéraire.

Les romans de Robbe-Grillet ne sont pas une énorme et grandiose description, et ni une succession de petites descriptions n'utilisant les autres éléments syntaxiques et diégétiques qu'en qualité de prétextes de cohérence. Cependant, ce type même de description va nous intéresser lorsque l'on fera la liaison avec le genre filmique, car c'est la clef de voute de cette intersection entre les médias, un des éléments sur lesquels se calquent le mieux les deux modalités idéatiques.

Revenons donc aux célèbres *choses* de Robbe-Grillet. Barthes remarque que ces objets, et la description s'y attachant, créent des « anecdotes qui rassemblent les personnages dans un silence de la signification »¹. Ainsi, l'on a ici un créateur *chosiste*, dont la conception ne peut être qu'unitaire, monolithique et compacte, et dont l'œuvre entière peut être lue de façon mate, car la surface du texte n'est plus un lieu désarmé de toute analyse traite d'intermédiaire.

Un des mérites de ce Robbe-Grillet démystificateur fut, par ce biais, de déconstruire les prétentions de naturel de la littérature d'introspection, par exemple, qui, par sa propre définition, ne saurait accorder de valeur qu'au *profond*, en ignorant le *superficiel*. Voilà un créateur-théoricien avocat du Texte (en tant qu'entité auto-suffisante) et de son *être-là*, gagné

¹ *Ibidem.*