

Robbe-Grillet :
Le cinéma ou le jeu sériel-aléatoire du désir

Alfonso DE TORO

1. Introduction

Dans cette contribution, je vais aborder la relation entre littérature et média, en particulier l'écriture littéraire et ses représentations médiatiques, et par conséquent le concept d'*écriture performative*. Par écriture, j'entends une *scénification* ou la *mise en mouvement* d'une diégèse, qu'elle soit causale ou non, mimétique ou non.

Bien que le thème des médias soit actuellement un pilier central de nombreux travaux scientifiques et soit devenu un *mainstream*, je tiens à souligner que ce thème a été abordé bien avant dans des cours et des recherches. Depuis la *Poétique* d'Aristote, l'écriture est considérée comme un média. En effet, Aristote, s'opposant à Platon sur ce point, développe le concept de la *mimésis* (ou de l'imitation) en partant des catégories du *vraisemblable*, de la *hienséance* et du *nécessaire*. Les catégories de la *mimesis* transforment d'un point de vue sémiotique la réalité en écriture mais aussi d'un point de vue visuel (cf. le théâtre) puisqu'elles ont pour but de *faire voir* de manière à toucher le public ou le spectateur.

La littérature a toujours été non seulement un média sémiotique d'ordre linguistique, mais aussi un média d'ordre représentatif. *Représenter* signifie en soi l'acte médiatique de décrire des situations ou des actions comme si elles se développaient sous les yeux du lecteur, comme si elles avaient lieu au moment même de la lecture. En effet, la performativité visuelle de l'écriture est un phénomène inhérent à l'écriture, et non un phénomène qui lui est étranger. Ce phé-

nomène a d'abord marqué la modernité, alors que c'est au XIXe siècle que sont nés la photographie et le film.

Le terme *cinématographe* (*Kinematograph*) vient du grec et signifie l'enregistrement du mouvement (*Bewegungsaufzeichnung*), comme l'ont développé les frères Lumière le 22 mars 1895. Ils se sont basés sur le travail de Thomas Alva Edison, pionnier de l'électricité, et sur celui de son ingénieur William Kennedy Laurie Dickson. En effet, Edison avait présenté en 1894 la machine de son ingénieur, baptisée *kinétoscope*. La *Schaubude* (la baraque de foire), le panoramique, le stéréoscope et les photos tridimensionnelles, appelées panoramas, avaient été les précurseurs en la matière.

Mais avant ce développement technique, il nous faut mentionner Flaubert, considéré comme le grand maître du roman moderne, mais que je veux aussi définir comme le grand maître de la technique du *faire voir* et comme le créateur/penseur de ce qui sera après appelé *film* à la fin du XIXe siècle. En effet, Flaubert a développé plusieurs techniques médio-scripturales qui ont fait de lui l'écrivain le plus important, en particulier en ce qui concerne le roman et l'esthétique moderne. En voici un exemple :

« Frédéric fut d'abord ébloui par les lumières ; il n'aperçut que de la soie, du velours, des épaules nues, une masse de couleurs qui se balançait aux sons d'un orchestre caché par des verdure, entre des murailles tendues de soie jaune, avec des portraits au pastel, ça et là, et des torchères de cristal en style Louis XVI. De hautes lampes, dont les globes dépolis ressemblaient à des boules de neige, dominaient des corbeilles de fleurs, posées sur des consoles dans les coins ; - et, en face, après une seconde pièce plus petite, on distinguait, dans une troisième, un lit à colonnes torses, ayant une glace de Venise à son chevet. [...] »

Frédéric, s'étant rangé contre le mur, regarda le quadrille devant lui. [...]

Frédéric, en regardant ces personnes, éprouvait un sentiment d'abandon, un malaise. Il songeait encore à Mme Arnoux et il lui semblait participer à quelque chose d'hostile se tramant contre elle. »¹ (Flaubert 1869/1964, 114 ff.)

¹ J'ai surligné en gras certains caractères pour signaler leur aspect visuel et spatial.

Dans son livre *Typische Formen des Romans* (1964/1972), Stanzel appelle cette technique narrative flaubertienne « das personale Medium, wie aus der Art der Optik einer Linse » (ibid., 43) ou « ein[e] Kamera » (ibid., 47), ce que Flaubert appelle « l'impassibilité du narrateur ». Cette technique de Flaubert devient une véritable « école du regard », (avant le *nouveau roman*) à laquelle se rattachent Jane Austen, mais plus particulièrement Henry James dans *The Awkward Age*, *The Ambassadors*, *The Wings of the Dove*, Dos Passos dans *Manhattan Transfer*, Joyce dans *Ulysses*, Vargas Llosa dans *La Casa Verde*, Camus dans *L'Étranger*, et naturellement Robbe-Grillet dans toute son œuvre.

La présente contribution s'inscrit dans le contexte de mes travaux sur le *nouveau roman* depuis les années 70 et 80 et sur la transmédia- lité depuis les années 90. Elle est aussi le produit des cours que j'ai donnés sur la transmédia- lité ainsi que sur Robbe-Grillet et ses films.

J'ai pour objectif de donner une brève idée de l'interaction et de l'interdépendance médiatique entre les œuvres littéraires et filmiques de Robbe-Grillet, un des auteurs les plus réputés du *nouveau roman* — mort en février 2008. Cette interaction et cette interdépendance médiatique s'inscrivent dans le cadre de la poétique, de la théorie et des pratiques du *nouveau roman*, du *nouveau-nouveau roman* de Robbe-Grillet lui-même et de mes théories sur l'hybridité et la transmédia- lité.

Dans la production littéraire et filmique de Robbe-Grillet, on remarque toujours une interférence filmique dans ses romans et une interférence littéraire dans ses films. En effet, il considère la littérature et le cinéma comme des moyens permettant une mise en scène des stratégies structurales et médiatiques du *désir*. Avec cette esthétique Robbe-Grillet créa un genre ou plutôt un non-genre particulier : celui du *ciné-roman*. Cette dénomination souligne qu'il ne s'agit ni de roman filmé ni de film transformé en roman.

La production artistique de Robbe-Grillet s'inscrit dans une crise épistémologique datant du XIXe siècle, mais qui s'est concrétisée

dans les années 50 du XXe siècle où elle s'est heurtée à ses propres limites. D'une part, avec le structuralisme, nous assistons à une réorganisation du système des signes. D'autre part, avec le post-structuralisme de Lacan, nous assistons à une crise de la représentation dans la littérature et le théâtre ainsi qu'à une crise de l'image dans le film.

2. Quelques caractéristiques générales

Pour commencer, je voudrais décrire quelques caractéristiques générales de l'œuvre littéraire et cinématographique de Robbe-Grillet.

Les auteurs du *nouveau roman*, et particulièrement Robbe-Grillet, ont attaqué la pensée occidentale qui est basée sur des catégories homogènes, causales et binaires. Cette pensée désuète cède sa place par la remise en question du logos à une modernité tardive, à la postmodernité, à une pluralité radicale – que nous avons aussi appelée hybridité –, au nomadisme, au rhizome, à la paralogie, à la dissémination et à la *différance* où il n'existe plus de signification fixe ou préfixée ou les différences sont irréductibles. Il s'agit d'un *chemin* à parcourir, de glissements infinis et autoréférentiels, de *déterritorialisations* et de *reterritorialisations* de signifiants.

Le texte filmique ou littéraire est *productivité* et *travail*, il est *fondamentalement ouvert* (*non clôture du texte général*), il est le lieu où narrateur et lecteur se confondent dans la *réécriture* ou dans l'image, c'est-à-dire dans l'interprétation des signes. Dans le contexte de la crise de la représentation et dans l'œuvre de Robbe-Grillet, les discours littéraires ou filmiques ne sont plus des *histoires* ou des *récits d'une aventure*, ils produisent une *aventure du récit* : la réflexion sur l'acte d'écriture textuelle ou filmique est une partie constitutive de ces médias. Les stratégies que sont *écriture*, *trace* et *dissémination* transforment le concept traditionnel de production du sens.

Avant de rentrer dans le vif du sujet, je voudrais donner des grandes lignes sur les caractéristiques du *nouveau roman* et de l'écriture de Robbe-Grillet.

3. Les processus narratifs et médiatiques dans l'œuvre de Robbe-Grillet

3.1 La description créatrice, la mise en abyme, les thèmes générateurs, les glissements et le gommage ou le recommencement

Les techniques narrative-médiatiques de Robbe-Grillet, qui caractérisent le *nouveau roman*, peuvent se résumer en cinq points :

3.1.1 Description créatrice

La première technique, c'est celle de la *description créatrice*. Avant que Ricardou (1971) et Robbe-Grillet (1972) ne définissent une théorie de cette *description créatrice*, cette technique avait été mise en pratique par Robbe-Grillet dès *Le Voyeur*. Il s'agit d'une description qui n'a pas pour but de *représenter* un objet, mais de le *présenter* – comme dirait Roland Barthes (1973) –, de le construire linguistiquement ou médiatiquement, sans lui attribuer un sens a priori, sans faire de la description une métaphore ou une métonymie, mais de le *présenter* dans sa matière absolue. Certaines scènes de ses films, voire même de ses romans, sont figées comme s'il s'agissait de photos. Si la caméra se met en marche, la photo s'anime, si la caméra s'arrête, elle fait une pause sur l'image et pétrifie la scène. Robbe-Grillet a toujours travaillé avec cette technique, que ce soit dans ses œuvres littéraires ou dans ses œuvres cinématographiques. Ainsi, l'emploi du zoom, de la projection panoramique ou du détail caractérisent son style.

3.1.2 Mise en abyme

La seconde technique, c'est la *mise en abyme*. Ce terme définit une technique introduite par Cervantès dans *Don Quichotte*. Elle a été pratiquée par Stern et Fielding, mais aussi par Diderot dans *Jacques le Fataliste* et bien après par Gide dans *Les Faux monnayeurs*. À partir des années 30, elle est devenue le modèle de narration moderne dans toute l'œuvre de Borges pour finalement devenir la caractéristique du nouveau roman. De plus, cette technique est fondamentale dans tout l'art moderne, qu'il s'agisse de pièces de théâtre ou d'architecture. Elle a également sa place dans l'esthétique postmoderne.

La *mise en abyme*, c'est la technique du livre dans le livre qui joue un rôle très important dans *Don Quichotte* de Cervantès, particulièrement dans la seconde partie où les héros, Don Quichotte et Sancho Panza, reçoivent un livre de la part d'un académicien dans lequel est comptée l'histoire de leurs aventures qui ont eu lieu dans la première partie du livre de Cervantès. Ce livre a donc le même titre que les deux volumes qui forment le roman de Cervantès.

La *mise en abyme*, c'est aussi le théâtre dans le théâtre comme dans *Lo fingido verdadero* (*La vraie simulation*) de Lope de Vega ou dans *Hamlet* de Shakespeare, pièce dans laquelle une troupe de théâtre amateur met en scène l'assassinat du père de Hamlet, démasquant ainsi le vrai assassin de son père, à savoir son oncle.

Chez Gide, la *mise en abyme* est une technique permettant de réfléchir sur l'acte d'écriture-même, ce qui lui confère un statut métatextuel.

Enfin, les nouveaux romanciers ont radicalisé cette technique. Elle est employée comme une arme contre le sens (un cours contre le sens selon Robbe-Grillet (1963)), contre la *mimésis*, contre la construction cohérente de l'action ou des personnages ou contre la possible identification entre le lecteur et le protagoniste.

Nous devons distinguer deux grands types de *mise en abyme* :

I. La mise en abyme objectale

Elle permet de révéler quelque chose d'occulté dans le texte, mais qui est important pour comprendre le texte, comme c'est le cas dans *Hamlet*. Mais chez Robbe-Grillet, il s'agit en même temps d'une technique pour dévoiler les structures des signifiés comme de simples signifiants dans un jeu littéraire.

II. La mise en abyme métatextuelle

Cette technique se divise en quatre sous-types :

- a) La *mise en abyme du locuteur* et de l'auteur implicite (auteur invisible, avec un statut heuristique, et le résultat des techniques textuelles)
- b) La *mise en abyme des techniques littéraires*
- c) La *mise en abyme du récepteur ou du destinataire*
- d) La *mise en abyme simultanée des quatre autres*, c'est-à-dire celle du locuteur et de l'auteur implicite, celle des techniques littéraires et celle du récepteur ou du destinataire.

3.1.3 Thèmes générateurs

Il s'agit de différents thèmes de base ou de simples signifiants qui ont plusieurs significations possibles, qui représentent des fragments du sens et qui peuvent être librement combinés (générés) avec plusieurs autres signifiants.

Les thèmes générateurs peuvent être constitués de signifiants, comme c'est le cas dans la chaîne : *viol-violation-Violette*. Ils peuvent également être constitués de signifiés, comme c'est le cas dans la même chaîne : Mathias donne à une jeune fille/femme physiquement précoce qui s'appelle Jacqueline le prénom 'Violette' que le narrateur et Mathias associent aux termes *viol* et *violation*.

Les thèmes générateurs peuvent être aussi d'ordre linguistique, comme dans la chaîne acoustique : la sirène de la voiture de police se confond avec le cri de la victime ou d'un acte sexuel. Ils peuvent être d'ordre visuel, comme c'est le cas des changements de détails,

d'éléments, tel que les positions quasi identiques des femmes/filles/poupées dans le film *Glissements progressifs du plaisir* que sera l'objet principal de notre analyse.

Ces *thèmes générateurs* sont la base fondamentale de toute l'œuvre de Robbe-Grillet ; ils en sont le moteur. Leur structure est *aléatoire* et *sérielle* comme dans la musique de Pierre Boulez. Le terme *sériel* désigne la prédétermination des matériaux à employer ; le terme *aléatoire* désigne la forme arbitraire ou hasardeuse dans laquelle les thèmes se génèrent.

Cette attribution n'est pas seulement le produit de mon interprétation, puisque Robbe-Grillet lui-même était conscient du choix de cette technique d'écriture, comme en témoignent les citations suivantes de Robbe-Grillet :

« On nous a demandé souvent au nom de quoi nous préférons notre **système de générateurs** à l'organisation traditionnelle du récit. Eh bien, c'est que justement, pour la première fois, un mode de production s'annonce lui-même comme non-naturel ; et ça c'est une chose qui me paraît extrêmement importante parce que le mythe de la naturalité a servi, comme vous savez, à tout un ordre social, moral, politique, pour s'établir et se prolonger. L'ordre bourgeois, la morale bourgeoise, les valeurs bourgeoises étaient censément naturels, c'est-à-dire inscrits dans l'ordre des choses, donc justes, innocents et définitifs. Et même pour l'ordre narratif, qui était censé ne pas poser de problèmes quant à l'origine et au bien-fondé de ses structures formelles. [...] »

Aujourd'hui nous sommes décidés à assumer pleinement l'**artificialité** de notre travail : il n'y a pas d'ordre naturel, ni moral ni politique ni narratif, il n'existe que des ordres humains créés par l'homme, avec tout ce que cela suppose de provisoire et d'arbitraire. Et nous rions bien quand tel ou tel critique nous reproche encore de ne pas écrire de façon naturelle, comme censément on le faisait avant nous.

Donc il est important pour moi de dégager mes propres **générateurs** de tout ce qui pourrait les renvoyer à la nature et à l'innocence. Pour cette raison, je ne prendrai pas comme générateurs le mot 'rouge', mais la couleur rouge, choisie au sein de quelques objets mythologiques contemporains : le sang répandu, les lueurs de l'incendie, le drapeau de la révolution. [...] »

Si vous voulez, pour reprendre la célèbre opposition de Saussure, je ne travaille pas sur la langue (ce français du XXe siècle que j'utilise tel que je l'ai reçu) mais

sur la parole d'une société (ce discours que me tient le monde où je vis). Seulement, la parole en question, je me refuse à la parler à mon tour, je m'en sers comme d'un matériau ce qui revient à la faire rétrograder en position de langue, afin de développer à partir d'elle mon propre discours.

Vous voyez qu'il n'y a dans la reprise de mes **thèmes** (qui me servent de **générateurs**) aucune soumission aux codes de la société en place – pas plus au code des valeurs qu'au code narratif – mais au contraire un travail de **déconstruction** sur des éléments découpés dans le code, désignés comme mythologiques, datés, situés, non-naturels, tirés au grand jour au lieu de baigner obscurément dans leur plasma d'origine. [...] »

Vous avez pu constater que mes thèmes générateurs sont choisis de plus en plus – et ça me paraît découler de ce qui précède – dans l'imagerie populaire contemporaine ('populaire' au sens large, car la circulation de ces images entre les classes est totale, dans nos sociétés dites avancées) : **couvertures illustrées des romans qu'on vend dans les gares, affiches géantes, revues pornographiques des sex-shops, publicités vernies des magazines de mode, figures peintes à plat des bandes dessinées**, autrement dit tout ce qui a remplacé ma prétendue profondeur, ce moi qui a été chassé de mon fort intérieur et se trouve aujourd'hui placardé en pleine lumière dans les vitrines ou sur les murs même de la cité. » (Robbe-Grillet 1972, 160-161)

« Remplacer cette idée génératrice de chronologie continue et tendue vers une fin (avec les valeurs sûres qu'elle véhicule : le Destin de l'individu et l'Histoire des sociétés) est une tâche aussi urgente, mais aussi malaisée, que celle de remplacer les valeurs bourgeoises défaillantes. L'idée d'une nouvelle force organisatrice possible commence, néanmoins à se faire jour, à travers les recherches poursuivies par le **nouveau roman** et par sa **descendance**, que l'on pourrait appeler la **théorie des 'thèmes générateurs'**.

Ce sont, en effet, désormais, les **thèmes du roman eux-mêmes (objets, événements, mots, mouvements formels, etc.)** qui deviennent les éléments de base engendrant toute l'architecture du récit et jusqu'aux aventures qui s'y déroulent, selon un **mode de développement comparable à ceux que mettent en œuvre la musique sérielle ou les arts plastiques modernes**. [...] discontinue, plurielle, mobile, aléatoire, désignant elle-même l'anecdote, sa propre fictivité, elle [l'anecdote] devient un « jeu » au sens le plus fort du terme. » (Robbe-Grillet 1970, sans page)

Par *musique sérielle*, on entend un type de composition qui se base sur la (pré-)détermination de presque toutes les propriétés musi-

cales importantes ou de paramètres de chaque son (*timbre*) voire de groupes de sons constitués par chiffres ou par *séries proportionnelles* (« *Proportionsreihen* ») (Riemann-Musiklexikon 1967, 868-869). Par *aléatoire*, on entend de processus dont son parcours est fixé dans une forme générale, mais des processus singuliers sont délivrés au hasard [...] (ibid.).

Dans notre contexte, le rôle que cette théorie attribué à l'interprète est très important. Il perd son rôle d'*aiguilleur* : il ne participe plus à la création après l'acte de composition, mais presque parallèlement à la composition. L'interprète compose au cours de l'interprétation. Mais Boulez a limité cette activité dans la mesure où il n'est pas permis à l'interprète de modifier le texte selon son goût. Les modifications doivent être contenues dans la partition. C'est pour cela que Boulez a introduit la nécessité du hasard qu'il a appelé « le hasard dirigé ». Depuis les années 80, je le considère comme une des catégories fondamentales de l'œuvre de Robbe-Grillet ainsi que dans l'œuvre de Borges depuis les années 90. Ce système aléatoire a permis de créer une forme artistique absolument ouverte, c'est-à-dire une conception formelle qui vit d'un échange permanent de divers fragments qui sont générés avec de multiples variations par la technique aléatoire. Cette forme, pleinement réalisée dans l'œuvre de Robbe-Grillet, Boulez l'avait déjà découverte dans l'œuvre de Mallarmé à laquelle il doit une grande partie de son inspiration et pour laquelle il a composé de nombreuses pièces musicales : *la sonate* pour piano N°3 (1955-57), *Strophes* (1957) pour orchestre mais aussi pour soprano et orchestre. Il écrivit aussi des compositions vocales, en particulier *Pli selon pli. Portrait de Mallarmé* (1957-62 ; 1989) composée de cinq éléments accompagnés de textes de Mallarmé : premièrement, *Don* (1960-62) composé sur « Don du poème » (« Je t'apporte l'enfant d'une nuit d'Idumée ! », d'octobre 1865, publié en avril 1884), deuxièmement *Improvisation I sur Mallarmé* (1957) pour soprano et orchestre de composé sur « Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui » (publié en mars 1885), troisièmement *Improvisation II sur Mallarmé* (1957) pour soprano et orchestre de chambre composé

sur « Une dentelle s'abolit » (publié en janvier 1887), quatrièmement *Improvisation III sur Mallarmé* (1959) pour soprano et orchestre de chambre composé sur « A la nue accablante tu » (publié en avril-mai 1895) et enfin *Tombeau* (1959) pour soprano et orchestre de chambre composé sur « Tombeau » (« Le noir roc courroucé que la bise le roule », publié en janvier 1897).

3.1.4 Glissements

Robbe-Grillet utilise la technique du *glissement* provenant de la musique sérielle aléatoire, mais aussi de Lacan selon lequel les signifiés roulent sur les épaules de possibles signifiants qui sont toujours interrompus, fragmentés, variés et transformés. Le *glissement* est un point d'intersection provoquant à la fois l'interruption et la continuation de différentes séries. Celles-ci bifurquent, s'entrecroisent, se multiplient, s'interrompent et prolifèrent ad libitum selon la structure du *rhizome* que Deleuze et Guattari définissent ainsi :

« Un rhizome ne cesserait de connecter des chaînons sémiotiques, des organisations de pouvoir, des occurrences renvoyant aux arts, aux sciences, aux luttes sociales. Un chaînon sémiotique est comme un tubercule agglomérant des actes très divers, linguistiques, mais aussi perceptifs, mimiques, gestuels, cognitifs : il n'y a pas de langue en soi, ni d'universalité du langage, mais un concours de dialectes, de patois, d'argots, de langages spéciales. Il n'y a pas de locuteur-auditeur idéal, pas plus que de communauté linguistique homogène. » (Deleuze/Guattari 1976, 20)

3.1.5 Gommage ou recommencement

Robbe-Grillet (1963) parle de la technique du *gommage* qui consiste à effacer quelques scènes et à recommencer et ce à plusieurs reprises. Cette technique est étroitement liée à celle du *glissement* avec ceci de différence que, dans le *gommage*, un élément ou un fragment d'une série disparaît.

Dans son œuvre, Robbe-Grillet ne fait pas la distinction entre le contenu et la forme. Cette distinction est une erreur de l'herméneutique traditionnelle qui a été corrigée par le structuralisme et la sémiotique depuis les années 50. L'objet est toujours un média et le média

un objet. Dans le cinéma, la *chose* est à la fois l'image et la perception.

Robbe-Grillet se sert dans ces œuvres littéraires et filmiques de matériaux issus du genre policier (roman et film), du roman sadomasochiste de Sade (cf. *Angélique*, 215) et de Leopold von Sacher-Masoch. Mais il se sert aussi de stéréotypes comme le motif de la femme-enfant ou de la petite fille qui devient femme fatale, faisant ainsi référence aux portraits faits par Sade et Hamilton ou aux clichés de l'imagination fantasmagorique populaire.

L'érotisme involontaire obsède Robbe-Grillet, comme son narrateur le dit dans *La Maison de rendez-vous* : « *La chair des femmes a toujours occupé, sans doute, une grande place dans mes rêves* » (Robbe-Grillet 1962, 11).

De plus, Robbe-Grillet s'est entre autres inspiré de photos érotiques classiques, comme celles de Marilyn Monroe, et de Hamilton, dont il connaissait bien l'œuvre, comme on peut le remarquer dans *Angélique ou l'enchantement* (cf. 159, 162-163). Notons que Hamilton s'est aussi inspiré de Robbe-Grillet.

Au niveau médiatique, ce sont les phénomènes de perception, de conception (*Gestaltung*) et de captage (*Erfassung*) qui sont au centre de la préoccupation artistique de Robbe-Grillet. Dès lors, ce sont les coupures d'un film qui en sont les instances décisives et qui créent un fil conducteur, qui donnent un sens au film, et non un contenu.

3.2 Stratégies Textuelles

Pour comprendre ces stratégies textuelles, nous proposons de nous référer à *La maison de rendez-vous* où la technique du regard et des techniques cinématographiques se font sensibles bien avant que Robbe-Grillet n'ait commencé à tourner des films.

Dans ce roman, Robbe-Grillet radicalise la médiatisation de l'écriture de telle manière qu'il est impossible de savoir si la description de l'évènement se reporte à une photographie – soit à une image figée – ou à un film – soit une image en mouvement.²

Exemple 1 : La maison de rendez-vous

« [...] un employé municipal en bleu de chauffe, dont l'œil ensommeillé abandonne bientôt les brèves apparitions périodiques de la jambe entre les pans de la robe fendue, pour se reporter un instant sur son travail : le faisceau de paille de riz dont l'extrémité recourbée par l'usage ramène vers le caniveau une image bariolée : la couverture d'un illustré chinois.

Sous une inscription horizontale en grands idéogrammes aux formes carrées, qui occupe tout le haut de la page, le dessin — de facture grossière — représente un vaste salon à l'européenne dont les boiseries très décorées de glaces et de stuc doivent vraisemblablement donner l'idée du luxe ; quelques hommes en tenues sombres ou en spencers de teintes crème ou ivoire sont debout, ici et là, causant par petits groupes [...] » (Robbe-Grillet 1962, 35)

Glissement 1

« [...] au second plan, vers la gauche, derrière un buffet garni d'une nappe retombant jusqu'au sol, sur laquelle sont disposés de nombreux plats chargés de sandwiches ou de petits fours, un garçon en veste blanche est en train de servir une coupe de champagne, sur un plateau d'argent, pour un gros personnage à l'air important qui, le bras déjà tendu pour saisir son verre, parle à un autre invité beaucoup plus grand que lui, ce qui l'oblige à lever la tête ; tout au fond, mais dans un espace dégagé qui permet de les remarquer au premier coup d'œil -- d'autant plus qu'il s'agit du centre de l'image --, une grande porte vient de s'ouvrir à deux battants pour livrer passage à trois militaires en tenue de campagne (des combinaisons de parachutistes à bariolages verts et gris) qui, servant chacun une mitraillette à hauteur de la hanche, immobiles et prêts à tirer, braquent leurs armes dans trois directions divergentes couvrant l'ensemble de la salle. » (ibid., 35-36)

Dans cet extrait, l'« employé municipal » (ibid.), qui regarde un illustré, se transforme en *réflecteur*. C'est à travers lui que le narrateur décrit une scène – que nous connaissons déjà – dans la maison close

² Pour une description détaillée de la structure de *La maison de rendez-vous* (Toro 1986, chapitre 3).

de Lady Ava qui a préparé une réception pour ses clients. Le narrateur fait entrer l'employé dans le salon au moyen d'un dessin figurant sur l'illustré. Il joue donc un triple rôle : celui de lecteur de l'illustré, celui d'observateur du dessin et par conséquent celui de spectateur de la scène. On pourrait comparer son entrée dans le « salon à l'européenne » (ibid.) via la surface du dessin à l'entrée d'un utilisateur dans un espace virtuel. L'employé, devenu *réflecteur*, marque la narration de termes tels que « au second plan », « vers la gauche » et « derrière » faisant subtilement glisser la scène statique du dessin vers une scène en mouvement, comme s'il s'agissait d'une émission en direct. Lorsque le « gros personnage » lève la tête, l'image entre dans le mouvement : des militaires pénètrent dans le salon braquant leurs armes dans diverses directions.

Après cette coupure, le narrateur rapporte une conversation entre une jeune prostituée et sa patronne (Lady Ava), conversation épiée par Johnson, un client. Les divers mouvements que font les deux femmes montrent au lecteur/spectateur que l'on n'est plus face à un dessin/une image/une photographie statique mais devant un film qui se déroule en direct.

Exemple 2 :

« Mais quelques personnes seulement ont remarqué leur irruption, dans le brouhaha de la réception mondaine, une femme en robe longue, directement sous la menace d'un des canons, et trois ou quatre hommes situés à proximité immédiate ; un mouvement de recul affecte leurs têtes et leurs bustes, tandis que les bras sont figés au milieu de gestes instinctifs de défense, ou de surprise, ou de peur. »

Dans tout le reste du salon, les intrigues locales continuent encore leur train, comme si de rien n'était. Au premier plan par exemple, sur la droite, deux femmes assez proches l'une de l'autre et visiblement liées par quelque affaire momentanée, bien qu'elles ne semblent pas en conversation, n'ont encore rien vu et poursuivent la scène commencée sans se soucier de ce qui se passe à dix mètres d'elles. La plus âgée des deux, assise sur un canapé de velours rouge – ou plutôt de velours jaune – observe en souriant la plus jeune, debout devant elle, mais tournée de profil dans une autre direction : vers l'homme de haute taille qui écoutait tout à l'heure d'une oreille distraite le buveur de champagne, près du buffet, et qui, seul à présent, se tient à l'écart de la foule en face d'une fenêtre aux rideaux fermés. [...]

La jeune femme, au bout de quelques instants, regarde à nouveau vers la dame assise ; son visage, de lui-ci, apparaît grave, exalté, soudain résolu ; elle fait un pas vers le canapé rouge et, très lentement, relevant un peu le bas de sa robe d'un geste souple et gracieux du bras gauche, elle met un genou en terre devant Lady Ava, qui avec beaucoup de naturel, sans s'émouvoir, sans cesser de sourire, tend une main souveraine, ou condescendante, vers la fille agenouillée ; et celle-ci, saisissant avec douceur le bout des doigts aux ongles laqués, se penche pour y poser ses lèvres. La nuque courbée, entre les boucles blondes [...]

Mais la jeune femme se redresse aussitôt d'un mouvement vif et, debout, détournée, marche avec bravoure vers Johnson. Ensuite les choses vont tout d'un coup très vite : les quelques phrases convenues qu'ils échangent tous les deux, l'homme qui s'incline en un salut cérémonieux devant son interlocutrice dont les yeux demeurent baissés avec modestie, la servante eurasienne qui fait son entrée en écartant la portière de velours, s'arrête à quelques pas d'eux et reste à les observer en silence, sans que les traits de son visage, aussi immobiles que ceux d'un mannequin de cire, trahissent quelque sentiment que ce soit, la coupe de cristal qui choit sur le sol de marbre et se brise en menus morceaux, étincelants, la jeune femme aux cheveux blonds qui reste à les contempler d'un regard vide, la servante eurasienne qui s'avance comme une somnambule au milieu des débris, toujours devancée par le chien noir tirant sur sa laisse, les fines chaussures dorées qui s'éloignent le long des boutiques aux commerces suspects, [...]. » (ibid., 36-38)

Glissement 2 :

C'est dans un mouvement narratif circulaire que le narrateur/l'employé/le *réflecteur* retourne au point de départ, c'est-à-dire à l'illustré chinois :

« [...] le balai de riz, qui, achevant sa trajectoire courbe, pousse la couverture illustrée du magazine jusqu'au caniveau, dont l'eau boueuse entraîne l'image de couleur en tournoyant dans le soleil. » (ibid., 36)

C'est ainsi que l'image disparaît, que la caméra ferme le diaphragme et que le film s'arrête.

Glissement 3 :

« Le gros homme a pourtant la main tendue dans cette direction, mais il semble avoir complètement oublié la raison de son geste, et sa main elle-même qui demeure là, dans le vide, à vingt centimètres environ du verre plein jus-

qu'au bord, dont le garçon vient lui aussi d'abandonner la surveillance pour regarder ailleurs, et qui penche dangereusement.

La main du gros homme s'est, à la longue, un peu refermée sur elle-même, l'index seul demeurant en extension et le majeur en flexion partielle. A ce doigt, gras et court comme tous les autres, il porte une grosse bague chinoise en pierre dure, dont le chaton, taillé avec art et minutie, représente une jeune femme à demi étendue sur le bord d'un sofa, un de ses pieds nus reposant encore à terre, le buste soulevé sur un coude et la tête renversée en arrière. Le corps souple qui se tord sous l'effet d'on ne sait quelle extase, ou quelle douleur, communique à la fine soie noire de la robe ajustée plusieurs séries de petits plis divergents : en haut des cuisses, à la taille, sur les seins, aux aisselles. C'est une robe traditionnelle, étroite et stricte, avec des manches longues serrés aux poignets et un petit col droit emprisonnant le cou ; mais, au lieu d'être fendue jusqu'au-dessus du genou seulement, elle est ici ouverte jusqu'à la hanche. (Son côté se trouve sans doute muni d'une invisible fermeture à glissière qui remonte jusque sous le bras, et peut-être même redescend sur la face interne de celui-ci jusqu'à la main.) La main droite, qui repose sur le lit défait, paume tournée vers le haut, retient encore mollement sous le pouce une petite seringue de verre garnie de son aiguille à piqûres. Une dernière goutte de liquide a coulé par la pointe creuse et taillée en biseau, laissant sur le drap une tache arrondie de la taille d'un dollar de Hong-Kong. » (ibid., 75-76)

Dans ce passage, qui a toujours lieu dans le salon de Lady Ava, le narrateur fige le mouvement de la main du gros homme qui « porte une grosse bague chinoise en pierre dure, dont le chaton, taillé avec art et minutie, représente une jeune femme » (ibid.) pour faire glisser l'image statique taillée dans le chaton vers un film. Robbe-Grillet semble donc toujours partir d'une écriture statique qu'il fait glisser vers une écriture médiatique. Notons également que ce passage est aussi autoréférentiel puisqu'en disant du chaton qu'il est « taillé [...] avec minutie » (ibid.), le narrateur fait aussi référence à la narration très détaillée du narrateur.

3.3 Glissements progressifs du plaisir

On pourrait croire que *Glissements progressifs du plaisir* est un film du genre policier. En fait, il en est la déconstruction, ce qui est en grande partie dû aux jeux référentiels de Robbe-Grillet. En effet, dans ce film, il est facile de reconnaître l'autoréférentialité caractéristique de Robbe-Grillet, mais aussi des références à Sade ainsi qu'à l'imaginaire collectif, en particulier ses clichés fantasmatiques et son imagerie populaire : le goût du sang, les belles esclaves, les femmes-enfants, la morsure des vampires, les poses érotiques provocatrices, les fonctionnaires d'état corrompus, les relations amoureuses lesbiennes, les relations sexuelles avec des religieuses, les couvents médiévaux, etc. Les références culturelles de Robbe-Grillet s'étendent à la peinture et aux arts plastiques comme le démontre la référence à Yves Klein³, à qui il fait hommage dans plusieurs épisodes du film :



Image 1/ Yves Klein



Image 2/ Yves Klein

³ Né le 28 avril 1928 à Nice et mort le 6 juin 1962 à Paris, Yves Klein était un artiste français (peinture, sculpture, performance). Il a été co-fondateur du nouveau réalisme dont il a été une des figures de proue.

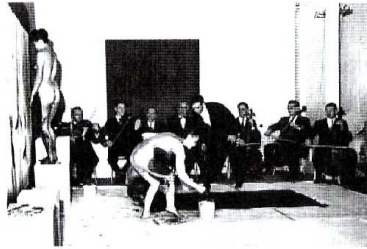


Image 3/ Yves Klein

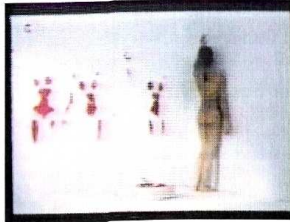


Image 4/ Robbe-Grillet :
Alice recouverte de peinture rouge.

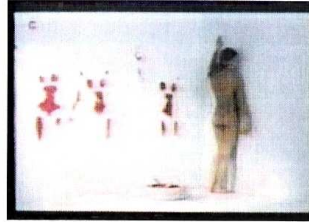


Image 5/ Robbe-Grillet :

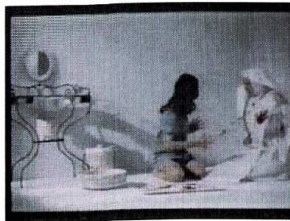


Image 6/ Robbe-Grillet :
Alice peint les vêtements de la nonne avec de la peinture rouge et laisse des traces sur le sol.

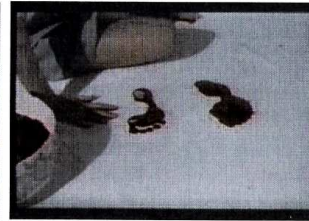


Image 7/ Robbe-Grillet :



Image 8/ Robbe-Grillet :
Le client verse du vin sur le corps d'Alice



Image 9/ Robbe-Grillet :
Alice casse des œufs et brise une bouteille de vin dont elle verse le contenu sur le corps de Nora.

Nous ne commenterons pas l'évidence référentielle de Klein dans *Glissements progressifs du plaisir* après ces illustrations exhaustives. Cependant, la déconstruction et la référentialité évoquées ci-dessus éveillent en nous le besoin de savoir comment Robbe-Grillet concevait ses films, car elles font partie des éléments constitutifs de la structure filmique. Reportons nous à la définition que donne Robbe-Grillet de ce qu'il appelle « organisation structurelle du film » (Robbe-Grillet 1974, 12) :

« Remarquons tout de suite que le synopsis fournit avant tout « du sens » ; c'est son but avoué ; mais c'est lui qui rend le moins compte de l'organisation structurelle du film. La continuité dialoguée à son tour développe du sens, mais de façon plus ambiguë ; d'une part, c'est vrai, le sens annoncé précédemment s'y installe avec plus de complexité, plus d'ampleur, et les éléments de structure qui s'y trouvent décrits deviennent eux-mêmes du sens (puisque justement ils ne sont pas donnés, mais décrits, ce qui les replace au sein d'une continuité, donc d'une signification : la rupture cesse d'être abrupte, subversive, scandaleuse, du moment que je la nomme comme rupture et que par cette fonction je l'intègre à la continuité qu'elle était censée détruire) ; et pourtant, d'autre part, le sens déjà commence à s'y disperser, à rétrograder, à s'y perdre : trop de fragmentations, de ponctuations, de plans isolés (comme situés entre parenthèses), de répétitions ou de dédoublements, y figurent en évidence pour que le sens anecdotique des séquences ou bouts de séquence qui demeurent intacts entre deux intrusions, deux infractions, deux coupures, n'en perde pas un peu de sa belle assurance. » (ibid.)

Si le synopsis semble livrer un semblant de structure, le contenu du film reste décousu pour mieux dissoudre le sens, pour nier toute structure. En cela, Robbe-Grillet s'oppose entre autres à Lévi-Strauss pour qui la structure est toujours synonyme de sens, un sens qui a le même statut que « la parole de Dieu » (ibid.). Or, c'est bien tout le contraire pour Robbe-Grillet :

« Pour nous au contraire, toute structure serait plutôt constituée par du non-sens, le sens (anecdotique ou profond, cela revient au même) ne pouvant qu'anéantir, en la digérant, sa propre organisation structurée. L'effraction dans la continuité d'un sens, infraction, réfraction, diffraction, rupture, organisation sérielle ou combinatoire, défiant tout sens global qui chercherait à la récupérer, la structure – pour nous – ne peut devenir que passagèrement le lieu d'un sens précaire, glissant, toujours prêt à s'effondrer. » (ibid., 13)

La structure d'un film selon Robbe-Grillet ne doit plus reproduire celle des films traditionnels qui vendent de l'anecdote ou de la profondeur dans un sens figé. Un film ne doit plus être le récit d'une aventure mais l'aventure d'un récit que nous nous proposons d'étudier – tout en nous appuyant sur le roman-ciné éponyme – dans les points qui suivent.

3.3.1 Les pseudo-personnages d'une pseudo-anecdote

Dans le synopsis du ciné-roman *Glissements progressifs du plaisir*, Robbe-Grillet évoque la conversation entre la prisonnière et le magistrat instructeur et nous livre en même temps la structure du film à travers des mots-clés : « silences », « contradictions », « provocation », « humour », « inventions d'hypothèses saugrenues » (texte du *Glissements* 1974, 18). Ces termes mettent en exergue une structure fragmentée et rhizomatique qui se reflète dans le traitement de ce qu'on appelle normalement des *personnages*. En effet, ces derniers se résument à de simples thèmes générateurs : ils sont les *pseudo-personnages* d'une anecdote qui n'en est pas une et que j'appellerais *pseudo-anecdote*. Il semble que ce soit la parole qui crée cette *pseudo-anecdote* que nous allons tenter de résumer :

- Une jeune fille, Alice, dit à un inspecteur de police qu'un meurtrier a assassiné Nora (hypothèse 1).
- Alice est l'amante et le bourreau de Nora ; elle est soupçonnée par le même inspecteur de police d'avoir assassiné son amie durant une séance de torture (hypothèse 2). Par conséquent, Alice se retrouve « dans une prison pour mineures tenue par des religieuses » (1974, 17) où elle est interrogée par des policiers.
 - Alice dit au magistrat que Nora était une prostituée qui avait de l'expérience en la matière et qu'elle la torturait et l'obligeait à se prostituer (hypothèse 3).
 - Un client d'Alice semble l'assassiner (hypothèse 4).
 - Cependant c'est le client qui est retrouvé assassiné dans la chambre d'Alice. L'arme du crime semble être la bouteille de vin qu'il avait apportée et qu'il avait brisée pour en renverser le vin sur le corps nu d'Alice (hypothèse 5).
 - L'inspecteur de police croit avoir tout en main, le magistrat instructeur est apparemment paranoïaque et schizophrène et pour ça il s'agit potentiellement d'un possible meurtrier, la nonne, le chef de la prison, un prêtre sont part du système sado-érotique (hypothèse 6).
 - Une avocate, qui ressemble étrangement à Nora, défend Alice.
 - Un photographe prend des clichés d'Alice qui passent de « portraits pour l'identité judiciaire » à un « reportage » (1974, 52)
 - La prison est peuplée de belles esclaves que l'on torture dans les caves secrètes et à qui on fait jouer d'un instrument dans la salle commune.
 - Une enseignante meurt dans un accident lors d'une excursion avec sa classe de filles.

3.3.2 Les lieux

L'espace se divise en deux types de lieu. D'une part, il y a deux macro-lieux : l'intérieur et l'extérieur. D'autre part, il y a divers micro-espaces : l'appartement où a lieu le crime, l'appartement de l'avocat, la « prison pour mineures tenues par des religieuses » (1974, 17), un jardin-cimetière et la mer.

3.4 Les chaînes sérielles-aléatoires des thèmes générateurs

Alors que nous avons déjà défini les thèmes générateurs, nous allons désormais définir ce que Robbe-Grillet entend par chaînes sérielles-aléatoires.

Les exemples :

1. Les deux filles (Alice et Nora) et la victime nue que l'on retrouve sous forme de poupées ou de mannequins de vitrine, telles des figures figées



Image 10/ Alice
Appartement 1



Image 11/ Alice à gauche et Nora nue.

2. Le verre d'une bouteille de vin rouge cassée sur le sol et qui a la fonction d'un instrument de torture ou d'arme du crime.



Image 12/
La bouteille à la plage agitée par les vagues



Image 13/



Image 14/ La bouteille dans le
lit d'Alice. Appartement 1



Image 15/ Le magistrat dépose
la bouteille dans une cassette.

3. Le sang de l'assassinat, des menstrues, d'une défloration, de rituels vampiriques

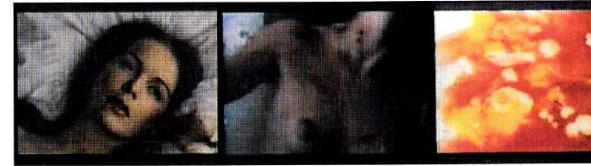


Image 16/ Alice

Image 17/ Alice
--

Image 18/ Des œufs sur le
corps de Nora

4. Le lit (un lit espagnol) comme le lieu du désir, du sexe et du crime

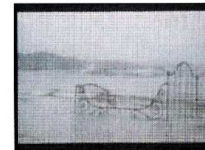


Image 19/ Un lit à la plage
agité par les vagues.



Image 20/ Un lit à la plage
avec une Poupée.

5. Nora, femme-poupée, et Alice sur un lit dans l'appartement.



Image 21/ Un lit dans l'appartement 2 -



Image 22/ Un lit dans l'appartement 2



Image 23/ Un lit dans l'appartement 1



Image 24/ Un lit dans l'appartement 2, Nora assassinée



Image 25/ Lit à la plage : - Poupée assassinée
Image 26/ Alice morte (?) du sang coule de sa bouche.
Image 27/ Lit à la plage : poupée assassinée



Image 28/ Alice dans un lit, appt. 1 Alice, victime du client



Image 29/ Nora dans un lit, appt. 1 victime d' Alice et du Magistrat



Image 30/ L'accident de l'institutrice



Image 31/ Alice embrasse l'institutrice sur la bouche.



Image 32/ Alice embrasse la bouche de la poupée massacrée.



Image 33/ Alice embrasse la bouche de Nora assassinée.



Image 34/ Le client assassiné avec une bouteille.

6. Les jeunes filles dans une maison de religieuses, victimes et objets du plaisir pervers de la nonne en chef et du prêtre.



Image 35/ Dans une maison de femmes



Image 36/ gouvernée par des nonnes.

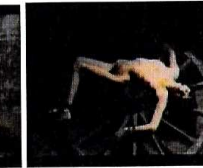


Image 37/ Une jeune et belle fille de la maison des religieuses est torturée sur une roue (torture médiévale).

7. Les gants du meurtrier

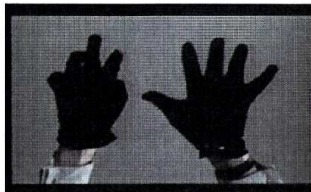


Image 38/ Les gants du meurtrier, mais portés par le Magistrat.

8. Les cris d'horreur, qui se confondent avec la sirène de la police – une citation du genre policier – créent un thème générateur acoustique.



Image 39/ La sirène de la voiture de la police.

9. La cordelette permettant d'attacher des corps.



Image 40/ La cordelette

10. Une chaussure bleue

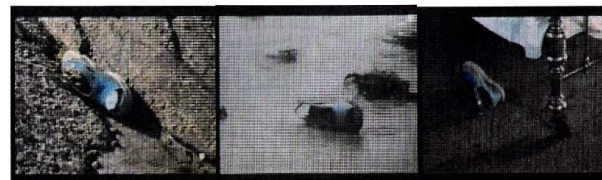


Image 41/ La chaussure de l'enseignante après être tombée de la falaise.

Image 42/ La chaussure dans les vagues : appartient-elle à l'enseignante ?

Image 43/ La chaussure d' Alice dans l'appartement 1.



Image 44/ La chaussure de Nora dans l'appartement 1.



Image 45/ La chaussure fétiche d' Alice dans l'appartement 1.

11. Des poses devant le miroir



Image 46 / Alice se dénude devant un miroir.

Image 47 /

Image 48 / Le Magistrat se dévisage devant le miroir d' Alice.

À cela s'ajoutent d'autres images provenant de la culture populaire touristique :

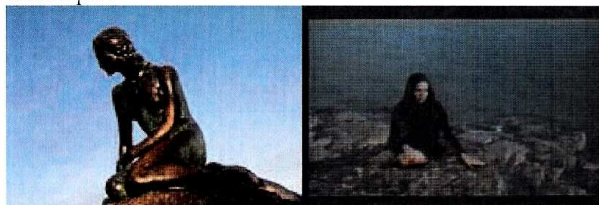


Image 49 / La sirène de Copenhague

Image 50 / Alice assise sur les falaises

4. L'analyse

Comme l'indique son titre, le film est constitué d'une série de glissements qui provoquent un désir infini et proliférant. Nous avons choisi onze séries de thèmes générateurs qui se trouvent dans le texte (choix *dirigé*). Dans le système sériel-aléatoire, nous pourrions bien entendu créer d'autres séries (hasard) :

1. Les deux filles, une fille victime nue (que l'on retrouve sous forme de poupées ou de mannequins de vitrine, telles des figures figées également dans *La maison de Rendez-vous*) ;
2. Le verre d'une bouteille de vin rouge cassée contre le sol et qui a la fonction d'un instrument d'arme de torture ou du crime ;
3. Le sang de l'assassinat, des menstrues, d'une défloration, de rituels vampiriques ;
4. Le lit (un lit espagnol) comme le lieu du désir, du sexe et du crime ;
5. Nora comme femme-poupée sur un lit dans l'appartement ;
6. Les jeunes filles dans une maison de religieuses, victimes et objets du plaisir pervers de la nonne en chef et du prêtre ;
7. Les gants du meurtrier ;

8. Les cris d'horreur (qui se confondent avec la sirène de la police – une citation du genre policier ; thème générateur acoustique) ;
9. La cordelette comme instrument d'attache ;
10. Une chaussure bleue ;
11. Des poses devant le miroir.

Dans *Glissements progressifs du plaisir*, les séries ne constituent pas une diégèse, c'est-à-dire une action dans un ordre causal avec une temporalité déterminée et des espaces bien définis. Les liaisons entre les séries ne peuvent se faire qu'à partir de différents thèmes générateurs. Ce phénomène explique d'une part pourquoi une série ne propose pas ni de séquence actionnelle, ni d'hypothèse actionnelle, et d'autre part pourquoi toute énonciation d'un ordre possible ou d'un événement possible reste une hypothèse parmi d'autres. Cela explique notre grande difficulté à décrire le film : sa description est impossible parce que chaque observation n'est valable qu'un moment, soit pour une scène unique et non pour la totalité du film. Dès lors, on comprend la différence entre le concept d'« *opera aperta* » d'Umberto Eco et celui d'œuvre « scriptible » de Barthes (1973) ou d'œuvre rhizomatique de Deleuze/Guattari (1972/1973, 1980). Par conséquent, mes observations ne sont valables que pour les séries que j'ai choisies. Essayons d'analyser ces séries.

Alice et Nora habitent dans un appartement qui ressemble étrangement à la cellule pénitentiaire où Alice est emprisonnée après (mais quand ?) dans une autre scène. Alice dénude Nora qui se fige comme une poupée (images 23, 24), introduisant de cette manière la poupée massacrée dans les séries 4 et 5. Le prétendu crime est suggéré par la conversation entre Alice et l'inspecteur de police. L'hypothèse selon laquelle Nora aurait été assassinée avec une bouteille du vin y est formulée. À ce moment-là du film, il est important de noter que la couleur rouge est le thème qui génère les enlacements de diverses séries et qui provoquent aussi leur désenlacement portant les thèmes aux autres séries.

Le signifiant *couleur rouge* est mis en relation avec d'autres thèmes tels que le sang qui coule du corps de Nora (images 24, 26), la peinture rouge ou l'allusion au sang qui coule du corps de la poupée (images 20, 25, 27, 33). La couleur *rouge* représente le sang qui coule de la bouche d'Alice ou de l'enseignante. Elle est aussi la couleur avec laquelle Alice peint le corps de Nora (images 21, 22, 29) ainsi que son propre corps - pour réaliser une performance à la Yves Klein - ou la robe de la religieuse (images 4-7). La couleur *rouge* représente aussi le vin rouge (images 12-15) et les jaunes d'œuf (image 18) lorsque le client verse du vin sur le corps d'Alice (image 8) ou encore lorsqu'Alice verse sur le corps de Nora du vin avec le contenu des œufs qu'elle a cassés (image 9). La couleur rouge et la bouteille de vin rouge sont aussi reliées au sang/au meurtre du client (image 14). La bouteille est aussi une simple bouteille de verre blanc qui est roulée par les vagues (images 12-13).

Avec la couleur rouge, Robbe-Grillet veut naturellement faire allusion au crime, mais il déconstruit cette possibilité en réduisant la couleur rouge à ce qu'elle est : une couleur. Il y parvient par un jeu : il fait toujours apparaître la couleur dans des contextes différents de telle sorte qu'il est impossible au spectateur de ses films, comme au lecteur de ses romans, d'attribuer à la couleur rouge un signifié déterminé. De cette manière, la bouteille, présentée au début comme la possible arme du crime, devient un objet de plus sans signification déterminée parce que premièrement il est déposé par le magistrat dans une cassette (image 15), deuxièmement il devient un instrument de jeu du client et d'Alice et finalement il ne contient pas de vin rouge, mais de l'eau de mer très claire : on retrouve cette bouteille de verre blanc (ou une autre) - mais intacte - sur la plage, rejetée par la mer sur le sable. La chaussure bleue appartient à la professeur de lycée qui tombe de la falaise (images 30-31, 41-42), mais elle est en même temps un objet fétiche d'Alice ; est-elle le trophée de la meurtrière qui collectionne des objets de ses victimes (image 45) ? La chaussure bleue appartient aussi à Alice (image 43 et à Nora (image 44).

Nous retrouvons le même jeu de thèmes générateurs et de glissements en ce qui concerne les différentes poses que prennent Nora, Alice, la poupée, la jeune fille torturée sur une roue et l'enseignante (images 8-9, 21-24, 35-37) sur le lit espagnol (images 20-29, 32-33) dont la place change.

La position de Nora nue sur le lit est reproduite de façon similaire par Alice en présence du magistrat et du client, ainsi que par la professeur tombée de la falaise, par la poupée sur le lit sur la plage (notons toutefois quelques variantes), par Nora attachée avec des ficelles et poignardée avec des ciseaux (image ressemblant à celle de la poupée sur la plage qui est torturée par Nora et par Alice) où Nora n'a pas été assassinée, mais le client. Peut-être le magistrat a-t-il été l'assassin de Nora.

Le jeu de pose a également lieu entre Alice, qui se contemple et se déshabille devant le miroir (images 46-47), et le magistrat qui reproduit la même scène en ouvrant son veston (image 48).

La liaison lesbienne entre Alice et Nora (images 11, 21-22, 33) est reproduite par Alice et la professeure (images 30-31) et répétée par Alice avec la poupée (images 32). On le voit bien quand Alice embrasse les lèvres de Nora et que la même scène est répétée entre Alice et la professeur. De plus, Nora est une femme poupée et la poupée sur la plage lui ressemble énormément.

La cordelette faite pour ligoter qui nous vient du roman *Le Voyeur*, comme nous l'avons décrit plus haut, apparaît ici dans le contexte de la prison pour jeunes filles tenues par des religieuses (image 40).

Finalement, Robbe-Grillet fait clairement allusion à la sirène de Copenhague, statue mystérieuse et projection du désir.

Toutes ces itérations et séries de glissements rhizomatiques empêchent à la fois la constitution du sens et la construction pornographique que l'on soupçonne dans l'œuvre de Robbe-Grillet.

Des thèmes générateurs acoustiques et rhétoriques

Nous avons déjà indiqué plus haut la présence de thèmes acoustiques qui déclenchent des glissements, comme par exemple le son de la mer permettant de passer de la chambre de l'appartement à la plage. Mais il utilise également des thèmes rhétoriques qui font glisser une scène x vers une scène y par le pouvoir de l'évocation. C'est le cas lorsqu'Alice dit : « Nora est morte, je suis seule sur la plage, la mer déferle à mes pieds » ; il s'ensuit une coupure qui nous montre une plage. Pensons également au moment où Alice confie à l'inspecteur : « Quelqu'un d'autre est venu » et, alors qu'on attend une réaction de l'inspecteur, c'est le magistrat qui entre dans la chambre avec la bouteille de vin dans la cassette et qui pose une question à Alice : « Connaissez-vous cet objet ? » (image 15). Une autre conversation entre Alice et sa présumée avocate transforme cette dernière en Nora, la prostituée :

- « - Nora
- Comment ?
- Qui êtes-vous ?
- Je suis votre avocate.
- Vous ressemblez à Nora.
- Ça m'étonnerait. Et puis, vous avez assez joué, mon petit : ressemblances, répétitions, substitutions, simulacres, ça suffit maintenant. »

Dans cet extrait s'opère un glissement par la parole : bien que l'avocate nie la ressemblance, il est fort probable que Nora et l'avocate soient la même personne.

Robbe-Grillet met donc en exergue le pouvoir des mots par des thèmes générateurs rhétoriques. Alice s'avère être une menteuse perverse, parce que quand elle parle du supposé sadisme de Nora, des images viennent contredire ce qu'elle raconte : c'est Alice qui menace Nora et non l'inverse. En effet, elle la menace avec des mots : « Tu seras brûlée vive, éventrée, empalée, enterrée vivante ». Elle dit aussi vouloir « faire une peinture » coiffée comme sainte Agathe à qui Quintianus avait arrachée les seins !

À travers ces exemples, nous avons pu montrer que la parole fait glisser une image vers une image-action reproduisant particulièrement le signifié dans une forme acoustique. C'est le cas des gémississements ou des râles évoquant la torture des jeunes filles dans les cachots de la prison ou l'excitation sexuelle dans la cellule de cette même prison où se trouve Alice. Les glissements de ses sons produisent un désir infini puisqu'ils font appel aux fantasmes érotico-sadomasochistes liés à la cave humide du couvent carcéral où plusieurs jeunes filles sont nues et attachées à des anneaux de fer et où une jeune fille y est d'ailleurs torturée sur une roue médiévale.



Image 51/ Agathe avec ses seins

Mais ces scènes ne sont pas réelles dans le contexte de la fiction. Ces scènes sont les hallucinations de l'avocate, Mme David (alias Nora), provoquées par les paroles d'Alice qui dit que les nonnes punissent les jeunes prisonnières dans une cave médiévale. Au niveau de la ponctuation 37a d'après le ciné-roman, on a l'impression que tout recommence.

Mais il s'agit d'un pseudo-recommencement : on voit la professeur qui tombe de la falaise, la chaussure bleue et les petites vagues sur la plage. Puis s'ensuit une série d'épisodes (le cimetière, la frange du 37, le pasteur condamné, le labyrinthe, la confession, le bûcher, l'interrogatoire, la frange du 42, toujours entrecoupés de ponctuations) pour apparemment arriver à la fin du film. Mais en même temps, nous avons l'impression que le film recommence au début : nous nous retrouvons dans un appartement aux murs blancs avec Alice et l'avocate, qui se transforme en Nora au moment où Alice dit « C'est extraordinaire ce que tu lui ressembles » (145 dans le texte). Alice attache Nora/l'avocate avec une cordelette au cadre du lit, elle fait tomber une bouteille de vin qui se fracasse sur le sol, Alice ra-

masse les tessons et les met sur la table de chevet, elle découpe le corsage de Nora/l'avocate avec les ciseaux, elle lui embrasse les lèvres, lui caresse et lui embrasse les seins. Soudain les deux femmes commencent à se disputer, Nora/l'avocate se blesse au poignet gauche avec les tessons qui étaient sur la table de chevet et commence à se vider de son sang, ce qui fait plaisir à Alice. À la fin de l'épisode appelé « Accident », Nora/l'avocate meurt. À ce moment-là, l'inspecteur de police arrive. Il dit : « Voilà. C'est fini. La reconstruction n'aura pas lieu. Votre innocence est enfin prouvée : on a retrouvé le voyeur assassin et il a fait des aveux... » (148). Alice se tourne en direction du lit où se trouve Nora/l'avocate morte, l'inspecteur constate la situation et ajoute : « Ah, bon... Alors, tout est à recommencer » (ibid.). Il se caresse la moustache et le film touche à sa fin au bout d'1h42.

Parmi les thèmes générateurs rhétoriques, notons que les mythologies érotiques de Robbe-Grillet résultent d'une lecture intertextuelle qu'il fait de *La Sorcière* de Michelet (cf. aussi *Angélique ou l'enchantement*, 206). L'interprétation que Robbe-Grillet fait de cette œuvre met Michelet du côté de la révolution et de la subversion. Selon notre nouveau romancier, Michelet écrit contre l'ordre répressif fasciné par les jeunes sorcières en prenant plaisir à décrire leur torture. Le film de Robbe-Grillet suit exactement ce schéma. Il s'agit, comme nous l'avons vu, d'une très jeune femme, presque encore enfant, qui est accusée d'avoir pactisé avec le diable, qui ne supporte pas l'ordre établi, qui se rebelle contre lui, qui ne rentre ni dans le jeu du juge, ni dans celui du policier, et encore moins dans celui du prêtre. Elle annihile toutes les stratégies des interrogatoires qui légitiment lois et normes, elle rend impossible la reconstitution du crime en partant des pièces à convictions, elle refuse de raconter une histoire selon les règles de narration établies.

Jules Michelet



La sorcière

Le film de Robbe-Grillet provoque, au même titre que le livre de Michelet. Ce dernier parle beaucoup plus des sorcières que des sorciers et il se concentre beaucoup plus sur les jeunes et belles sorcières que sur les vieilles sorcières laides. Or, la jeunesse et la beauté sont synonymes de provocation et de scandale, de plaisir et de désir. Robbe-Grillet reprend ce parfum de scandale à son compte pour *Glissements progressifs du plaisir*.

Dans son film, Robbe-Grillet a su rendre l'esprit de l'œuvre de Michelet dans la mesure où le film met bien en scène l'imaginaire masculin dans la tradition occidentale où la femme a été considérée comme un danger parce qu'elle trouble l'homme incapable de se maîtriser. Cette peur de la femme marquait la politique, la morale, les normes et les lois. C'est un fait qui a traversé toutes les époques et qui est encore visible au XXe siècle. Rappelons la psychologie de Jean-Martin Charcot à la fin du XIXe siècle et la psychanalyse de Freud ou de Lacan pour souligner que ce qui définit la femme nous vient des peurs de l'homme face à cet autre qui est si différent.

Glissements progressifs du plaisir de Robbe-Grillet, comme le théâtre de la Renaissance ou de l'époque baroque, met en exergue l'incapacité de l'homme à réguler son désir par rapport à la femme. La conséquence de cette faiblesse masculine est de diaboliser la femme, de faire d'elle la source de tous les plaisirs, de toutes les tentations. On voit ici qu'un déplacement s'opère : en effet, l'imagination masculine devient une construction du féminin où la femme fait partie intégrante d'un univers obscur, dont le centre du désir est son vagin. Les propos d'Alice dans le film illustrent bien ce déplacement :

« - Punissez-moi, mon père, si vous en êtes encore capable ! Autrefois vous m'auriez brûlée comme sorcière, après m'avoir longuement enfoncé des aiguilles dans tout le corps pour chercher la marque du diable, cachée toujours aux points plus secrets, et vous auriez joui de mes hurlements et de mes râles » (137 dans le texte).

Ce passage ne doit pas être lu au premier degré. Il ne s'agit pas seulement de la torture réservée aux sorcières, il s'agit d'une métaphore de l'acte sexuel dont les organes du plaisir sont implicitement mentionnés : les « aiguilles » représentent les pénis, les « points les plus secrets » évoquent les vagins, les clitoris et le fameux point G. Et puis, comment ne pas voir dans ces « hurlements » et ces « rôles » l'ambiguïté du mot « gémissement » évoquant aussi bien la douleur que la jouissance.

Robbe-Grillet a été accusé publiquement d'avoir réalisé un film anti-féministe, machiste et pornographique. En Italie, à Palerme et à Venise, on lui a intenté un procès où il a été accusé d'avoir porté atteinte à la morale publique et d'avoir outragé la pudeur sociale. On a demandé à ce que le film original et toutes ses copies soient brûlés sur une place publique. On voulait procéder comme autrefois contre les sorcières : Robbe-Grillet était devenu le sorcier. Le juge avait condamné *Glissements progressifs du plaisir* en utilisant le même argument que celui du juge condamnant Alice dans le film. Ce qui est étrange, c'est qu'au moment où Robbe-Grillet a été accusé de pornographie, l'industrie italienne des films pornographiques jouissait d'un grand succès.

L'histoire sur les femmes semble se répéter car c'est exactement ce qui a été reproché à Flaubert en relation à *Madame Bovary*, dont le narrateur ne condamne pas le comportement d'Emma qui à l'époque portait atteinte à la morale, Emma Bovary qui, avec Manon Lescaut et Nana, est une des plus grandes sorcières de l'histoire de la littérature.

5. Résumé

Robbe-Grillet travaille avec des matériaux provenant de l'imaginaire et de l'imagerie occidentales sur la sexualité, sur les femmes, sur le désir, sur les pratiques sadomasochistes, sur le voyeurisme, sur les fantasmes sexuels secrets, sur l'hypocrisie de ceux qui jugent et punissent des crimes (la police, la justice, l'église) qu'ils perpétrent eux-mêmes s'ils en avaient l'opportunité. Robbe-Grillet fait des éléments constitutifs de la sexualité, de la perversion, etc. des clichés en utilisant différentes techniques de *distançation* (*Verfremdung*). Il intègre ses éléments dans son jeu avec les *thèmes générateurs*, il coupe des scènes, il change de média, il fait glisser les objets et les rôles d'une scène vers une autre en changeant parfois quelques détails et crée ainsi un univers artificiel, onirique, où le lecteur/le spectateur se perd dans un labyrinthe rhizomique ou sériel, comme le dit Robbe-Grillet lui-même.

Avec ses techniques, Robbe-Grillet détruit tout un système réaliste de la perception basé sur une mimésis référentielle. Au début, il semble appliquer ce que Deleuze appelle des « opsignes » et des « sonsignes », c'est-à-dire des « situations optiques et sonores pures ».⁴ Mais si l'on parcourt ses romans, ses ciné-romans et ses films, on s'aperçoit que Robbe-Grillet refuse même les sensations tactiles, les références acoustiques (les sons) et optiques (les couleurs) qui risquent de produire des sensations et des réactions trop fortes liées à certaines mythologies sexuelles. Robbe-Grillet neutralise les émotions en transformant les thèmes chargés de significations en surface en des lignes rhizomatiques grâce à la technique de l'enchaînement sériel-aléatoire. Ces techniques et ces matériaux cinématographiques semblent être les objets et les agents principaux du film. La technique itérative de la sérialité et celle des processus

⁴ Nous partons de Deleuze *Cinéma 2. L'Image-Temps* : 7-16 ; 20-21 ; 33-35 ; 63-65 ; 68-70 ; 75-78 ; 93-94 ; 102-105 ; 133-138 ; 172-176 ; 326-329.

aléatoires *assourdisent* la signification érotico-mythique (le signifié) et annulent la possibilité de faire la différence entre *réalité* et *fiction* ou entre le *subjectif* et l'*objectif*. Il en résulte une indicibilité, une indéterminabilité, une indiscernabilité, parce que, comme nous venons de le dire, nous ne pouvons plus faire la différence entre l'*imaginaire* et le *réel*, entre ce qui est concret/ palpable et ce qui est seulement d'ordre psychique. On ne peut donc pas « confondre » les niveaux (Deleuze *ibid.*) parce que cela suggère une dualité qui *gommerait, effacerait, détruirait* la réalité par l'*imaginaire* car le fait de gommer, d'effacer et de détruire fait « surgir toute la réalité que l'*imaginaire* ou le mental *créent* par la parole et la vision » (Deleuze 1985, 15) Or, chez Robbe-Grillet, ce va et vient entre l'*imaginaire* et le *réel* les rend indiscernables. Cette technique, commune aux romans et aux films de Robbe-Grillet, se situe au-delà de toute ambivalence car si cette dernière oblige à résoudre la contradiction, la technique de Robbe-Grillet, elle, ne nous permet pas de la résoudre.

Les techniques de Robbe-Grillet ne sont pas des parodies parce que le système de la parodie est de type mimétique, reproduit la dualité, quelle partie est le texte de départ et quelle partie est le texte qui entre en dialogue avec ce texte primaire. Ni le système des thèmes générateurs ni le système sériel-aléatoire ne sont de type mimétique. Bien au contraire, ils empêchent la production d'une chaîne de signification ; ils vident et fragmentent le signifiant en mille morceaux. Dans *Glissements progressifs du plaisir*, il nous semble capital de souligner que l'« image-mouvement » a lieu dans le temps et devient de ce fait une « image-temps ». Deleuze distingue trois types d'« image-mouvement » que nous retrouvons dans les films de Robbe-Grillet. Il définit la première ainsi :

« [...] tandis que l'image-mouvement et ses signes sensori-moteurs n'étaient en rapport qu'avec une image indirecte du temps (dépendant du montage), l'image optique et sonore pure, ses opsignes et sonsignes, se lient directement à une image-temps qui s'est subordonnée le mouvement. C'est ce renversement qui fait, non plus du temps la mesure du mouvement, mais du mouvement la perspective du

temps : il constitue tout un cinéma du temps avec une nouvelle conception et de nouvelles formes de montage » (Deleuze 1985, 34)

Il définit le deuxième type ainsi :

« [...] en même temps que l'œil accède à une fonction de voyance, les éléments de l'image non seulement visuels, mais sonores, entrent dans des rapports internes qui font que l'image entière doit être 'lue' non moins que vue, lisible autant que visible. Pour l'œil du voyant comme du devin, c'est la 'littéralité' du monde sensible qui le constitue comme livre. Là encore, toute référence de l'image ou de la description à un objet supposé indépendant ne disparaît pas, mais se subordonne maintenant aux éléments et rapports intérieurs qui tendent à remplacer l'objet, à l'effacer à mesure qu'il apparaît, le déplaçant toujours. [...] »

Le cinéma va constituer une analytique de l'image, impliquant une nouvelle conception du découpage, toute une 'pédagogie' qui s'exercera de différentes manières. [...]

Même mobile, la caméra ne se contente plus tantôt de suivre le mouvement des personnages, tantôt d'opérer elle-même des mouvements dont ils ne sont que l'objet, mais dans tous les cas elle subordonne la description d'un espace à des fonctions de la pensée. Ce n'est pas la simple distinction du subjectif et de l'objectif, du réel et de l'imaginaire, c'est au contraire leur indiscernabilité qui va doter la caméra d'un riche ensemble de fonctions, et entraîner une nouvelle conception du cadre et des recadrages.

[...] une conscience-caméra qui ne se définirait plus par les mouvements qu'elle est capable de suivre ou d'accomplir, mais par les relations mentales dans lesquelles elle est capable d'entrer. Et elle devient questionnante, répondante, objectante, provocante, théorématisante, hypothétisante, expérimentante, suivant la liste ouverte des conjonctions logiques ('ou', 'donc', 'si', 'car', 'en effet', 'bien que'...), ou suivant les fonctions de pensée d'un cinéma-vérité qui signifie plutôt vérité du cinéma... » (Deleuze 1985, 34)

Quand Godard a dit « Ce n'est pas du sang, c'est du rouge », il se référerait à Robbe-Grillet qui avait déjà fait de cette idée un système dans *Le Voyeur* où la cordelette n'est pas une cordelette, où la jeune fille n'est pas une jeune fille mais où la cordelette et la jeune fille sont des thèmes générateurs. Les objets obtiennent une signification seulement dans le système de l'écriture littéraire et dans le système de l'écriture du cinéma. Avec le système sériel-aléatoire, un objet est toujours « gommé » en ce sens où sa description est toujours provi-

soire, déplacée (dans le sens derridien), transformée. Les objets ne sont pas des objets mais des descriptions linguistiques ou cinématographiques : ils sont des images. Deleuze distingue ici deux types d'« objet-image » : d'une part « l'image organique » (une chaise est faite pour s'asseoir) ; d'autre part « l'image physico-géométrique » ou « inorganique », qui est la projection mentale d'un objet en image. Avant « *Les carabiniers* » de Godard, Robbe-Grillet – et avec lui presque tout le *nouveau roman* – avait cessé de décrire les objets de manière traditionnelle : il avait créé un système de descriptions pures de lignes qui se font et se défont. À ce propos, Deleuze fait une remarque :

« Si le nouveau cinéma comme le nouveau roman ont une grande importance philosophique et logique, c'est d'abord par la théorie des descriptions qu'ils impliquent, et dont Robbe-Grillet fut l'initiateur. » (Deleuze 1985, 65)

Enfin, Deleuze décrit le troisième type d'« image-mouvement » ainsi :

« Tel est le triple renversement qui définit un au-delà du mouvement. Il fallait que l'image se libère des liens sensori-moteurs, qu'elle cesse d'être image-action pour devenir une image optique, sonore (et tactile) pure. Mais celle-ci ne suffisait pas : il fallait qu'elle entre en rapport avec d'autres forces encore, pour échapper elle-même au monde des clichés. Il fallait qu'elle s'ouvre sur des révélations puissantes et directes, celles de l'image-temps, de l'image lisible et de l'image pensante. C'est ainsi que les opsignes et sonsignes renvoient à des 'chronosignes', des 'lectosignes' et des 'noosignes'. » (Deleuze 1985, 35)

Les images optiques pures que produit Robbe-Grillet dans ses textes littéraires comme dans ses films sont des images uniques malgré des itérations. Elles sont de très petits fragments, apparemment sans importance, qui « portent chaque fois la chose à une essentielle singularité, et décrivent l'inépuisable, renvoyant sans fin à d'autres descriptions ». Il est important de souligner que les images optiques et sonores dans *Glissements progressifs du plaisir* sont toujours en rapport avec une « image-souvenir » à laquelle il se réfère. Il est impossible de déceler quelle est l'originale et quelle est la copie. Il est même impossible de dire quels sont les éléments communs et les

éléments différents parce que cette distinction ne se fait que dans une fraction de seconde et qu'ensuite tout change, et ce ad libitum. Pour cette raison, les catégories du *réel* et du *virtuel* se confondent avec une telle intensité qu'elles deviennent indiscernables. Nous sommes donc confrontés en permanence à un mouvement rhizomatique perpétuel. On en trouve une belle description dans « Le jardin aux sentiers qui bifurquent » de Borges (68–70) où il écrit que c'est le temps qui bifurque et non l'espace, car ce dernier n'existe ni dans « l'Aleph », ni dans « le livre de sable », ni dans les « sentiers qui bifurquent », ce labyrinthe sans centre et aux entrées et sorties infinies : c'est la « trame de temps qui s'approche, bifurque, se coupe ou s'ignore pendant des siècles, embrassant toutes les possibilités » (Borges 1993, Vol. I ; vid Toro 2008). Chaque point de bifurcation du temps et des images mènent à d'autres, commence une série qui mène à une autre, entame un nouveau jeu temporel, une nouvelle chaîne d'éléments. Les répétitions ne sont pas de simples accumulations de fragments et de détails, mais de nouveaux thèmes sériels de « manifestations [qui] ne se laissent pas aligner, ni reconstituer un destin, mais [qui] ne cessent de morceler tout état d'équilibre, et d'imposer à chaque fois un nouveau 'coude', une nouvelle rupture de causalité, qui bifurque elle-même avec la précédente, dans un ensemble de relations non-linéaires ». Ainsi, dans *Glissements progressifs du plaisir*, Alice recommence son histoire à chaque fois qu'elle la raconte à l'inspecteur et au magistrat puisque les dialogues ne peuvent pas être identiques. Par conséquent, la fin du film n'en est pas une ; elle est un point de départ pour d'autres bifurcations : « Voilà. C'est fini. La reconstruction n'aura pas lieu. Votre innocence est enfin prouvée : on a retrouvé le voyeur assassin et il a fait des aveux... » (Robbe-Grillet 1974, 148). Après cette remarque de l'inspecteur, Alice détourne la tête et l'inspecteur constate que Nora/l'avocate est morte sur le lit. Il se reprend en disant : « Ah, bon... Alors, tout est à recommencer » (ibid.). Les bifurcations et les glissements remplacent les « flash back » traditionnels qui sont d'ordre mimétique, diégétique et linéo-causal. La répétition a la capacité et

la fonction de distribuer des variations éliminant le temps et l'espace. Dans *L'homme qui ment*, un film de Robbe-Grillet, il est impossible de définir le personnage joué par Jean-Louis Trintignant parce qu'il a de multiples identités qui sont le produit de la répétition et donc d'une variation imposant des différences. Dans chaque nouveau récit, le personnage porte un autre nom et raconte une histoire toujours différente de la précédente tout en comportant des éléments communs. Le costume et la cravate de l'homme sont toujours les mêmes, bien que les années passent. Ce fait annule le temps, le « ponctualise ». L'homme, comme l'affirme Deleuze, « ce n'est pas un menteur localisé, mais un faussaire illocalisable et chronique ». D'après nous, le menteur/faussaire ne se situe pas « dans des espaces paradoxaux » (ibid), parce que parler d'« espaces paradoxaux » (ibid.), c'est parler de lieux localisables bien que juxtaposés. Si le menteur/faussaire est illocalisable, c'est parce qu'il se trouve à des intersections, des croisements entre plusieurs chemins qui se transforment en permanence.

Au début de cette contribution, nous avons évoqué deux crises : celle de la représentation et celle de l'épistémologie qui se manifestent clairement dans toutes les œuvres littéraires et cinématographiques de Robbe-Grillet et du *nouveau roman*. Ces deux crises, qui sont en fin de compte deux manifestations d'un même système ou d'une même conception artistique, mettent en évidence l'échec des systèmes « sensori-moteurs » qui, selon Deleuze, se concrétisent dans la conception rhizomatique des personnages, dans la construction des clichés et des situations que nous voulons appeler *situation-cartes-postales* en nous appuyant sur Deleuze (Deleuze 1985, 135-138). Dans *Glissements progressifs du plaisir*, la femme-victime/femme fatale ne symbolise pas nécessairement l'érotisme et le sadisme ; elle contribue à arrêter le mouvement : elle immobilise les répétitions qui produisent une dissolution du temps, de l'espace et de l'image-action, parce qu'il s'agit toujours de processus mentaux. La vraie action se passe dans la tête des personnages, mais plus particulière-

ment dans celle du lecteur/spectateur, dont l'imagination fournit tous les clichés et les mythes sexo-érotiques.

Le vrai personnage chez Robbe-Grillet est le temps : un temps sans passé et sans futur, un temps constitué de « ponctuations », un temps toujours présent, voire même la négation du temps (Toro 1986, 1992), le faux, le vide, la virtualité. En effet, nous ne pouvons parler de temps s'il existe un axe temporel sur lequel le temps peut reculer. C'est le principe du gommage, du « faux » comme dit Deleuze (172-176) qui règne, parce que nous n'avons pas de passé puisqu'il a été effacé. Il n'en reste que de simples « ponctuations », des citations, des illusions. Ce principe temporel correspond à la théorie postquantique (théorie des mondes multiples) que Borges avait décrite dans *Les jardins aux sentiers qui bifurquent* et dans *Abenjacán el Bojarí*. Dans un monde, deux personnages sont amis alors que dans un autre monde ils sont des ennemis. C'est tout le contraire de la théorie du monde de Leibniz qui pensait que toutes les choses appartiennent au même univers et que les choses qui étaient différentes ne sauraient autre chose que les transformations d'une même histoire.

Dans *Glissements progressifs du plaisir*, Robbe-Grillet falsifie le discours judiciaire en le gommant par les processus sériels-aléatoires avec des variations, des itérations et des anachronies. De cette façon, le discours judiciaire échappe à un système du jugement obsolète qui tourne à l'absurde quand on voit les comportements d'Alice, de l'inspecteur, du magistrat et finalement de l'avocate qui a une personnalité dédoublée. Cette notion de « faux » nous vient de Deleuze dont nous tenons à citer les propos :

« Il y a une raison profonde de cette nouvelle situation: contrairement à la forme du vrai qui est unifiante et tend à l'identification d'un personnage (sa découverte ou simplement sa cohérence), la puissance du faux n'est pas séparable d'une irréductible multiplicité. « Je est un autre » a remplacé Moi = Moi.

La puissance du faux n'existe que sous l'aspect d'une série de puissances, se renvoyant toujours les unes aux autres et passant les unes dans les autres. Si bien que les enquêteurs, les témoins, les héros innocents ou coupables participeront, de

la même puissance du faux dont ils incarneront les degrés à chaque étape de la narration. Même « l'homme véridique finit par comprendre qu'il n'a jamais cessé de mentir », disait Nietzsche. Le faussaire sera donc inséparable d'une chaîne de faussaires dans lesquels il se métamorphose. Il n'y a pas de faussaire unique, et, si le faussaire dévoile quelque chose, c'est l'existence derrière lui d'un autre faussaire » (Deleuze 1985, 172-176)

6. Bibliographie

TEXTES

- Flaubert, Gustave (1869/1964) : *L'Education sentimentale*. Paris : C. Garnier.
- Robbe-Grillet, Alain (1974) : *Glissements progressifs du plaisir*. Ciné-roman. Paris : Minuit. (aussi Film)
- Robbe-Grillet, Alain (1970) : *Pour une révolution à New York*. Paris : Minuit.
- Robbe-Grillet, Alain (1968) : *L'homme qui ment*. (Film)
- Robbe-Grillet, Alain (1963) : *L'Immortelle*. Ciné-roman. Paris : Minuit. (aussi Film)
- Robbe-Grillet, Alain (1962) : *La maison de rendez-vous*. Paris : Minuit.
- Robbe-Grillet, Alain (1961) : *L'année dernière à Marienbad*. Ciné-roman. Paris : Minuit.
- Robbe-Grillet, Alain (1955) : *Le Voyeur*. Paris : Minuit/Folio.

CRITIQUE

- Alter, Jean V (1964) : « Robbe-Grillet and the 'Cinematographic Style' », Dans : *The Modern Language Journal*, vol. 48, 1964, pp. 363-6.
- Barthes, Roland (1980) : *La chambre claire. Note sur la photographie*. Paris.
- Barthes, Roland (1973) : *Le plaisir du texte*. Paris : Seuil.
- Borges, Jorge Luis (1993) : *Œuvres complètes*. Paris : Gallimard. Vol. I/II.
- Château, Dominique (1974) : « Robbe-Grillet, le plaisir du glissement », Dans : *Ça Cinéma*, n° 3, janvier 1974, pp. 10-9.
- Clayton, John J (1977) : « Alain Robbe-Grillet : The Aesthetics of Sado-Masochism », Dans : *The Massachusetts Review*, vol. 18, n° 1, printemps 1977, pp. 106-19.
- Dällenbach, Lucien (1977) : *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*. Paris : Seuil.
- Delfosse, Pascale (1974) : « Glissements progressifs du plaisir : Robbe-Grillet et son 'nouveau langage' », Dans : *La Revue nouvelle*, vol. 30, n° 7-8, juillet-août 1974, pp. 85-94.

- Deleuze, Gille (1985) : *Cinéma 1, 2. L'image-mouvement/L'image-temps*. Paris : Éditions de Minuit.
- Deleuze, Gilles/ Guattari, Felix (1980) : *Capitalisme et schizophrénie*. Mille Plateaux. Paris, Minuit.
- Deleuze, Gilles/ Guattari, Felix (1972/1973) : *Capitalisme et schizophrénie. L'Anti-Œdipe*. Paris, Minuit.
- Derrida, Jacques (1972) : *La dissémination*. Paris : Seuil.
- Derrida, Jacques (1967) : *L'écriture et la différence*. Paris : Seuil.
- Estève, Michel (1974) : « L'attitude musicale dans *Glissements progressifs du plaisir* », Dans : *Ça Cinéma*, vol. 1, n° 3, janvier 1974, pp. 20-2.
- Forrester, Viviane (1974) : « Robbe-Grillet, un livre, un film », Dans : *La Quinzaine littéraire*, n° 182, 1^{er} mars 1974, pp. 9-10.
- Frenkel, Lise (1975) : « Robbe-Grillet : *Glissements progressifs du plaisir* », Dans : *La Revue des Sciences humaines*, n° 159, 1975, pp. 448-50.
- Fusco, Mario (1983) : *Le Cinéma de Robbe-Grillet. Essai sémiocritique*. Paris : L'Albatros.
- Fusco, Mario (1975) : « Récit et matériau filmique », Dans : Jean Ricardou (ed.) : *Robbe-Grillet : analyse, théorie*, Actes du colloque de Cerisy-la-Salle (29 juin-8 juillet 1975), Paris : U.G.É., coll. « 10/18 », 1976, vol. II, pp. 85-109.
- Fusco, Mario (1973) : « Écriture, image, texte », Dans : *Études littéraires*, vol. 6, 1973, pp. 445-455.
- Fusco, Mario (1971) : « Nouveau Roman et cinéma : une expérience décisive », Dans : Jean Ricardou, Françoise Van Rossum-Guyon (ed.) : *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui*, Actes du colloque de Cerisy-la-Salle (20-30 juillet 1971), Paris : U.G.É., coll. « 10/18 », 1972, vol. I, pp. 185-214.
- Gay, P. (1970) : « Nouveau roman et nouveau cinéma », Dans *Cinéma 70*, 1970, pp. 65-76.
- Gremm; Rack (1966) : « Wenn man keine Geschichte erzählt. Der Filmautor Alain Robbe-Grillet : eine Darstellung anhand eines Gesprächs », Dans : *Film*, Januar 1966, p. 22.
- Genette, Gérard (1972) : *Figure III*. Paris : Seuil.
- Jost, François/ Lhoteau, Dominique (éds.) (1982) : *Alain Robbe-Grillet, Œuvres cinématographiques*. Édition vidéographique critique, Paris : Ministère des Relations extérieures, Cellule d'animation culturelle.
- Jost, François (1976) : « Les téléstructures dans l'œuvre 'Alain Robbe-Grillet' », Dans : Jean Ricardou (ed.), *Robbe-Grillet : analyse, théorie*, Actes du colloque de Cerisy-la-Salle (29 juin-8 juillet 1975), Paris, U.G.É., coll. « 10/18 », 1976, vol. II, pp. 223-46.

- Jost, François (1974) : « À propos de Glissements de Robbe-Grillet : ponctuations et parataxes », Dans : *Critique*, vol. 30, n° 323, 1974, pp. 326-34.
- Lefèvre, R (1974) : « Glissements progressifs du plaisir », *Image et Son*, n° 288-291, mai 1974, pp. 143-4.
- Mansuy, Michel (éd.) (1971) : *Positions et oppositions sur le roman contemporain*. Paris : Klincksieck.
- Michalczyk, John L. (1982) : « Neo-Surrealist Elements in Robbe-Grillet's *Glissements progressifs du plaisir* », *The French Review*, vol. 56, n° 1, octobre 1982, pp. 87-92.
- Michalczyk, John L. (1977) : « Robbe-Grillet, Michelet, and Barthes : from *La Sorcière* to *Glissements progressifs du plaisir* », *The French Review*, vol. 51, n° 2, décembre 1977, pp. 233-44.
- Ramsay, Raylene L. (1991) : « The Sado-Masochism of Representation in French Texts of Modernity. The Power of the Erotic and the Eroticization of Power in the work of Marguerite Duras et Alain Robbe-Grillet », Dans : *Literature and Psychology*, vol. 37, 3, 1991, pp. 18-28.
- Reynolds, Regine (1970) : « Autour du monde visuel d'Alain Robbe-Grillet », *South Central Bulletin*, vol. 30, n° 4, hiver 1970, pp. 217-22.
- Ricardou, Jean (1975) : « La Population des miroirs. Problèmes de la similitude à partir d'un texte de Robbe-Grillet », *Poétique*, n 22, 1975, p.196-226; repris dans *Nouveaux Problèmes du roman*, Paris : Seuil, 1978.
- Ricardou, Jean/ van Rossum-Guyon, Françoise (éds.) (1972) : *Nouveau Roman: hier, aujourd'hui* (10/18), Paris vol. I/II.
- Ricardou, Jean (1971a) : « Esquisse d'une théorie des générateurs », Dans : M. Mansuy, (éd.) : *Positions et oppositions sur le roman contemporain*, Paris : Klincksieck, p.143-162.
- Ricardou, Jean (1971b) : *Pour une théorie du nouveau roman*, Paris : Seuil.
- Ricardou, Jean (1967) : *Problèmes du nouveau roman*, Paris : Seuil.
- Eggebrecht, H. H. (éd.) : *Riemann Musik-Lexikon*, Mainz u. a. : Schott, 1959-1967.
- Robbe-Grillet, Alain (1992) : « Warum und für wen ich schreibe », Dans : Karl Alfréd Blüher. (éd.) : *Robbe-Grillet zwischen Moderne und Postmoderne. 'Nouveau Roman', 'Nouveau Cinéma' und 'Nouvelle Autobiographie'*, Tübingen : Gunter Narr Verlag, p. 17-64.
- Robbe-Grillet, Alain (1987) : *Neuer Roman und Autobiographie*, Konstanz : Universitätsverlag.
- Robbe-Grillet, Alain (1974) : « Texte de présentation sur 'Glissements progressifs du plaisir' », Dans : *L'Avant-Scène du Cinéma*, 148, p. 67-68.

- Robbe-Grillet, Alain (1972) : « Sur le choix des générateurs », Dans : Jean Ricardou, / Françoise van Rossum-Guyon. (éds.): *Nouveau roman: hier, aujourd'hui*. 2. *Pratiques*, Paris : U.E.C., p. 157-173.
- Robbe-Grillet, Alain (1970) : « *Projet pour une révolution à New York* », Dans: *Le Nouvel Observateur*.
- Robbe-Grillet, Alain (1963) : *Pour un nouveau roman*, Paris : Minuit.
- Smith, Roch C (1995) : « Open Narrative in Robbe-Grillet's *Glissements progressifs du plaisir* and Wim Wender's *Paris, Texas* », *Literature/Film Quarterly*, vol. 23, 1995, pp. 32-8.
- Stanzel, Franz K. (1979) ; *Theorie des Erzählens*, Göttingen : Vandenhoeck & Ruprecht.
- Stanzel, F. K. (1964/1972) : *Typische Formen des Romms*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Stoltzfus, Ben (1989) : « Toward Bliss : Barthes, Lacan, and Robbe-Grillet », Dans : *Modern Fiction Studies*, vol. 35, n° 4, 1989, pp. 699-706.
- Toro, Alfonso de (2008) : *Borges infinito. 'Borgesvirtual'*, Hildesheim, Zürich, New York : Olms.
- Toro, Alfonso de (1992) : *Los laberintos del tiempo. Temporalidad y narración en la novela contemporánea* (G. García Márquez, M. Vargas Llosa, J. Kuffo y A. Robbe-Grillet), Frankfurt am Main :Vervuert.
- Toro, Alfonso de (1987) : « Lecture et ré-écriture als Widerspiegelung seriell-aleatorischer Vertextungsverfahren in *Le voyeur* und *La maison de rendez-vous* von A. Robbe-Grillet », Dans : Alfonso de Toro (éd.), *Texte-Kontexte-Strukturen. Beiträge zur französischen, spanischen und hispanoamerikanischen Literatur. Festschrift für Karl Alfred Blüher zum 60. Geburtstag*, Tübingen : Gunter Narr Verlag, p. 31-70.
- Toro, Alfonso de (1986) : *Die Zeitstruktur im Gegenwartsroman am Beispiel von G. García Márquez. « Cien años de soledad », M. Vargas Llosa, « La casa verde »g und A. Robbe-Grillet « La maison de rendez-vous »*, Tübingen : Gunter Narr Verlag.
- Tsepeneag, Dumitru (1976) : « *Projet du rein: espace et structure chez Robbe-Grillet* », Dans : Jean Ricardou (éd.) : *Robbe-Grillet : analyse, théorie*, Actes du colloque de Cerisy-la-Salle (29 juin-8 juillet 1975), Paris : U.G.E., coll. „ 10/18 », vol. II, pp. 273-293.

Prof. Dr. Alfonso de Toro
 Universität Leipzig / Institut für Romanistik
 Beethovenstraße 15
 04107 Leipzig
 Tel.: 0049(0)341-9737490
 Mél: sekretariatdetoro@rz.uni-leipzig.de