

## L'esthétique de la représentation filmique dans les œuvres d'Alain Robbe-Grillet

Tanoh Linda Danielle ADJE Epse BAH  
Université Alassane Ouattara  
[lindadje\\_bah@yahoo.fr](mailto:lindadje_bah@yahoo.fr)

**Résumé:** Qu'un roman soit traduit ou produit sous la forme d'un film est une pratique assez courante depuis la naissance du cinéma. Mais l'enjeu de cette étude est de dévoiler un autre angle de la relation entre le récit et le film à travers ce que nous donne à voir/lire Alain Robbe-Grillet dans ses ciné-romans, *L'année dernière à Marienbad* (1961) et *L'Immortelle* (1963). L'objectif de cette étude est de rendre compte de cette esthétique de l'écriture romanesque de Robbe-Grillet qui fait cohabiter récit et film ou fait féconder le récit par le film. En effet, à l'aide des méthodes narratologique, sociologique et phénoménologique, nous démontrons que la plume de l'auteur se donne à présenter notre vie comme une succession d'images mentales provenant d'une caméra.

**Mots clés:** Roman, Récit, Film, Monde, Description, Perception.

**Abstract :** Whether a novel is translated or represented in the form of a film is a fairly common practice since the birth of cinema. But, the purpose of this study is to reveal another angle of the relationship between the narrative and the film as it can be seen or read in Alain Robbe-Grillet's *L'année dernière à Marienbad* (1961) and *L'Immortelle* (1963). This paper aims at exposing the aesthetic of Robbe-Grillet's novelistic writing which brings together the narrative and the film or makes the narrative engender the film. In fact, by using narratological, sociological and phenomenological methods we have been able to demonstrate how the author's pen succeeds in depicting our life as a succession of mental images coming from a camera.

**Key-words:** Novel, Narration, Film, World, Description, Perception.

## Introduction

A en croire Michel Butor (1964), l'échec des techniques traditionnelles du roman s'inscrit dans l'instabilité du monde contemporain et son cortège d'images multiples et de discours novateurs ainsi que dans l'avènement de nouvelles sensibilités du temps et de l'espace. Pour Alain Robbe-Grillet, l'œuvre littéraire rend compte de la dynamique de cette réalité du monde: « Elle ne sait jamais ce qu'elle cherche, elle ignore ce qu'elle a à dire ; elle est invention, invention du monde et de l'homme, invention constante et perpétuelle remise en question. (Robbe-Grillet, 1961, 138) Par conséquent, « chaque romancier, chaque roman doit inventer sa propre forme » (11).

Dans ce contexte d'invention et de changement, le romancier propose une nouvelle forme scripturale, une façon novatrice de dire et de percevoir le monde en profondeur et en apparence, sans transition, d'une série d'images à une autre.

Ce faisant, il produit des récits écrits dont les scènes se rattachent aux composantes ou spécificités du média cinématographique : « caméra », « spectateur », « écran », « photo » et « image ». À ce lexique s'ajoutent de multiples références à la bande sonore d'ambiances acoustiques et de musique qui régissent les films. Par un tel usage des codes qui renvoient au scénario, Robbe-Grillet a réalisé des ciné-romans tels que *L'Année dernière à Marienbad* (1961) et *L'Immortelle* (1963), *Trans-Europ-Press* (1966). Influencés par le cinéma, ses autres récits écrits comme *La Jalousie* (1957), *La Maison de rendez-vous* (1965), *Projet pour une révolution à New-York* (1970) vont suivre désormais le principe de l'œil enregistreur et focaliser l'attention du lecteur vers l'image et le son. Dès lors, le monde romanesque perçu se présente comme une succession de descriptions, une collection d'images, telles que la conscience et l'œil du narrateur invisible placé à un endroit déterminé les voit ou les enregistre. Ce sont des images obtenues à partir de l'imagination du sujet (narrateur ou protagoniste) sous forme de tableaux, de photos, de cartes postales, d'affiches que l'écriture met à nu, à la place de la camera.

La présente réflexion veut rendre compte de cette esthétique de la représentation visuelle de l'écriture romanesque de Robbe-Grillet qui fait cohabiter récit et film dans *L'Année dernière à Marienbad* et dans *L'Immortelle*.

Pour y parvenir, nous nous posons les questions suivantes : Comment dans sa volonté de rompre avec le roman traditionnel, le romancier parvient-il à investir ses récits d'images d'une caméra qui donne à voir ou à être vues (les images) ? Quelles

sont les modalités esthétiques mobilisées dans une telle écriture qui fonctionne comme un film? En quoi cette nouvelle technique narrative traduit-elle les schèmes d'une conscience individuelle, celle de l'auteur dont les perceptions et les images du monde sont sélectionnées et adaptées aux besoins diffus et insatisfaits de l'homme?

En nous appuyant sur ces ciné-romans sus-cités, notre objectif est de montrer qu'au-delà du texte romanesque, un autre texte filmique surgit et met en évidence une esthétique de la représentation visuelle dans les œuvres romanesques de l'auteur. En conduisant le roman sur le chemin du montage filmique, l'auteur fait découvrir sa propre vision du monde et donne à son écriture de s'exprimer dans un langage autre que celui où elle a été conçue et réalisée originellement. Pour atteindre ces objectifs, les méthodes narratologique, sociologique et phénoménologique nous serviront de canal.

La narratologie permettra de mettre en évidence le passage de la technique narrative du roman à une autre technique narrative, celle du film et ses spécificités fondées sur le montage d'images de l'œil-enregistreur et la description sélective des objets et des choses.

La phénoménologie servira à montrer qu'il s'agit de la mise en scène d'une perception filmique du monde observé et manipulé continuellement. Le sujet-camera regardant appréhende le monde comme une collection d'images mouvantes obtenues à partir de souvenirs ou d'imaginations.

La sociocritique nous permettra d'interroger ce rôle nouveau de l'écrivain engagé dans l'aventure des mutations en rapport avec celle du monde. Il s'agit pour lui, d'explorer et de reconstruire en montrant par le regard-filmique, non seulement une possibilité de connaissance du monde mais aussi, un nouveau réalisme par lequel il devient sujet de connaissance de ce nouveau monde.

Mobilisées pour traiter notre problématique, ces méthodes nous conduisent à articuler notre analyse autour de trois parties. Nous verrons d'abord les traits de l'esthétique filmique (I) en rapport avec l'organisation textuelle et le statut du narrateur. Il sera ensuite question d'analyser le regard que ce narrateur porte sur ses personnages (II). Enfin, nous aborderons la question de la force du romancier, celle d'inventer le monde en toute liberté, sans modèle et sans limite, à partir d'une représentation audio-visuelle (III).

## I – Traits et modèle de fonctionnement de l'écriture cinématographique

Dans son analyse du récit filmique, Francis Vanoye (2002) disait ceci: « Alors que le livre ne donne à voir que du langage, le film sollicite de la part du spectateur, un déploiement perceptif considérable ; il lui fait voir des images mouvantes, du langage écrit, entendre des bruits, des musiques, des paroles orales » (20). Partant de ce principe, Robbe-Grillet, soucieux de susciter en l'homme cet élan de perception profonde des nouvelles orientations du monde et celles du langage littéraire, se réfère à ce nouveau mode d'expression plus proche de la parole. Il utilise une technique narrative qui s'appuie sur l'usage d'une typologie et d'une mise en page en rapport avec les spécificités filmiques : « un type d'écrit entre le scénario et le roman qui emprunte la forme espacée et fragmentée d'un découpage de film » (Harvey, 39). Autrement dit, d'un style « non écrit, improvisé, enregistré en direct » (Vanoye, 58), il adopte un style « écrit en imitant le naturel du dialogue improvisé dans le vif de la conversation » (58). Cette forme d'écriture s'applique aux ciné-romans, *L'Année dernière à Marienbad* et *L'immortelle* puis gagne, dans sa tangente évolutive, l'ensemble des ouvrages de l'auteur, cinéaste et réalisateur.

François Harvey fait remarquer que le premier aspect du ciné-roman emprunté au scénario est son organisation typographique, c'est-à-dire le découpage et la présentation particulière de son récit disposé selon la structure dramatique de la scène. A l'origine, la structure du texte est caractérisée par une forme bipartite distribuée sur deux pages comportant, d'un côté, la bande sonore (dialogues, musique, bruits) et de l'autre, la bande d'images (angles, mouvement de la camera). Plus tard, certaines modifications profondes vont s'opérer pour une forme linéaire plus littéraire que technique qui s'adressent à des lecteurs et non à des spectateurs. De réalisateur, l'auteur se veut plus romancier et s'engage dans un procédé d'assemblage des deux parties pour faciliter la lecture et la compréhension de son texte. Le texte « intégré » est néanmoins découpé en séquences ou en plans numérotés et séparés par de larges espaces typographiques. Chaque séquence ou plan numéroté et espacé par « des interlignes doubles ou triples » (57) contient les gestes et paroles, les noms des personnages, les descriptions de lieux et de décors contenus dans un ensemble d'images audio-visuelles.

De plus, dans la conversion du film en récit, le romancier met en place un discours attributif qui règle « la tonalité ; les inflexions et le sens des paroles des

personnages, selon des procédés d'écriture extérieurs au scénario où ordinairement, les dialogues ne sont façonnés que d'une manière très schématique » (69). Pour permettre donc au récit de s'immiscer dans le cinéma et vice-versa et parvenir à transformer les scènes filmées en scènes écrites, l'auteur a recourt à une ponctuation logique et expressive entre les séquences et les plans. Les images sont présentées et montées dans un enchaînement réalisé par des coupes franches. Et, c'est dans le montage d'images et la réalisation des coupes que se manifeste la ponctuation: « enchaînement rapide de nombreuses images, alternances entre des plans, courts et des plans longs, alternances entre plans éloignés et gros plan brusque, entre plans fixes et mouvements d'appareils, etc. » (Vanoye,75). Cette ponctuation repose essentiellement sur des expressions logiques et expressives qui introduisent une idée ou un état traduit dans un plan ou une séquence telles que les syntaxes impersonnelles telles que « on entend », « on voit », « on distingue », « on aperçoit », etc. On remarque donc que l'agencement d'images s'accompagne d'une disposition organisée en relation directe avec l'œil du lecteur et la présence des effets de perspectives de l'image filmique. Ainsi, ce qui ne se voit qu'à l'écran grâce à une caméra est produit par écrit, donnant au texte la possibilité d'être « visualisé » par le lecteur.

Au total, Alain Robbe-Grillet permet à ses ciné-romans de se doter d'une existence littéraire en allant vers une forme d'écriture qui transcrit « les procédés ponctuatifs propres au cinéma » (76). Ce sont, entre autres, « le fondu au noir, le fondu enchaîné, les effets de flou, l'utilisation de volet, rideaux... » (74) qui consistent au passage systématique d'une image à une autre, l'emploi des expressions telles « en amorce » et « en avant-plan » ou encore les indications spatiales de types « en bas » ou « à gauche de l'image ». On trouve également, une « voix-off » (76), intra ou extra-diégétique capable de narrer, commenter, décrire les images et « un leitmotiv musical » (76) qui détient une charge dramatique importante. Tous ces signes de ponctuation constatés au cinéma épousent aussi bien les mouvements de la camera que ceux de l'énonciation du narrateur.

C'est pourquoi, en plus de l'aspect topographique qui s'assimile à l'aspect textuelle du film, les ciné-romans donnent à voir des images collectionnées, découpées, collées et décrites plan par plan, par un œil-camera au visage « multiple, inconnu ou indéterminé » (Harvey, 46) qui observe, enregistre et montre les faits et gestes des protagonistes. En ce sens, en lieu et place d'un narrateur ordinaire, le récit se focalise sur une vision par cadrage, jeu de camera, choix des plans et montages.

Ainsi, dans *L'Immortelle*, on constate le « même emplacement de L sur l'écran que dans les deux plans qui précèdent... » (18). Plus loin, N est vu « debout en premier plan, coupé à mi-corps, regardant à droite et à gauche, reproduisant ainsi de la tête les allées et venues de la caméra au plan précédent... » (46). Dans la même constance, « la caméra suit, un peu en arrière et de côté, la jeune femme qui ressemble à L... » (191). De même, dans *L'Année dernière à Marienbad*, « parvenue au premier rang, la caméra a continué son mouvement en passant en revue, presque de face maintenant, les visages alignés, figés par l'attente [...]. Mais la vitesse a décréu progressivement et l'image a fini par se fixer tout à fait, sur quelques têtes immobiles » (*ADM*, 30). De plus en plus, ces visages attirent l'attention du lecteur puisque « la caméra se déplace autour d'eux, tourne, revient en arrière, comme autour de figures de cire dans un musée. C'est peut-être seulement les mouvements de la caméra qui donnent à leur immobilité un air bizarre. (*ADM*, 64)

On remarque dans ces deux romans que la localisation et le point de vue du narrateur sont réalisés à partir d'une caméra qui fonctionne comme un observateur humain ou œil enregistreur. Du coup, tout comme les plans ou séquences, les scènes tendent à se dérouler, soudainement, sans qu'elles n'aient été ordonnées : « Aussitôt apparaît un plan très bref (une seconde?), représentant une chambre vide et nue, meublée seulement d'un lit à une personne » (92). Aussi, le plan de la chambre s'offre de lui-même, sans qu'une présence humaine ou qu'un œil-caméra n'intervienne.

Cette perception audio-visuelle de la caméra, comme une créature mouvante qui scrute l'univers, est remarquable dans ses déplacements, ses angles de vue et ses champs de vision. Cela permet à Marcel Martin d'affirmer que « ... la caméra est devenue mobile comme l'œil humain, comme l'œil du spectateur, ou comme l'œil du héros du film. L'appareil est désormais une créature mouvante, active, mi personnage du drame » (Martin, 1955, 32). En plus, il constitue un dispositif emprunté au cinéma, que l'auteur fait intervenir dans son écriture. Il voit ce que voit le narrateur ou, plus encore, sélectionne et montre ce que le narrateur est incapable de voir ou de dire. Autrement dit, la position du narrateur, « témoin de l'universel », « ...ce narrateur omniscient, omniprésent, qui se place en même temps, voit en même temps l'endroit et l'envers des choses... », (Robbe-Grillet, 1961, 118) est remise en cause. Le langage lui échappe et cela remet en question sa fonction et son identité. La crise identitaire du narrateur, devenu un simple œil-enregistreur, est liée à la crise de l'écriture « entre

littérature et cinéma » et à celle de la conscience humaine que l'on constate chez les personnages de Robbe-Grillet.

## II – La perception du narrateur-caméra : Les personnages à la loupe

Selon Jean Marie Schaeffer (1995), le personnage représente fictivement une personne essentielle à la création et à la réception des récits. C'est dire qu'il existe un lien étroit entre un personnage et une personne puisque le personnage se crée à l'image de l'homme lui-même qui est une personne. C'est pourquoi, le genre romanesque classique offrait au personnage, un caractère psychologique et moral, ainsi qu'une rassurante illusion d'identité grâce à son nom et à sa description physique. Mais, depuis que la psychanalyse a relevé « les zones d'ombre et les incohérences de la personnalité » (Allemand, 1996, 49), les personnages sont réduits à une réalité incertaine. Ébranlés et disloqués, ils ont perdu leur intégrité face au monde gangrené par les nombreux conflits sociopolitiques. Le personnage au caractère insaisissable et incertain est aux prises avec les incertitudes et l'abolition des repères traditionnels. Il est désormais soumis à la multiplicité des états perceptifs qui se forment dans l'axe temporel de la conscience.

Dans les romans et ciné-romans, les personnages sont remplacés par « des silhouettes changeantes, à des effets de personnages vidés de leur substance, à des actants tout juste assez caractérisés pour faire tenir le narrateur debout. » (Allemand, op.cit., 50). Anonymes et dépourvus de traits individuels, ils n'existent qu'à partir de la position focale du narrateur. Celui-ci, tout comme l'auteur, connaît le monde, se contente de le montrer ou le dire à travers une description d'images et de sons. Et cela, à travers de multiples procédés tels que les angles de prises de vue, les mouvements d'appareil de perceptions. Si certains personnages portent des noms comme certaines personnes de ce monde, dans *L'Immortelle*, ils sont, pour la plupart, anonymes, à l'image des individus que nous croisons dans les rues et dont on ignore le nom. Le narrateur ne connaît d'eux que des initiales tels que l'homme nommé (M) et la jeune fille appelée (L). Les personnages de Robbe-Grillet, sont, au départ, bien réels mais dès qu'ils passent dans la tête du narrateur, ils deviennent imaginaires, figés, en forme de statue ou de photo. Dans cette atmosphère d'imaginaire, le monde est perçu « par les yeux de qui tout est vu, par les oreilles de qui tout est entendu, ou par l'esprit de qui tout est imaginé » (Im, 9).

Le constat est le même dans *L'Année dernière à Marienbad* où un personnage narrateur anonyme voit, entend, se rappelle, imagine, se déplace ou s'immobilise à souhait, en focalisant systématiquement l'attention du lecteur vers l'image et le son. Du coup, sons et images nettes, luisantes, entrecoupées d'un univers monté de toute pièce s'imposent aux sens du lecteur. Ils entretiennent, au sein de la fiction, un rapport naturel et harmonieux des perceptions. Les personnages sont identifiés dans un décor baroque. « L'univers présenté est une sorte de Palace nationale, immense Baroque, au décor fastueux mais glacé : un univers de marbres, de colonnes de ramages en stuc, de lambris dorés, de statues de domestiques aux attitudes figées ». (12-13). À l'intérieur de ce décor figurent des clients anonymes qui observent « les règles strictes de la société » (p.13), sans éprouver une quelconque passion. Plus loin, une suite de plans montrent les mêmes groupes de gens dans une position fixe :

Groupes de gens à travers l'hôtel, dans des postures arrêtées, mais sans caractère naturel : ils ne sont pas en train de bouger, et c'est tout ; ce qui ne les empêche pas d'avoir quelquefois des poses un peu forcées, une immobilité un peu suspecte, mais à peine : équilibre un peu instable, geste ébauché, position de repos mais inconfortable, etc. (ADM, 64)

Dans ce groupe de gens dont la position est soit fixe, soit inconfortable, un homme surnommé X tente de convaincre une femme appelée A, qu'ils se sont aimés dans un temps passé et parvient à l'entraîner loin de son mari, loin de ses habitudes, vers un « ailleurs ». Aucun des personnages ne porte un nom. Ils ne sont que de simples initiales. Du coup, puisque, le narrateur ne sait rien sur eux, rien sur leur vie, « ils ne sont rien d'autre que ce qu'on les voit être: les clients d'un grand hôtel de repos, isolé du monde extérieur, et qui ressemble à une prison » (ADM, 14). Il peut alors se poser la question d'ordre existentiel: « Que font-ils lorsqu'ils sont ailleurs » ? La réponse plausible serait: « rien! Ailleurs, ils n'existent pas » (14).

En d'autres termes, l'identification à tel ou tel personnage qui ne sont ici que des silhouettes inexistantes portant des lettres symboliques en guise de noms, constitue une illusion tout comme l'art lui-même est une illusion. A ce sujet, Beckett, cité par Cassanova, affirme que le personnage voilé et dissimulé, en retrait du regard et de toute approbation définitive s'identifie à l'Homme qui cherche « à échapper à la perception pour accéder à l'inexistence ataraxique » (Cassanova, 1997,107). Autrement dit, l'homme recherche la tranquillité de l'esprit, une sagesse qui préserve contre les aléas du destin, contre les horreurs de ce monde. Dans ce cas, il demeure en apparence, sans traits repérables et saisissables, il s'oublie, se fait oublier et rentre



dans ce que la tradition philosophique depuis Platon appelle « l'Oubli de l'Être ». Face à ce narrateur et ses personnages devenus « un support insaisissable presque invisible » (Allemand, op.cit, 27), possédant une nature essentiellement linguistique et scripturale, correspond une écriture insaisissable et un monde, le seul de l'auteur qui soit à notre portée, avec lequel nous tissons des liens esthétiques, auquel nous donnons valeur et sens. Il s'agit du monde audio-visuel inventé par l'auteur et décrit selon l'esthétique cinématographique. C'est pourquoi, Jacques Leenhardt affirme qu'au lendemain des différentes guerres mondiales, « l'homme qui détenait le langage et la forme, voit poindre autour de lui une altérité qui s'approprie peu à peu le pouvoir discrétionnaire de nommer». (Leenhardt, 1973, 15). Désormais, le narrateur et ses personnages représentent cet « inconnu » qui erre de salle en salle et dont l'« œil passe d'un visage sans nom à un autre visage sans nom » (*MDR*, 13). Il est donc remarquable de souligner que le statut du narrateur et ses personnages rejoint celui de l'écrivain et de l'Homme qui a changé radicalement face aux crises de l'Histoire, perdant le langage et la forme. C'est pourquoi, contrairement à la façon traditionnelle de voir et de penser le monde, Robbe-Grillet fait reposer ses ciné-romans sur des formes et des structures nouvelles permettant de créer des expériences psychiques nouvelles capables de rendre aux lecteurs des images audio-visuelles comme si elles passaient à l'écran.

### **III- La perception audiovisuelle du monde : extériorisation de l'intériorité du narrateur-caméra**

Dans l'écriture de Robbe-Grillet, le narrateur et ses personnages voient les choses et les hommes qui partagent leur vie et leurs expériences. Leur regard se focalise également sur ce qui est pensé ou représenté. Cette perception du monde par la conscience se manifeste à partir de sélections de scènes d'images et de son qui se heurtent à la conscience de l'observateur. Vanoye (1989, 146) parle d'images mentales (ce qui est rêvé, imaginé), d'images subjectives (ce qui est vu) ou d'images de souvenir (flash-back). Ces images concourent à une mise en scène de la réalité du monde que le héros crée par sa propre vision, par sa propre parole. Les images de Robbe-Grillet sont issues d'imagination assez vives, de souvenirs que l'on « revoit », de régions lointaines, de rencontres à venir où même les épisodes passés « que chacun arrange dans sa tête » (*ADM*, 16). À cet effet, l'auteur avoue qu'il est lui-même « très largement le personnage central de [ses] romans » (Robbe-Grillet, Montalbetti, 1985, 88). On peut donc dire que derrière le narrateur et ses personnages, se

profile la figure de l'écrivain qui, dans ses œuvres cinématographiques, ne s'intéresse qu'aux images mentales; les siennes.

Ainsi, la représentation qu'il se fait du monde repose sur la règle de la persuasion, c'est-à-dire un monde vrai à partir d'éléments sélectionnés, collectionnés puis montés de sorte qu'ils produisent un effet de réalité. C'est pourquoi, il se sert d'éléments cinématographiques pour parvenir à ce réalisme. Le monde imaginé est à l'image du décor qui entoure le jardin de *Marienbad*, « à la française, sans arbre, sans fleur, sans végétation aucune... Le gravier, la pierre, le marbre, la ligne droite, y marquaient des espaces rigides, des espaces sans mystère. » (172). Il signifie l'« ailleurs » de l'auteur, où il est impossible de se perdre, de ressentir la fausseté de l'homme, où un passé, un avenir et une liberté sont offerts. Il s'agit de « quelque chose d'innommé, quelque chose d'autre » (14) où une âme troublée peut retrouver la quiétude.

Pourtant, à y voir de plus près, l'identité (anonyme) et l'attitude (immobile) des personnages, l'on dirait que ce monde ressemble à un univers ataraxique décoloré, de deuil ou d'apathie mélancolique. C'est « un monde clos et vide » où règnent « des valeurs et des gens morts » (Leenhardt, op.cit, 28) qui n'existent pas « ailleurs ». De fait, les clients ressemblent à des fantômes issus d'une réalité mentale, rendant à l'histoire toute son opacité, sa fausseté et son illusion. Mais ce monde faux est présenté par l'auteur comme un monde réaliste, vrai, celui qui correspond le mieux à notre vie affective quotidienne, endormie dans une espérance vaine, sans issue.

De même, dans *l'Immortelle* les images vues, entendues et imaginées sont celles de la ville d'Istanbul, une ville réelle avec son cimetière, sa tourelle, son port, ses bateaux et des gens réels que le narrateur côtoie. Mais toutes ces images tombent dans l'imaginaire et l'illusion, sans référent hors texte, dès l'instant où elles passent dans la tête du metteur en scène (le romancier). En réalité, l'auteur s'est inspiré de lieux réels pour bâtir un univers vraisemblable et convaincant comme celui de *Marienbad* qui rend compte de son réalisme et de son engagement vers une nouvelle manière de voir et de penser. Pour ce faire, il précise que la technique de la représentation du monde repose sur « le vrai, le faux et le faire croire, devenus plus ou moins le sujet de toute œuvre moderne » (Robbe-Grillet, 1961, 129). Celle-ci, plutôt que de prétendre à la réalité, se développe en tant que réflexion sur la réalité. Elle dissimule son caractère nécessairement imaginaire, mensonger, en se présentant comme relevant de ce qui est vécu. Ce qui est réel et vrai, c'est le vrai Istanbul que l'auteur connaît et où il a séjourné pendant longtemps. Mais ce qui est faux réside dans l'invention d'une histoire persuasive dans ce réel, à partir de la technique de la perception visuelle « en images », une

esthétique que l'auteur emprunte au cinéma, où le passé et l'avenir ne figurent ni sur la carte de la mémoire, ni sur l'écran de la caméra. Désormais, ces deux modes du vrai et du faux se confondent et se noient dans un présent perpétuel qui donne l'ordonnement et la rigueur à l'image et à la vision qu'il a du monde et celle de l' « ailleurs ».

En définitive, la caractéristique de l'image est sa présence perçue de manière permanente et continue. Pour Robbe-Grillet, elle fonctionne comme notre vie, un film intérieur qui se déroulerait continuellement en nous, même si nous cessons de prêter attention à ce qui se passe autour de nous. Mais, à d'autres moments, nous enregistrons, par d'autres sens tel que l'ouïe, le monde extérieur qui se trouve sous nos yeux et donnons une nouvelle orientation à cette vie.

Tout comme l'image, le son a une valeur expressive et informative. Comme le souligne Jacques Leenhardt, le monde figé de *Marienbad*, proposé par Robbe-Grillet dans toute sa splendeur, est soutenu par une musique pompeuse qui dissimule l'échange de vues entre les personnages. Mais lorsque la scène de persuasion et les difficultés qui en découlent s'exhibent, aussitôt, la musique qui accompagne l'action change de notes : « ... ce n'est plus celle, romantique, au début : elle est faite au contraire de notes éparses et de brèves séries, elle est incertaine, hachée et comme inquiète » (*ADM*, 37). Face à l'épreuve, elle va se fragmenter et s'éteindre par manque de conviction pour reprendre plus tard de plus belle : « La musique prend ensuite le dessus ». (172). La variation de la musique indique que le parcours des personnages est parsemé de peines et de résistances. Ainsi, ces notes éparses, brèves, incertaines, hachées et inquiètes de la musique sont le reflet de l'identité et la position problématique du ciné-roman, de l'écrivain et de l'Homme qui cherche à rompre avec ses habitudes pour un « ailleurs » représenté par le jardin de l'hôtel de *Marienbad*, dans lequel la possibilité de se perdre n'était pas apparente.

Il semblait, au premier abord, impossible de s'y perdre...au premier abord, le long des allées rectilignes, entre les statues aux gestes figées et les dalles de granit, où vous étiez maintenant en train de vous perdre, pour toujours, dans la nuit tranquille, seule avec moi. (172).

La présence de la musique dans deux espaces et situations, à savoir celui auquel l'homme est habitué (inquiétant) et celui qui est proposé (romantique), sous-entend la cohabitation entre différents lieux et espaces hétérogènes en vue d'un équilibre. Grâce à sa nature omnidirectionnelle et ses « contours incertains et changeants » (Allemand, op.cit, 32), elle constitue un territoire flou et ouvert qui offre plusieurs possibilités. À l'Homme de choisir

librement sa voie, comme il est donné librement à L de se laisser convaincre ou de résister à X et à l'ailleurs.

Pareillement, dans *L'Immortelle*, le décor sonore est capté par la perception auditive. Il se caractérise par «la structure, les variations et la composition de bruits naturels, bruits fabriqués et musiques diverses» (11). Aux bruits enregistrés dans les rues, les cris des marchands, les appels de sirène du port et à ceux des bateaux s'ajoutent les sons et mouvements des appareils de cadrage et de fixité. Ce mélange de bruits et de musiques donne à la ville d'Istanbul toute sa dimension de ville touristique où ce qui importe et marque n'est pas axé sur l'homme mais sur ce qui l'entoure. Le décor sonore est perçu comme étant facteur d'une rencontre entre un professeur (N) et une jeune femme (A). Les scènes romantiques, imaginées par N, qui en découlent sont couvertes par la sirène du bateau qui siffle comme une hymne à l'amour. Le son est intégré dans l'histoire racontée et accompagne le personnage de N, essentiellement à la promenade qu'il projette de mener avec A. Il est vrai que la fascination de la vue prime dans l'ensemble de l'ouvrage, même si l'audition triomphe de celle-ci lorsque le personnage focalisateur, après avoir entendu le son de la sirène, attend impatiemment de rendre concret cet amour craintif et incertain. Pourtant, ce sentiment d'espoir d'un lendemain meilleur va s'amenuiser puis disparaître dans la nuit de l'accident et la mort de L au volant de son véhicule sous le bruit assourdissant du crissement de freins, du cri de la femme. Les différents sons indiquent que le train funèbre est en marche et que la perception auditive le communique à la perception visuelle. Elle suscite des interrogations et rend compte du mystère de l'amour à travers l'attirance du narrateur pour une femme dont il ne connaît pas l'identité. Elle révèle également la complexité de l'Homme à travers la femme capable d'accepter au point de perdre la vie, l'amour d'un inconnu, de l'inconnu.

Cette réalité psychologique de nos amours et de notre vie affective rejoint celle vécue par la jeune femme de *Marienbab* qui préfère l'inconnu, l'invisible, l'innommé, le faux au détriment du connu, du réel, du palpable. Finalement, l'homme en tentant de passer de l'un à l'autre bord, se construit une conscience forte, celle de vouloir s'affranchir en étant visité à la fois par l'un et l'autre de ces bords.

En somme la perception audiovisuelle du monde se matérialise par le flux des images qui parcourent la conscience de l'auteur, notre conscience et notre vie, créant un pont entre l'ici et l'ailleurs, entre le dedans et le dehors.

## Conclusion

L'analyse de l'esthétique de la représentation filmique dans *L'Année dernière à Marienbad* et *L'Immortelle* révèle une forme d'écriture digne d'une originalité littéraire dans les ciné-romans d'Alain Robbe-Grillet. Cette écriture esthétique, modelée sur les aspects spécifiques d'un scénario cinématographique, s'est rendue capable de représenter le monde et de le faire signifier. Selon François Harvey, l'avènement de ce type d'écrit repose sur « le décloisonnement » (11), l'un des traits distinctifs de notre époque.

En effet, « les disciplines ne se conçoivent plus en vase clos » (11) et les arts, en particulier, sont concernés par leur capacité « à colliger et à métisser différents matériaux discursifs et médiatiques » (11). Dans cette période interstitielle où l'hétérogénéité des registres ou des matériaux a force de loi, la pensée contemporaine considère l'identité des œuvres romanesques ou artistiques comme le produit d'une relation entre multiples discours ou codes représentationnels. En associant, littérature et cinéma dans son écriture, Alain Robbe-Grillet, comme la plupart des romanciers de son époque, s'est inscrit dans cette pensée pour offrir une nouvelle identité à ses productions, essentiellement, à ses ciné-romans.

Le romancier a ainsi nourri la vision hermétique de confronter et contaminer récit filmique et récit écrit, « deux activités parfaitement détachées l'une de l'autre » (Robbe-Grillet, Brochier, 1970, 14) et celle de construire une esthétique novatrice sur la représentation audiovisuelle du monde. Il s'agit d'une nouvelle forme qui s'ouvre vers une conscience, celle qui se rend capable de nouer des relations avec la réalité. Elle se reconnaît par son langage, son style, sa technique, sa composition, sa structure. Elle transporte la forme initiale, traditionnelle du roman, vers une autre forme hybride, non figée, « un type mobile d'écrit qui n'acquiert jamais d'identité stable » (Harvey, op.cit., 53).

C'est pourquoi, l'analyse de la perspective narrative a montré que la technique cinématographique s'appuie sur la perception de la vie intérieure, produit d'une conscience hallucinée et enfermée dans le défilement des images mentales. Ce n'est plus l'homme qui décrit les choses qu'il voit mais plutôt une conscience « qui invente les choses autour de lui et qui voit les choses qu'il invente » (Robbe-Grillet, 1961, 140). Cette perception du monde met l'accent sur le regard objectif qui, comme un appareil de projection entend, voit et revoit les objets et les choses, sous des angles différents, sans faire de distinction entre le réel et l'imaginaire, entre le passé et le futur, entre le vrai et le faux entre le son et l'image.

Cet assemblage de deux réalités opposées mais complémentaires regroupées au sein de la fiction de *L'Année dernière à Marienbad* et *L'Immortelle* est justement ce qui crée l'effet de réalisme de la représentation filmique. Il ne s'agit pas de réalisme qui se limite à explorer et à exprimer la réalité de son époque. C'est plutôt une idéologie et une esthétique qui

répondent aux questions du réel et le fait accepter, car « le réel est toujours ambigu, incertain, mouvant, énigmatique, sans cesse traversé par des courants contradictoires. Sans doute aussi est-il inacceptable » (Robbe-Grillet, 2001, 207). Dès lors, la création d'une nouvelle écriture filmique à partir des mélanges de scénario et de roman donne un sens à ce réalisme. Elle donne également un sens à la réinvention du personnage et de l'identité personnelle dans son ensemble en tant qu'illusion et représentation de la vie psychologique, comme « un ensemble complexe de motivations nombreuses qui peuvent se combiner d'innombrables façons » (Baudrillard, 1968, 265).

### Bibliographie

- Allemand Roger-Michel, 1996, *Le Nouveau Roman*, Ellipses, Paris.
- Butor Michel, 1964, « Le Roman comme recherche » in, *Essais sur le roman*, Gallimard, Paris.
- Cassanova pascale, 1997, *Beckett l'abstracteur*, (anatomie d'une révolution littéraire), Seuil, Fiction et Cie, Paris.
- Chion Michel, 1990, *L'Audio-vision*, Nathan, Paris, 1990.
- Domecq Jean-Philippe, 2005, *Alain Robbe-Grillet ? Esprit des péninsules*, Paris.
- Gasparinho Judite, 1990, *Parcours labyrinthique de la description : le jeu descriptif dans le jeu d'enfants de Claude Ollier* » in *Intercambio, Revue d'études françaises*, Vol.1.
- Genette Gérard, 1972, *Figures III*, Seuil, Paris.
- Godard Henri, 2006, *Le Roman modes d'emploi*, Éditions Gallimard, Paris.
- Harvey François, 2011, *Alain Robbe-Grillet : Le nouveau roman composite*, (Intergénéricité et intermédialité), L'Harmattan, Paris.
- Leenhardt Jacques, 1973, *Lecture politique du roman, La Jalousie d'Alain Robbe-Grillet*. Les Éditions de Minuit, Paris.
- Martin Marcel, 1955, *Langage cinématographique*, Édition de Cerf, Paris.
- Michel Chion, 1990, *L'Audio-vision*, Nathan, Paris.
- Raymond Jean, 1977, *Lectures du désir : Nerval, Lautréamont, Apollinaire, Éluard*, Éditions du Seuil, Paris.
- Robbe-Grillet, 1961, *L'Année dernière à Marienbad*, , Les Éditions de Minuit, Paris.
- 1961, *Pour un nouveau roman*, Les Éditions de Minuit, Paris.
- 1963, *L'Immortelle*, Les Éditions de Minuit, Paris.

2001, *Le Voyageur*, textes, causeries et entretiens (1947-2001),  
Bourgois, Paris.

Robbe-Grillet Alain et Brochier Jean-Jacques, 1970, « Alain Robbe-Grillet : deux activités parfaitement détachées l'une de l'autre », *Magazine littéraire*, n° 41, juin.

Robbe-Grillet Alain / Montalbetti Jean, janv 1985, « Alain Robbe-Grillet autobiographe », *Magazine littéraire*, n°214.

Rousset Jean, 1968, « Les réalités formelles de l'œuvre », in *Les chemins de la critique*, Union Générale d'Éditions, Paris.

Schaeffer Jean-Marie, 1995, *Le Nouveau Dictionnaire Encyclopédique des sciences du langage*, Seuil, Paris.

Valery Paul, 1960, « Anacleta », in *Œuvres*, Gallimard, Paris.

Vanoye Francis, 2002, *Récit écrit Récit filmique*, Nathan, Paris.