Université de Bourgogne

UFR Lettres et Philosophie
Ecole doctorale LISIT

Thèse pour obtenir le grade de

Docteur de l'Université de Bourgogne

Discipline : Lettres Modernes

Fabien Demangeot

Fantasme et Représentation dans l'œuvre d'Alain Robbe-Grillet

Tome 1



Directeur de thèse : Professeur Jacques Poirier

Jury :

La chair des femmes a toujours occupé, sans doute, une grande place dans mes rêves, même à l'état de veille, ses images ne cessent de m'assaillir. (Alain Robbe-Grillet, *La Maison de rendez-vous,* Paris, éd.de Minuit, 1965, p.11)

Remerciements :

Je tiens d’abord à remercier Monsieur Jacques Poirier pour sa disponibilité et les précieux conseils qui m’ont permis de mener à bien ce travail de recherches. Je remercie également mes parents et ma grand-mère pour leur soutien et leur aide, sans eux je n’aurais jamais pu arriver jusque là. Enfin, je tiens à remercier mes amies Aurélia et Léonie, l’une pour son courageux travail de relecture et l’autre pour son infaillible soutien même dans les moments de doute. Encore merci…

Résumé :

Cette thèse aura pour but d'interroger deux notions majeures de l'œuvre robbe-grillétienne : le '' Fantasme'' et la '' Représentation''. Il s'agira, principalement, de mettre en perspective les différents rapports qui se tissent entre elles et la manière dont elles édifient l'œuvre du Nouveau Romancier. La façon dont Robbe-Grillet représente le fantasme sera au centre de cette recherche, mais nous aborderons également la notion de représentation à travers le motif du théâtre. En effet, les personnages des films et romans de Robbe-Grillet ne cessent de jouer des rôles stéréotypés (l'espion, la prostituée, le docteur sadique etc.) et il arrive fréquemment que les lieus présentés au début de la diégèse se muent en scènes de spectacle. Chez l'auteur de *La Jalousie* Le fantasme est fortement théâtralisé comme l'atteste également l'omniprésence de la thématique sadomasochiste. Espace de tous les possibles, l'œuvre de Robbe-Grillet fantasme aussi sa propre gestation. Le Nouveau Romancier, à l'image du texte qu'il a engendré, est devenu, lui-aussi, un objet de représentation. Ouverte sur de multiples métamorphoses, cette œuvre aussi ludique que complexe ne cherche pourtant pas à dévoiler l'ensemble de ses mécanismes. Elle laisse la possibilité au récepteur de créer les siens en acceptant ou non le pacte de lecture proposé par l'auteur. Le lecteur-spectateur, à la fois au centre et à l'extérieur de tout ce qu'il peut lire et voir, se retrouve au cœur d'une représentation qui est autant la sienne que celle de l'auteur.

Mots-clés : fantasme-représentation-théâtre-intertextualité-sadomasochisme-cinéma- mise en abyme.

Abstract :

The aim of this Thesis is to examine and interpret the two main notions of Robbe-Grillet's overall work which are "Fantasy" and "Representation". This will mainly be demonstrated by the different relationships that are developing between the two concepts and the way they edify the work of the Nouveau Romancier. The fashion in which Robbe-Grillet characterizes fantasy will be the central argument of this Thesis Dissertation, but we will also discuss the idea of representation through the motive of theatre. In fact, the characters of Robbe-Grillet's movies and books keep on playing stereotypical roles (a spy, a prostitute, a sadist doctor etc…) and the places represented at the beginning of the story frequently transform the scene as a spectacle. For the author of Jalousie, fantasy is strongly dramatized as shown by the omnipresence of the sadomasochism thematic. Since the work of Robbe-Grillet offers a place where everything is possible, it fantasizes its own gestation. Pictured by the text he engendered, the Nouveau Romancier became an object of self-representation within his own work. Open to multiple metamorphoses, his work, as playful as complex, does not try to display the ensemble of its inside mechanisms and leaves the reader the possibility to create his own interpretation by accepting or not the lecture's path offered by the author. The reader-spectator is both at the center and exterior to everything he can read and see, he finds himself at the heart of a representation that is as much his own as the author's.

Keywords: fantasy-representation-theatre-intertextuality- sadomasochism-cinema- placed into abyss.

Introduction

« L'écriture de Robbe-Grillet est sans alibi, sans épaisseur et sans profondeur : elle reste à la surface de l'objet et la parcourt également, sans privilégier telle ou telle de ses qualités : c'est donc le contraire même d'une écriture poétique. »[1]

C'est en ces termes que Roland Barthes, dans son article « Littérature objective », évoque le travail du Nouveau Romancier. Pour le célèbre structuraliste, l'écriture robbe-grillétienne est une écriture blanche dénuée d'affects qui consiste à donner à l'objet un « être là » tout en lui ôtant un « être quelque chose ». A l'appui de sa thèse, Barthes utilise l'exemple du quartier de tomates des *Gommes* qui, rigoureusement enfermé dans l'ordre de ses particules, n'entraîne pas son lecteur dans un *ailleurs* fonctionnel ou substantiel [2] :

> Un quartier de tomates en vérité sans, découpé à la machine dans un fruit d'une symétrie parfaite. La chair périphérique, compacte et homogène, d'un beau rouge de chimie, est régulièrement épaisse entre une bande de peau luisante et la loge où sont rangés les pépins, jaunes, bien calibrés, maintenus en place par une mince couche de gelée verdâtre le long d'un renflement du cœur.[3]

Selon Barthes, le monde de Robbe-Grillet est si froid qu'il ne laisse aucune place à l'imaginaire. Le Nouveau Romancier viserait d'ailleurs une mise en question exhaustive de l'objet, d'où est exclue toute dérivation lyrique. Ainsi les objets qui peuplent l'univers romanesque de Robbe-Grillet ne renverraient à rien d'autre qu'à eux-mêmes. Dans son article " La technique du cageot de Robbe-Grillet", François Mauriac radicalise les paroles du célèbre

---

[1] BARTHES Roland, « Littérature objective », in *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, p.197.
[2] *Ibid.*, p.198.
[3] ROBBE-GRILLET Alain, *Les Gommes*, Paris, éd.de Minuit, 1953, p.161.

critique. L'auteur de *Thérèse Desqueyroux* ira même jusqu'à refuser de considérer les écrits du Nouveau Romancier comme de la littérature :

> Grands dieux ! Existe-t-il au monde un idiot pour croire que le genre littéraire illustré par Cervantès et par Tolstoï, par Dostoïevski et par Dickens, par Balzac et par Proust, est un art mineur ?
> Un doute me vient : le mépris que mon jeune collègue voue aux anciennes techniques s'étendrait-il aux fictions que l'Occident leur doit ? Se pourrait-il qu'il ne se trouvât un romancier pour n'accorder aucune réalité à Natacha Rostov, à Lucien de Rubempré ou à David Copperfield sous le prétexte qu'ils sont nés d'une pensée et d'un cœur de chair, créés à l'image de leurs créateurs, et qu'ils vivent tels qu'ils ont été pensés et rêvés par lui, au milieu des paysages qui sont des « états d'âme » ?[4]

Mauriac oppose Robbe-Grillet à Ponge qui, à travers sa description *a priori* objective du cageot, dépeindrait, à l'image de Cézanne avec ses pommes, ses propres états d'âme. Or le Nouveau Romancier est loin d'être, comme le pense Mauriac, un simple transcripteur de la réalité. Son œuvre n'a pas de visée documentaire puisque les villes présentées dans ses romans n'ont, comme nous le verrons au cours de notre analyse, aucune présence concrète. Elles sont transformées par les fantasmes et les souvenirs de l'auteur. Ainsi le Berlin dévasté de *La Reprise* est la reprise, sur un mode fantasmatique, d'un événement traumatisant :

> J'ai publié en 2001 un roman qui s'appelle *La Reprise* et se situe dans le Berlin en ruine de l'après-guerre. Ces ruines étaient très impressionnantes, il faut le dire. C'était non seulement la Wilhelmstrasse, la Friedrichstrasse et Unter den Linden qui étaient en ruines, mais Goethe lui-même. Cinquante ans plus tard, je décide de reconstruire dans ce Berlin dévasté toute mon œuvre romanesque passée, comme si elle était elle-même en ruine. Cette conviction était probablement d'autant plus forte que la grande tempête de 1999 avait complètement détruit mon cadre de vie, c'est à dire le parc de la maison normande que je soignais depuis quarante ans déjà. Il est difficile d'exprimer (parce que ça semble paradoxal) l'énergie qui se dégage d'un écroulement. Je suis tout à fait persuadé que cette tempête a eu sur moi un effet salvateur, car elle m'a anéanti et, tout d'un coup, je me suis mis à reconstruire le monde à partir des ruines de Berlin, et à reconstruire toute mon œuvre romanesque, avec une conscience très forte qu'il s'agit d'une reprise.[5]

Cette ville fantasmée fait écho au temple en ruines de la déesse Vanadée de *Topologie d'une cité fantôme*. Transformée par les affects et l'imaginaire de l'auteur, Berlin prend une

[4] MAURIAC François, « La technique du cageot de Robbe-Grillet », in *Mémoires intérieurs*, Paris, 10/18, 2006, p.527-528.
[5] ROBBE-GRILLET Alain, *Préface à une vie d'écrivain*, Paris, Seuil, 2005, p.39-40.

dimension mythique à mille lieues des représentations que l'on peut trouver chez les auteurs naturalistes. A cet égard, la définition que Mauriac donne de la littérature robbe-grillétienne semble bien restrictive. En effet, contrairement aux idées reçues, le Nouveau Romancier ne cherche pas à dépeindre le monde tel qu'il est. Dans son œuvre, les villes et les objets sont en perpétuelle représentation. Ainsi le Berlin de *La Reprise*, à l'image de l'hôtel de *L'Année dernière à Marienbad,* a fini par perdre tout semblant de réalité. Construite sur des ruines, cette ville, en perpétuelle anamorphose, n'a plus de Berlin que le nom. Le Nouveau Romancier est donc un démiurge, au sens platonicien du terme, puisqu'il crée quelque chose à partir d'un matériau déjà existant. Il ordonne le chaos pour en faire sa propre œuvre d'art. Or si le terme de « représentation » renvoie au monde du spectacle et du music-hall auquel l'auteur des *Gommes* s'est énormément intéressé, il désigne aussi, comme ont pu le faire remarquer Laplanche et Pontalis dans leur *Vocabulaire de la psychanalyse*, ce qui forme le contenu concret d'un acte de pensée et en particulier la reproduction d'une perception antérieure[6]. Dans *Souvenirs du triangle d'or*, Robbe-Grillet construit les décombres d'une ville anonyme :

> Comme sans y penser, machinalement, je m'assois sur une chaise de fer pliante aux lattes dépeintes et envahies de rouille qui se trouve là, tout près de moi, à l'abandon aussi dans ce paysage hors-saison : cité antique après le flot des cendres brûlants, place de village au lendemain du bombardement, station balnéaire à demi détruite par les ouragans d'équinoxe[7].

Si le propre d'un romancier est de donner sa propre représentation du monde, chez Robbe-Grillet, c'est le concept de représentation qui devient lui-même objet de représentation. En effet, il n'y a plus de place, en littérature comme au cinéma, pour une quelconque représentation objective de la réalité. Dans le droit fil des expressionnistes et des surréalistes pour qui le monde du rêve et du fantasme était la seule réalité, le Nouveau Romancier dénonce l'illusion réaliste en démontrant qu'il n'y a pas d'objectivité sans subjectivité

[6] LAPLANCHE Jean, PONTALIS J-B, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF, 1967, p.446.
[7] ROBBE-GRILLET Alain, *Souvenirs du triangle d'or*, Paris, éd.de Minuit, 1978, p.15.

puisque tout transite toujours par le regard d'un individu. Il reprend donc, à son compte, la définition de l'objectivité, en termes d'optique, donnée par Roland Barthes dans son article « Littérature objective » :

> Objectif (ve) : terme d'optique, Verre objectif, le verre d'une lunette destiné à être tourné du côté de l'objet que l'on peut voir.[8]

Le regard ne peut rendre compte de manière objective du monde puisqu'il est lui-même conditionné par les affects de l'individu. L'œil n'a pas une simple fonction de transcripteur de la réalité. Il n'enregistre pas mécaniquement des images comme pourrait le faire une caméra. Ce que Robbe-Grillet reprochait aux réalistes, et en particulier à Balzac, c'était justement l'idée d'une négation de la subjectivité de l'auteur dans son processus de création. Pour lui, ce monde de sens, lourd et pesant, que l'on rencontre dans *Eugénie Grandet* ou *Le Père Goriot*, était beaucoup moins vivant que le monde de non-sens de l'*Alice au pays des merveilles* de Lewis Carroll[9]. Pour le Nouveau Romancier, cette dénégation de l'univers réaliste bourgeois passe par deux phases : la destruction et la reconstruction puisque c'est en détruisant les fondements de l'ancien réalisme que l'auteur réussi à construire son propre réalisme. Robbe-Grillet est un auteur réaliste dans la mesure où il ne peint plus les apparences et les contours de l'homme mais son intériorité la plus profonde. C'est donc par le prisme d'une subjectivité tourmentée que se construit le roman robbe-grillétien. Genette parle même de « réalisme subjectif », le terme de réalisme désignant ici la réalité à la fois consciente et fantasmée du personnage[10]. Ainsi, Boris, le héros d'*Un Régicide,* transforme littéralement le monde, *a priori* objectif, qui se présente à lui. Il lit l'inscription posée sur la pierre tombale de Red, l'étranger assassiné, de deux façons diamétralement opposées, l'épitaphe « Ci-gît Red » se métamorphosant en Régicide[11]. Ce changement brusque dans

[8] BARTHES Roland, « Littérature objective », in *Essais critiques, op.cit.,* p.198.
[9]ROBBE-GRILLET Alain, *Préface à une vie d'écrivain, op.cit.*, p.78.
[10] GENETTE Gérard, *Figures I,* Paris, Seuil, 1969, p.71.
[11] ROBBE-GRILLET Alain, *Un Régicide*, Paris, éd.de Minuit, 1978, p. 58.

l'ordre des syllabes est caractéristique de ce nouveau réalisme subjectif dont parle Genette et qui définit assez bien la première période de l'écriture robbe-grilletienne. Les personnages de Robbe-Grillet sont des êtres à la fois fantasmés et fantasmant qui créent des scénarii imaginaires dans lesquels leurs pulsions les plus amorales ont la possibilité de se réaliser. Mais le sujet fantasmant est souvent absent de ses propres réalisations fantasmatiques. En effet, comme a pu le faire remarquer Didier Anzieu, dans *Le groupe et l'inconscient,* le sujet est généralement présent dans la scène à titre de spectateur et non d'acteur.[12] Le créateur assisterait donc à la propre représentation de son œuvre à l'image de John Locke, le héros de *C'est Gradiva qui vous appelle,* qui, même s'il rêve de jeunes filles longuement suppliciées, ne participe jamais aux actes de tortures. Même métamorphosé en criminel, le personnage ne se met jamais en scène en position de force. Il devient spectateur de ses propres crimes imaginaires. Cependant il arrive aussi que le sujet devienne acteur de ses fantasmes. Les narrateurs de *Projet pour une révolution à New York* et de *La Reprise,* métamorphosés en bourreaux sadiques, en sont de parfaits exemples. La représentation de leurs crimes, réaliste sur le plan de la diégèse, est marquée par le sceau du fantasme et de la démesure. Mais comment pouvons nous définir, à ce stade de notre étude, le concept de fantasme ?

Selon Laplanche et Pontalis, le fantasme est un scénario imaginaire où le sujet est présent et qui figure, de façon plus ou moins déformée par les processus défensifs, l'accomplissement d'un désir et, en dernier ressort d'un désir inconscient[13]. Cette définition est marquée par une profonde dualité puisque le fantasme serait un processus psychique à la fois conscient et inconscient. Si le sujet fantasmant a la possibilité de créer ses propres désirs, le fantasme peut aussi faire apparaître le désir de manière impromptue, en déconnectant le sujet de tout positionnement réfléchi. Si Robbe-Grillet est conscient de ses fantasmes, ce n'est pas le cas de tous les personnages de son œuvre. Les héros de *Gradiva et* de *La Belle Captive*

[12]ANZIEU Didier, *Le groupe et l'inconscient*, Paris, éd. Dunod 1984, p.199.
[13] LAPLANCHE Jean, PONTALIS J-B, *Vocabulaire de la psychanalyse, op.cit.,* p.155.

ne se considèrent pas comme sadiques même si leurs rêveries sont marquées par toutes sortes de scènes de soumissions et de tortures sur de très jeunes femmes. Le terme allemand « *phantasie* », plus restreint, désigne, quant à lui, l'imagination au sens large de son acception. Or, sous ses dehors froids et austères, la littérature robbe-grillétienne est une véritable littérature de l'imaginaire. Selon Michel Mansuy, auteur d'*Etude sur l'imagination dans la vie,* ce regard froid qui, dans l'œuvre de Robbe-Grillet, maintient l'inanimé à sa place d'inanimé, transforme autrui en chose[14]. Dans les œuvres du Nouveau Romancier, les objets et les êtres humains finissent par se confondre et la description *a priori* objective du monde apparaît rapidement comme un leurre. L'auteur des *Gommes* et de *La Jalousie* interroge donc la notion de fantasme dans sa globalité. Le fantasme serait à la fois une composante majeure sur laquelle se structure le récit mais aussi une thématique essentielle pour ne pas dire le seul véritable sujet du texte. Les œuvres de Robbe-Grillet baignent dans un climat onirique, hors du temps et hors du monde. La ligne de démarcation entre rêve et réalité tend d'ailleurs à s'estomper puisque le domaine du fantasme, loin d'être parcellaire, ne cesse de mettre en scène sa propre démesure. Ce n'est donc pas tant le fantasme que la manière de le représenter qui intéresse le Nouveau Romancier. Si, dans ses premières œuvres, le fantasme était toujours vu par le prisme d'une subjectivité particulière, il est progressivement devenu un pur objet de représentation. A partir de la période formaludique de l'écriture robbe-grillétienne, le récit est devenu inconciliable avec une quelconque instance narrative. Les fantasmes n'appartiennent plus au narrateur ou aux personnages, ils sont devenus des entités à part entière qui ne cessent de se métamorphoser, au gré des pages, sous les yeux du lecteur. Ainsi, dans *Souvenirs du triangle d'or,* le défilé érotique auquel participe la jeune Temple se mue progressivement en messe noire. L'apparition du spectre de la mort jette d'ailleurs le trouble en brouillant la frontière entre ‘‘Fantasme’’ et ‘‘Réalité’’ :

[14]MANSUY Michel, *Etude sur l'imagination dans la vie*, Paris, J.Corti, 1970, p. 201.

> Mais voici qu'une figure de mort apparaît dans le défilé (annoncée sans doute par les oiseaux), déguisée elle-même suivant une association- soudain macabre- de voiles blancs et de résilles noirs. Temple prend peur. Elle se retourne vers la grande glace baroque qui se dresse derrière elle. Son image lui paraît trouble, en danger, de se dissoudre. Elle ferme les yeux. Déjà la conscience de ce qui l'entoure commence à s'estomper. Elle va se trouver mal. L'eau du miroir bascule et se couvre de marbrures, peau de panthère et chlamyde trouée, où Temple se sent aspiré, comme dans une monstrueuse anémone de mer, par le verre devenu spongieux et le sol lui aussi sans consistance, qui ne font plus qu'un désormais. Sa chevelure blonde lui fait dans le dos un sillage onduleux. [15]

Sommes-nous encore au théâtre ? Temple feint-elle la peur comme le ferait une actrice du théâtre du Grand Guignol? Le narrateur retranscrit-il l'angoisse réelle du personnage ? De nombreuses questions restent en suspens et l'imbrication entre ''Fantasme'' et ''Représentation'' devient ici particulièrement prégnante. C'est à partir de *La Maison de rendez-vous,* le premier roman issu de la période formaludique, que l'univers du théâtre et du music-hall devient l'une des composantes majeures de l'œuvre robbe-grillétienne. Le fantasme se confond peu à peu avec sa propre représentation comme l'atteste également l'omniprésence de la thématique sadomasochiste sur laquelle nous aurons l'occasion de revenir plus longuement au cours de notre étude. Avec des romans comme *La Maison de rendez-vous* et *Projet pour une révolution à New York,* c'est l'écriture qui devient elle-même fantasme en jouant avec les codes de la représentation cinématographique. Or cinéma et littérature, ces deux médiums pourtant opposés, ont fini par s'imbriquer pour donner vie à une nouvelle forme de création hybride appelée ciné-roman. Malgré ce que son titre indique, le ciné-roman ne peut cependant être considéré comme une œuvre littéraire. Il est, comme a pu le rappeler Robbe-Grillet, dans l'introduction du ciné-roman de *Glissements progressifs du plaisir,* « un document concernant une œuvre qui existe extérieurement ». [16]

Le ciné-roman ne serait donc ni plus ni moins qu'un scénario de film agrémenté de toutes sortes d'indications techniques. En se présentant sous la forme d'un livre, ce support

[15] ROBBE-GRILLET Alain, *Souvenirs du triangle d'or, op.cit.,* p.112.
[16] ROBBE-GRILLET Alain, *Glissements progressifs du plaisir,* Paris, éd.de Minuit, 1974, p.9.

descriptif devient un objet fantasmatique cherchant à donner la représentation idéale d'un film déjà existant, comme *L'Immortelle* ou *L'Année dernière à Marienbad,* ou à l'état de projet, comme *C'est Gradiva qui vous appelle.* C'est cependant le lecteur, et non le spectateur, qui donne vie à l'œuvre cinématographique du Nouveau Romancier en choisissant d'y ajouter ou non ses propres fantasmes. L'auteur des *Gommes* crée ainsi un nouveau mode de représentation en laissant la possibilité à ses spectateurs, redevenus lecteurs, de modifier eux-mêmes leur propre perception du film. Dans l'introduction du ciné-roman de *Glissements progressifs du plaisir,* Robbe-Grillet revient notamment sur l'importance de la description dans ce processus fantasmatique de réappropriation de l'œuvre :

> Ces descriptions présentent cependant un double intérêt (pour les gens, bien sûr, que cela intéresse) : d'une part la possibilité de se reporter à un découpage exhaustif reproduisant l'architecture du film (son squelette et non sa chair), et donc de s'arrêter à loisir sur tel ou tel plan qui dure à l'écran moins d'une seconde, d'autre part la faculté de suivre avec un œil critique l'évolution génératrice d'un film, c'est-à-dire son histoire, en prenant conscience des étapes successives et contradictoires de son élaboration. [17]

Le lecteur-spectateur prend part à l'élaboration d'un film qu'il a peut-être déjà vu. La neutralité de la description permet la remotivation de l'activité fantasmatique du sujet qui fait sienne l'œuvre d'un autre. Ainsi, dans le ciné-roman de *L'Année dernière à Marienbad,* aucune description précise des figurants et de la salle de spectacle n'est donnée au lecteur qui doit reconstituer lui-même l'environnement du film de Resnais :

> Enfin l'on débouche sur une salle obscure, vraiment très obscure cette fois, où une lumière (d'abord vague, mais qui se précise à mesure que l'avancée de la caméra se poursuit) provient justement de la direction vers laquelle l'image s'avance. C'est une sorte de salle de spectacle, mais de disposition non classique : ce sont des fauteuils et des chaises arrangés par groupes plus ou moins importants, tournés seulement dans une direction commune. Tous les sièges sont occupés : beaucoup d'hommes en tenue de soirée, et quelques femmes, très habillées également. On voit surtout les visages, de profil ou de trois quarts arrière, éclairés de face par la lumière qui vient de la scène. Tous les corps sont parfaitement immobiles, les traits du visage absolument figés, les yeux fixes. [18]

[17] *Ibid.*, p.9.
[18] ROBBE-GRILLET Alain, *L'Année dernière à Marienbad,* Paris, éd.de Minuit, 1961, p.38.

En général, un scénario est censé répertorier tout ce qui se voit à l'écran ; or le ciné-roman de *L'Année dernière à Marienbad* ne prétend pas à une quelconque exhaustivité. En ne donnant que très peu d'indications techniques, il ne sert qu'à poser le cadre de l'action et à mettre en perspective les effets stylistiques recherchés par le Nouveau Romancier. D' ailleurs Alain Resnais, tout en respectant les principales contraintes imposées par le scénario de Robbe-Grillet, a fait de *Marienbad* une œuvre personnelle investie par ses propres fantasmes :

> Resnais avait conservé aussi complètement que possible le découpage, les cadrages, les mouvements d'appareils, non pas par principe, mais parce qu'il les sentait de la même façon que moi ; et c'est encore parce qu'il les sentait de la même façon qu'il les avait modifiés lorsque c'était nécessaire. [19]

Pour l'auteur des *Gommes,* la ''Représentation'' n'est pas la simple illustration d'un fantasme puisqu'elle permet au récepteur de prendre part à son élaboration. Cette conception comme a pu le faire remarquer Irène Krymko-Bleton, dans *Transport de la psychanalyse*, entre en correspondance directe avec les réflexions de Freud autour de la notion de ''Représentation théâtrale'' :

> La célébrissime « autre scène » de la tradition française de Freud, il ne faudrait pas l'oublier, occulte son élément essentiel, le *Schauplatz*. Reprenons donc la citation exacte du « grand Fechner ». « Le grand Fechner […] émet l'hypothèse que le Schauplatz est un autre que celui de la représentation éveillée (*des wachen Vorstellungslebens*) ; nulle autre supposition ne permet de comprendre les particularités de la vie du rêve. » *Schauplatz* ne signifie pas « scène », rendue en allemand par *Schaubühne.* Contrairement à la scène, le *Schauplatz* se trouve à l'extérieur (*foranus)*, étant théâtre forain, joué sur les places publiques, des foires. Car les « représentations du rêve » ne se projettent-elles pas sur le *Schauplatz,* le lieu de spectacle où le moi se mêle aux autres, aux étrangers, jusqu'à produire un mélange des deux ?[20]

Chez Robbe-Grillet, le spectacle n'est pas tant sur scène que dans la salle. Les spectateurs sont donc impliqués dans un processus de création qui les dépasse. Ils participent aux fantasmes des autres tout en créant leurs propres représentations fantasmatiques. On retrouve cette même interaction entre ''Fantasme et Représentation'' lorsque les personnages

[19] *Ibid.*, p.12.
[20]KRYMKO-BLETON Irène, *Transport de la psychanalyse,* Paris, L'Harmattan, 1997, p .11-12.

de Robbe-Grillet évoquent certaines de leurs lectures. Dans *La Jalousie,* le roman africain auquel s'intéressent A… et Franck paraît complètement incohérent. Investis par les fantasmes des personnages, il devient un lieu de mise en scène du moi. :

> Jamais ils n'ont émis au sujet du roman le moindre jugement de valeur, parlant au contraire des lieux, des événements, des personnages, comme s'il se fût agi de choses réelles : un endroit dont ils se souviendraient (situé d'ailleurs en Afrique), des gens qu'ils y auraient connus, ou dont on leur aurait raconté l'histoire. Les discussions, entre eux, se sont toujours gardées de mettre en cause la vraisemblance, la cohérence, ni aucune qualité du récit. En revanche, il leur arrive souvent de reprocher aux héros eux-mêmes certains actes, ou certains traits de caractère, comme ils le feraient pour des amis communs. Ils déplorent aussi quelquefois les hasards de l'intrigue, disant que « ce n'est pas de chance », et ils construisent alors un autre déroulement probable à partir d'une nouvelle hypothèse, « si ça n'était pas arrivé ». [21]

Le Nouveau Romancier réutilise à son propre compte, le concept freudien d' « Autre scène ». Selon Jean-Claude Razavet, auteur de *De Freud à Lacan : Du roc de la castration au roc de la structure*, l'Autre scène désigne cet Ailleurs où se déposent les signifiants refoulés[22]. Chez Robbe-Grillet, ce monde du rêve et de l'inconscient prend souvent vie sur la scène d'un théâtre. Le théâtre mental de l'Autre scène s'incarne donc sur la Grande scène. Le Nouveau Romancier théâtralise la psyché, à la fois centre et objet de la représentation. Mais il arrive aussi que l'univers visuel et scénique du théâtre investisse l'espace cinématographique. Décors en carton-pâte, jeu outré des acteurs, les films de Robbe-Grillet remettent en question la notion de ''Représentation'' au cinéma. Cette même artificialité revendiquée se retrouve dans les œuvres de Derek Jarman, cinéaste underground américain de la fin des années soixante-dix. En 1991, avec son film *Edward II*, adapté de la pièce de Christopher Marlowe, Jarman poussait à son paroxysme la notion d'artifice au cinéma en optant pour une mise en scène résolument postmoderne proche du théâtre filmé. L'éclairage artificiel dans lequel

[21]ROBBE-GRILLET Alain, *La Jalousie*, Paris, éd.de Minuit, 1957, p.82-83.
[22] RAZAVET Jean-Claude, *De Freud à Lacan : Du roc de la castration au roc de la structure*, Bruxelles, éd. De Boek., 2008, p.99.

baignent les personnages d'*Edward II* appartient au monde du fantasme au même titre que le halo de lumière qui entoure la silhouette de Leïla dans *C'est Gradiva qui vous appelle*.



Edward II de Derek Jarman *C'est Gradiva qui vous appelle* de Robbe-Grillet

Robbe-Grillet, à l'image Derek Jarman, ne cherche pas à représenter le monde du théâtre mais à le sur-représenter. Il en accentue toutes les particularités quitte à le tourner en dérision comme l'attestent les saynètes sado-érotiques qui jalonnent l'ensemble de son œuvre et sur lesquelles nous reviendrons au cours de notre étude. C'est la réalité même du théâtre qui se trouve dès lors transformée. Or, comme a pu le faire remarquer Scarlett Winter dans son article « Réflexions filmiques. Perspectives intermédiales dans *La Belle captive* de Robbe-Grillet », le Nouveau Romancier exploite le cinéma comme une possibilité de défier la réalité familière de notre vécu, de déformer celui-ci et de le rendre étranger selon les obsessions et les fantaisies subjectives[23]. Le monde du théâtre investit donc le réel en rendant impossible la distinction entre fantasme et représentation. Les endroits blancs et dépouillés dans lesquels évoluent les héros robbe-grillétiens sont moins des lieux de représentations que des lieux en représentation. Ce goût pour l'abstrait que l'on retrouve principalement dans des films comme *Glissements progressifs du plaisir* et *L'Eden et après*, est aussi au centre de l'œuvre de Seijun Suzuki, cinéaste japonais contemporain de Robbe-Grillet, qui, en 1966,

[23]WINTER Scarlett, « Réflexions filmiques. Perspectives intermédiales dans La *Belle captive* de Robbe-Grillet », in WILHELM.F. (éd,) *Le Théâtre dans le théâtre, le cinéma au cinéma*, 1998, p.97.

dans son film *Le Vagabond de Tokyo*, mettait en scène un bar aussi vide et étrange que les pièces représentées dans les différents films du Nouveau Romancier. Pour reprendre les propos tenus par Roger Dadoun, dans son ouvrage *Cinéma, psychanalyse et politique*, nous pouvons donc affirmer que le sens évident ou manifeste de l'image ne tient, ne se soutient que lorsqu'il est pris, inscrit dans le réseau polyphonique des trajets, lignes, quadrillages de l'inconscient[24]. Le monde robbe-grillétien, comme celui de Seijun Suzuki, cherche à rendre le fantasme palpable puisque l'inconscient fait désormais partie de la réalité subjective de l'individu. Le cinéma devenu, comme la littérature, un véritable lieu de représentation de la psyché, ne cesse d'assaillir le spectateur d'images plus étranges et complexes les unes que les autres. Ainsi, on retiendra de *La Belle Captive* la surimpression, en arrière-plan, de tableaux de Magritte, alors que dans *Glissements progressifs du plaisir*, c'est la scène de la transformation de Nora en poupée bellmerienne qui marque durablement l'esprit. Chez des auteurs comme Robbe-Grillet et Suzuki, Le fantasme a investi le monde de la représentation. Que l'on songe aux paroles dénuées de sens des figurants de *L'Année dernière à Marienbad* ou aux circonvolutions incessantes de Violette dans l'usine désaffectée de *L'Eden et après*, l'étrangeté est devenue le moteur du récit.



Le bar dans *Le Vagabond de Tokyo* de Seijun Suzuki

Pour Florence Bernard de Courville, auteur de *Le double cinématographique: Mimèsis et cinéma*, l'image cinématographique possède la capacité d'ouvrir et de rouvrir de nouveaux

[24] DADOUN Roger, *Cinéma, psychanalyse et politique*, Biarritz, Seguier, 2000, p. 32-33.

espacements, où ce n'est pas le réel qui apparaît mais la capacité du cinéma de mettre en images et par-là même de faire œuvre. [25]

La littérature robbe-grillétienne possède aussi cette qualité puisque le texte, devenu une véritable machine à enregistrer les images, ne cesse de dévoiler ses propres mécanismes comme l'atteste ce passage de *Souvenirs du triangle d'or* :

> Mais ce sont à présent des mannequins vivants qui défilent avec grâce, comme des promises parées pour la cérémonie, afin de mieux mettre en valeur les pièces présentées. Silencieuse, l'une après l'autre, les jeunes filles viennent saluer la nouvelle élue, nimbées de ces flottantes gazes nuptiales que l'on pouvait admirer auparavant- comme il a été dit- dans les vitrines de la fameuse boutique truquée, dont le rôle a souvent été capital pour la capture discrète des nombreuses prisonnières peuplant le palais à mirage.[26]

Robbe-Grillet fait appel à la mémoire du lecteur qui se trouve obligé de faire le lien entre les jeunes filles du défilé et les mannequins de la fausse boutique. Le fantasme est ici conditionné par une écriture qui appelle le lecteur à se réapproprier les désirs du narrateur. A travers cette étude, il s'agira de mettre en perspective les différents modes de représentations fantasmatiques qui structurent l'œuvre du Nouveau Romancier et d'en proposer une typologie. Nous verrons que le fantasme, loin d'être considéré comme un simple matériau psychanalytique, est aussi un élément structurel permettant l'émergence d'un sens nouveau. En effet, Robbe-Grillet loin de nier le réel en propose une nouvelle représentation. Il y inclut les domaines de l'inconscient et du fantasme qui structurent, selon lui, nos propres modes de pensées. Puisqu'il n'y a pas de réalité sans subjectivité, le fantasme, en projetant sur le monde nos propres affects, met en scène notre intériorité la plus profonde. Cependant, chez Robbe-Grillet, le fantasme ne surgit jamais de nulle part. Il est un objet esthétique en perpétuelle représentation. Cette stylisation excessive de l'objet "Fantasme" doit beaucoup à l'apport de la

[25] BERNARD DE COURVILLE Florence, *Le double cinématographique: Mimèsis et cinéma*, Paris, L'Harmattan, 2011, p.95.
[26] ROBBE-GRILLET Alain, *Souvenirs du triangle d'or, op.cit.*, p.111.

photographie qui, comme a pu le dire Steven Bernas, dans *La photographie et le sensible*, produit le fantasme de réalité, le désir d'absolu et le besoin de désir au monde du sujet[27]. Nous évoquerons donc, dans un premier temps, les artifices mis en place par le Nouveau Romancier pour représenter le fantasme. Cela nous amènera à interroger le concept de ‘‘Représentation’’ devenu lui-même un objet de fantasme comme l'atteste l'omniprésence de composantes structurelles telles que la mise en abyme et la répétition mais aussi la disparition progressive des principales caractéristiques du récit. Cet univers en profonde mutation a permis l'émergence de toutes sortes de fantasmes sado-érotiques auxquels nous nous intéresserons par la suite. Surexposés, les codes du SM sont devenus le moteur narratif de l'œuvre robbe-grillétienne. Cette théâtralisation excessive de la sexualité a permis au Nouveau Romancier d'investir différents domaines artistiques tels que la peinture et la sculpture. Emprunt du désir de créer du nouveau sur les vestiges du passé, l'auteur des *Gommes* réinvente aussi certains mythes littéraires auxquels il confère de nouvelles significations. Cependant, dans l'œuvre de Robbe-Grillet, le sens est perpétuellement en train de se dérober. Comme nous le verrons au cours de notre analyse, le fantasme a contribué à l'élaboration d'un récit protéiforme aussi instable qu'inquiétant. Il sera donc intéressant d'interroger, dans un dernier temps, la place du lecteur-spectateur dans le processus de réception de l'œuvre. Le lecteur-spectateur, au même titre que l'auteur, prend part à la création. Mais cette participation est moins active que passive puisque le récepteur devient, à son tour, objet de la représentation. Fantasme et Représentation, loin d'être deux pôles antagonistes, ont permis l'émergence d'une nouvelle forme d'écriture à laquelle nous nous intéresserons tout au long de notre analyse puisque, pour reprendre les propos tenus par Alain Trouvé, dans *Le roman de la lecture : Critique de la raison littéraire*, appréhender le fantasme dans le texte revient à construire à partir

[27] BERNAS Steven, *La photographie et le sensible,* Paris, L'Harmattan, 2009, p.64.

d'éléments éclatés dans le texte cet autre scénario qui double celui de la fiction première et ouvre la fiction sur l'espace intérieur[28].

I-Un univers artificiel

1-Entre figement et mouvement

-Une esthétique de la photographie

Le monde de la photographie tient une place prépondérante dans l'œuvre d'Alain Robbe-Grillet. A la fois élément esthétique et thématique obsessionnelle, la photographie permet à l'auteur de déréaliser la représentation traditionnelle que l'on peut avoir du monde. Dans *L'Immortell*e, les personnages ne cessent de se figer. Dans l'un des passages les plus oniriques du film, tous les passants de la grande place d'Istanbul s'arrêtent progressivement. Ils deviennent statues et le plan se métamorphose alors en une véritable photographie:

> […] Il y a des hommes arrêtés, seuls ou par petits groupes, sur le trottoir. D'autres passent encore, mais de moins en moins nombreux. Les derniers finissent par s'arrêter à leur tour. Bientôt tous les personnages présents sur l'image sont immobiles, dans des poses plus ou moins figées. Le plan, qui est resté fixe, depuis le début, dure encore ainsi quelques secondes. [29]

L'univers robbe-grillétien est, à l'image de la photographie, une pure illusion. La réalité qu'il nous donne à voir est outrageusement piégée. Dans *L'Année dernière à Marienbad,* réalisé par Alain Resnais, même les représentations illusoires présentées comme telles (le spectacle théâtral) sont marquées par le sceau de l'impossibilité. Le spectacle théâtral ne peut plus représenter un monde qui n'est lui-même qu'un fantasme, les acteurs en mouvement se figent alors peu à peu :

---

[28] TROUVÉ Alain, *Le roman de la lecture : Critique de la raison littéraire,* Bruxelles, éd. Pierre Mardaga, 2004, p.64.
[29] ROBBE-GRILLET Alain, *L'Immortelle,* Paris, éd.de Minuit, 1963, p.145.

> Le comédien et la comédienne sont restés immobiles depuis leur apparition. La posture de la femme doit être assez particularisée, comme une attitude de statue : une certaine position du bras qui ramène la main vers le creux de l'épaule, geste aisément reconnaissable lorsqu'il reviendra.[30]

Alors que le cinéma est mouvement, chez Robbe-Grillet, le plan cinématographique devient photographie. Comme a pu le dire Roland Barthes dans *La chambre claire,* « […] la photographie, elle, rompt « le style constitutif » (c'est là son étonnement) ; elle est *sans avenir* (c'est là son pathétique, sa mélancolie) »[31]. Chez Robbe-Grillet, l'image photographique permet au temps de se figer, à l'image des personnages en présence. L. dans *L'Immortelle* passe du statut de femme à celui de simple fantasme issu de la publicité comme l'attestent les nombreux plans sur le visage figé de Françoise Brion. L'actrice est devenue modèle et pose comme elle le ferait face à un photographe. Alain Robbe-Grillet, dans le ciné-roman de *L'Immortelle,* évoque l'esthétique particulière de ces plans : « […] l'éclairage est assez doux, mais l'image est brillante, bien contrastée, vernie comme une photo de magazine. [32]». Le cinéaste est donc devenu, en l'espace d'un instant, photographe de revues populaires. Cette esthétique de la photographie est aussi l'une des composantes majeures du cinéma de Marguerite Duras. *India Song* présente de longs plans fixes sur des personnages fantomatiques et sans expressions. Il n'est, d'ailleurs, pas étonnant de retrouver Delphine Seyrig, l'actrice de *L'Année dernière à Marienbad,* dans cette œuvre aussi abstraite que contemplative. Comme l'a dit José Moure, dans *Vers une esthétique du vide au cinéma* :

> Avec *India Song*, Marguerite Duras a porté son cinéma jusqu'à un point limite et instable où la représentation, dans un rituel funèbre organisé autour de la mort du personnage d'Anne-Marie Stretter, livre ses derniers éclats et rejoint cette dimension mythique proche du sublime, où l'image cinématographique se déréalise, se dépouille de sa prétendue positivité ou présence ontologique , pour se nourrir de l'absence qu'elle invoque et pour s'exposer, à travers un jeu d'écart mouvant entre la voix et l'image, l'image et son reflet…, dans un rapport indirect libre avec une image-souvenir (un passé

[30] ROBBE-GRILLET Alain, *L'Année dernière à Marienbad, op.cit.,* p.31.
[31] BARTHES Roland, *La chambre claire,* Paris, Gallimard, 1980, p.140.
[32] ROBBE-GRILLET Alain, *L'Immortelle, op.cit.*, p.16.

mythique) dont elle a successivement appelé, mis en doute (ou en reflets) puis exténué la reconstitution.[33]

Duras avait également collaboré avec Alain Resnais sur *Hiroshima, mon amour*. La rencontre des deux Nouveaux Romanciers avec le cinéaste a d'ailleurs fortement inspiré leurs créations cinématographiques respectives. Comme Duras, Robbe-Grillet donne aux images photographiques de ses films un côté fortement artificiel qui les apparente à des tableaux. La photographie devient l'illusion d'une illusion puisque l'image est elle-même trafiquée. Ainsi, comme a pu le faire remarquer René Prédal, à propos de *L'Année dernière à Marienbad* : « L'image où les personnages, figés dans le parc, ont visiblement leurs ombres peintes à côté d'eux puisqu'il n'y a pas de soleil est également assez frappante.[34]». Réalisé par Alain Resnais, *L'Année dernière à Marienbad* possède des caractéristiques esthétiques que l'on retrouvera dans les films de Robbe-Grillet. Dans *Trans-Europ-Express*, la belle Eva est à la fois une image de magazine sadomasochiste et une prostituée agent-double. L'image du magazine *L'Europ* présentant une femme enchaînée se mue, quant à elle, en spectacle érotique. La femme nue recouverte de chaînes ne bouge pas mais tourne sur un socle comme un automate dans une vitrine. L'image photographique s'anime même si cela ne tient pas à la volonté de la jeune femme mais au mouvement circulaire de la machine sur laquelle elle est posée comme un objet artistique. La strip-teaseuse est un véritable double du mannequin représentée sur la revue pornographique du kiosque de la gare. La photographie permet à la thématique fantasmatique du double de se déployer dans l'ensemble de l'œuvre robbe-grillétienne. Pour Roland Barthes, la photographie est « l'avènement du moi comme autre : une dissociation retorse de la conscience d'identité »[35], chez Robbe-Grillet, la représentation photographique permet de créer un espace novateur ouvert sur une nouvelle vie fantasmatique. C'est cette expérience que fait John Locke dans *C'est Gradiva qui vous*

[33] MOURE José, *Vers une esthétique du vide au cinéma*, Paris, L'Harmattan, 1997, p.209.
[34] PREDAL René, *Etudes cinématographiques*, « *Alain Resnais* » n°64-68, Paris, Minard, 1968, p.96.
[35] BARTHES Roland, *La chambre claire*, *op.cit.*, p.28.

appelle lorsqu'il est appelé à accompagner Hermione et Claudine pour une séance photos. Hermione se mue en Leïla et est photographiée par un mystérieux inconnu au côté de Claudine et d'une autre femme. John Locke, lui, est devenu Eugène Delacroix, le célèbre peintre et amant de Leïla. La séance photos s'est ouverte sur un nouveau monde fantasmatique à l'intérieur duquel toutes les possibilités sont en mesure de s'actualiser au même moment. La Gradiva, interprétée par Arielle Dombasle, reste donc un modèle intemporel pour tableaux et photographies. Mais la représentation photographique donne aussi, aux personnages des films de Robbe-Grillet, la possibilité de se volatiliser. Ils se transforment en fantômes et ne cessent d'errer comme des âmes en peine. Dans *L'Immortelle*, Catherine et L. se muent en statues et deviennent intemporelles à l'image de l'Istanbul de carte postale présentée dans le film :

> Et voilà qu'elles aussi se figent peu à peu ; leurs gestes sont plus lents, leurs attitudes plus raides ; elles paraissent plus étrangères l'une à l'autre, comme si elles n'étaient pas en train de se parler… et d'ailleurs elles ne se parlent plus, elles ne sont mêmes plus tournées l'une vers l'autre. [36]

Pour Roland Barthes : « […] la photographie représente ce moment très subtil où, à vrai dire, je ne suis ni un sujet ni un objet mais plutôt un sujet qui se sent devenir objet : je vis alors une micro-expérience de la mort (de la parenthèse) : je deviens vraiment spectre.[37] ». Cette expérience de la mort est vécue par la plupart des personnages de l'œuvre robbe-grillétienne. Ils deviennent des modèles composant une imagerie archaïque et hors-du-temps à l'image de la série des phantasmes lesbiens de *Glissements progressifs du plaisir*. Les jeunes filles de ce film sont de purs fantasmes intemporels. Robbe-Grillet s'amuse à subvertir les codes en transformant une prison religieuse en atelier de photographies pour revues érotiques sadomasochistes. Les plans fixes utilisés par Robbe-Grillet renforcent l'attitude statique des modèles suppliciées :

[36] ROBBE-GRILLET Alain, *L'Immortelle*, *op.cit.*, p.126.
[37] BARTHES Roland, *La chambre claire*, *op.cit.*, p.30.

> e) La fille très brune, exposée maintenant de face en forte plongée, liée en croix, les membres dans des positions plus ou moins tordues, sur une grosse roue de charrette placée horizontalement à même le sol.
> f) Maria sur son prie-Dieu, dans la même position qu'en a), mais vue d'un peu plus près (dans le même axe). Sœur Julia n'est plus dans le champ et les fesses de Maria sont marquées de multiples lignes saignantes. [38]

Robbe-Grillet parle d'ailleurs, non sans ironie, de « stéréotypes pour magazines spécialisés, et non de documents ou de recherches de fantastique »[39], il insiste donc sur le caractère artificiel de ces images préfabriquées présentant des caractéristiques fantasmatiques bien particulières. On retrouve ce même type de représentations dans *L'image,* le premier roman de Catherine Robbe-Grillet. Le cinquième chapitre de ce roman érotique est d'ailleurs intitulé : « Les photographies ». Le narrateur découvre toute une série de photos de la jeune Anne dans des postures de soumissions sexuelles analogues à celles que l'on trouve chez Alain Robbe-Grillet :

> L'image la présente de profil, d'en haut également. On ne voir rien d'autre que la fille nue, à genoux sur le sol nu, et le fouet. Elle tient la tête baissée. Les cheveux retombant sur les côtés du visage, invisible, dégagent la nuque qui se courbe le plus qu'elle peut. La pointe du sein apparaît, au-dessus de l'épaule. Les cuisses jointes, inclinées vers l'arrière, et le buste est fléchi en avant, les fesses faisant saillies d'une manière agréable, prêtes pour le supplice. Les poignets sont liés ensemble par derrière, à la hauteur de la taille, au moyen d'une chaînette en métal brillant. [40]

On retrouve, également dans ce roman, une véritable réflexion sur l'importance de l'esthétique en photographie. Pour que le fantasme devienne palpable, l'image a besoin d'être énormément travaillée. Le narrateur de *L'image* s'intéresse donc autant aux images qu'à leur composition :

---

[38] ROBBE-GRILLET Alain, *Glissements progressifs du plaisir, op.cit.,* p.106-107.
[39] *Ibid.,* p.103-104.
[40] ROBBE-GRILLET Catherine, *L'image,* Paris, éd.de Minuit, 1956, p.90-91.

> L'éclairage, bien que produisant ses ombres accusées, donne de la douceur aux lignes en même temps que de la précision. La lumière vient d'une fenêtre d'allure gothique, munie de sévères barres verticales, dont on n'aperçoit qu'une partie, à l'arrière-plan, sur le bord de l'image. [41]

Pour reprendre *La chambre claire*, nous pouvons affirmer que « la jouissance passe par l'image ». La fausseté de l'image est donc support de fantasmes comme l'atteste la fascination morbide du narrateur de *Souvenirs du triangle d'or* pour la photographie troublante de la jeune ouvrière retrouvée morte :

> Présentée de face, elle ne porte plus qu'un léger pantalon de toile blanche, déchiré plusieurs fois depuis la taille jusqu'au niveau de l'entre-jambe, des grands lambeaux de tissu ayant même été arrachés de manière à mieux dégager le ventre et le pubis à la fine toison rousse triangulaire ; une des cuisses s'est ainsi trouvée dénudée presque jusqu'au genoux, et c'est seulement l'écartement des jambes qui interdit au reste du vêtement de glisser aussitôt jusqu'aux chevilles. D'après la position de cette trop jolie ouvrière et les formes dangereusement émouvantes de son corps offert, je comprends tout de suite qu'il s'agit là d'un piège ; la petite fille indigène attachée à un pieu par les chasseurs, dans l'eau basse du marigot, pour attirer le crocodile.[42]

Mais la représentation photographique ne se limite pas, chez Robbe-Grillet, à l'illustration de fantasmes sexuels de nature sadomasochiste. Dans *L'Immortelle*, la ville d'Istanbul est traitée comme une image de carte postale, elle est donc illusoire et de ce fait totalement fantasmatique. Elle devient un lieu imaginaire que chacun a la possibilité d'appréhender et de recréer. Ce monde de l'illusion proche de l'univers de la photographie est revendiqué par Alain Robbe-Grillet, lui-même, dans le ciné-roman de *L'Immortelle* :

> Comme il vient d'être dit, l'histoire est vue, entendue, imaginée par N. Pourtant Istanboul est une ville réelle, et la jeune femme qu'il y rencontre et les gens qu'il y côtoie sont des hommes et des femmes réels. Mais, du moment qu'ils passent dans la tête de quelqu'un, ils deviennent aussitôt proprement imaginaires. Ce qui fait que la femme se figera parfois comme une déesse, une statue de cire du musée

[41] *Ibid.*, p.88.
[42] ROBBE-GRILLET Alain, *Souvenirs du triangle d'or*, *op.cit.*, p.18

> Grévin, ou encore une déesse, une prostituée de convention, voire une photo érotique dans le style le plus traditionnel, le plus naïf.[43]

Robbe-Grillet utilise la francisation Istanboul pour présenter la célèbre ville turque. La variation morphologique transforme l'univers de référence. La ville est un pur fantasme que chacun a la possibilité de réinvestir. Le monde de *L'Immortelle* est artificiel mais ce caractère est encore dédoublé par les images de cartes postales disséminées au long du film. Ces photographies ne font que dupliquer l'image d'une ville mensongère, d'un Orient de pacotille comme le démontrent, par ailleurs, les propos de L. :

> L : C'est comme cette construction, vous croyez sûrement que c'est une mosquée… Eh bien, ce n'est pas une vraie mosquée, c'est le musée de la marine. [44]

Istanbul, devenue une image de carte postale, n'a donc pas plus d'existence concrète que l'hôtel imaginaire de *L'Année dernière à Marienbad.* Robbe-Grillet a toujours opposé le réel au réalisme, reprenant, à son compte, la célèbre formule lacanienne : « le réel, c'est l'inacceptable ». Pour lui, le monde de la familiarité naturelle-ou réalisme-est fondé sur des principes de causalité et de continuité, contrairement au monde de la réalité toujours étrange et inquiétant. Comme a pu le dire Claude Murcia dans *Nouveau Roman, Nouveau Cinéma* : « La ville d'Istanbul dans *L'Immortelle,* devient par son étrangeté même une ville *réelle,* c'est-à-dire non réaliste. [45]». La photographie est une illusion de réalité, elle est donc réelle mais non réaliste puisque c'est le fantasme qui la crée et lui donne sens. Robbe-Grillet refuse l'illusion réaliste et modifie donc les images qu'il présente à ses spectateurs de manière à créer une véritable surréalité. Pour *Trans-Europ-Express,* des personnages pâles ont été photographiés sur des fonds blancs mais aussi sur des fonds miroitants. Cette esthétique particulière n'est pas sans rappeler certaines photographies de Pistoletto dans lesquelles des personnages sont inclus à des surfaces réfléchissantes. Pistoletto est le créateur de véritables

[43] ROBBE-GRILLET Alain, *L'Immortelle, op.cit.,* p.9.
[44] *Ibid.,* p.54.
[45] MURCIA Claude, *Nouveau Roman, Nouveau Cinéma,* Paris, Nathan, 1998, p.86.

« Tableaux-miroirs ». Jean-François Chevrier, dans *Entre les beaux arts et les médias : photographies et art moderne*, dit que : « Pistoletto avait vérifié, en se démarquant du pop art, que la reproduction est bien l'image opposée à la peinture et à la fabrication artisanale de l'objet d'art. [46]». Pour ce photographe, l'art est condamné quand il est voué à la reproduction et à l'image. Héritier, tout comme Nauman, de Duchamp, Pistoletto n'a jamais accepté la négation de la peinture par la photographie. Robbe-Grillet, à l'image de ses contemporains, fait des photographies de *Trans-Europ-Express* ou de *L'Immortelle* de véritables œuvres picturales. Le cas de *L'Eden et après* est encore plus complexe puisque selon Robbe-Grillet : « le jeune chef opérateur Igor Luther a pris de tels risques qu'il travaillait souvent à la limite de l'impossible (le désert blanc en plein midi, la danse avec le feu, le jeu entre les coupoles où Igor sautait de dôme en dôme avec sa caméra de 35 mm sur l'épaule, tout en balayant le ciel de manière à accrocher au passage le soleil dans l'objectif)[47]. »

Cette construction rigoureuse d'un univers visuel novateur traverse l'œuvre cinématographique d'Alain Robbe-Grillet qui, en cherchant à explorer de nouvelles contrées, s'oppose au traditionalisme photographique. Dans *Glissements progressifs du plaisir*, le cadavre de Nora est présenté avec un souci de détails qui lui permet d'accéder au rang d'œuvre d'art. Le spectateur est face à une photographie artistique retravaillée jusqu'à la déraison :

> Cette image doit être belle dans son horreur : les soucis d'esthétique priment absolument sur le réalisme ; la posture du corps, l'arrangement des liens, les surfaces de chair offerte et les vêtements en désordre, déchirés, les ruisselets de sang qui ont coulé de la blessure, tout doit être parfaitement apprêté, sophistiqué même ; le visage à la renverse, les beaux cheveux étalés, cela aussi sera étudié avec soin. [48]

[46] CHEVRIER Jean-François, *Entre les beaux-arts et les médias : photographie et art moderne*, éd. L'Arachnéen, 2010, p.137.
[47] ROBBE-GRILLET Alain, *Scenarios en rose et noir*, Paris, Fayard, 2005, p.131.
[48] ROBBE-GRILLET Alain, *Glissements progressifs du plaisir*, *op.cit.*, p.35-36.

Robbe-Grillet, devenu un photographe méticuleux, cherche à représenter non pas un crime conventionnel mais une sorte de fantasme de mort idéale, proche en cela du cadavre de la jeune ouvrière de *Souvenirs du triangle d'or*. Pour le psychologue et historien de l'art Rudolph Arnheim, la pensée ne s'appuie pas sur les mots mais sur les images[49]. Cette réflexion éclaire l'ensemble de l'œuvre d'Alain Robbe-Grillet pour qui le visuel prime sur les mots. Dans *L'Année dernière à Marienbad*, la photographie permet à l'intrigue de se déployer et aux interprétations de se multiplier :

> M : *Qu'est-ce que c'est que cette photographie ?*
> A : *Vous le voyez… une vieille photographie de moi.*
> X : *Oui* (un temps.) *De quand date-t-elle ?*
> A : *Je ne sais pas… Franck peut-être…*
> M : *L'Année dernière, Franck n'était pas ici.*[50]

La photo de A est problématique puisqu'elle admet une réalité qui existe aux yeux de A mais non à ceux de M. En devenant l'illusion d'un passé lui-même illusoire, la photographie devient trompeuse. Nous pouvons donc dire, tout comme Lawrence Gasquet, auteur de *Lewis Carroll et la persistance de l'image*, que « le propre de la photographie réside en ce mélange discret qu'elle opère entre chimère et réalité [51] ». Dans *L'Homme qui ment*, le lien entre la réalité (de la fiction) et la photographie devient ténu puisque l'on voit une photo de Jean, le héros du film, prendre vie et agencer à son tour la narration. L'image photographique n'est plus fixe, elle se compose désormais d'actions et de mouvements. Elle ne sert donc pas uniquement à la mise en abyme et devient la métaphore du cinéma qui est, rappelons-le, l'animation même des images. Les ciné-romans de Robbe-Grillet sont d'ailleurs constitués de photographies présentant des scènes importantes des différents films. Mais

[49]ARNHEIM Rudolph, « L'abstraction perceptuelle et l'art », in *Vers une psychologie de l'art. Suite d'essais*, Paris, Seghers, 1973, p.38.
[50] ROBBE-GRILLET Alain, *L'Année dernière à Marienbad, op.cit.*, p.143.
[51] GASQUET Lawrence, *Lewis Carroll et la persistance de l'image*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2009, p. 182.

Robbe-Grillet a l'art de nous tromper, les représentations photographiques tirées de ses propres films pouvant être à leur tour illusoires. Ainsi, on lit à la fin du ciné-roman de *Glissements progressifs du plaisir*, les informations suivantes :

> Les illustrations du présent volume ne sont pas des images tirées de la pellicule même du film, mais des photographies réalisées par Catherine Robbe-Grillet dans les mêmes lumières, reproduisant à peu de chose près les mêmes cadrages. [52]

Cependant la véracité de ses dires reste incertaine même si l'on peut, d'une certaine manière, considérer le ciné-roman de *Glissements progressifs du plaisir* comme un roman photo érotique. La plupart des photographies illustrant l'ouvrage sont de nature sexuelle. Le lecteur a l'impression de feuilleter un magazine de charme tant les postures des deux actrices, Anicée Alvina et Olga Georges-Picot, sont stéréotypées. Dans les scènes de l'appartement, Nora devient le modèle qu'Alice s'amuse à habiller et à déshabiller au fil de ses envies. Immobile comme un mannequin, Nora suit les directives de son amie mais subit également les foudres de sa colère. Elle est une poupée que l'on met en scène, un modèle que la photographe se plaît à humilier :

> […] on voit Alice qui habille Nora pour l'aventure en question. Elle a l'air de jouer à la poupée ; avec des gestes d'étalagiste dans une vitrine de mode , elle tourne autour de Nora, dressée telle une statue de chair et se laissant manœuvrer avec la complaisance tranquille d'une odalisque, ou d'une déesse, un demi-sourire tendre flottant sur ses lèvres disjointes, les yeux fixes et comme perdus dans une sorte de plaisir lointain , sans jamais montrer d'initiative personnelle, ni protester si sa costumière la malmène un peu : en particulier lorsque ses mouvements de mannequin articulé manquent de souplesse dans un passage délicat (l'enfilage d'une manche par exemple). [53]

Toute cette mise en scène donne l'impression que les personnages préparent une séance photos pour un magazine pornographique puisque Nora est nue sous le manteau que lui a fait enfiler Alice. C'est le travail de photographe que met en scène Robbe-Grillet à

[52] ROBBE-GRILLET Alain, *Glissements progressifs du plaisir, op.cit.,* p.220.
[53] *Ibid.,* p.68.

travers cette scène. Cette représentation est cependant fantasmatique puisqu' Alice soumet Nora à sa propre volonté dans toute une série de saynètes sado-érotiques. Cependant la jeune fille, image du photographe, devient à son tour modèle en prenant la pose face à un mystérieux inconnu venu la voir dans sa cellule. La prison devient un studio photos et Alice se transforme en starlette glamour :

> […] un homme d'une trentaine d'années avec barbe et cheveux longs muni d'un appareil photographique. Il regarde Alice sans rien dire et ne prononcera d'ailleurs pas un mot durant toute la scène, prenant cliché sur cliché de la détenue qui ne s'étonne pas ni ne demande des explications, se prêtant même de bonne grâce à cette formalité. Les photos sont d'abord très ordinaires (face, profil droit, profil gauche, etc.) puis de plus en plus inattendues, comme s'il s'agissait moins de portrais pour l'identité judiciaire que d'un reportage de mode, ou sur la vie privée d'une actrice célèbre. Le photographe indique par des gestes brefs les poses qu'Alice exécute aussitôt, comme si elle comprenait à demi-mots des choses allant de soi dont on l'a déjà prévenue. Après quelques postures style cover-girl, ce sont bientôt des images d'emprisonnement et de contrainte, sortes de documents archaïque ne correspondant pas du tout à celui que l'on a entrevu jusqu'à présent : Alice à genoux lavant le sol de pierre, Alice accrochée aux barreaux d'une grille qui semble celle d'un cachot. Le décor, qui était d'abord celui de la cellule abstraite, a donc changé ensuite pour montrer les couloirs, escaliers ou salles communes de la prison, le passage d'un lieu à l'autre se faisant par des contrechamps sur le photographe. [54]

On remarque que la représentation photographique se mue en véritable fantasme dans cette scène puisque les lieux où évoluent les deux protagonistes (le photographe et Alice) ne cessent, eux-aussi, de vaciller. Ces lieux sortent peut-être de l'esprit du photographe, à moins que ce ne soit de celui d'Alice. L'objectivité est donc absente de cette représentation. Alice en passant symboliquement de l'autre côté de l'objectif devient à son tour fantasme, à l'image de Nora et des détenues de la prison religieuse. Telle l'héroïne de Lewis Carroll, elle est passée de l'autre côté du miroir. Le personnage du photographe est aussi un double de Robbe-Grillet puisque c'est lui qui organise le monde effrayant et archaïque qui entoure progressivement Alice. Le processus devient alors aussi fantasmatique que le résultat. On retrouve cette même idée dans *L'Eden et après.* Un mystérieux photographe ne cesse de vouloir prendre Violette

[54] *Ibid.*, p.52-53.

en photo, que ce soit dissimulé derrière des jalousies à Bratislava ou caché derrière les murs des maisons à Djerba. Violette est un modèle persécuté par un inquiétant voyeur. Ce personnage anonyme, aussi étrange qu'inquiétant, n'est pas sans rappeler l'archétype du voyeur qui traverse l'œuvre littéraire de Robbe-Grillet. Il évoque notamment le mari de *La Jalousie* qui ne cesse d'observer sa femme à travers les lames de la jalousie. Mais le voyeur de *L'Eden et après* veut enfermer l'image de Violette dans son objectif, capter l'essence même de sa beauté et de sa jeunesse. Le photographe, à l'image de son modèle fuyant, traverse donc villes et pays, créant autour de la jeune femme fantasmée un univers tout aussi artificiel et mensonger que celui de *Glissements progressifs du plaisir*. Comme a pu le faire remarquer Gilles Deleuze dans *L'image-temps* : « Du roman au cinéma, l'œuvre de Robbe-Grillet témoigne de la puissance du faux comme principe de production des images. [55] Les images chez Robbe-Grillet sont des copies modifiées de la réalité. Dans *La Belle captive*, c'est la photographie qui permet à la narration, et donc au film, d'exister. Le tableau de la mystérieuse et anonyme fiancée de M. de Corinthe fait écho à la photographie de Marie-Ange van de Reeves, ancienne fiancée de Corinthe, décédée quelques années plus tôt. Les deux femmes sont identiques (à moins qu'il ne s'agisse de la même femme…), ce qui crée le trouble chez Walter, le héros interprété par Daniel Mesguich, persuadé d'avoir rencontré Marie-Ange van de Reeves au cours de ses périples nocturnes. Le journal se serait d'ailleurs trompé, lui aussi, en publiant la photographie de Marie-Ange van Reeves à la place de celle de la mystérieuse fiancée disparue. La photographie dans *La Belle captive* devient une entité effrayante. On la retrouve dans tous les lieux fréquentés par Walter. La photographie finit même par sortir de son cadre étriqué pour prendre vie comme l'attestent les nombreuses séquences oniriques du film au cours desquelles Marie-Ange van de Reeves, image de papier glacé, se matérialise en femme vampire pour hanter les nuits de Walter. Chez Robbe-Grillet,

[55] DELEUZE, *L'image-temps*, Paris, éd.de Minuit, 1985, p.192.

la photographie est souvent liée à l'autre-monde, à celui des fantômes et des êtres étranges. Les photographies ont donc le pouvoir de s'animer et de permettre au monde des morts de communiquer avec celui des vivants. Dans *Djinn,* le garçon de café reprend vie par l'intermédiaire de son propre portrait :

> « Tu as remarqué la tête du garçon de café ? C'est lui qui est sur la photographie, en uniforme de marin, dans le cadre mortuaire.
>
> -Il est vraiment mort ?
>
> - Evidemment. Péri en mer. Son fantôme revient servir dans le café où il travaillait autrefois. C'est pour ça qu'il ne parle jamais. [56]

Mais la photographie permet aussi aux personnages de découvrir leur propre étrangeté, elle a donc valeur de révélateur et permet la construction fantasmatique des œuvres. Ainsi, face à sa propre image, Simon, dans *Djinn,* découvre qu'il est le père décédé de Jean et Marie :

> Il l'aurait presque parié : c'était là sa propre photographie. Il n'y avait pas à s'y méprendre. La figure était parfaitement reconnaissable, bien que peut-être vieillie de deux ou trois ans, ou à peine plus, ce qui lui conférait un air de sérieux et de maturité. […] Dans la marge inférieure, deux courtes lignes manuscrites barraient en biais l'espace libre. Simon y reconnut aussitôt sa propre écriture, penchée à contresens comme celle des gauchers. Il lut à voix basse : « Pour Marie et Jean, leur papa chéri. » [57]

La représentation photographique dans *Djinn* est marquée par une inquiétante étrangeté puisqu'elle permet au personnage de découvrir sa véritable identité. Dans *La Jalousie,* A… se fait photographier par un mystérieux inconnu à la table d'un café. À cet instant, le personnage de l'épouse soupçonnée d'adultère se transforme en véritable modèle. A… est devenue une femme sensuelle qui cherche par tous les moyens à se rendre désirable comme l'atteste cet extrait du roman :

> Au lieu de regarder le verre qu'elle s'apprête à poser, A…, dont la chaise est placée de biais par rapport à la table, se tourne dans la direction opposée pour sourire au photographe, comme afin de l'encourager

[56] ROBBE-GRILLET Alain, *Djinn, un trou rouge entre les pavés disjoints,* Paris, éd.de Minuit, 1981, p.45.
[57] *Ibid.,* p.113.

> à prendre ce cliché impromptu. L'opérateur n'a pas baissé son appareil pour le mettre au niveau du modèle. Il a même l'air d'être montré sur quelque chose : banc de pierre, marche ou muretin. A… doit lever le visage pour s'offrir à l'objectif. Le cou svelte est dressé, vers la droite. De ce côté, la main prend appui avec naturel sur l'extrême bord du siège, contre la cuisse ; le bras nu est légèrement fléchi au coude. Les genoux sont disjoints, les jambes à demi étendues, les chevilles croisées. La taille très fine est serrée par une large ceinture à triple agrafe. Le bras gauche, allongé, tient le verre à vingt centimètres au-dessus de la table ajourée. [58]

Face au photographe, A…, à l'image d'Alice dans *Glissements progressifs du plaisir*, devient un pur fantasme pour papier glacé. On peut d'ailleurs rapprocher les portraits de femmes que Robbe-Grillet nous présente dans ses films et romans des photographies de Lucien Lorelle. En effet, le célèbre photographe surréaliste a souvent présenté des images de femmes déconstruites et inquiétantes, proches en cela de l'imaginaire robbe-grillétien. Dans le ciné-roman de *La Forteresse,* projet avorté d'un scénario écrit pour son ami Michelangelo Antonioni, Robbe-Grillet met en scène une jeune fille ambiguë, à la fois soldat androgyne et infirmière sensuelle. La jeune femme présentée dans le projet *La Forteresse* est doublement déconstruite puisque si une seule actrice doit jouer deux personnages distincts - l'infirmière et le soldat-, il ne faut pas oublier que ces deux identités n'ont, sur le plan diégétique, rien de réel. Il s'agit de rôles de composition, d'archétypes purement fantasmatiques. Robbe-Grillet insiste d'ailleurs, dans le ciné-roman de *La Forteresse,* sur le caractère artificiel de la lumière qu'il cherche à utiliser pour la plupart de ses plans :

> La lumière extérieure du passé devrait (en parler à Henri Alekan) ne pas être non plus platement quotidienne. Il serait bon de pouvoir lui conférer une sorte de qualité merveilleuse, irréelle, surtout pour les scènes où le roi Marc est en compagnie de sa fille-chevalier-servant, *a fortiori* lorsqu'il est en présence de son double. [59]

Le travail sur l'image permet l'expansion du fantasme, ce qu'avaient d'ailleurs bien compris certains photographes surréalistes tels que Man Ray et Lucien Lorelle en jouant fortement avec les contrastes de la lumière. Alain Fleig, dans *Photographie et surréalisme,*

[58] ROBBE-GRILLET Alain, *La Jalousie, op.cit.*, p.132.
[59] ROBBE-GRILLET Alain, *La Forteresse,* Paris, éd.de Minuit, 2009, p.70.

évoque cette particularité du travail de Lorelle : « Il utilise également les techniques chères à Man Ray : la solarisation qui selon les cas donne des effets de cloisonnés ou dissout les formes et les plats de gris presque charnels, le photogramme, le cliché verre, l'impression en négatifs direct inversant les valeurs, les sandwiches, les explosions multiples, etc. [60]». Ce travail sur la lumière est analogue à celui que l'on retrouve dans la plupart des films de Robbe-Grillet qui rend d'ailleurs hommage au célèbre photographe dans *Souvenirs du triangle d'or* :

> Les policiers font irruption dans le laboratoire de travaux photographiques à issue secrète, où E. Manroy est en train d'opérer. [61]

On a pu évoquer, entre autres, le jeu sur les ombres peintes en noir de *L'Année dernière à Marienbad* ou encore les silhouettes transparentes sur fond blanc de *Trans-Europ-Express.* Mais la photographie est aussi célébrée en tant qu'art. Dans *L'Eden et après,* Dutchman crée des œuvres photographiques composées de carcasses de voitures, de ferrailles et de jeunes filles nues qui ne sont pas sans rappeler, comme a pu l'affirmer Robbe-Grillet lors d'une interview avec François Jost, certains tableaux de Duchamp, de Rosenquist ou encore de Paul Delvaux.

[60] FLEIG Alain, *Photographie et surréalisme*, Neuchâtel, éd. Ides et Calendes, 1997, p.73.
[61] ROBBE-GRILLET Alain, *Souvenirs du triangle d'or, op.cit.*, p.237.





Rosenquist, *I Love You with My Ford* Paul Delvaux, *La rue du Tramway*

Dutchman crée des photographies qui s'apparentent à des tableaux. Ces travaux évoquent les œuvres de Bernd et Hilla Becher qui ont fait d'objets industriels le moteur de leur création. Dans *Entre les beaux arts et les médias : photographie et art moderne,* Jean-François Chevrier fait adroitement la jonction entre l'œuvre atypique de ce couple de photographes et la littérature robbe-grillétienne :

> Roland Barthes a qualifié les premiers romans d'Alain Robbe-Grillet de « littérature objective » puis de « littérature littérale ». Les Becher partagent la même référence à la tradition descriptive inaugurée par Flaubert.[62]

Cette hypertrophie de la description, dans les romans d'Alain Robbe-Grillet, fait des objets les plus anodins de véritables modèles de représentation photographique. On peut notamment évoquer le célèbre quartier de tomates des *Gommes,* tellement décrit qu'il finit par perdre tout semblant de réalité. Dans *Projet pour une révolution à New York,* Robbe-Grillet joue sur les effets d'optique en transformant l'objet représenté au fil de sa description. Le

[62] CHEVRIER Jean-François, *Entre les beaux arts et les médias : photographie et art moderne*, *op.cit.*, p.69.

lecteur a l'impression d'assister à une véritable exposition de photographies. C'est l'œil qui crée le fantasme et fait de la porte un objet fascinant en perpétuelle anamorphose :

> La surface du bois, tout autour, est recouverte d'un vernis brunâtre où des petites lignes plus claires, qui sont l'image peinte en faux-semblant de veines théoriques appartenant à une autre essence, jugée plus décorative, constituent des réseaux parallèles ou à peine divergents de courbes sinueuses contournant des nodosités plus sombres, aux formes rondes ou ovales et quelquefois même triangulaires, ensemble de signes changeants dans lesquels j'ai depuis longtemps repéré des figures humaines : une jeune femme allongée sur le côté gauche et se présentant de face, nue de toute évidence puisque l'on distingue nettement le bout des seins et la toison foncée du sexe ; ses jambes sont légèrement fléchies, surtout la gauche dont le genoux pointe vers l'avant, au niveau du sol ; le pied droit se trouve ainsi croisé par-dessus l'autre, les chevilles sont réunies, liées ensemble selon de fortes présomptions, de même que les poignets ramenés dans le dos comme d'habitude, semble-t-il, car les deux bras disparaissent derrière le buste : le gauche au-dessous de l'épaule et le droit juste après le coude. [63]

Jean Ricardou parle, à propos de cette scène de *Projet,* de la métamorphose par degrés du dessin formé par le bois d'une porte[64]. La précision des termes employés pour la description de l'image donne un caractère obsessionnel au texte. L'auteur de *La Jalousie* est donc un photographe au même titre que Dutchman qui crée des œuvres à l'intérieur desquelles les objets côtoient les corps nus de femmes, la plupart du temps suppliciées. Cette imagerie se retrouve d'ailleurs dans *Projet pour une révolution à New York,* à travers la description du terrain vague où ont lieu les scènes de tortures :

> Pour les autres objets abandonnés aux alentours, ces problèmes ne se posent guère. Je cite en désordre : une bicyclette, une table à repasser pliante, une femme nue articulée en matière plastique rose, grandeur nature et encore parée de sa perruque rousse, provenant sans aucun doute d'une vitrine de magasin populaire, trois projecteurs de cinéma à pied de fonte, une grande quantité d'appareils de télévision et beaucoup d'autres ustensiles encore plus modestes, souvent difficiles à identifier. [65]

Dans *L'Eden et après,* le studio de photographie rappelle le terrain vague de *Projet.* Il est, lui-même, un pur objet artistique à l'image des femmes nues et des carcasses de voitures

[63] ROBBE-GRILLET Alain, *Projet pour une révolution à New York,* Paris, éd.de Minuit, 1970, p.8.
[64] RICARDOU Jean, *Problèmes du Nouveau Roman,* Paris, Seuil, 1967, p.118.
[65] ROBBE-GRILLET Alain, *Projet pour une révolution à New York, op.cit.,* p161-162.

qui composent les images de Dutchman. Mais le rôle de la photographie, dans *L'Eden et après*, ne se limite pas à des représentations de type artistique. Elle est le support d'une menace. Ainsi, après l'enlèvement de Violette, Dutchman reçoit une photographie en noir et blanc de la jeune femme. Sur la photographie, Violette a l'air terrifiée. Plus tard dans le film, cette photo sera recouverte de sang. On retrouve cette thématique de la photographie ensanglantée dans le dernier film d'Alain Robbe-Grillet : *C'est Gradiva qui vous appelle*. John Locke découvre en rentrant chez lui une photographie de Hermione/Leïla sauvagement assassinée mais il est, lui-aussi, présent sur l'image et entièrement recouvert de sang. Or cette photographie n'a pas d'existence concrète à ce moment du film, elle n'en à une qu'a la toute fin lorsqu'un photographe prend en photo John Locke ensanglanté et en compagnie du corps sans vie du personnage interprété par Arielle Dombasle. La photographie est donc un élément diégétique qui anticipe la fin de l'œuvre, une fin couronnée, à la fois, par la mort factice de Gradiva et par celle, réelle, de la servante Belkis. Le fantasme transite bien par la représentation photographique puisque la mort du modèle est elle-même artificielle. Il faut dire que la couleur du sang, excessivement clair, qui recouvre, en partie, le corps d'Arielle Dombasle n'a rien de vraisemblable. Dans le ciné-roman de *C'est Gradiva qui vous appelle*, rédigé quelques années avant le tournage du film, Robbe-Grillet insistait sur l'aspect irréel de ce sang qui rappelle le sirop de grenadine de *Glissements progressifs du plaisir* :

> Djamila arrive aussitôt (dans quelle tenue ?) et Elvira lui donne un ordre bref en désignant la table souillée de John ainsi que la petite mare sur le sol, juste à côté. Djamila se met bientôt à genoux près de cette flaque rouge qu'elle éponge à l'aide d'une serpillère à l'ancienne mode et d'un seau d'eau. […]Djamila s'interrompt dans son travail pour lever le visage en direction de John, assis raide et sans expression, son regard absent abaissé vers la table, qu'occupent entièrement les fragments du verre cassé et le liquide rouge répandu qui ressemble fort au sirop contre les douleurs dentaires du Docteur Anatoli.[66]

[66] ROBBE-GRILLET Alain, *C'est Gradiva qui vous appelle*, Paris, éd.de Minuit, 2002, p.145.

Gilles Deleuze, en évoquant le cas de *L'Homme qui ment,* dit que Robbe-Grillet se réclame du détail qui fait faux dans l'image.[67] Dans *L'Homme qui ment,* Jean a le même complet-cravate à plusieurs années de distance comme si une seule tenue le caractérisait. Ce personnage immuable est au centre de cette photographie en mouvement qu'est le film d'Alain Robbe-Grillet. La photographie est aussi l'une des clefs de l'esthétique romanesque du Nouveau Romancier. Dans *La Maison de rendez-vous,* le personnage de Lauren, s'immobilise, à l'image des personnages de *L'Année dernière à Marienbad* et de *L'Immortelle.* Elle n'est plus qu'une image fixe sans vie, une surface plate :

> Lauren est allongée sur le couvre-lit de fourrure, entre les quatre colonnes soutenant le ciel que forme au-dessus d'elle comme un dais. Elle est vêtue d'un pyjama de soie dorée, moulant le corps, à petit col montant et manches longues, suivant la mode chinoise. Couchée sur le côté, un genou replié, l'autre jambe étendue, la tête relevée sur un coude, elle le regarde sans faire un geste, sans que bouge un seul trait de son visage lisse. Et il n'y a rien dans ses yeux. [68]

Cette immobilité angoissante achemine la plupart des personnages robbe-grillétiens vers le néant. La représentation photographique a donc un caractère fantasmatique double puisque si elle a le pouvoir de réveiller les morts, elle peut aussi prendre la vie. Dans *Le Voyeur*, la photographie érotique (imaginaire ?) de la jeune Jacqueline/Violette fait écho au crime sexuel perpétré par Mathias. Ainsi, le sort de la jeune fille est annoncé à travers cette représentation photographique à caractère sadomasochiste :

> Violette avait les jambes ouvertes mais appliquées néanmoins toutes les deux contre le tronc, les talons touchant la souche mais écartés l'un de l'autre de toute la largeur de celle-ci - quarante centimètres environ.[…] Le cliché, pris l'été précédent par un touriste de passage dans l'île, était excellent de vie malgré la pose un peu figée. [69]

Violette est en position de soumission sur la photographie, sa pose sensuelle annonce le crime du voyeur. La photographie de la jeune fille, aussi explicite soit-elle, comme la

[67] DELEUZE Gilles, *L'image-temps, op.cit*., p.172.
[68] ROBBE-GRILLET Alain, *La Maison de rendez-vous,* Paris, éd.de Minuit, 1965, p.214-215.
[69] ROBBE-GRILLET Alain, *Le voyeur,* Paris, éd.de Minuit, 1955, p.84.

plupart des images issues des films et des romans de Robbe-Grillet, ne peut cependant être qualifiée de pornographique. L'auteur de *La Jalousie* met en scène certains types de désirs sexuels mais ne présente jamais les actes. Il ouvre à travers des représentations sexuelles elliptiques un vaste répertoire de fantasmes. Nous pouvons donc affirmer, tout comme Roland Barthes, que l'image érotique lance le désir au-delà de ce qu'elle donne à voir[70]. Les images érotiques de *Glissements progressifs du plaisir* ou de *L'Eden et après* laissent imaginer aux spectateurs la nature des sévices infligés aux jeunes captives. Dans son dernier roman *Un Roman sentimental,* Robbe-Grillet présente des photographies qui ne laissent plus aucune part à l'imagination. Les sévices subis par Violetta, la mère de Gigi, sont exposés sur les murs de la chambre paternelle :

> Sur la plus ancienne, où on la voit pleurer à califourchon sur un chevalet dont l'arête aigüe lui écarte les lèvres du sexe, elle a douze ans passés de quelques mois. Sur la dernière, celle où elle est à genoux, empalée par le connin sur un gros phallus de cuivre qui distend sa vulve, ses magnifiques seins en sang, lacérés par le fouet, elle doit avoir dix-huit ans, soit deux années après ta naissance. [71]

Dans *Un Roman sentimental,* les situations les plus horribles sont immortalisées par la photographie. Robbe-Grillet utilise l'imagerie hardcore du *snuff movie* notamment à travers l'évocation de la torture et de la mise à mort d'une mère et de son bébé :

> Des photographes efficaces et discrets multiplient les clichés, sans flash bien entendu. Pour que la condamnée voit mieux l'écartèlement de la petite Marie, le fruit du pêché, les deux hommes qui tiennent toujours celle-ci par les chevilles, la tête en bas, se placent maintenant au-dessus du ventre de sa mère, tandis que le troisième donne par-derrière plusieurs petits coups secs avec un tranchoir de boucher dans l'entrejambe de la fillette pour lui entamer le pubis proprement. Le sang cette fois coule à flots sur le sexe de Maroussia grand ouvert, et encore plus quand une des jambes de Marie s'arrache tout à fait.[72]

[70] BARTHES Roland, *La chambre claire, op.cit.*, p.93.
[71] ROBBE-GRILLET Alain, *Un Roman sentimental,* Paris, Fayard, 2007, p.95.
[72] *Ibid.*, p.147.

La monstruosité de la représentation s'oppose à l'érotisme délicat des photographies de David Hamilton avec lequel Robbe-Grillet a collaboré pour *Les Demoiselles d'Hamilton* et *Rêves de jeunes filles.* Les adolescentes, sensuelles et évaporées, qui peuplent les photographies de David Hamilton, ont l'air sorties d'un songe. Le photographe joue avec le flou et son univers, à la fois *kitsch* et érotique, se situe à mille lieues des images sadomasochistes qui peuplent les films et romans de Robbe-Grillet. Mais l'innocence feinte des modèles et leur caractère vaporeux n'est pas sans évoquer certaines figures féminines de l'œuvre robbe-grillétienne. La jeune Gigi de *La Reprise,* avec sa tenue d'écolière naïve, semble sortir tout droit d'une photographie de David Hamilton :

> Gigi porte aujourd'hui une petite robe d'écolière bleu marine, très plaisante bien qu'évoquant le costume austère des pensions religieuses, avec sa courte jupe plissée, ses socquettes blanches et son col claudine. Et voici qu'elle s'avance à présent d'un pas décidé mais gracieux vers l'armoire à glace, comme si elle venait de découvrir son ouverture intempestive (ou bien dorénavant inutile ?)[73].

Dans *Topologie d'une cité fantôme,* Robbe-Grillet évoque d'ailleurs le travail de David Hamilton qui devient, à son tour, personnage de fiction :

> La rêveuse debout qui contemple la scène s'aperçoit alors qu'elle n'est elle-même que le reflet dans la glace, à peine plus allongée, légèrement distendue cependant par la mauvaise qualité du miroir, de la grande fille debout sur le tapis de chèvre, ce qui provoque sur ses lèvres sans fard un imperceptible sourire. David H. appuie sur le déclencheur de son appareil photographique.[74]

Le texte de *Topologie d'une cité fantôme* entre en correspondance avec les photographies d'Hamilton. Bien qu'il lui soit postérieur, le « Deuxième cycle initiatique » de *Topologie d'une cité fantôme,* semble illustrer les photos des *Demoiselles d'Hamilton.* Ainsi le texte de « L'écolière » dans *Topologie d'une cité fantôme* :

---

[73] ROBBE-GRILLET Alain, *La Reprise,* Paris, éd.de Minuit, 2001, p.94-95.
[74] ROBBE-GRILLET Alain, *Topologie d'une cité fantôme,* Paris, éd.de Minuit, 1976, p.90.

> En classe, j'apprends la danse balinaise, le latin, la pathologie sexuelle, la psychanalyse et la théorie des ensembles variables. Et je ne regarde pas les pigeons par la fenêtre.[75]

est bien plus fantasmatique que celui des *Demoiselles d'Hamilton*:

> En classe, j'apprends le piano et la danse classique, le latin, et la théorie des ensembles variables. Et je ne regarde pas les pigeons par la fenêtre. [76]

La référence à la danse balinaise dans *Topologie d'une cité fantôme* fait écho au *Théâtre et son double* d'Antonin Artaud. Dans cet essai, Artaud fait l'éloge du théâtre balinais, véritable incarnation d'un fantasme de représentations multiples et simultanées :

> Le premier spectacle du théâtre Balinais qui tient de la danse, du chant, de la pantomime, de la musique, - et excessivement peu du théâtre psychologique tel que nous l'entendons ici en Europe, remet le théâtre à son plan de création autonome et pure, sous l'angle de l'hallucination et de la peur. [77]

Le clin d'œil à Artaud n'apparaît pas dans *Rêves de jeunes filles.* Face aux photographies de David Hamilton, le texte d'Alain Robbe-Grillet se fait plus sobre. La photographie absorbe le texte qui perd une partie de son autonomie pour devenir simple description d'image. C'est notamment le cas, dans *Rêves de jeunes filles,* de la photographie qui succède au texte - Attente- et présente une adolescente rêveuse en train de regarder par la fenêtre :

> Enfermée pour quelle faute, imaginaire,
> la trop jeune captive attend, promise à quoi ?
> Prisonnière de l'été trop lourd
> aux après-midi trop longues,
> elle s'est mise elle-même au secret.
> Elle ne veut savoir ni la raison

[75] *Ibid.*, p.127.
[76] ROBBE-GRILLET Alain, HAMILTON David, *Les Demoiselles d'Hamilton,* Paris, Robert Laffont, 1973, p.71.
[77] ARTAUD Antonin, *Le théâtre et son double,* (1938), Paris, Gallimard, 1964, p.81.

ni la durée de sa pénitence.
La fenêtre grande ouverte donne sur des murs
où, faussement pensive, elle ne lit rien.
De l'autre côté de son cachot, il y a la glace,
qui lui renvoie seulement sa propre image,
mais sur laquelle longuement elle observe-
elle imagine-la promesse naissante
des fautes qu'on l'a condamnée à commettre,
et pour quoi on l'a punie.[78]

Mais le texte de Robbe-Grillet est parfois plus ambigu et ironique qu'il n'en a l'air, la photographie n'illustre alors que partiellement les mots de l'écrivain. Le texte de la section -Printemps trop chaud- de *Rêves de jeunes filles* présente le corps disloqué d'une adolescente sauvagement agressée en forêt et s'oppose, de ce fait, aux photographies d'Hamilton peuplées de jeunes filles nues s'ébattant en pleine nature. Les adolescentes de David Hamilton ont souvent l'air mélancolique mais ne subissent jamais aucune sorte de violence. Cette imagerie érotique sensuelle et naïve s'oppose à la violence sexuelle qui peuple les romans et les films de Robbe-Grillet. Mais l'auteur de *La Jalousie* réussit, à travers ses textes, à créer le malaise en déconstruisant, partiellement, l'image des jeunes sylphides photographiées par Hamilton. Dans *Les Demoiselles d'Hamilton*, Robbe-Grillet évoque la bicyclette du *Voyeur*. La menace plane sur ces jeunes filles trop fragiles et l'apparente tranquillité des images présentées aux lecteurs apparaît comme un leurre :

Pour s'en aller sur la mer, où l'horizon toujours recule, il faut maintenant prendre le petit bateau qui est amarré contre la jetée, à l'entrée de laquelle est demeurée la bicyclette d'autrefois. [79]

Le désir d'évasion des adolescentes semble donc légitime dans un univers dominé par l'imaginaire carcéral. Mais le texte de Robbe-Grillet renvoie aussi implicitement à *Premiers désirs*, l'un des films que David Hamilton a réalisé, parallèlement à sa carrière de

[78] ROBBE-GRILLET Alain, HAMILTON David, *Rêves de jeunes filles*, Paris, Robert Laffont, 1971, p.6.
[79] ROBBE-GRILLET Alain, HAMILTON David, *Les Demoiselles d'Hamilton, op.cit.*, p.145.

photographe, en 1984. Ce long-métrage narre les aventures d'une jeune fille échouée en mer et qui, secourue par un mystérieux inconnu, décide de partir à sa recherche. L'image d'adolescentes partant en mer sur un petit bateau ouvre le film d'Hamilton et entre en relation directe avec ce texte issu des *Demoiselles d'Hamilton.* Dans la section- Coups de vent avant la pluie- de ce même ouvrage, Robbe-Grillet présente des scènes de soumissions proches de celles que l'on trouve dans l'ensemble de son œuvre :

> […] Mais on lui dit qu'elle doit se mettre à genoux, et on lui courbe la nuque pour qu'elle cache sa honte, en même temps que son visage, au creux des cuisses.[80]

Les ouvrages *Rêves de jeunes filles* et *Les Demoiselles d'Hamilton* sont le fruit de deux univers fantasmatiques particuliers. Les représentations photographiques d'Hamilton permettent l'expansion fantasmatique. Ces images naïves entrent en correspondance avec un texte tour à tour sensuel et léger, pervers et dérangeant. Robbe-Grillet transforme, par l'intermédiaire de ses écrits, le signifié des œuvres d'Hamilton. Il évoque d'ailleurs, dans *Angélique ou l'enchantement,* la nature de son travail sur les photographies de l'artiste :

> J'avais, bien entendu, dans les textes que j'écrivais en parallèle, tiré insidieusement tout cela, au grand étonnement silencieux du photographe, vers le sado-érotisme, la folie et le cauchemar. [81]

Cette double posture sert d'introduction à *Rêves de jeunes filles* :

> Abandonnées à l'ennui rêveur de leur inutile virginité, les jolies bêtes énigmatiques ouvrent de grands yeux sur leur âme absente, passent des robes translucides, pour le plaisir de les ôter ensuite, s'allongent dans des fauteuils d'osier, se regardent, se lavent l'une l'autre, dorment ensemble, écoutent le silence de la grande maison, très longuement. Le chasseur fantôme erre de chambre en chambre, sans faire de

[80] *Ibid.*, p.135.
[81] ROBBE-GRILLET Alain, *Angélique ou l'enchantement*, Paris, éd.de Minuit, 1988, p.162.

bruit lui non plus. Il est à la recherche de quelque chose, et il ne sait de quoi. Il pousse avec douceur le battant d'une porte. Il s'arrête. Il voit. Son nom est David Hamilton. [82]

Robbe-Grillet fait de David Hamilton un chasseur au même titre que le narrateur pervers de *Souvenirs du triangle d'or*. Les jeunes filles sont ses proies même si au lieu de les violer et de les torturer, il ne fait que les prendre en photos. Il capte l'essence même de leur jeunesse et la conserve pour l'éternité. Mais le souci de mise en scène est primordial dans l'élaboration de ces clichés. Selon Jean-François Chevrier : « les photographes contemporains cherchent plutôt à produire des tableaux. [83]». David Hamilton utilise une lumière naturelle. Les jeunes filles magnifiées par son objectif finissent par toutes se ressembler. Elles sont minces, blondes et leurs poitrines ne sont pas encore tout à fait formées. Les adolescentes nordiques de David Hamilton symbolisent l'innocence et la sensualité. Le texte-Poses- de *Rêves de jeunes filles*, en parlant d'une seule jeune fille, contredit d'ailleurs les photographies qui lui succèdent et mettent en scène plusieurs adolescentes dénudées :

Réfléchie, maintenant, l'adolescente suspend son geste,
observée comme par elle-même sans le miroir ni
la fenêtre, ni l'entrebâillement de la porte.
Trois mouvements vifs suffiraient,
trois brefs froissements d'étoffe sèche
-voiles encore trop pesants que l'on déchire,
robe de mousseline apprêtée,
linge blanc d'enfant sage que l'on arrache
et rejette d'un seul déploiement des deux bras, graciles,
vers l'encoignure de la chambre nue- suffiraient
pour qu'elle se retrouve exposée de toute part. [84]

Le texte n'est pas une description de l'image même si les jeunes filles des photographies d'Hamilton entrent en relation avec le récit de l'auteur des *Gommes*. Elles

[82] ROBBE-GRILLET Alain, HAMILTON David, *Rêves de jeunes filles, op.cit.*, p.5
[83] CHEVRIER Jean-François, *Entre les beaux-arts et les médias : photographie et art moderne*, *op.cit.*, p.155.
[84] ROBBE-GRILLET Alain, HAMILTON David, *Rêves de jeunes filles, op.cit.*, p.101.

incarnent cette unique figure d'adolescente vaporeuse évoquée par le texte de Robbe-Grillet. Il y a, dans les photographies de David Hamilton, une double posture particulièrement troublante. D'un côté, l'image est réaliste (elle représente des objets existants) et de l'autre elle s'ouvre sur des contrées fantasmatiques particulièrement troubles que le texte de Robbe-Grillet s'amuse à révéler. On retrouve cette même ambigüité dans l'œuvre photographique de Lewis Carroll. Comme a pu le démontrer Lawrence Gasquet :

> Lewis Carroll semble hésiter entre deux stratégies : faut-il que l'image cherche à simuler le réel, ou bien est-il préférable au contraire qu'elle tranche par rapport à ce réel, qu'elle donne un schéma, plus intelligible que le réel lui-même ? Les deux tendances que l'on observe ici sont particulièrement représentatives du style carrollien en général, écartelé entre *un très fort désir de simplification formelle* d'une part, et un *souhait de ne pas renoncer pour autant à tout détail* d'autre part.[85]

Le travail de photographe de Lewis Carroll a toujours fasciné Robbe-Grillet. Il fait mention, à plusieurs reprises, dans son œuvre littéraire, des clichés de l'auteur d'*Alice au pays des merveilles.* Dans *Souvenirs du triangle d'or,* la référence est implicite quand Robbe-Grillet évoque différents types de tenues pour prostituées mineures :

> La petite fille feint quelques hésitations, afin de ne pas laisser deviner son double jeu. Puis elle consent à se déguiser elle-même avec les traditionnels accoutrements de rigueur, propres à intéresser diverses catégories de maniaques, depuis le costume de mendiante ou celui d'esclave chrétienne, ou de baigneuse 1900, jusqu'à la seule rose épanouie dissimulant la vulve. [86]

Le costume de mendiante évoqué dans le texte rappelle celui de la petite Alice Liddell immortalisée par Lewis Carroll. Cette célèbre photographie faisait d'ailleurs partie d'un diptyque qui donnait à voir Alice dans ses plus beaux habits en face d'Alice en mendiante. Dans *Djinn,* la petite Marie, habillée avec élégance, fait écho à la composition photographique de Lewis Carroll :

---

[85] GASQUET Lawrence, *Lewis Carroll et la persistance de l'image, op.cit.,* p. 157-158.
[86] ROBBE-GRILLET Alain, *Souvenirs du triangle d'or, op.cit.,* p.114.

> Dans la clarté douteuse, je distingue néanmoins nettement sa robe blanche, à l'ancienne mode, avec un corsage ajusté et une large jupe froncée, bouffante mais assez raide, qui retombe jusqu'aux chevilles. [87]

On trouve une référence plus explicite dans *La Reprise* ; les jeunes prostituées de la maison de JK imitant, entre autres, la posture de la fillette face à l'objectif du pasteur Dodgson, alias Lewis Carroll :

> Assises, débout, ou bien à demi-étendue, plusieurs mimaient de toute évidence la reproduction vivante d'œuvres d'art plus ou moins célèbres : *la Cruche cassée* de Greuze (mais en plus déshabillé), *l'Appât* d'Edouard Manneret, *la Captive enchaînée* de Fernand Cormon, Alice Liddell en petite mendiante photographiée par le pasteur Dodgson avec sa chemisette aux lambeaux suggestifs, sainte Agathe exposée les seins nus, déjà parés d'une blessure très seyante sous la gracieuse couronne de martyre… [88]

Dans *Un Roman sentimental*, Robbe-Grillet pervertit l'œuvre photographique de Lewis Carroll en mettant en avant le caractère érotique de la tenue portée par la petite Alice Liddell :

> Elle fait penser à la petite Alice photographiée par Lewis Carroll, mais le caractère érotique de sa tenue d'improbable pauvresse est ici beaucoup plus évident, et son sadisme nettement affiché.[89]

Le travail d'Irina Ionesco, avec laquelle a collaboré Robbe-Grillet pour *Le Temple aux miroirs*, évoque aussi, par certains aspects, les photographies de Lewis Carroll. Si la jeune Alice Liddell était le modèle favori de l'auteur d'*Alice aux pays des merveilles*, Eva Ionesco est l'égérie des créations d'Irina Ionesco. La fillette, entre quatre et onze ans, a posé comme modèle pour sa mère. Si Lewis Carroll transformait les petites filles en personnages atypiques de la société dans laquelle il vivait (la mendiante, l'homme chinois, etc), Irina Ionesco métamorphose sa propre enfant en vamp glamour. Eva était une sorte de petite Marylin Monroe, de mini femme fatale qui semblait prendre plaisir à exhiber son corps nu. Le

[87] ROBBE-GRILLET Alain, *Djinn, un trou rouge entre les pavés disjoints, op.cit.*, p.30-31.
[88] ROBBE-GRILLET Alain, *La Reprise, op.cit.*, p.103.
[89] ROBBE-GRILLET Alain, *Un Roman sentimental, op.cit.*, p.41.

décalage entre le texte de Robbe-Grillet qui, repris et modifié, deviendra *Souvenirs de triangle d'or,* et l'image photographique est parfois étonnamment discret. L'univers d'Irina Ionesco entre en relation directe avec les obsessions de l'auteur. La description que fait Robbe-Grillet d'une petite fille dénudée renvoie notamment à l'image de la jeune Eva :

> La petite fille est nue, à l'exception de ses longs gants noirs et d'une paire de bas- de nuance voisine quoique plus translucide- retenus à mi-cuisses par des jarretières à froufrous ornementées de minuscules roses en percale. Son cou est enserré dans une sorte de large collier en dentelle brodée, noire également. Elle parait dormir.[90]

Robbe-Grillet n'illustre pas fidèlement les images d'Irina Ionesco, il cherche à raconter une histoire à travers ces œuvres, comme il avait pu le faire avec les photographies de David Hamilton. Dans l'image qui accompagne le texte, Eva Ionesco a les yeux ouverts, porte un collier en métal et n'a pas de jarretières à froufrous. Ce rapport de décalage permet aux lecteurs de suivre deux histoires à la fois semblables et dissemblables (celle d'Irina Ionesco et celle d'Alain Robbe-Grillet). La jeune Temple dont parle Robbe-Grillet, et que le lecteur met en relation avec la figure d'Eva Ionesco, est habillée en costume de mendiante, à l'image de la petite Alice Liddell ; or la photographie qui suit le texte nous présente Eva seulement vêtue d'un chapeau de paille et d'un petit manteau de fourrure. Le modèle est un cliché érotique à mille lieues de la petite Alice mendiante immortalisée par Lewis Carroll. Le prénom du personnage rappelle d'ailleurs la figure de Shirley Temple, enfant star du cinéma Hollywoodien des années 30. Robbe-Grillet évoque également, à plusieurs reprises dans son texte, la présence d'un corbeau qui n'apparaît que, par intermittences, dans les photographies d'Irina Ionesco. On a parfois l'impression que l'image précède le texte comme si les deux médias entraient en correspondance pour former un véritable ensemble narratif. Ainsi, la

[90] ROBBE-GRILLET Alain, IONESCO Irina, *Temples aux miroirs*, Paris, Seghers, 1977, p.16-17.

photographie d'une jeune fille allongée en porte-jarretelles sur des fleurs semble appeler l'arrivée du corbeau évoquée, ensuite, par Robbe-Grillet :

> L'un d'eux vient d'un vol lourd, bien qu'étonnamment silencieux, s'abattre sur le ventre accueillant d'une fille inanimée.[91]

Mais cette continuité entre l'image et le texte est rapidement annihilée. La photographie suivante, présentant une jeune femme assise en train de caresser un corbeau, ne fait l'objet d'aucune suite. Le texte de Robbe-Grillet semble, cette fois-ci, n'être qu'une brève description, hautement poétisée, de la photographie qui l'accompagne :

> Désirant se faire caresser, un autre étale son plumage impérial, dressé dans toute sa splendeur, contre les seins nus d'une captive en sursis, qui se tient à demi-étendue sur une marquise.[92]

Les clichés d'Irina Ionesco sont en noir et blanc, contrairement aux photographies de David Hamilton. Pour Henri Cartier-Bresson, le noir et blanc demeure une abstraction qui nous éloigne de la nature pour mieux nous rapprocher de la structure. Cette idée se retrouve dans l'œuvre d'Irina Ionesco notamment quand elle fait apparaître le corps blanc d'Eva au milieu d'un fond noir. La fillette est une apparition fantasmatique au milieu d'un cadre des plus abstraits. La représentation en noir et blanc favorise l'expansion du fantasme. Dans *Lewis Carroll et la persistance de l'image*, Lawrence Gasquet insiste sur cette particularité de l'image que l'on retrouve dans les photographies du pasteur Dodgson :

> Si, d'un côté, on peut dire que la photographie accentue l'effet de réel de par son mimétisme, il est possible que l'absence de couleurs des clichés de Dodgson mette l'accent sur l'écart qui les sépare de la réalité. La transposition dans un univers en noir et blanc (ou sépia, c'est selon) peut en effet être conçue comme la confirmation d'une entrée dans un monde fictionnel. [93]

---

[91] *Ibid.*, p.79-80.
[92] *Ibid.*, p.82.
[93] GASQUET Lawrence, *Lewis Carroll et la persistance de l'image*, *op.cit.*, p.183.

L'imaginaire (donc le fantasme) transite par la représentation en noir et blanc, ce qui explique la longue réticence de Robbe-Grillet pour les tournages cinématographiques en couleurs. L'univers d'Irina Ionesco est peuplée de femmes à la fois désirables et effrayantes, de travesties et de jeunes filles sur-maquillées sortant tout droit d'un rêve terrifiant. La sexualité est liée à la peur, tout comme dans les œuvres de Robbe-Grillet. Dans *Temple aux miroirs,* plusieurs photographies présentent des femmes dénudées et grimées en clown blanc. Ces clichés aussi érotiques qu'effrayants sont en lien direct avec le texte troublant de Robbe-Grillet :

> Les survivantes considèrent les corps sacrifiés dans la moindre émotion apparente, habituées-semble-t-il à ces exactions.[94]

L'image et le texte se contaminent l'un l'autre et les représentations ne cessent de vaciller comme dans un rêve. Si vers le début de l'œuvre, une jeune femme aux longs doigts arachnéens nous est présentée, à la toute fin de l'ouvrage, c'est Eva Ionesco qui a hérité de ses monstrueux attributs. Quant au visage d'homme chauve qui se reflète dans le miroir de la première représentation, il devient la tête de mannequin que la petite Eva tient entre ses doigts dans la dernière photographie. La dynamique narrative de cet ouvrage doit beaucoup à la confrontation entre le texte de Robbe-Grillet et les photographies d'Irina Ionesco. Les images figées, sous l'influence de la narration, semblent en mouvement. Ce rythme saccadé est constitutif de l'ensemble de l'œuvre robbe-grillétienne, il permet l'expansion du fantasme dans toute l'étendue de sa complexité.

[94] ROBBE-GRILLET Alain, IONESCO Irina, *Temples aux miroirs, op.cit.,* p.76.

-Un rythme saccadé

L'œuvre de Robbe-Grillet est à la fois figé et en mouvement. L'expansion progressive du motif de la répétition rend l'œuvre particulièrement sinueuse en la contraignant à ne jamais s'achever. Mais ce motif est ambigu car s'il fige l'œuvre dans ses propres retranchements, en l'empêchant d'évoluer d'un point de vue narratologique, il crée aussi une certaine dynamique. La répétition est donc liée au rythme et à toutes les fluctuations qui lui correspondent. L'œuvre littéraire de Robbe-Grillet est profondément marquée par l'esthétique cinématographique. Les images se figent puis prennent de la vitesse. Elles s'incarnent au fur et à mesure que le roman se raconte. Dans *La Jalousie,* certaines scènes sont décrites avec une telle précision qu'elles évoquent la composition d'un plan cinématographique. Le lecteur est face à une construction géométrique, à un véritable croquis de story-board :

> La maison est construite de plain-pied avec cette esplanade, dont elle n'est séparée par aucune véranda ou galerie. Sur ces trois autres côtés, au contraire, l'encadre la terrasse. La pente du terrain, plus accentuée à partir de l'esplanade, fait que la portion médiane de la terrasse (qui borde la façade au midi) domine d'au moins deux mètres le jardin. [95]

Ces descriptions rappellent les plans fixes qui jalonnent l'œuvre cinématographique de Robbe-Grillet mais qui sont aussi constitutives d'un certain cinéma des années 70. Si l'image reste fixe, le mouvement est à l'intérieur. Il y a donc tension entre le contenant (le plan) et le contenu (l'action dans le plan). Dans *Husbands* de John Cassavetes, le personnage interprété par Peter Falk est enfermé dans une chambre mais ne cesse d'entrer et de sortir du cadre. Si l'image reste figée, le personnage lui ne cesse pas d'être en mouvements. Chez Robbe-Grillet, on retrouve ce même type de procédés, notamment dans *Glissements progressifs du plaisir*. Le fantasme réside dans le hors-champ, c'est-à-dire dans ce qu'on ne voit pas. Ainsi, on ne sait rien de l'endroit où se déroule la scène des œufs cassés. Il s'agit, sans doute, de l'appartement blanc immaculé des deux jeunes femmes même si rien ne vient jamais

[95] ROBBE-GRILLET Alain, *La Jalousie, op.cit.,* p.12.

confirmer cette hypothèse. Cependant Robbe-Grillet surligne cette interprétation dans le ciné-roman de *Glissements progressifs du plaisir* :

> Mais, nous sommes à présent, on le comprendra bientôt, dans l'appartement des deux amies ; la jeune fille, dont les jambes sont entièrement nues, est seulement vêtue d'un tee-shirt blanc. Et l'on découvre au plan suivant que c'est sur Nora qu'elle se penche et non sur le mannequin : Nora qui est étendue sur le plancher, peint en blanc, sans le moindre vêtement est dans une posture tout à fait semblable (il faudrait donc essayer d'abord essayer cette posture sur le mannequin, les vraies filles étant quand même plus souples). Toute la scène qui suit doit être longue et lente. Alice, assise par terre sur une de ses jambes repliée, casse des œufs frais sur le corps nu de Nora, principalement sur les seins, le pubis, les aines, le nombril.[96]

Le rythme de l'image s'oppose à celui des actions. Le fantasme s'inscrit à l'intérieur d'un cadre fixe et isolé où toutes les fantaisies semblent permises. Le plan devient alors scène de théâtre. Cette imagerie traverse l'œuvre de Robbe-Grillet, il n'y a qu'à se remémorer, dans *L'Année dernière à Marienbad,* le jeu des deux acteurs du théâtre de l'hôtel. Mais l'action se fige aussi parfois à l'intérieur de ce cadre sans mouvement. Comme l'a fait remarquer Claude Murcia, dans *Nouveau Roman, Nouveau Cinéma,* « le cinéaste transgresse le principe kinésique qui constitue la spécificité du cinéma, soulignant par là sa dimension littérale [97]». Dans la séquence du rituel sacrificiel du grenier, dans *L'Homme qui ment,* la servante Maria s'apprête à se faire décapiter (pour de faux) par Silvia et Laura. Mais le geste des bourreaux reste figé, comme en suspens, à l'image du corps inerte de la victime. Cette fragmentation de l'acte transforme la représentation en tableau. Le fantasme réside dans l'attente du spectateur qui doit imaginer la suite de l'action. Les représentations du théâtre du Triangle d'or dans *C'est Gradiva qui vous appelle* rappellent la scène sado-lesbienne de *L'Homme qui ment.* On y retrouve le même procédé de l'arrêt sur image :

[96] ROBBE-GRILLET Alain, *Glissements progressifs du plaisir, op.cit.,* p.76-77.
[97] MURCIA Claude, *Nouveau Roman, Nouveau Cinéma, op.cit.,* p.91-92.

> Le bourreau (présent depuis le début de la scène) lève sa hache avec lenteur, tandis que le rideau tombe d'un coup, suivi aussitôt par un cri déchirant de Nina. Applaudissements. [98]

Dans *C'est Gradiva vous appelle,* les acteurs du théâtre du Triangle d'or jouent des scènes sadomasochistes orientalisantes. Le fait que le rideau rouge se ferme au moment de l'exécution permet aux spectateurs de fantasmer la mort de la jeune captive. Dans *L'image-temps,* Gilles Deleuze dit, en évoquant le cinéma de Robbe-Grillet, que : « Rien ne se passe dans la tête du spectateur qui ne provienne du caractère de l'image[99] ». La réflexion de Deleuze entre en relation avec la pensée de l'auteur qui affirme, dans *Le Miroir qui revient,* que la caméra ne dévoile pas la réalité mais l'imagine[100]. L'action chez Robbe-Grillet arrive rarement à son terme, elle est mise en suspens pour devenir le support des fantasmes du spectateur. Dans *L'Eden et après,* les filles en cage photographiées par Dutchman sont représentées, à plusieurs reprises, comme des victimes suppliciées ; or le spectateur ne sait pas si ce qui lui est présenté est un leurre ou une réalité. Le spectateur fantasme donc sur un contexte hypothétique servant d'explication aux images sado-érotiques qui lui sont dévoilées. Dans *L'Année dernière à Marienbad,* plusieurs passages du film font apparaître à l'image une rupture. Dans *Alain Resnais une lecture topologique,* Sarah Leperchey insiste sur cette particularité constitutive de l'ensemble de l'œuvre robbe-grillétienne. Elle évoque notamment l'utilisation du faux raccord qui brise le rythme de la narration dans *L'Année dernière à Marienbad* :

> Les faux raccords qui prolifèrent dans *Marienbad* nous fournissent également des exemples de ces enchaînements par similitude visuelle. Ainsi, au début du film, un plan nous montre A, plongée dans la pénombre, tandis qu'on entend *off* la voix de X : « Vous êtes toujours la même ». Au plan suivant, un couple devant un ascenseur continue la conversation, mais la femme n'est plus A, et l'homme a une voix différente de celle, *off,* du plan précédent. A la fin de leur conversation, le couple passe devant A. La caméra, qui les suivait, s'arrête sur elle, qui est toujours dans la pénombre. Puis après un *cut* , le

[98] ROBBE-GRILLET Alain, *C'est Gradiva qui vous appelle, op.cit.,* p.101.
[99] DELEUZE Gilles, *L'image-temps, op.cit.,* p.136.
[100] ROBBE-GRILLET Alain, *Le miroir qui revient,* Paris, éd.de Minuit, 1984, p.185.

> raccord se fait sur elle, mais elle est habillée différemment et, cette fois, elle se trouve en pleine lumière.[101]

Ce procédé de l'anacoluthe crée le trouble puisque le spectateur a l'impression de suivre l'histoire de plusieurs personnages alors que la conversation présentée à l'écran reste la même. Godard, seul réalisateur de la Nouvelle Vague apprécié par Robbe-Grillet, avait énormément utilisé l'anacoluthe dans *A bout de souffle.* Ces effets de ruptures particulièrement abruptes donnaient à son film une dimension nouvelle, la non-linéarité des actions créant un certain trouble. On trouve ce même type de procédés dans les romans de Robbe-Grillet. Dans *Les Gommes,* le récit passe subrepticement du bureau du commissaire Laurent dans la ville où enquête Wallas à la capitale où se trouve le service des renseignements de la présidence. La rupture diégétique ne casse pas, pour autant, le rythme de l'œuvre. La fluidité de la narration l'emporte sur la succession des faits :

> -Le téléphone est coupé depuis deux jours, dit Jean.
> Cette fois, la colère est la plus forte. Dans un éclair tout s'est accompli : le brusque mouvement du professeur pour dégager son arme, le coup de feu qui l'atteint en pleine poitrine et le cri strident du jeune homme :
> -Tire pas, Maurice !
>
> Mais le chef ne paraît pas convaincu. Il n'ose pas rejeter sans discussion l'hypothèse avancée par son adjoint, car on ne sait jamais : si c'était ça justement la vérité, de quoi aurait-il l'air ? [102]

Dans *Glissements progressifs du plaisir,* on passe d'un lieu à un autre, d'une action à une autre, sans qu'il y ait la moindre transition. C'est le montage qui crée le sens à travers diverses associations d'idées. Cette perspective n'est pas sans rappeler les théories d'Eisenstein, réalisateur du célèbre *Cuirassé Potemkine.* Gilles Deleuze dans *L'image-mouvement,* évoque d'ailleurs le travail du célèbre cinéaste soviétique des années 20,

[101] LEPERCHEY Sarah, *Alain Resnais une lecture topologique,* Paris, L'Harmattan, 2000, p.21.
[102] ROBBE-GRILLET Alain, *Les Gommes,* Paris, éd.de Minuit, 1953, p.55.

précurseur de ce montage des correspondances prisée par la plupart des réalisateurs des années 70 :

> Au montage parallèle de Griffith, Eisenstein substitue un montage d'oppositions ; au montage convergent ou concourant, il substitue un montage de sauts qualitatifs (« montage bondissant »). Toutes sortes de nouveaux aspects de montage s'y joignent, ou plutôt en découlent, dans une grande création non seulement d'opérations pratiques, mais de concepts théoriques : nouvelle conception du gros plan, nouvelle conception du montage accéléré, montage vertical, montage d'attractions, montage intellectuel ou de conscience… [103]

Fellini, Bergman, Godard, Antonioni ou encore Buñuel, nombreux sont les cinéastes à avoir déconstruit la notion de narration linéaire. La structure narrative d'un film comme, par exemple, *Juliette des esprits* de Fellini est d'ordre onirique. La seule logique de l'œuvre est celle du rêve, le spectateur étant transporté dans le monde mental du personnage éponyme. On trouve chez Robbe-Grillet des représentations similaires. Le rythme du film suit les fluctuations mentales d'un ou de plusieurs personnages. Dans *L'Homme qui ment*, ce sont les correspondances entre le visuel et le sonore qui créent le rythme. Dans son article, « Récit et matériau filmique », André Gardies évoque notamment les particularités de la séquence « Maria punie » de *L'Homme qui ment* :

> La durée de ce segment, le plus long de tout le film, accorde une place privilégiée au rythme. Alors, un complexe jeu de correspondances s'établit entre le visuel et le sonore ; ainsi l'immobilité des personnages et le silence de certains plans, les gestes ponctuels et la résurgence soudaine de quelques sons, encore, le discret contrepoint entre un son musical itératif prolongé (le « tom tom ») et la fragmentation des plans successifs. [104]

La répétition du même thème musical accentue la vitesse des images qui se succèdent à l'écran. Boris, le héros de *L'Homme qui ment*, n'a plus d'emprise sur le rythme du film, il est, lui aussi, victime de la coalition fantasmatique du son et de l'image. Dans *Trans-Europ-Express*, le personnage d'Elias n'est plus le pivot de la narration, il en est la victime. Le

[103] DELEUZE Gilles, *L'image-mouvement*, Paris, éd.de Minuit, 1983, p.56.
[104] GARDIES André, « Récit et matériau filmique », in RICARDOU. J. (éd.), *Robbe-Grillet : analyse, théorie 2. Cinéma / Roman*, Paris, 10/18, 1975, p.104.

rythme du film et l'évolution du héros sont sous l'autorité des personnages de l'auteur-réalisateur (Jean) et du producteur de cinéma (Marc) présents dans la diégèse première. Le spectateur ne suit plus les aventures d'Elias mais l'élaboration du projet du cinéaste et de son producteur. Mais, comme a pu le faire remarquer Robbe-Grillet, dans *Le Miroir qui revient,* tous les personnages de *Trans-Europ-Express* participent à la création du long métrage :

> Mais le couple classique créateur-création (auteur-personnage, intention-résultat, liberté-contrainte, etc.) s'y trouve dans cesse perturbé, inversé, éclaté dans des affrontements systématiques au sein du matériau narratif. En particulier, on découvre que chacun des protagoniste- le producteur, la script-girl, le réalisateur, le héros, l'inévitable et séduisante prostituée, le chef du gang, le commissaire de police- est en train de manipuler l'intrigue pour son propre compte, comme s'ils essayaient tous, parallèlement ou à tour de rôle, d'accaparer le pouvoir organisateur à l'intérieur du récit, dans le seul but de l'orienter suivant des préoccupations personnelles, plus ou moins éloignées du projet original. [105]

C'est le fantasme de création qui est mis en scène ici. Le rythme du film pâtit donc de la remise en cause perpétuelle de la narration. C'est la seule fois, dans toute l'œuvre cinématographique de Robbe-Grillet, que la figure du réalisateur-démiurge est mise en scène. On retrouve ce même type de procédé au tout début du *Mépris* de Godard. Le film est présenté comme une œuvre de fiction, ce qui détruit l'idée même d'illusion réaliste. Godard tout comme Robbe-Grillet surligne l'artificialité propre à toute œuvre cinématographique. Comme a pu le dire Freddy Buache, dans *Le cinéma français des années 70*, en évoquant le travail de Jean-Luc Godard :

> Pendant longtemps, jusqu'au choc de 68, Godard s'est efforcé de détruire la narration cinématographique traditionnelle parce qu'il pensait participer à la destruction de la bourgeoisie en brisant le langage bourgeois. [106]

Le parallèle entre Godard et Robbe-Grillet semble ici particulièrement probant. Dans *La Belle captive,* Walter est présenté sur une plage, fusillé par des soldats. La scène, bien

[105] ROBBE-GRILLET Alain, *Le miroir qui revient, op.cit.*, p.186.
[106] BUACHE Freddy, *Le cinéma des années 70*, Paris, Hatier, 1990, p.97.

qu'onirique, semble réelle d'un point de vue diégétique ; or nous apprenons, dans le plan suivant, que le personnage est victime des terribles expériences psychiques du docteur Morgan. Il a des électrodes sur la tête et sa posture rappelle celle de Malcom MacDowell dans l'*Orange mécanique* de Kubrick. Toute la narration antérieure de *La Belle Captive* semble être le fruit des hallucinations visuelles de Walter. La succession rapide de diverses images (Marie-Ange van de Reeves morte sur la plage, Walter fusillé etc.) amène une rupture diégétique particulièrement abrupte. La machine mentale, sur laquelle Walter est branché, est munie d'un écran de télévision et d'un magnétoscope. Le monde onirique de Walter est devenu l'objet d'un film que Reeves et le docteur Morgan, propriétaires de la télécommande, s'amusent à rembobiner. Cette image du magnétoscope est encore plus importante dans *Projet pour une révolution à New York.* L'auteur se retrouve face à une véritable table de montage. L'action du récit s'arrête et reprend, imprégnant l'œuvre d'une instabilité formelle qui permet aux fantasmes les plus étranges de pleinement se déployer. Alors que l'œuvre semble se terminer, le narrateur nous prévient que cette impression n'est qu'un leurre et que tout est appelé à sans cesse recommencer :

> Sans hésiter, me voyant découvert… Coupure. Et brusquement l'action reprend, sans prévenir, et c'est de nouveau la même scène qui se déroule, très vite, toujours identique à elle-même. J'ai enroulé la fillette dans une couverture, comme si c'était pour la sauver des flammes, descendant l'escalier métallique en zigzag devant la façade d'un building vertigineux, où déjà l'incendie ronfle du haut en bas des étages. Dans la cage de fer, de nouveau cadenassée, j'ai laissé à sa place le squelette menu de l'autre fillette- celle dont la télévision allemande n'avait pas voulu- dont les os sont si bien rongés, si propres, si blancs, si vernis, qu'on les croirait en matière plastique.[107]

Mais le recommencement n'est pas dénué de variantes, les fantasmes pédophiles et nécrophiles du narrateur se disséminant à l'intérieur du récit. Si le lecteur de *Projet* a l'impression de regarder une VHS, c'est le narrateur qui décide de rembobiner, d'accélérer

[107] ROBBE-GRILLET Alain, *Projet pour une révolution à New York, op.cit.*, p.214.

ou de mettre sur pause sa vidéo. Il s'amuse, d'ailleurs, dès le début du roman, à jouer avec le rythme des images qu'il évoque :

> Puis il y a un blanc, un espace vide, un temps mort de longueur indéterminé pendant lequel il ne se passe rien, pas même l'attente de ce qui viendrait ensuite. Et brusquement l'action reprend, sans prévenir, et c'est de nouveau la même scène qui se déroule, une fois de plus…[108]

Mais les effets de décélération et d'accélération présentés au tout début de *Projet* sont purement fantasmatiques puisqu'ils ne renvoient à rien de concret. Robbe-Grillet crée du rythme mais ne raconte rien. Le narrateur ne sait même pas à quoi correspondent les variations rythmiques qu'il ne cesse d'évoquer. Il présente une scène qu'il n'arrive d'ailleurs pas à décrire : « Mais quelle scène ?[109] ». L'impression de vitesse est donc essentiellement sensorielle dans ce roman, le ressenti prime sur l'image. Lucien Dällenbach parle d'une défaillance du *Projet* dans ce que nous pouvons nommer le condensé de l'intrigue[110]. L'auteur est donc aussi le récepteur de son œuvre puisqu'il régit le rythme d'un roman qu'il crée et visionne par la même occasion. Bruce Morrisette, dans son ouvrage *Les romans de Robbe-Grillet*, emploi le terme de « déchronologie » pour évoquer la structure rythmique problématique de *Projet pour une révolution à New York* :

> La « déchronologie » du *Projet*, tout comme ses jeux des modes narratifs, dépasse celle des romans antérieurs. Puisque les flash-back, flash-forwards, reprises, coupures et mixages temporels du roman sont étroitement liés aux transitions narratives, le mouvement du texte dans le temps romanesque virtuel devient souvent paradoxal sinon tout à fait ''impossible''[111].

Dans *C'est Gradiva qui vous appelle*, il devient difficile de démêler ce qui vient de la réalité de ce qui vient du rêve. Le rythme du film est heurté puisque l'on passe, par exemple, d'une discussion sur une terrasse entre John Locke et une jeune fille à une séquence onirique cauchemardesque indiquant que le personnage est en train de rêver. Il n'y a plus de frontières

[108] *Ibid.*, p.7.
[109] *Ibid.*, p.7.
[110] DÄLLENBACH Lucien, *Le récit spéculaire-essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977, p.189.
[111] MORRISETTE Bruce, *Les romans de Robbe-Grillet*, Paris, éd.de Minuit, 1974, p.156.

entre le rêve et la réalité. La réalité est donc aussi fantasmatique que le monde des songes. Comme le dit Hermione dans *C'est Gradiva qui vous appelle* : « Le monde des rêves est aussi réel que celui de la vie éveillée. ». Mais le monde des songes dans *Gradiva* est beaucoup plus dense et effrayant que la réalité. Les images de tortures, tout droit sorties des rêves de John Locke, se succèdent assez rapidement à l'écran et s'opposent à la réalité statique présentée au début de la diégèse. Dans le ciné-roman de *C'est Gradiva qui vous appelle,* Robbe-Grillet présente, avec un vrai souci d'exhaustivité, les images sado-érotiques qui devront se succéder les unes aux autres.

> Pendant ce texte, le plus souvent *off,* défilent sur l'écran les fantasmes induits dans l'esprit perméable du visiteur affaibli. Ce ne sont plus des esquisses ou peintures du siècle dernier, mais à présent des scènes filmées bien vivantes, nocturnes , dans une atmosphère volontiers sombre, oppressante, de palais mauresques, où des taches de lumière rousse mettent en évidence les détails intéressants : le visage en extase d'une odalisque , dont on ne sait pas trop si la pâmoison est causée par la souffrance ou par le plaisir, les gracieux corps exposés dans de lourdes chaînes contre des colonnes ou sur des croix, des filles, à genoux, implorantes, prosternées, etc.[112]

Mais dans le film, le cadre d'où surgissent toutes ces images fantasmatique n'a rien d'un palais mauresque. Le réalisateur utilise des plans tirés de *L'Eden et après* et de la série des phantasmes lesbiens de *Glissements progressifs du plaisir.* On y voit Violette, les yeux bandés et les mains attachées rampant jusqu'à son écuelle, des plans sur des jeunes femmes torturées provenant de l'œuvre de Dutchman mais aussi, en ce qui concerne *Glissements progressifs du plaisir,* des scènes présentant les jeunes détenues victimes des perversions sexuelles et masochistes des sœurs de la prison religieuse. Mais une image nous dévoile aussi le corps mort de la Gradiva de Delacroix, alias Leïla, interprétée par Arielle Dombasle. Ce plan annonce la fin de l'œuvre. Robbe-Grillet crée ainsi une rupture dans la narration avec ce plan symbolique qu'il relie aux images les plus sexuelles et sadiques de ses

[112] ROBBE-GRILLET Alain, *C'est Gradiva qui vous appelle, op.cit.,* p.48.

précédents films. La continuité est d'ordre diachronique, le réalisateur crée un ensemble cohérent sur le plan de la représentation des actes de barbarie sexuelle qui traversent son œuvre. Sur le plan strictement diégétique, l'image du corps sans vie de Leïla crée le trouble en faisant imaginer, aux spectateurs, les causes de cet assassinat désormais attendu. Cette séquence onirique rompt l'équilibre de la narration. Les plans fixes, en se succédant assez rapidement, créent le malaise. Ils figent la narration en la présentant comme un univers fantasmatique provenant de l'esprit de John Locke et se composant, en partie, d'éléments empruntés à *L'Eden et après* et à *Glissements progressifs du plaisir*. Claude Murcia, dans *Nouveau Roman, Nouveau Cinéma,* a d'ailleurs insisté sur la nature polysémiotique du cinéma de Robbe-Grillet[113].

Ce sont les figures analogiques qui créent le sens. Dans son article « Neuf voyages au pays des images mentales », Raymond Lefèvre dit que *L'Homme qui ment* est un défilé d'images mentales sans repères[114]. Ce point de vue peut s'appliquer à l'ensemble de l'œuvre robbe-grillétienne. C'est donc le potentiel fantasmatique des images filmiques qui crée le rythme du récit au détriment de l'intrigue. Il n'y a qu'à évoquer, dans *Glissements progressifs du plaisir,* tout le jeu de la narration autour de la syllepse sang-sirop de grenadine pour s'en persuader. L'analogie se substitue alors à la diégèse. Toute l'enquête policière autour de la mort de Nora finit par s'annihiler au profit de simples rapports de concordances entre divers éléments présents dans la narration. Le rythme est au cœur de l'image et non plus dans l'enchaînement des scènes. Comme a pu le dire François Jost dans son article « Les éclats de la représentation », la représentation, pour Robbe-Grillet, n'est que juxtaposition et mélange d'éclats.[115] C'est le mélange des éléments (objets, personnages, numéros etc.) au cœur de l'image qui crée le rythme et non pas l'enchaînement des plans. Le cinéma robbe-

[113] MURCIA Claude, *Nouveau Roman, Nouveau Cinéma, op.cit.,* p.65.
[114]LEFEVRE Raymond, « Neuf voyages aux pays des images mentales », in PREDAL. R. (éd.), *Robbe-Grillet cinéaste,* Caen, PU Caen, 2005, p.15.
[115] JOST François, « Les éclats de la représentation », in *Robbe-Grillet cinéaste, op.cit.,* p.59.

grillétien se rapproche, pour cette raison, de l'œuvre du réalisateur italien Michelangelo Antonioni que le Nouveau Romancier voulait d'ailleurs faire tourner dans *La Forteresse.* Selon Jean-Philippe Domecq :

> S'il faut prendre des exemples contemporains de l'esthétique du Nouveau Roman, pensons à la manière dont Antonioni sut filmer la femme à sa toilette, parmi ses vêtements entre chambre et salle de bain. Dans *L'Avventura, La Notte, L'Eclipse,* cette scène de femme prise en ses meubles intimes, tantôt enjouée tantôt dépressive, revient souvent, filmée avec une distance fascinée qui n'est pas sans rapport avec l'optique descriptive du Nouveau Roman, mais qui là correspond à un regard mental, à un état sensible.[116]

Antonioni, à travers ce type d'images, crée un climat érotique fantasmatique à la fois trouble et intemporel. La narration du film est alors mise en suspens. On trouvait déjà ce type de procédés dans *Chronique d'un amour,* le premier film du cinéaste italien. Gilles Deleuze évoque d'ailleurs, dans *L'image-temps,* les particularités de cette œuvre d'une grande modernité :

> Chez Antonioni, dès sa première grande œuvre, « Chronique d'un amour », l'enquête policière, au lieu de procéder par flash-back, transforme les actions en descriptions optiques et sonores, tandis que le récit lui-même se transforme en actions désarticulées dans le temps (l'épisode de la bonne qui raconte en refaisant ses gestes passés, ou bien la scène célèbre des ascenseurs). [117]

Dans *L'Avventura,* la disparition mystérieuse d'une jeune femme lance une intrigue qui ne connaîtra pas de dénouement. Antonioni avait décrit son film comme un ‘‘polar à l'envers’’, faisant allusion au fait que la victime n'était jamais retrouvée et que non seulement le crime n'était pas élucidé mais qu'il n'était même pas certain qu'il ait eu lieu. *L'Avventura,* comme les films de Robbe-Grillet, ne cherche pas à raconter une histoire. C'est une œuvre, en marge du système cinématographique, qui rejette toute forme d'artifice. Pour Ado Tassone, auteur d'*Antonioni, L'Avventura* est aussi limpide qu'un apologue ou qu'un mythe[118]. Le film

[116] DOMECQ Jean-Philippe, *Alain Robbe-Grillet ?,* L'Esprit des Péninsules, Paris, 2005, p.21.
[117] DELEUZE Gilles, *L'image-temps, op.cit*., p.12.
[118] TASSONE Aldo, *Antonioni,* Paris, Flammarion, 2007, p.219.

d'Antonioni recevra d'ailleurs, en 1960, le prix spécial du jury au festival de Cannes ''pour sa remarquable contribution à la recherche d'un nouveau langage cinématographique''. Cette mise en suspens permanente de la narration, symptomatique des œuvres d'Antonioni et de Robbe-Grillet, est aussi le moteur de la création cinématographique de Marguerite Duras. Dans *Nathalie Granger,* il est question d'une petite fille indisciplinée qui va être mise en pension. Le spectateur suit deux personnages féminins dont il ignore tout. Anonymes, recluses dans une maison située on ne sait où, ces deux femmes, dont l'une est la mère du personnage éponyme, passent leur temps à attendre tout en écoutant à la radio un sombre fait divers concernant la cavale de deux jeunes assassins. A la fin du film, tout est laissé en suspens, le destin de la petite Nathalie comme l'affaire criminelle évoquée. Chez Duras, comme chez Robbe-Grillet, les substrats narratifs sont rapidement annihilés. Dans *Glissements progressifs du plaisir,* le temps se fige et le récit policier n'évolue plus. Robbe-Grillet transforme une banale intrigue criminelle en pur fantasme intemporel. Toutes les scènes à caractère érotique du film ramènent à la mort de Nora sans jamais l'expliciter. C'est l'omniprésence d'un liquide rouge, rappelant le sang de la victime, qui permet l'actualisation de cette idée :

> Soudain, le garçon saisit sa bouteille (qu'il avait posée sur le sol), il en casse le goulot d'un geste sec sur la barre en cuivre du lit (image en gros plan, pour double raison d'esthétique et de commodité : c'est presque un insert) et s'approche d'Alice qui n'a pas bronché ; il fait couler lentement le sirop (choisir un liquide-groseille, framboise ou grenadine- qui ne tache pas la chair de façon durable) sur l'épaule, l'aisselle, un sein, le nombril, l'aine et le pubis. Il repose sur la bouteille à demi vide, se penche (agenouillé sur le lit) pour lécher délicatement le creux de l'aisselle, se redresse un peu (tourner des gros plans de son visage d'adolescent halluciné) […] 3°) Le garçon couché par terre, comme tombé à la renverse, sa belle chemise blanche toute tachée de rouge ainsi que sa bouche et son cou (on dirait vaguement qu'il est mort)[119]

[119] ROBBE-GRILLET Alain, *Glissements progressifs du plaisir, op.cit.*, p.73-75.

Le jeune homme, client d'Alice, semble mort. Il fait donc de la jeune fille une potentielle meurtrière. Cette idée relance les soupçons des spectateurs sur la possible culpabilité du personnage. Alice a-t-elle tué Nora ? Tout le laisse penser même si rien ne le prouve. La fausse mort du client annonce celle bien réelle de la colocataire d'Alice. Le film de Robbe-Grillet n'est cependant pas un polar traditionnel. Le crime n'est plus le moteur de l'action. Il ne sert, au contraire, qu'à la retarder. Il n'y a pas de suspens dans *Glissements progressifs du plaisir* mais une tension permanente entre des éléments qui ne cessent de s'entrechoquer. Mais Robbe-Grillet ne se détache pas totalement de son enquête policière même s'il ne semble guère intéresser par sa résolution. Si l'action dans *Glissements progressifs du plaisir* tend à se figer pour métamorphoser le film en tableau, dans des romans tels que *Projet pour une révolution à New York* et *Djinn*, c'est la description qui métamorphose le texte en film d'espionnage. C'est l'accumulation, parfois excessive, d'actions qui donne au texte sa densité cinématographique. Dans *Projet pour une révolution à New York*, on suit simultanément le parcours de plusieurs personnages comme si une caméra, avançant en travelling, captait tous les éléments apparaissant à l'intérieur de son cadre :

> A l'intérieur du wagon, rien n'a changé : Ben Saïd a toujours les yeux au sol, tandis que W continue son manège abaissant et lâchant la béquille de cuivre d'une façon régulière, mécanique, qui martèle le silence d'un battement trop fort et trop lent de métronome démesuré. Pour des raisons qui n'ont pas encore été expliquées aux voyageurs- panne de courant, sabotage, signal lumineux bloqué par des terroristes, incendie dans la cabine de pilotage, cadavre d'adolescente gisant en travers de la voie- la rame est immobilisée dans un tunnel, depuis un temps qu'il serait difficile de préciser. Laura, qui se trouve toujours sur la plateforme séparant les deux voitures, écoute, l'oreille tendue, si quelque événement va se déclencher […][120]

Ben Saïd, W et Laura sont des figurants de fiction. Les courses-poursuites dans lesquelles se lancent les différents personnages de *Projet* évoquent d'ailleurs le rythme effréné des *slasher-movies*, type de film d'horreur popularisé dans les années 70 par

[120] ROBBE-GRILLET Alain, *Projet pour une révolution à New York, op.cit.*, p.139.

l'*Halloween* de John Carpenter et la série des *Vendredi 13.* Le roman devient un répertoire d'images en perpétuels mouvements. Certains passages de *Projet pour une révolution à New York* semblent provenir d'un film d'Alfred Hitchcock ou de Brian de Palma :

> Elle vient donc, une fois de plus, d'échapper à ses poursuivants. Elle a, ce soir encore, déjoué leurs déguisements et leurs ruses. Elle porte la main gauche à la poignée de cuivre qui va lui donner accès à l'autre wagon, mais elle s'arrête aussitôt dans son geste : tout au bout de la voiture, derrière, la vitre symétrique, le docteur Morgan, le sinistre chirurgien criminel, vient de faire son apparition, avec ce visage immobile et blanchâtre qu'on lui voit toujours dans les journaux, mais qui doit être un masque.[121]

Le texte est au présent, contrairement au traditionnel récit au passé simple, ce qui permet à l'action de pleinement se déployer. On se retrouve face à un texte qui, à l'image d'une fiction cinématographique, ne se présente que dans son immédiateté. Ainsi, l'action de Laura est fragmentée (elle porte la main gauche à la poignée de cuivre, elle arrête aussitôt son geste) et se décompose en plusieurs mouvements comme si le narrateur cherchait à décrire de manière précise les différent gestes de son personnage. On retrouve également ce même type de procédés dans *La Maison de rendez-vous* :

> 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 jusqu'au bord, dont le garçon vient lui aussi d'abandonner la surveillance pour regarder ailleurs, et qui penche dangereusement. [122]

C'est l'œil d'un réalisateur que le texte met implicitement en scène ici. Robbe-Grillet a utilisé le présent simple dans l'ensemble de son œuvre littéraire. Les descriptions ont autant de valeur, pour lui, que le récit. Elles sont enregistrées minutieusement par l'œil expert du narrateur comme l'attestent certains extraits de *Dans le labyrinthe* :

> De la commode à la table il y a six pas : trois pas jusqu'à la cheminée et trois autres ensuite. Il y a cinq pas de la table au coin du lit ; quatre pas du lit à la commode. Le chemin qui va de la commode à la

[121] *Ibid.*, p.144.
[122] ROBBE-GRILLET Alain, *La Maison de rendez-vous, op.cit.*, p.75.

> table n'est pas tout à fait rectiligne : il s'incurve légèrement pour passer plus près de la cheminée. Au-dessus de la cheminée il y a une glace, une grande glace rectangulaire fixée au mur. Le pied du lit est situé juste en face. Brusquement la lumière revient, dans le corridor. Ce n'est pas la même lumière et elle n'éclaire pas directement l'endroit où le soldat se tient, qui reste dans la pénombre.[123]

Henri Micciolo, dans son ouvrage critique sur *La Jalousie,* parle d'un présent qui exprime la réalité immédiate, l'événement qui surgit[124]. Il va même jusqu'à affirmer que *La Jalousie* est un roman qui se « passe » quand nous le lisons[125]. Jean Roudaud, dans son article « Deux éléments surréalistes dans les écrits de Robbe-Grillet », évoque, quant à lui, la particularité de cette temporalité non-narrative propre à l'ensemble de l'œuvre robbe-grillétienne :

> A .Robbe-Grillet immobilise ses textes sur des présents, ou laisse l'ordre du discours dominer leur mouvement. De ce fait il présente des œuvres qui obéissent à une autre logique que celle de nos histoires construites sur un avant et un après, une cause et un effet. [126]

Djinn, tout comme *Un Régicide* et *La Reprise,* a une structure double. C'est à la fois un récit impersonnel au passé simple et un texte narratif au présent, à l'image de *Projet.* Le texte se présente donc aussi dans son immédiateté. Il n'existe pas en dehors de sa temporalité. Les actions s'enchaînent et le lecteur suit les péripéties du narrateur comme s'il regardait un film de cinéma :

> Il s'approche l'un après l'autre des soldats de garde, qui portent comme lui un fusil archaïque à la bretelle. L'homme et le sous-officier échangent alors des mots brefs et convenus. Le sergent demande : « Rien à signaler ? » Le soldat se met au garde-à-vous et répond : « Rien à signaler. » Mais la troisième sentinelle, qui regardait en l'air comme pour apercevoir l'oiseau dont le cri se répète, montre une nervosité anormale. Le sergent lui éclaire le visage, pour s'assurer que tout va bien, et prononce son

[123] ROBBE-GRILLET Alain, *Dans le labyrinthe,* Paris, éd.de Minuit, 1959, p.59.
[124] MICCIOLO Henri, La Jalousie *d'Alain Robbe-Grillet,* Paris, Hachette, 1972, p.35-36.
[125] *Ibid.,* p.36.
[126] ROUDAUD Jean, « Deux éléments surréalistes dans les écrits de Robbe-Grillet », in *Obliques,* n°16-17, Paris, éd. Obliques, 1978, p.145.

> « Rien à signaler ? » d'une façon moins mécanique, plus personnelle. L'appel sinistre de l'oiseau invisible retentit à nouveau, tout proche. [127]

Cette impression d'immédiateté est contrecarrée par un étrange récit parallèle, rédigé à la troisième personne du singulier, qui entrecoupe les circonvolutions du narrateur tout en continuant de dévoiler l'intrigue :

> Simon Lecoeur se réveilla, la bouche pâteuse comme s'il avait trop bu, au milieu des caisses empilées et des machines hors d'usage. Il reprit conscience peu à peu, avec la vague impression qu'il sortait d'un long cauchemar. Bientôt il reconnut le décor autour de lui. C'était l'atelier abandonné où il avait fait la connaissance de Djinn.[128]

Djinn est à la fois un film de cinéma qui se déroule sous nos yeux et un roman traditionnel rédigé au passé simple. Il est le résultat d'une hybridation que justifie sa visée programmatique :

> En lisant son récit, on a d'abord l'impression d'avoir affaire à un livre scolaire, destiné à l'enseignement du français, comme il doit en exister des centaines. La progression régulière des difficultés grammaticales de notre langue s'y distingue sans mal, au cours des huit chapitres de longueur croissante qui correspondraient, en gros, aux huit semaines d'un trimestre universitaire américain. Les verbes y sont introduits selon l'ordre classique des quatre conjugaisons, avec encore, pour la seconde, une opposition nettement marquée entre ceux qui comportent l'infixe inchoatif et ceux qui ne le comportent pas. [129]

Cette particularité donne au lecteur l'impression de suivre deux récits différents même s'ils narrent la même histoire en se faisant suite. Le roman est constitué d'impressionnantes ruptures de rythme qui lui confèrent un aspect trouble et atemporel. Au final, coincés entre passé et futur, les personnages de *Djinn*, tout comme ceux de *L'Année dernière à Marienbad,* sont des spectres qui vivent l'instant présent sans savoir s'il s'est déjà ou non présenté à eux :

---

[127] ROBBE-GRILLET Alain, *Djinn, un trou rouge entre les pavés disjoints*, p.81-82.
[128] *Ibid.*, p.79.
[129] *Ibid.*, p.9.

> Mais Simon Lecœur sentait, de façon confuse que toute cette histoire de gare, de train, de voyageur qu'il ne fallait pas manquer, était périmée, révolue : ce futur appartenait déjà au passé. Quelque chose brouillait l'espace et le temps. Et Simon ne réussissait même pas à y définir sa propre situation. Que lui était-il arrivé ? Et quand ? Et où ?[130]

Djinn, comme l'ensemble des films de Robbe-Grillet, est ouvert sur une multitude d'espace-temps ayant la possibilité de tous s'actualiser en même temps. L'œuvre romanesque fantasmatique de Robbe-Grillet est fortement influencée par le cinéma. Cela a, d'ailleurs, amené l'auteur à créer, comme nous avons pu le voir précédemment, le concept de ciné-roman. Le ciné-roman de *C'est Gradiva qui vous appelle* se présente comme un projet de film et non comme la description d'un film déjà existant, comme ce fut le cas pour *L'Année dernière à Marienbad* ou encore *Glissements progressifs du plaisir*. Robbe-Grillet est l'inventeur d'un nouveau genre hybride. Ce fantasme de symbiose traverse d'ailleurs l'ensemble de son œuvre. Le rythme cinématographique des descriptions et le découpage en scènes d'un ciné-roman comme *La Forteresse* permet aux spectateurs de fantasmer sur les diverses possibilités de réalisation du projet. *C'est Gradiva qui vous appelle* se lit d'ailleurs plus comme un récit fantasmatique que comme un véritable scénario. Il n'est pas découpé en séquences et en scènes même si Robbe-Grillet dissimule dans son texte de nombreuses indications techniques, quelquefois très ironiques :

> Alors s'élève dans le silence la mélodie andalouse déjà entendue lors de la première scène nocturne sur ce lit. Toujours avec les mêmes mouvements lents et rêveurs, John se redresse et s'approche de la fenêtre pour écouter. Belkis ne fait aucune tentative pour se dégager de ses liens (sa main gauche est restée libre). Elle a les yeux fermés, on dirait qu'elle dort. Le chant se fait plus présent. Dans un ralenti de somnambule, John quitte la chambre, sort de la maison, marche dans les ruelles déserte en essayant de se diriger vers ce qui lui semble être l'origine du chant. Il rencontre la jument blanche magnifique, imaginée peu de temps auparavant, mais beaucoup plus calme. Si les qualités d'acteurs du cheval le permettent, cela pourrait même être lui qui conduirait notre héros, suivant quelques pas en arrière, à travers les ruines jusqu'à l'endroit où la voix féminine devient tout à fait présente et réelle. [131]

[130] *Ibid*. p.79-80.
[131] ROBBE-GRILLET Alain, *C'est Gradiva qui vous appelle, op.cit.*, p65.

Cependant certains films de Robbe-Grillet n'ont pas fait l'objet de ciné-roman. C'est le cas, entre-autres, de *L'Homme qui ment* et de *Trans-Europ-Express.* Dans *Nouveau Roman, Nouveau Cinéma,* Claude Murcia dit, en évoquant le cinéma de Robbe-Grillet, que *:* « l'œuvre s'adresse d'abord à une sensibilité immédiate »[132]. Le ciné-roman se présente, quant à lui, comme une partition de musique que le lecteur doit essayer de déchiffrer. Il est un support qui permet aux lecteurs et hypothétiques spectateurs des films de Robbe-Grillet de cerner l'évolution de l'œuvre, de repérer les variations rythmiques et les changements de plan. Le lecteur d'un ciné-roman suit autant un récit que l'élaboration d'un travail scénaristique. Il se projette comme réalisateur, en imaginant ce qu'il aurait pu créer avec de telles indications techniques. L'objet ciné-roman accomplit un véritable fantasme de métamorphose en transformant le lecteur en hypothétique réalisateur. Le dernier ouvrage de Robbe-Grillet, *Un Roman sentimental,* est composé de paragraphes numérotés (de 1 à 239). Cette particularité rappelle le découpage en scènes des ciné-romans. Elle casse le rythme du texte en le fragmentant. *Un Roman sentimental* se résume à une série de saynètes pornographiques extrêmement violentes. Le retour permanent au paragraphe donne, à la représentation des actes de barbarie, un côté limpide qui l'oppose aux descriptions interminables d'un ouvrage tel que *Les 120 journées de Sodome* de Sade. L'acte sexuel est toujours violent et rapide. Les tortures, même les plus raffinées, semblent se dérouler à toute vitesse. Le fantasme est donc aussi d'ordre temporel. Il est enfermé dans le cadre étroit d'un paragraphe structuré qui cherche à canaliser sa possible expansion :

> Le quadruple traitement préalable subi par l'adolescente, déjà filialement soumise- la vaseline en excès, les masturbations digitales, la piqûre de conditionnement, le fouettage sévère-donnent les heureux résultats attendus. Le va-et-vient profond de l'instrument, plus ou moins rapide ou ralenti, avec des rotations sur place et quelques saccades, qu'accompagnent des obscénités classiques murmurées à

[132] MURCIA Claude, *Nouveau Roman, Nouveau Cinéma, op.cit.,* p.47.

> l'oreille, font vite entrer l'enfant dans le rouge paradis d'une jouissance ininterrompue, hormis les brefs arrêts de suspense.[133]

Robbe-Grillet reste évasif, ses descriptions sont brutales mais peu développées. Le fantasme est cadré par la forme des paragraphes. Cette rigidité formelle n'empêche pas l'auteur de laisser libre cours à son imaginaire sadique. Contrairement à *Un Roman sentimental, La Reprise* n'est pas découpée en scènes. Les actions s'enchaînent à toute vitesse jusqu'à la déconcertante série des révélations finales. On découvre alors que Walter est le frère de Markus, ce qui met en péril toute l'intrigue développée depuis le début du roman. Mais cette révélation n'est en rien une finalité. Markus essaie alors d'abattre Walter mais devient la véritable victime de l'histoire en se faisant assassiner par Gigi. Comme dans un *thriller*, les découvertes les plus surprenantes ne cessent d'abonder. Le fantasme transite par la structure d'un texte qui n'arrête pas de dérouter ses lecteurs. Le dialogue final entre Walter et Gigi est marqué par cette démesure. Le dénouement extrêmement rapide de l'intrigue laisse cependant le lecteur sur sa faim. Le fantasme réside alors dans le hors-texte puisque le narrateur, tout comme le lecteur, n'arrive pas à cerner tous les enjeux qui lui ont été présentés :

> -On l'a tué, lui aussi ?
> -Oui : empoisonné.
> -On sait qui a fait le coup ?
> -Moi, en tout cas, je le sais de bonne source.
> -Et alors ?
> -Apparemment, c'est moi. »
> Le récit qu'elle a entrepris ensuite était si touffu, si rapide, et si confus par endroit que je préfère en fournir ici un contenu sommaire, sans redites ni digressions inutiles, et surtout remis en bon ordre.[134]

Johan Farber, dans *Pour une esthétique baroque du Nouveau Roman,* évoque le cas problématique du narrateur de *La Reprise* : « Il est condamné, ne se saisissant jamais d'une

[133] ROBBE-GRILLET Alain, *Un Roman sentimental*, *op.cit.,* p.212.
[134] ROBBE-GRILLET Alain, *La Reprise, op.cit.,* p.250.

seule pièce, à s'appréhender encore et encore dans le deuil de son unité qui est toujours-déjà en morceau épars.[135] » Henri Robin est consubstantiel à la nature du texte qu'il est en train de narrer. Le rythme saccadé de l'œuvre est donc construit sur le modèle de cet espion, tour à tour personnage et narrateur, qui n'arrive pas à savoir qui il est réellement :

> Ascher, comme l'ont surnommé ses collègues du service central, en prononçant Achères, petite commune de Seine-et-Oise où se situe l'antenne censément secrète dont il dépend, Ascher (ce qui voudrait dire, en allemand, l'homme couleur de cendre) redresse son visage vers le miroir fêlé, au-dessus du lavabo. C'est à peine s'il se reconnaît : ses traits sont brouillés, ses cheveux hirsutes, et sa fausse moustache n'est plus en place ; à demi soulevée du côté droit, elle pend, légèrement de travers.[136]

Robbe-Grillet aime jouer avec les notions de lenteur et de rapidité. Le texte est un fantasme qui ne cesse de construire et de déconstruire son propre rythme. La mise en parallèle des écrits de Robbe-Grillet et des photographies d'Irina Ionesco accentue encore ce trouble. Dans *Temples aux miroirs,* il arrive que les actions présentées dans le texte dynamisent les photographies qui l'accompagnent. C'est le texte qui permet d'animer les images figées qui semblent, en premier lieu, l'illustrer. Temple, comme la petite Alice de Lewis Carroll, est passée de l'autre côté du miroir. La photographie de la jeune Eva Ionesco, absorbée par un immense fauteuil léopard, s'anime alors sous l'inflexion des mots de Robbe-Grillet :

> Elle se trouve mal. L'eau du miroir bascule et se couvre de marbrures, peau de panthère et chlamyde trouée, où Temple se sent aspirée, comme dans une monstrueuse anémone de mer, par le verre devenu spongieux et le sol lui aussi sans consistance, qui ne font plus qu'un désormais. [137]

Le fauteuil léopard de la photographie est devenu cette anémone de mer dont parle l'auteur. L'analogie entre la peau de panthère évoquée dans le texte et les motifs léopards du fauteuil actualise l'image effrayante d'une chimère animale dévorant sa proie. La relation

[135] FARBER Johan, *Pour une esthétique baroque du Nouveau Roman,* Paris, éd. Champion, 2010, p.46.
[136] ROBBE-GRILLET Alain, *La Reprise, op.cit.*, p.48.
[137] ROBBE-GRILLET Alain, IONESCO Eva, *Temples aux miroirs, op.cit.*, p.60.

entre la photographie et le roman métamorphose l'ouvrage en véritable long métrage. C'est comme si le texte de Robbe-Grillet faisait s'animer les photographies d'Irina Ionesco. On retrouve ce même type de procédés dans les deux romans-photos de David Hamilton. Le texte, souvent violent, de Robbe-Grillet anime les images figées du photographe. Ainsi les adolescentes de *Rêves de jeunes filles* deviennent les victimes d'odieux tortionnaires. La photographie naïve d'une jeune fille dénudée peut alors entrer en correspondance avec un récit particulièrement angoissant :

> Mais voilà que la jeune prisonnière lève les yeux, sans y penser, et qu'elle aperçoit de nouveau les pigeons, leur œil inexpressif, leur lourdeur, leur envol sans raison et le ressassement de leurs involutions sur le gravier : un mal ébouriffé, gonflé comme par la colère, qui tourne autour d'une petite femelle immaculée, exécutant en voltes successives des cercles compliquées et lancinants, frôlant d'un peu plus près à chaque passage la fille aux plumes lisses qui fait semblant de ne rien voir. Et ce sont une fois de plus les mêmes images qui défilent : les moutons à la fourrure douce que l'on comptait pour s'endormir, le grand chien qui flaire on ne sait quoi, le corps d'une adolescente abandonnée sur l'herbe, comme disloquée : bergère violée par l'orage, par les odeurs trop fortes, par le vent. Dressée, immobile, elle rêve, elle sent, elle écoute.[138]

La photographie de David Hamilton s'ouvre sur la pluralité des images fantasmatiques évoquées par Robbe-Grillet. Comme a pu le dire Max Bilen, dans son ouvrage *Le sujet de l'écriture,* la littérature accomplit une tâche universelle *en se vivant*[139]. Les romans de Robbe-Grillet se lisent et se comprennent au présent. Ils se vivent le temps de leur lecture même si leur rythme interne ne cesse de vaciller. Dans *La Maison de rendez-vous,* les actions s'exécutent de manière mécanique. Les personnages sont réduits au rang d'automates. C'est le fantasme d'une œuvre vivant par et pour elle-même que Robbe-Grillet met en scène ici. L'utilisation du présent simple renforce, évidemment, cette impression d'immédiateté obsessionnelle :

---

[138] ROBBE-GRILLET Alain, HAMILTON David, *Rêves de jeunes filles, op.cit.,* p.85.
[139] BILEN Max, *Le sujet de l'écriture,* Paris, éd .Gréco, 2003, p.112.

> Johnson lâche le vieillard et s'éloigne d'un pas vif, pour se mettre bientôt à courir, poursuivi par les cris du Chinois, debout au milieu de la chaussée, faisant de grands gestes des deux bras dans sa direction. D'après le bruit de la sirène, la voiture de police doit sûrement venir de ce côté. Johnson se retourne à demi, tout en courant, et aperçoit les feux jaunes ainsi que le phare rouge à éclairs périodiques qui surmonte le toit. Il prend sur sa gauche une rue perpendiculaire- c'est-à-dire du côté où elle monte- avec l'espoir évident d'atteindre des escaliers avant d'être rejoint par l'automobile, qui ne pourra donc le poursuivre plus loin. Mais celle-ci, ayant pris le virage à sa suite, l'a déjà rattrapé. Adoptant l'attitude, bien qu'un peu tard et sans beaucoup de naturel, du passant qui n'a rien à se reprocher, il s'arrête dès la première sommation ; trois policiers anglais sautent de voiture et l'entourent ; ils ont l'air surpris et favorablement impressionnés par sa tenue de soirée. Ils sont en short et chemisette kaki, souliers bas et chaussettes blanches. [140]

Dans cet extrait de *La Maison de rendez-vous,* on peut remarquer que les actions s'enchaînent sans jamais être réellement décrites. La course-poursuite est elliptique et cette impression de vitesse donne au caractère immédiat du passage un aspect particulièrement artificiel. Finalement, le présent utilisé pour narrer l'histoire est illusoire, il n'est qu'un semblant de présent, un fantasme qui permet à la temporalité de l'œuvre de se mettre en scène elle-même. Dans *Souvenirs du triangle d'or*, l'utilisation du présent simple permet l'expansion totale du fantasme. Le présent utilisé par Robbe-Grillet est onirique. C'est le temps du rêve et de l'inconscient qui est mis en scène dans cette œuvre :

> Et c'est juste à cet instant qu'une jeune femme en robe blanche vaporeuse sort, d'un pas théâtral, de l'une des cabines qui s'alignent en haut de la… Mais non… Qu'est-ce que je raconte ? [141]

Dans *Topologie d'une cité fantôme,* on retrouve ce même type de procédés, le narrateur étant assiégé par des perceptions aussi fuyantes qu'immédiates :

> Il s'agit à présent d'un individu de sexe masculin, sans aucun doute, portant un smoking noir démodé, un œillet à la boutonnière et un nœud papillon, rouge cru, sur sa chemise rigide à l'empesage trop verni ; il a en outre un parapluie noir accroché à son bras gauche et un chapeau melon sur la tête, selon

[140] ROBBE-GRILLET Alain, *La Maison de rendez-vous, op.cit.,* p.90.
[141] ROBBE-GRILLET Alain, *Souvenirs du triangle d'or, op.cit.,* p.122.

> la tradition désuète du policier en civil. Parfaitement immobile, comme s'il était lui-même empesé, il paraît surveiller une équipe de trois jeunes gens en survêtement de sport qui effectuent à toute allure de multiples mesures sur le sol et sur la fille morte, au moyen d'un mètre de couturière […] [142]

Le narrateur découvre progressivement un univers instable sur lequel le doute ne cesse de planer. Dans son article « Le travail du double », André Gardies dit qu'il y a un rapport entre le roman contemporain et le cinéma puisque l'œil qui décrit est toujours, lui aussi, placé quelque part. [143] Ce regard évolue dans une temporalité indéfinie qui confère à la structure de l'œuvre son rythme saccadé. Dans *Glissements progressifs du plaisir*, il est difficile de savoir si les scènes dites de *flash-back* ont une véritable existence diégétique où si elles sont fantasmées par Alice. La séquence du cimetière qui succède aux scènes entre Alice et son avocate dans la prison religieuse entre en correspondance avec les thématiques de la mort et de la sexualité intrinsèquement liées tout au long du film :

> Alice est appuyée en arrière contre une tombe, debout, les jambes légèrement écartées ; elle est vêtue d'une robe longue à jupe très ample (style robe de grand-mère achetée aux Puces) ; son visage a la même expression butée qu'à la fin du 37. Elle dit entre ses dents, mais de façon perceptible :
> « Je me vengerai. »
> Nora, toujours dans ses mêmes « jeans » négligés, est assise sur la pierre, à ses pieds, vaguement à genoux peut-être. Elle a les yeux levés vers son amie. Alice lui ordonne, d'une voix dure :
> « Caresse-moi !
> -Ici ?
> -Oui, ici ! » [144]

La non-linéarité du récit permet au spectateur de suivre les fluctuations mentales du personnage principal. Alice vit dans un univers à l'intérieur duquel les notions de passé, de présent et de futur semblent complètement dissoutes. Ce monde atemporel est aussi celui de Marcus, le vieil officier aphasique de *La Forteresse.* Dans ce ciné-roman, le personnage, que devait initialement interpréter Michelangelo Antonioni, est enfermé dans une forteresse hors

[142] ROBBE-GRILLET Alain, *Topologie d'une cité fantôme, op.cit.*, p.106.
[143] GARDIES André, « Le travail du double », in *Robbe-Grillet cinéaste, op.cit.*, p.113.
[144] ROBBE-GRILLET Alain, *Glissements progressifs du plaisir, op.cit.*, p.129-130.

du temps. A l'intérieur de ce purgatoire, il se remémore son ancienne vie. Il est cependant difficile pour le lecteur de démêler les images soi-disant réelles de celles fantasmées par Marcus. Le rythme de l'œuvre suit donc les mouvements chaotiques de la conscience de ce personnage au passé trouble. On passe, sans transition, de l'image du vieux Marcus enfermé à l'intérieur de sa prison à celle du jeune Marcus présenté, en compagnie de sa fille, dans un décor très romantique :

> Scène du passé. Marcus et Diane chevauchent côte à côte dans une belle lumière rose de fin d'après-midi. Marcus, qui devance un peu sa compagne, se retourne un instant vers elle pour lui sourire. Encouragée peut-être par ce signe (ou bien même y a-t-elle compris une sorte d'injonction ?), la jeune fille ôte son casque et libère les boucles de ses cheveux blonds, qui resplendissent dans le contre-jour.[145]

Dans *L'Année dernière à Marienbad*, la temporalité est tout aussi problématique. Comme a pu le faire remarquer Gilles Deleuze dans *L'image-temps* : « *L'Année dernière à Marienbad* est précisément une histoire de magnétisme, d'hypnotisme, où l'on ne peut considérer que X a des images-souvenirs, et que A n'en a pas ou n'en a que de très vagues, parce qu'ils ne sont pas sur la même nappe. [146]».

Le rythme du film est ici problématique parce que coincé entre deux espace-temps irréconciliables. Dans l'introduction du ciné-roman de *L'Année dernière à Marienbad,* Robbe-Grillet insiste sur ce point précis. Le spectateur doit accepter cette temporalité chaotique pour pouvoir entrer à l'intérieur du monde de Marienbad :

> Mais l'histoire que l'inconnu raconte prend corps de plus en plus, irrésistiblement, elle devient de plus en plus cohérente, de plus en plus présente, de plus en plus vraie. Le présent, le passé, du reste, ont fini par se confondre, tandis que la tension croissante entre les trois protagonistes crée dans l'esprit de l'héroïne des phantasmes de tragédie : le viol, le meurtre, le suicide…[147]

[145] ROBBE-GRILLET Alain, *La Forteresse, op.cit.,* p.71.
[146] DELEUZE Gilles, *L'image-temps, op.cit.,* p.161.
[147] ROBBE-GRILLET Alain, *L'Année dernière à Marienbad, op.cit.*, p.104.

Cette indétermination temporelle brise continuellement le rythme du film mais permet aussi l'expansion d'une nouvelle temporalité, hors-norme, à la fois présente et passée : la temporalité du fantasme. Dans *Alain Resnais, études cinématographiques,* René Prédal dit que « Les images de *Marienbad* sont tantôt la représentation de l'esprit de l'homme, tantôt de celui de la femme[148] ». Le critique évoque l'image de la femme au talon brisé pour étayer sa thèse. En effet, une première scène présente une jeune femme, revenant seule à l'hôtel, après avoir brisé son talon, alors que dans la deuxième version, la femme au talon brisé revient accompagnée de X. La première scène serait la vision de A et la deuxième celle de X. Le spectateur suit donc les fluctuations mentales des deux personnages. A la fois sur le plan passé (fantasmé ou réel?) et sur le plan présent, le rythme du film ralentit progressivement au point qu'il devient rapidement difficile de démêler ce qui provient de chaque temporalité. On retrouve ce même problème dans *Le Voyeur*, le rythme du roman étant consubstantiel aux mouvements de l'intériorité du héros. Maurice Blanchot, dans son article « La clarté romanesque », évoque ce jeu sur les différentes temporalités dans *Le Voyeur* :

> […] si le passé, l'avenir, ce qui est en avant, en arrière, tendent dans son récit à se déposer sur la surface lisse du présent, par un jeu de perspectives et d'approches subtil et calculé, c'est pour obéir à l'exigence de l'espace sans ombre et sans épaisseur, où tout doit se déployer- afin que tout soit décrit-, comme dans la simultanéité d'un tableau, par cette métamorphose du temps en espace que chaque récit peut-être tente avec plus ou moins de bonheur. [149]

Mathias, le héros du *Voyeur,* n'arrive plus à se situer dans une quelconque temporalité. Son errance devient celle d'un récit qui ne cesse de déstabiliser ses lecteurs. Perdu entre réalité et fantasme, entre présent, passé et futur ; le récit piétine et fige l'intrigue jusqu'à sa non-résolution. Le lecteur finit même par douter de la véracité de l'histoire qui lui est présentée comme l'atteste le passage ci-dessous :

[148] PREDAL René, *Alain Resnais, études cinématographiques, op.cit.*, 84.
[149] BLANCHOT Maurice, « La clarté romanesque », in *Oblique*, n°16-17, p.91.

> Sur le moment, Mathias s'imagina voir à nouveau la petite Jacqueline. En même temps qu'il se rendait compte de l'absurdité d'une telle apparition, il constata que la nouvelle venue comptait certainement quelques centimètres et quelques années de plus qu'elle. Observé avec attention, ce visage ne ressemblait d'ailleurs pas à celui de Violette, quoique qu'il ne fût pas inconnu non plus. Bientôt il se souvint : il avait affaire à la jeune femme qui vivait chez Jean Robin, dans la maisonnette au fond de la crique. [150]

Cette indécision permanente du personnage principal devient le moteur de la narration. Dans *Le Miroir qui revient*, Robbe-Grillet insiste d'ailleurs sur le caractère instable de cette voix narrative en perpétuelle conflit avec elle-même :

> Si j'ouvre aujourd'hui *Le Voyeur ou La Jalousie*, ce qui me saute aux yeux dès l'abord, c'est précisément le difficile et inlassable combat mené par la voix narrative, celle de Mathias le voyageur comme celle du mari sans nom, contre le délire qui les guette et qui affleure à maint détour de phrase, pour prendre même plus d'une fois le dessus tout au long d'un paragraphe. [151]

L'inconscient et le monde des fantasmes structurent l'univers robbe-grillétien. Mais cette artificialité stylistique revendiquée par l'auteur se lie aussi à une imagerie fantasmatique bien particulière.

2- Une imagerie fantasmatique

-Le recours aux mythes

Robbe-Grillet s'amuse à reprendre, dans l'ensemble de son œuvre, certains topoï archaïques étant donné que les mythes représentent pour lui un inépuisable réservoir à fantasmes. Dans *Les Gommes*, Robbe-Grillet réutilise le mythe d'Œdipe même s'il en occulte certaines caractéristiques. L'idée d'un parricide devient une hypothèse et la thématique de l'inceste n'est évoquée qu'à travers la devinette du vieil alcoolique :

[150] ROBBE-GRILLET Alain, *Le voyeur*, *op.cit.*, p.179.
[151] ROBBE-GRILLET Alain, *Le Miroir qui revient, op.cit.,* p.38.

-Quel est l'animal qui est parricide le matin, inceste le midi et aveugle le soir ?

Genette avait déjà évoqué, dans *Palimpsestes,* cette particularité de l'œuvre. La référence à l'univers Œdipe ne touche donc pas l'intégralité du récit :

> Diverses indications suggèrent que le détective- meurtrier est sans doute, sans le savoir, le fils de la victime, mais la conséquence proprement « œdipienne » au sens freudien (l'inceste) reste absente. Robbe-Grillet ne retient de la légende que le double thème du parricide par erreur et de l'enquête fatale, les deux éléments se trouvant reliés d'une manière particulièrement retorse du fait que c'est l'enquête qui détermine le meurtre. [152]

Le vieillard s'est métamorphosé en sphinge le temps d'une brève devinette. Quant à Daniel Dupont, il serait, bien que rien ne soit jamais dit sur le sujet, le père de Wallas. Un réseau d'indices laisse entendre cette possibilité. On apprend par exemple, assez rapidement, que Daniel Dupont pourrait être le père mystérieux que venait visiter Wallas dans son enfance. La fausse-victime des *Gommes* aurait, d'ailleurs, eu un enfant avec une femme de condition modeste. Même si cet enfant n'est pas Wallas, le doute ne cesse de planer tout au long de l'œuvre. Le fils hypothétique finira par tuer cette figure du père incarnée par Daniel Dupont. Comme dans l'*Œdipe roi* de Sophocle, l'enquêteur est l'assassin qu'il recherche. A travers cette reprise du mythe d'Œdipe, Robbe-Grillet instaure un climat inquiétant à l'intérieur de son texte. Mais les références restent fantasmatiques et sortent, le plus souvent, de l'esprit de personnages secondaires qui ne font pas le lien entre l'enquête policière et la référence mythologique :

> Mme Jean songe à cette étrange conjoncture où le coupable prend lui-même la direction de l'enquête. Comme elle ne peut venir à bout d'une réflexion aussi vertigineuse, délibérément elle détourne les yeux- et se met à penser à autre chose. [153]

[152] GENETTE Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982, p.354-355.
[153] ROBBE-GRILLET Alain, *Les Gommes, op.cit.*, p.208.

L'intrigue policière devient secondaire et l'imagerie mythique se dissémine tout au long de l'œuvre. On trouve, entre autres, des références à la ville de Thèbes mais aussi à l'oracle, à la voyante et même à *La Machine infernale* de Cocteau. Robbe-Grillet évoque aussi la figure d'Apollon, à travers un débat houleux autour de la signification du mot oblique :

> Le patron sert une nouvelle tournée aux trois hommes accoudés au bar. Les deux autres ont repris leur dispute ; c'est la signification du mot *oblique* qui les sépare. […] Antoine s'approche de la table où Wallas boit son grog ; il le prend à témoin :
> -Vous avez entendu, Monsieur ? Voilà un type censément instruit qui n'admet pas qu'une ligne puisse être à la fois oblique et droite. [154]

À travers la lutte acharnée des deux hommes du bar, Robbe-Grillet s'intéresse au caractère complexe de ce dieu également surnommé Loxias (l'Oblique). Comme a pu le faire remarquer Edith Hamilton dans son ouvrage *La mythologie des dieux, ses héros, ses légendes*, en évoquant cette figure ambiguë d'Apollon l'oblique :

> L'Apollon de Delphes était une divinité essentiellement bénéfique, un lien direct entre les dieux et les hommes, aidant ceux-ci à connaître la volonté de ceux-là ou à se réconcilier avec eux ; il était aussi le purificateur, il avait le pouvoir de laver ceux-là même qui s'étaient souillés du sang de leur famille. Et cependant quelques récits nous le montrent impitoyable et cruel. [155]

La ligne à la fois droite et oblique des *Gommes* peut être mise en relation avec cette divinité aussi protectrice que dévastatrice. Dans l'*Œdipe Roi* de Sophocle, Tirésias dit être le « ministre de Loxias [156] ». Le caractère ambigu des oracles d'Apollon lui a valu ce surnom que Robbe-Grillet réutilise dans une optique différente. L'oblique ne correspond plus à la figure d'Apollon, il est utilisé pour construire une atmosphère kafkaïenne. C'est son caractère géométrique qui est surligné et qui permet à l'auteur de créer un univers à l'intérieur duquel

[154] *Ibid.*, p.231.
[155] HAMILTON Edith, *La Mythologie : ses dieux, ses héros, ses légendes*, Belgique, Marabout, 1978, p.33.
[156] SOPHOCLE, *Œdipe-Roi*, in « Théâtre complet », Paris, Gallimard, 1973, p.115.

toutes les significations ont la possibilité de dévier. Simple élément esthétique, l'oblique, par mimétisme, a fini par contaminer l'ensemble du texte. Jouant sur l'ambigüité du mot oblique, à la fois forme géométrique et référence à l'univers d'Œdipe, Robbe-Grillet crée un monde fantasmatique cauchemardesque rappelant l'univers carcérale inquiétant et sinueux du *Procès* de Kafka :

> Des gens se hâtent dans tous les sens. Ils doivent avoir deviné - ou cru deviner- la signification de l'annonce, car l'agitation a redoublé. Au milieu des mouvements réduits, dont chacun n'affecte qu'une très petite partie de la salle- entre un indicateur et un guichet, d'un tableau d'affichage à un kiosque- ou même des espaces plus incertains, animés ça et là de cheminements courbes, hésitants, discontinus, aléatoires- au milieu de cette masse grouillante, à peine coupée par instant, jusqu'alors, de quelque trajectoire moins épisodique, se font toujours des courants notables ; dans un angle a pris naissance une file indienne qui traverse tout le hall en une oblique décisive ; plus loin, des volontés éparses se rassemblent en un faisceau de hélements et de pas rapides, dont la flot se fraye un large passage, pour venir buter contre un des portillons de sortie ; une femme gifle un petit garçon, un monsieur cherche fiévreusement dans ses nombreuses poches le billet qu'il vient d'acheter ; de tous les côtés on crie, on traîne des valises, on se dépêche.[157]

La description du hall de la gare crée progressivement un sentiment d'angoisse et de malaise. La ligne oblique présentée dans l'extrait peut alors entrer en résonnance avec l'intrigue policière, sans cesse détournée, du roman. Robbe-Grillet fait directement appel à la culture de ses lecteurs comme l'atteste également les nombreuses références implicites au mythe d'Œdipe. L'œuvre perd son statut de roman policier pour se métamorphoser en véritable jeu de pistes. Ainsi, au détour d'une phrase est évoqué le handicap d'Œdipe (*Oïdipious* signifiant « pieds enflés ») qui contamine Wallas, le héro, sans doute, parricide du roman :

> Il est assis sur le bord de son lit, les coudes sur les genoux, la tête entre les mains. Il a retiré ses chaussures qui lui faisaient mal ; ses pieds sont enflés à force de marcher. [158]

[157] ROBBE-GRILLET Alain, *Les Gommes*, *op.cit*., p.209.
[158] *Ibid.,* p.259.

Comme l'a démontré Simone Korf-Sausse, dans son ouvrage *D'Œdipe à Frankenstein, figures du handicap,* Œdipe passe du rang de victime à celui de sujet[159]. Dans *Les Gommes,* Wallas, orphelin de père et enquêteur, devient l'assassin qu'il est censé devoir traquer. Il n'est donc plus une victime mais un coupable à l'image du héros mythique. Avec *La Reprise,* Robbe-Grillet réinvestit, une seconde fois, le mythe d'Œdipe. Les thématiques du parricide et de l'inceste permettent d'actualiser la référence. Ainsi, à la fin du roman, Walther von Brücke révèle à son frère sa véritable identité :

> Il dit, en détachant bien les mots : « Oui, je suis Walther, et je colle à toi comme une ombre depuis que tu es monté dans le train, au départ d'Eisenach, te suivant ou te devançant selon d'où vient la lumière… Ton ami Pierre Garin a besoin de moi ici, un besoin absolu, pour des affaires autrement importantes. En échange, il m'a fourni ce rendez-vous avec toi, Markus dit Ascher, dit Boris Wallon, dit Mathias Franck… Maudit ! (Sa voix se fait soudain plus menaçante.) Cent fois maudit ! Tu as tué le père ! Tu as fais l'amour à sa jeune épouse, sans même savoir qu'elle m'appartient désormais, et tu as convoité sa fille, une enfant !... Mais je vais aujourd'hui me débarrasser de toi, puisque tu as terminé ton rôle. »[160]

Robbe-Grillet couple le mythe d'Œdipe avec celui des frères ennemis Abel et Caïn mais la lutte fratricide de Markus et Walther renvoie aussi à la descendance d'Œdipe et de Jocaste. Les deux frères de *La Reprise* évoquent notamment Etéocle et Polynice et la jeune Gigi, demi-sœur des deux hommes, peut être considérée comme une nouvelle Antigone. Robbe-Grillet pervertit les mythes qui deviennent un support ludique permettant aux fantasmes de pleinement se déployer. Ainsi, dans *La Reprise,* les rôles sont inversés. Les deux frères ne s'entretuent plus puisque seule Gigi a la possibilité de donner la mort. Elle finit donc par empoisonner Walter lors d'un rituel sadomasochiste :

---

[159] KORF-SAUSSE Simone, *D'Œdipe à Frankenstein, figures du handicap,* Bruges, Desclée de Brouwer, 2001, p.62.
[160] ROBBE-GRILLET Alain, *La Reprise, op.cit.,* p.222.

> Gigi proposait ce soir à son maître de tenir pour lui- mais en privé- ce rôle qu'il appréciait tant là-bas, et d'en reproduire le cérémonial avec son propre sang. Il acceptait bien sûr avec enthousiasme. Le docteur Juan a lui-même accompli la saignée sacrificielle, dans l'une des rares flûtes à champagne en cristal conservées en bon état. En plus de l'alcool fort et du piment rouge, Gigi, seule dans son cabinet de toilette, a rajouté au mélange une bonne dose d'acide prussique, donnant à l'ensemble un incontestable parfum d'amande amère dont Walther ne s'est pas méfié. Du bout des lèvres, il a d'ailleurs jugé cela délicieux, et il a bu d'un seul trait le philtre d'amour. [161]

Il n'est pas question d'inceste mère-fils mais d'inceste frère-sœur même si la relation sexuelle ambiguë entre Walther et Io, sa jeune belle-mère, évoque la faute d'Œdipe et de Jocaste :

> Allongé sur le dos, les bras inertes, je pouvais jouir avec intensité tout en demeurant pour ainsi dire absenté de moi-même. J'étais comme un bébé à moitié endormi que sa mère déshabille, savonne, lave longuement jusque dans les moindres recoins, rince, frictionne, saupoudre de talc, qu'elle répartit ensuite avec une duveteuse houppette rose, tout en me parlant avec douceur et autorité, musique rassurante dont je ne cherche même pas à percer le sens qui m'échappe… [162]

Cette amante au caractère maternel renvoie à la trahison de Walther qui a, tel Œdipe, fauté avec la femme de son père bien que celle-ci ne soit pas sa véritable mère. La référence au mythe d'Œdipe est ici déplacée afin de laisser libre cours à l'imaginaire érotique de l'auteur. Les maîtresses deviennent alors des mères et les sœurs des partenaires de jeux sexuels. Les von Brücke sont donc de nouveaux Labdacides. Dans *Œdipe ou la légende du conquérant*, Marie Delcourt revient sur l'étymologie du mot grec *labda*. Le mot au Vème siècle désignait un boiteux[163]. Cet handicap est, dans le cas des Labdacides, bien plus moral que physique. La famille von Brücke de *La Reprise* partage d'ailleurs avec eux cette même faille. Cependant, si Œdipe et Jocaste ignoraient qu'ils étaient mère et fils, Markus von Brücke savait parfaitement qu'il abusait de sa jeune demi-sœur :

---

[161] *Ibid.*, p.251.
[162] *Ibid.*, p.162.
[163] DELCOURT Marie, *Œdipe ou la légende du conquérant*, Paris, Droz, 1944, p.20.

> Pour moi, en revanche, cela ne va pas sans problème : nous avons donc à faire à la fille de Io, que pourtant je croyais demeurée en France. L'érotique objet de mes actuelles convoitises serait ainsi ma demi-sœur, puisque engendrée comme moi par le détestable Dany von Brücke. [164]

Les personnages de Robbe-Grillet ne sont plus victimes de leur destin, ils acceptent, au contraire, leurs désirs les plus pervers. On est donc ici à mille lieues de la tragédie sophocléenne. Comme l'ont fait remarquer Christophe Carlier et Nathalie Griton-Rotterdal dans leur ouvrage *Des mythes aux mythologies* :

> […] Entrant dans la tragédie, Œdipe pénètre dans un univers où les êtres, enserrés dans le réseau de leurs contradictions, remettent en questions valeurs humaines, civiques et religieuses.[165]

Robbe-Grillet, contrairement à Sophocle, ne s'intéresse pas à la visée morale de la légende. Il reprend cependant, à son compte, le concept freudien de « complexe d'Œdipe ». La relation incestueuse mère-fils n'est plus une malédiction mais un fantasme à l'image des pulsions sexuelles des frères von Brücke envers leur jeune demi-sœur Gigi. Le complexe d'Œdipe élaboré par Freud participe donc du mythe comme a pu le montrer Claude Lévi-Strauss dans *Anthropologie structurale* :

> […] le mythe reste mythe aussi longtemps qu'il est perçu comme tel. Ce principe est bien illustré par notre interprétation du mythe d'Œdipe qui peut s'appuyer sur la formulation freudienne, et lui est certainement applicable. Le problème proposé par Freud en termes « œdipiens » n'est sans doute plus celui de l'alternative entre autochtonie et reproduction bi-sexuée. Mais il s'agit toujours de comprendre comment *un* peu naître de *deux* : comment se fait-il que nous n'ayons pas un seul géniteur, mais une mère et un père de plus ? On n'hésitera donc pas à ranger Freud, après Sophocle, au nombre de nos sources du mythe d'Œdipe.[166]

---

[164] ROBBE-GRILLET Alain, *La Reprise*, *op.cit.*, p.142.
[165] CARLIER Christophe, GRITON-ROTTERDAM Nathalie, *Des mythes aux mythologies*, Paris, Ellipses Marketing, 2008, p.116.
[166] LEVI-STRAUSS Claude, *Anthropologie structurale*, Paris, éd. Plon, 1958, p.240.

Robbe-Grillet s'appuie autant sur la tragédie de Sophocle que sur la conception freudienne de complexe d'Œdipe. Le mythe ne cesse d'être réinvesti par de nouvelles significations, il perd son côté sacré pour devenir un pur fantasme. Ainsi, la sphinge n'est plus cette créature mythique qui pose des questions à Œdipe mais une maison close, déguisée en cabaret et regorgeant d'adolescentes :

> « Je vous demande pardon d'avoir menti.
> - Tu as dit d'autres choses inexactes ?
> -Oui… Je ne vais plus à l'école. Je suis entraîneuse dans un cabaret de Schönenberg.
> - *Die Sphinx.*[167]

La référence de Robbe-Grillet est double, la sphinge étant aussi le nom d'une célèbre maison close parisienne de la fin du XIXème siècle. On trouvait d'ailleurs, à l'entrée de ce lieu de débauches, une grande baignoire de cuivre rouge ornée d'une sphinge aux attributs déployés. A travers l'image de la maison close, Robbe-Grillet surligne le caractère érotique, longtemps occultée, de cette figure de la sphinge. Dans *Le Bleu du ciel*, Georges Bataille utilisait déjà cette même référence :

> J'errai d'un café à une rue, d'une rue à un autobus de nuit ; sans en avoir eu l'intention, je descendis de l'autobus, et j'entrai au Sphynx. Je désirais l'une après l'autre les filles offertes en cette salle à tout venant ; je n'avais pas l'idée de monter dans une chambre : une lumière irréelle n'avait pas cessé de m'égarer. [168]

Marie Delcourt, dans *Œdipe ou la légende du conquérant*, évoque également cette particularité de la sphinge :

[167] ROBBE-GRILLET Alain, *La Reprise, op.cit.*, p.103.
[168] BATAILLE Georges, *Le Bleu du ciel,* (1957), Paris, 10/18, 1985, p.61.

> La littérature a fait d'elle une ogresse et une questionneuse. Son caractère érotique n'a laissé dans les textes que de faibles traces inintelligibles s'ils n'étaient commentés par quelques dessins archaïques, dont la signification érotique est évidente. [169]

La sphinge est aussi une succube, un être femelle qui s'approche d'un homme pour s'étendre sur lui. Les jeunes filles de *La Reprise*, à l'image de cette créature lubrique, sont aussi effrayantes qu'attrayantes. Elles sont présentées à l'intérieur d'un lieu angoissant qui ne fait que mettre en lumière leur véritable nature :

> Tout en réfléchissant à ces mystères, Wall, dont les yeux se sont maintenant habitués à la trouble pénombre, qui obscurcit le vaste salon aux lourds rideaux rouges presque clos, inspecte avec plus d'attention son décor de foire aux puces oniriques, de capharnaüm oppressant, magasin aux souvenirs enfouis où la présence parmi les jouets d'enfant, plus ou moins miniaturisés, de nombreuses poupées grandeur nature en accoutrements suggestifs, contrastant avec leurs minois juvéniles, évoquerait quelque lupanar 1900 beaucoup plus qu'une boutique pour petites filles. [170]

Les adolescentes précoces de *La Reprise* évoquent aussi le mythe des Erinyes. On retrouve dans *Le Procès* de Kafka, ce même type de représentation. Les petites filles qui harcèlent Joseph K., à l'image de ces divinités de la vengeance, sont aussi envahissantes que terrifiantes. Dans *La Reprise*, Walther, enfermé à l'intérieur de la maison de JK et entouré d'adolescentes perverses, finit par agresser Violetta. La jeune fille, loin d'être pour Walther un objet de désir, se mue en véritable menace :

> Croyant trouver là sa meilleur sauvegarde en présence d'un adversaire incontrôlable, et faisant à tout hasard confiance au pouvoir reconnu de ses charmes, l'intrépide adolescente a penché la poitrine en avant pour se frotter gentiment à lui, en s'efforçant de découvrir davantage un joli sein nu dans le débraillé du corsage, murmurant d'ailleurs en toute franchise que s'il le désirait, elle pouvait ôter sans plus attendre sa petite culotte…Mais l'homme demandait autre chose, qu'elle ne comprenait pas : une clef pour s'enfuir de cette maison, dont aucune porte de sortie n'est jamais verrouillée. Elle ne se rendait

[169] DELCOURT Marie, *Œdipe ou la légende du conquérant, op.cit.*, p.119.
[170] ROBBE-GRILLET, *La Reprise, op.cit.*, p.94.

> pas compte que la dangereuse lame de verre, toujours brandit fermement par l'inconnu, lui effleurait à présent la base du pubis.[171]

Prisonnier de cette maison des plaisirs, Walther perdra pied en agressant Violetta. Robbe-Grillet, en s'inspirant du mythe des Erinyes, crée ici un climat oppressant. Les jeunes filles de *La Reprise* sont des entités effrayantes. Leur sexualité exacerbée les rend d'ailleurs particulièrement menaçantes. Wallas, le héros du roman de Robbe-Grillet, est victime d'un véritable déferlement général d'hystérie juvénile. Il est persécuté par des adolescentes qui, à l'image des Erinyes, ne cessent de lui rappeler ses propres fautes. Le criminel incestueux se retrouve alors enfermé dans la maison d'Io, lieu clos à l'intérieur duquel les Erinyes règnent en maîtres :

> Il s'est alors aperçu qu'il tenait dans la main droite un énorme œil en verre coloré, blanc, bleu et noir, qui devait provenir de quelque poupée géante, et il l'a porté vers son visage pour le considérer, avec horreur… Les filles ont éclaté de rire, toutes ensemble, selon des timbres et hauteurs variés, avec des crescendos, des notes suraiguës, des roulements plus graves, dans un concert effrayant… La dernière sensation du voyageur a été qu'on le transportait, désarticulé, sans force, comme un pantin de chiffon, tandis que toute la maison s'emplissait du vacarme d'un déménagement désordonné, ou même d'un saccage, dans ce qui paraissait la clameur d'une émeute. [172]

Robbe-Grillet se sert du mythe des Erinyes pour construire une image fantasmatique de Lolita à la fois ingénue et perverse. Toutes les filles de la maison close finissent par se ressembler. Gigi et Violette portent même des tenues similaires, vêtements également portés par l'ensemble des jeunes filles travaillant au *Sphinx* :

> La jeune fille portait en effet la gracieuse robe d'écolière qui est de rigueur au *Sphinx*, mais dans une version moins ambiguë, beaucoup plus ouvertement provocant que celle de Gigi : le corsage, dégrafé

[171] *Ibid.*, p.186-187.
[172] *Ibid.*, p.103-104.

> sur le devant presque jusqu'à la taille, bâillait largement d'un côté en dégageant la rondeur d'une épaule nue, tandis que le haut des cuisses exhibait leur chair satinée entre l'ourlet et la jupe et les jarretières froncées, garnies de fleurettes miniatures en gaze rose, qui retenait les longs bas noirs soyeux, agrémentés de dentelle au-dessus des genoux. [173]

Toutes ces adolescentes évoquent, par leurs similitudes, les jeunes modèles de David Hamilton. Mais les mythes gréco-latins ne sont pas les seules sources légendaires utilisées par Robbe-Grillet. L'auteur des *Gommes* puise aussi certains de ses mythes dans le folklore breton. Il se remémore, d'ailleurs, dans *Le Miroir qui revient*, les légendes qui ont bercé son enfance et qui sont devenus le substrat de son écriture :

> J'ai grandi dans le commerce familier de ces spectres. Ils faisaient partie, sans problème, de mon univers quotidien, mêlés à ceux des légendes bretonnes ou des histoires de revenants que nous racontait « marraine », la sœur de ma grand-mère maternelle, le soir, pour nous endormir à leur bercement : marins péris en mer qui viennent tirer les vivants par les pieds dans leurs lits, la charrette de l'*ankou* dont les grincements et cahots annoncent sa mort prochaine au promeneur nocturne, égaré dans un réseau de chemins creux qu'il croyait pourtant connaître, espaces frappés par un enchantement, objets ensorcelés, présages et intersignes, sans compter ces innombrables âmes en peine qui gémissent sur la lande ou dans les marais, font claquer les volets de la chambre en l'absence du moindre vent et agitent jusqu'à l'aube l'eau des bassines où trempe le linge réprouvé.[174]

Dans *Le Voyeur*, Robbe-Grillet rendait déjà hommage à ces croyances ancestrales à travers la référence à un mystérieux monstre marin. Toute cette imagerie mythique est cependant liée au personnage de Mathias et à son crime. L'assassin et le monstre marin ne font alors plus qu'un dans l'univers fantasmatique de Robbe-Grillet :

> Il comprit néanmoins, grâce à la lenteur et aux répétitions incessantes du vieillard ainsi qu'aux propos sarcastiques de ses auditeurs, qu'il s'agissait d'une ancienne légende du pays- dont il n'avait pourtant jamais entendu parler dans son enfance : une jeune vierge, chaque année au printemps, devait être précipitée du haut de la falaise pour apaiser le dieu des tempêtes et rendre la mer clémente aux voyageurs et aux marins. Jailli de l'écume, un monstre gigantesque au cou de serpent et à la gueule de

[173] *Ibid.*, p.136.
[174] ROBBE-GRILLET Alain, *Le Miroir qui revient, op.cit.,* p.20.

> chien dévorait vivante la victime, sous l'œil du sacrificateur. Sans aucun doute, c'était la mort de la petite bergère qui avait provoqué ce récit. [175]

Mais toutes ces références deviennent, à leur tour, des fantasmes à l'image de la figure de l'Ankou dans *Angélique ou l'enchantement.* En Basse-Bretagne, l'Ankou est une personnification de la Mort. Elle apparaît, la plupart du temps, sous les traits d'un vieillard très grand et très maigre quand elle n'est pas représentée par un squelette drapé d'un linceul. Dans le deuxième volet de sa trilogie des *Romanesques*, Robbe-Grillet déconstruit le mythe en faisant de l'Ankou une entité protectrice :

> […] si, comme primordial (bien qu'ambigu) en cette affaire : si comme tout le laisse croire, il était véritablement l'ankou (qui annonce le trépas et, peut-être, choisit ceux qui vont accomplir le grand voyage, n'avait-il pas cependant protégé la victime en lui faisant porter sa faux, puisque celle-ci – et elle seule- avait causé l'intervention du capitaine ? Lui épargnant de succomber, le message maudit devenait en outre l'intermédiaire qui lui présentait le seul grand ami de toute son existence.[176]

La faux, synonyme de trépas, se transforme en talisman. Elle protège les hommes du danger. Robbe-Grillet anthropomorphise cette incarnation de la Mort en en faisant un être doué de pitié et de compassion. Le père d'Alain Robbe-Grillet a donc été protégé par la puissance de cet être effrayant et serviteur de la Mort. Henri de Corinthe rencontrera à son tour l'Ankou même si celui-ci se montrera beaucoup plus menaçant avec lui :

> Comme ils doublaient un tombereau vide et grinçant, tiré cahin-caha par un vieux cheval sans force, le comte Henri voit tout à coup surgir du bas-côté un paysan d'un âge encore plus vénérable qui guidait l'attelage sur son flanc droit. Long et d'une effrayante maigreur, il est vêtu d'une stricte vareuse boutonnée jusqu'au col et d'un pantalon étriqué, taillés l'un comme l'autre, dans un mince tissu de coton, sombre mais brillant. Sa tête disparaît presque sous un chapeau rond à larges bords, rigides, peut-

[175] ROBBE-GRILLET Alain, *Le Voyeur, op.cit.*, p.221
[176] ROBBE-GRILLET Alain, *Angélique ou l'enchantement, op.cit.*, p.65-66.

> être moins lorrain que breton. Il porte sur l'épaule une faux de moissonneur (pour quoi faire en cette saison ?), qu'il brandit soudain avec rage vers le visage de l'officier. [177]

On remarque, dans cet extrait, que le vieillard, même s'il possède toutes les caractéristiques de l'Ankou, n'est jamais présenté comme tel. Malgré son aspect inquiétant, il n'apporte d'ailleurs pas la mort au personnage d'Henri de Corinthe. Tous les mythes sont donc appelés à évoluer. Leur nature n'est jamais fixe. Robbe-Grillet donne, à l'Ankou, une nouvelle caractéristique qui contredit ce qu'il est censé représenter dans l'imaginaire collectif. Dans *Anthropologie structurale,* Lévi-Strauss évoque cette nature particulière du mythe qui malgré sa structure fixe, basée sur la répétition, n'arrête pas d'évoluer. Le mythe est un organisme vivant en perpétuelle mutation comme l'attestent les propos de l'auteur de *Tristes tropiques* :

> Tout mythe possède donc uns structure feuilletée qui transparaît à la surface, si l'on peut dire, dans et par le procédé de répétition. Pourtant (et c'est le second point) les feuillets ne sont jamais rigoureusement identiques. [178]

L'œuvre robbe-grillétienne est, d'un point de vue formel, très proche de la structure du mythe définie par Lévi-Strauss. Dans *La Jalousie,* ce sont toujours les mêmes scènes qui sont répétées même si certains éléments permettent de modifier la perception globale de la représentation. Chez Robbe-Grillet, tout est sans cesse appelé à recommencer. Son œuvre coïncide avec le mythe de l'éternel retour tel qu'il a été établi par Mircea Eliade. Dans son ouvrage, *Le mythe de l'éternel retour,* Eliade s'intéresse au concept de réalité dans les sociétés archaïques indo-européennes. Il présente, dans le deuxième chapitre de son livre, la notion de régénération du temps :

---

[177] *Ibid.,* p.148-149.
[178] LEVI-STRAUSS Claude, *Anthropologie structurale, op.cit.,* p.254.

> La répétition symbolique de la Création dans le cadre de la fête du Nouvel An s'est conservée jusqu'à nos jours chez les Mandéens de L'Iraq et de l'Iran. Encore aujourd'hui, au début de l'année, les Tatars de Perse ensemencent une jarre remplie de terre ; ils le font, disent-ils, en souvenir de la Création. [179]

En tant que période de transition, le passage au Nouvel An reprend le modèle cosmogonique de la Création, soit le passage du Chaos au Cosmos. Tout ce qui a pu avoir lieu avant cette Nouvelle Création est détruit. Les pêchés sont annulés grâce à l'expulsion d'un pharmakon. Dans l'œuvre de Robbe-Grillet, la fin d'un cycle appelle toujours un recommencement. Dans *Glissements progressifs du plaisir*, l'inspecteur de police interprété par Jean-Louis-Trintignant cherche le meurtrier de Nora, la colocataire d'Alice. A la fin de l'œuvre, on apprend que c'est un voyeur qui a assassiné la jeune femme. Cette fin n'en est pas vraiment une puisque le film s'achève sur la mort de l'avocate dans des conditions similaires à celle de la première victime :

> « Voilà. C'est fini. La reconstitution n'aura pas lieu. Votre innocence est enfin prouvée : on a retrouvé le voyeur assassin et il a fait des aveux… »
> Alice reste muette et immobile. Le policier aperçoit sa main tâchée de sang. Il dit :
> « Vous êtes blessée ? »
> Elle ne répond pas et détourne la tête. Le policier comprend qu'il s'est passé quelque chose et suit des yeux le regard de la jeune fille. Il découvre l'avocate exangue ; il va jusqu'au pied du lit, voit tout de suite que la jeune femme est morte et dit simplement :
> « Ah bon… Alors, tout est à recommencer. » [180]

Les notions de début et de fin deviennent progressivement caduques. La réutilisation du mythe de l'éternel retour permet l'expansion du fantasme. Cependant, Robbe-Grillet occulte la dimension sacrée du mythe défini par Mircea Eliade qui devient, dans son œuvre, un pur instrument stylistique. Dans *La Forteresse*, le jeune Marcus vient rendre visite à son double vieillissant et vice-versa. Les deux personnages ne font qu'un mais peuvent néanmoins communiquer à travers le temps. Cette nouvelle dimension empêche toute forme d'évolution.

[179] ELIADE Mircea, *Le mythe de l'éternel retour*, Paris, Gallimard, 1989, p.79.
[180] ROBBE-GRILLET Alain, *Glissements progressifs du plaisir, op.cit.*, p.148.

Ainsi l'infirmière de Marcus est le double parfait de sa fille Diane, décédée plusieurs années auparavant. Marcus et Diane vivaient d'ailleurs une relation amoureuse passionnelle qui n'est pas sans évoquer les rapports incestueux du roi Cynéras de Chypre et de sa fille Smyrna. Dans la célèbre légende, la femme du roi de Chypre vantait la beauté de sa fille Smyrna qu'elle considérait comme la plus belle femme de l'univers, devant la déesse Aphrodite. Aphrodite se vengea de cette insulte en faisant naître dans le cœur de Smyrna un amour incestueux. Il ne faut cependant pas oublier que dans le mythe de Smyrna, Cynéras avait été enivré par les soins de Hippolité et n'était donc pas conscient de la gravité de ses actes. Le prénom Diane fait également référence à la déesse romaine de la chasse et de la nature sauvage. Le personnage a donc un double caractère mythique. Dans le ciné-roman de *La Forteresse*, aucune explication n'est d'ailleurs donnée à cette passion incestueuse et la mère de Diane est totalement absente du récit. Les personnages du père et de la fille jouent des rôles qui les empêchent d'assumer pleinement la nature de leur relation :

> Annie acquiesce d'un signe de tête qui marque l'évidence, puis s'approche des papiers. Heinrich lui tend une feuille (au hasard ?). Annie lit mezza voce, et c'est bien ici sa voix grave qu'on entend :
> « Hier, comme je chevauchais sur la lande aux côtés du roi Marc… » Elle s'interrompt pour demander : « Qui est ce Marc ? »
> Heinrich : « Marc-Antoine Marcus, c'est lui. Vous n'aviez jamais entendu son prénom ? »
> Annie fait un signe de dénégation et murmure, rêveuse : « Marc-Antoine…comme un empereur romain… »[181]

Le lieutenant Marcus est, lui aussi, un héros mythique. Il renvoie à l'empereur romain Marc-Antoine mais aussi au roi Marc de la légende de Tristan et Yseut. Cette aura mythique du personnage permet à l'auteur de créer une ambiance onirique hors du temps et du monde. Les souvenirs perdent peu à peu tout semblant de réalité pour devenir de purs fantasmes.

[181] ROBBE-GRILLET Alain, *La Forteresse, op.cit.*, p.69.

Robbe-Grillet reprend donc, non sans humour, toute une imagerie romanesque à la fois mythique et romantique :

> Scène du passé. Marcus et Diane chevauchent côte à côté dans une belle lumière rose de fin d'après-midi. Marcus, qui devance un peu sa compagne, se retournant un instant vers elle pour lui sourire. Encouragée peut-être par ce signe (ou bien même y a-t-elle compris une sorte d'injonction ?), la jeune fille ôte son casque et libère les boucles de ses cheveux blonds, qui resplendissent dans le contre-jour.[182]

Marcus et Diane, tels de nouveaux Tristan et Yseut, vivent leur amour au cœur de la forêt. Dans l'univers fantasmatique de Robbe-Grillet, l'histoire d'amour de Tristan et Yseut est liée à l'inceste. Dans *Souvenirs du triangle d'or,* Carolina subit les attouchements répétés de son père lors de la représentation du célèbre opéra de Wagner au Grand Théâtre. A l'image d'Isolde mourant sur scène, Carolina se laisse dévorer par ses pulsions. Elle fait alors l'expérience de la petite-mort :

> Mais voilà que les gens font des *chut* impérieux de tous côtés ; comme son père loin de retirer la main, s'est au contraire collé avec impudeur à ses reins pour la caresser plus à l'aise, et qu'elle ne peut même pas refermer les cuisses, elle prend le parti de se laisser faire sans rien dire […] Le chant de la mort d'Isolde la plonge au cœur d'une extase sans fin. [183]

Le mythe de Tristan et Yseut, à travers l'opéra de Wagner, n'est plus qu'une toile de fond servant à mettre en relief la violence des sentiments qui unissent Carolina de Saxe à son père. Dans *Le Miroir qui revient,* Robbe-Grillet réécrit la légende en présentant Henri de Corinthe comme un nouveau Tristan attendant sa bien-aimée. Cependant son Yseut, Carolina de Saxe, meurt dans des conditions mystérieuses. Les circonstances de la mort de la jeune femme restent obscures à l'image des souffrances physiques qui assaillent le comte de Corinthe :

---

[182] *Ibid.,* p.71.
[183] ROBBE-GRILLET Alain, *Souvenirs du triangle d'or, op.cit.,* p.206-207.

> Et voilà le jeune comte de Corinthe luttant contre le flot qui monte, dressé sur son cheval blanc dont la crinière étincelante s'entrelace dans l'écume arrachée par la tempête à la crête des lames. Et voilà Tristan blessé, en proie au délire, qui guette en vain le navire ramenant Iseult la Blonde en Léonois. Et voilà maintenant Carolina de Saxe, dont le corps inanimé gît à la dérive, parmi les algues d'or aux ondulations mouvantes.[184]

Henri de Corinthe, par la référence au mythe de Tristan et Yseut, se métamorphose en héros romantique en proie à de violents tourments. Dans *Glissements progressifs du plaisir*, c'est le thème musical du *Tristan* de Wagner qui se trouve associé à certaines images. Ainsi, les paroles d'Alice, évoquant les mauvais traitements que lui aurait fait subir Nora, se mêlent au chant du matelot dans le premier acte de *Tristan.* Le rapprochement est incongru et la référence difficile à percevoir :

> La séquence comporte, de nouveau, un décor sonore extérieur très présent : la construction de quelque chose (c'est, en fait, un échafaud) avec des bruits d'outils divers et des voix, celle en particulier d'un ouvrier qui siffle (on peut reconnaître le chant du matelot au premier acte de Tristan). Cela se poursuivra, un peu plus loin, au n°29. [185]

Dans *Souvenirs du triangle d'or*, Robbe-Grillet évoque la figure de Salomé, véritable objet de désir sexuel tant par ses tenues que par sa posture. Dans *La Bible*, Salomé est présentée comme une tentatrice. Elle est un archétype érotique tout aussi effrayant que les Erinyes de *La Reprise* :

> L'une telle Salomé devant Hérode, est seulement chargée de bijoux dessinant des arabesques à même la chair ; une autre ne porte rien entre ses bottes souples, qui couvrent juste les genoux, et une laisse à chien en cuir tressé qui, passée autour du cou, lui pend sur le ventre et entre les cuisses ; plusieurs, exhibant la perfection de leur poitrine nue, ont, au-dessus, le visage cerné aux trois quarts par ces somptueuses et monumentales auréoles, qu'on voit aux saintes byzantines, où, de nouveau, la décoration de perles laisse craindre (ou espérer) le pire quant au sort qui les attend. [186]

[184] ROBBE-GRILLET Alain, *Le Miroir qui revient, op.cit.,* p.20-21.
[185] ROBBE-GRILLET Alain, *Glissements progressifs du plaisir, op.cit.*, p.88.
[186] *Ibid.,* p.111-112.

Salomé est aussi l'une des figures féminines emblématiques du décadentisme. Dans *A Rebours,* Huysmans évoque la Salomé peinte par Gustave Moreau. Il dit d'elle qu'elle est la déité symbolique de l'Indestructible Luxure et la déesse de l'Immortelle Hystérie. Selon Gérard Peyler, auteur de *La littérature fin de siècle de 1884 à 1898- Entre décadentisme et modernité* : « Écrivains et peintres puisent dans la culture passée quelques images de Femme fatale qu'ils recréent à la lumière de la sensibilité fin de siècle[187]. ». Salomé est l'une de ces femmes fatales. Elle incarne, chez Robbe-Grillet comme chez les décadents, un idéal érotique aussi troublant qu'inquiétant. Mais les mythes et légendes réutilisés par Robbe-Grillet ne sont pas que de simples supports fantasmatiques. Ils font partie aussi du monde imaginaire de l'auteur. Ainsi, on ne s'étonne pas de croiser dans *Souvenirs du triangle d'or,* une véritable incarnation du Phénix. L'oiseau de feu, capable de renaître de ses cendres, est désormais un vautour ayant la possibilité de voler dans les flammes :

> Au-dessus de la grève déserte plane un grand vautour impérial, de cette variété dite « oiseau de feu » en raison d'une légende qui leur prête le pouvoir de voler dans les flammes fuligineuses des incinérateurs à charognes, afin d'arracher au brasier leur nourriture toute rôtie. Mais la présence du rapace sarcophage s'explique aisément par les gros poissons morts quez la mer rejette depuis plusieurs jours dans toute cette partie de la baie. [188]

Dans l'extrait ci-dessus, l'animal a perdu toute aura mythique. L' « oiseau de feu » ne s'intéresse plus qu'à la nourriture. Les flammes ne permettent pas sa résurrection mais cuisent les aliments dont il se nourrit. Mais le Phénix n'est pas la seule créature mythologique à laquelle Robbe-Grillet s'est intéressé. La Sirène tient, par exemple, une place importante dans *Un Régicide,* le premier roman de l'auteur. Selon les époques et les civilisations, la Sirène est un personnage néfaste ou bienveillant. Dans *Les sirènes,* Adeline Bulteau évoque cette ambigüité à travers sa représentation dans la mythologie slave :

---

[187] PEYLET Gérard, *La littérature fin de siècle de 1884 à 1898-Entre décadentisme et modernité,* Paris, Vuibert, 1994, p.151.
[188] *Ibid.,* p.31.

> La mythologie slave est passionnante. Quand une jeune fille, hélas, se noie, elle devient une Roussalki. Cette croyance est commune à tous les peuples slaves. L'image de cette divinité des eaux n'est pas la même partout. Elle varie avec le climat, la couleur du ciel et des eaux. Chez les Slaves du Danube, la Roussalki ou plutôt Vila, est un être gracieux qui garde la beauté de la jeune fille noyée. Chez les Russes du Nord, les Roussalki, sont par contre des filles méchantes, peu attrayantes, négligées. […] Les Roussalkis méridionales ensorcellent les passants par leur beauté et leur douceur, mais malheur à l'imprudent qui se promène sur la rive d'un lac où rode une cruelle Roussalki ! Les légendes slaves leur accordent une existence à la fois aquatique et sylvestre.[189]

Dans *Un Régicide,* la Sirène est un être désirable, aussi beau que pur, à mille lieues des créatures cruelles et dangereuses de l'*Odyssée.* Malgré son aspect inquiétant hérité de l'Antiquité gréco-romaine, la Sirène est restée synonyme de beauté, de grâce et de coquetterie. Le mot s'appliquera longtemps à des étoffes, à des gazes et à des voiles très fins et transparents. Par ailleurs, les robes de femmes à queue traînante s'appelaient autrefois des Sirènes. Dans *Un Régicide,* Aimone, la sirène, est présentée, par le narrateur, comme une créature à la beauté exceptionnelle. Mais la description qui en est faite, plus tard, dans le roman contredit ses propos :

> Je regarde Aimone, petite ophiure disloquée ; c'est bien elle, comme une agnelle ressemble à une autre.[190]

Aimone est devenue une ophiure, une espèce d'échinoderme parente de l'oursin. La Sirène, objet de fantasme, s'est muée en bête repoussante. Le narrateur la trouve cependant toujours aussi attirante. Robbe-Grillet reprend donc l'image érotique de la Sirène sensuelle et envoûtante en en occultant ses caractéristiques maléfiques car la Sirène, comme l'a fait remarquer Jacqueline Leclercq-Marx dans *La sirène dans la pensée et dans l'art de l'Antiquité au Moyen Âge,* est aussi une incarnation du Mal :

[189] BULTEAU Adeline, *Les Sirènes,* Grez-sur-Loing, éd. Pardès, 1996, p.62.
[190] ROBBE-GRILLET Alain, *Un Régicide, op.cit.,* p.150.

> Privée de l'ambivalence propre aux démons de la mort, la Sirène devient une incarnation du Mal […] Elle figure comme tel dans les versions grecques et latines de la Bible et leurs exégèses, où elle s'apparente plus particulièrement aux esprits des lamentations et à Lilith, démon juif, vampirique et lascif. A cet égard, les masses populaires, même converties, durent sans doute continuer à craindre les Sirènes-comme les goules et les lamies d'ailleurs-pour leurs appétits sanguinaires et sexuels : en effet, le christianisme ne vint jamais à bout d'un certain syncrétisme magique encore fort répandu dans ces couches de population. Redoutée tant par l'homme superstitieux que par l'ecclésiastique- le premier considérant les Sirènes comme démons incubes capables de lui ravir ses forces vives, le second comme des esprits malins, voire des « phantasmes » (*phantasma daemonum)* susceptibles de l'induire en tentation-, elles infiltrèrent aussi la littérature patristique. [191]

Aimone, dans *Un Régicide,* est un « phantasme » aux yeux du narrateur qui s'oublie dans une rêverie érotique qui lui fait perdre tout contact avec la réalité. Boris se transforme, peu à peu, en héros romantique et son langage devient celui d'un poète du XIXème siècle. Les excès lyriques du personnage renvoient ici à une histoire d'amour purement fantasmatique :

> J'enlace mon cœur amoureux et lassé qui me rend mollement mes caresses ; lisse, amoureuse, complaisante, à peine un peu peureuse. Liane d'or aux mouvements d'algue indolent ondulante à la lame, Aimone aimée, navire sans armure, fille de sable et d'écume née de mon corps au plus profond de mon sommeil. Sauras-tu, ombre légère qui s'envole au crépuscule, sauras-tu, quand tu viendras, combien je t'aurai attendue ? [192]

Aimone ne vit que dans les rêves de Boris. L'image fantasmée de la douce Sirène n'est donc qu'un leurre. La Sirène garde, chez Robbe-Grillet, cette ambiguïté qui a longtemps fait d'elle un être inquiétant. Cette dualité se retrouve tout au long d'*Un Régicide* :

> - N'y va pas, pour l'amour du ciel ! La marée d'hier a laissé sur le sable les démons de l'été, les terrifiants poissons humains descendus des mers chaudes, qui ne cherchent ici que notre mort
> - Quels contes me fais-tu là ?
> - Les sirènes ! Les sirènes se sont abattues sur notre île malheureuse. [193]

[191]LECLERCQ-MARX Jacqueline, *La sirène dans la pensée et dans l'art de l'Antiquité au Moyen Âge*, Bruxelles, Académie Royale de Belgique, 1996, p.67.
[192] ROBBE-GRILLET Alain, *Un Régicide*, *op.cit.*, p.140.
[193] *Ibid.*, p.142.

Le débat sur l'existence des sirènes contredit l'image idyllique vue précédemment. Nous pouvons donc affirmer, pour reprendre les propos employés par Jacqueline Leclercq-Marx, que : « La coexistence, dans l'Antiquité, de Sirènes valorisées négativement et positivement témoigne autant de la richesse du symbole que de la permanence de deux systèmes de valeurs tout à fait opposés. [194]». Dans *Un Roman sentimental,* les sirènes sont des fillettes que l'on peut violer et torturer. Certains déviants vont même jusqu'à les dévorer. Cette représentation se retrouve également dans *Souvenirs du triangle d'or,* à travers l'image de la boîte de saumon aux aromates :

> Non. Si le mot « saumon » a été prononcé, ça ne peut être que pour évoquer la couleur chair de cette rose citée à plusieurs reprises. Et le seul poisson en cause serait la jeune fille elle-même, quand les marins l'ont remontée à la surface, prise dans leurs filets de pêche.[195]

La Sirène est devenue un objet sexuel. Elle n'a plus aucun pouvoir et ne peut donc pas se défendre. Robbe-Grillet a déconstruit le mythe antique de la Sirène en en faisant une esclave sexuelle prête à être mise à mort :

> Inévitablement, les plus jolies d'entre elles, que l'on s'apprête à plonger vive dans l'eau bouillante ou à maintenir sur le grill jusqu'à ce qu'elles ne bougent plus, servent auparavant à d'autres plaisirs qu'à ceux de la table. [196]

Les écolières nipponnes d'*Un Roman sentimental* connaîtront un sort analogue à celui des petites sirènes. Elles deviendront, elles aussi, des denrées alimentaires exotiques, supports de perversions sexuelles :

---

[194] LECLERCQ-MARX Jacqueline, *La sirène dans la pensée et dans l'art de l'Antiquité au Moyen Âge, op.cit.,* p.241.
[195] ROBBE-GRILLET Alain, *Souvenirs du triangle d'or, op.cit.,* p.67.
[196] ROBBE-GRILLET Alain, *Un Roman sentimental, op.cit.,* p.249.

> C'est Nuisette, la plus jeune qui répond de son air comiquement sérieux : « Nous avons des écolières japonaises, enrobées de caramel brûlant où on les plonge toutes vivantes sous nos yeux. Mais elles mourraient trop vite, il aurait fallu les voir gigoter plus longtemps. »[197]

Robbe-Grillet désémantise l'emblème de la Sirène pour en faire une victime innocente. Les fantasmes sado-érotiques de l'auteur ont transformé cette figure archaïque. Mais les bourreaux, à l'image de leurs jeunes victimes, renvoient aussi à tout un imaginaire mythique. On peut notamment évoquer la référence de Robbe-Grillet à la légende de la fiancée de Corinthe dans *La Belle Captive* et la trilogie des *Romanesques.* Cette mystérieuse fiancée de Corinthe est apparue, pour la première fois, dans un poème de Goethe en 1797. Si la morte amoureuse du texte n'est jamais appelée vampire, elle en a toutes les caractéristiques. Goethe la présente comme une créature pâle et à la peau glacée qui se nourrit de l'énergie de ses amants. Robbe-Grillet joue avec le titre de fiancée de Corinthe. Ce n'est plus la ville de Corinthe qui donne son nom au personnage mais ses rapports avec le mystérieux Comte de Corinthe. Dans *La Belle Captive,* une jeune femme fantomatique hante les nuits de Walther. Le personnage interprété par Daniel Mesguich serait entré en contact avec la fiancée du Comte de Corinthe, décédée plusieurs années auparavant. La morte-vivante aspire d'ailleurs, à plusieurs reprises, le sang du jeune homme. Mais cette terrifiante entité pourrait très bien être Marie-Ange van de Reeves, l'actuelle fiancée du Comte de Corinthe, mystérieusement disparue. Robbe-Grillet a modernisé le mythe de la fiancée de Corinthe, en laissant planer le doute sur son existence. Sommes-nous dans les fantasmes de Walther ? S'agit-il des expériences télépathiques du docteur Morgan et de M. van de Reeves ?

Cette hypothétique créature démoniaque renvoie aussi à la figure moderne de la « vamp », femme séduisante qui conduit l'homme à sa perte. Marie-Ange van de Reeves est une vamp qui charme Walther et se livre à lui sans retenue. De vampire à vamp, il n'y a qu'un pas que Robbe-Grillet franchit allègrement. Dans *Le Miroir qui revient,* la mystérieuse

[197] *Ibid.,* p.252.

fiancée de Corinthe se nomme également Marie-Ange van de Reeves. Elle a le même nom que la jeune femme disparue de *La Belle Captive* :

> Mais on raconte aussi que le coursier fidèle à la crinière blonde était depuis lors resté bizarre, ombrageux, difficile. Les gens de Brignogan disent que les chevaux ne distinguent pas leur reflet dans les glaces et que, à travers les profondeurs glauques du miroir noyé, au lieu du visage de Marie-Ange, la fiancée assassinée qui poursuivait son maître, le cheval blanc avait vu pour la première fois sa propre image, c'est-à-dire sa propre identité.[198]

Robbe-Grillet couple ici le mythe de la fiancée de Corinthe à la légende du miroir hanté. Dans *Angélique ou l'enchantement*, c'est la belle Angélica qui se transforme à son tour en fiancée fantomatique. La femme des *Romanesques* est une démone prête à tout pour garder auprès d'elle l'homme qu'elle désire. Robbe-Grillet insiste d'ailleurs particulièrement sur le caractère érotique de cet archétype fantasmatique :

> Elle est vêtue - si j'ose dire - d'une longue robe blanche, faite en un tissu si fin, si impalpable que l'on ne peut guère en cette saison y voir autre chose qu'une chemise de nuit, rendue plus transparente encore par l'eau ruisselante qui l'imbibe de haut en bas et, en l'absence visible de tout sous-vêtement, applique avec impudeur les plis de gaze sur une jambe étendue […][199]

Dans *Glissements progressifs du plaisir*, Robbe-Grillet fait allusion au mythe du vampire à travers la marque mystérieuse qui orne le cou de l'avocate d'Alice. Mais le fantasme érotico-vampirique est rapidement conjuré :

> Elle se regarde dans la glace ronde de la table de toilette, et explique :
> « Ce n'est pas du sang, c'est de la peinture rouge. Une éclaboussure a dû sauter pendant le travail de notre jeune artiste. »[200]

[198] ROBBE-GRILLET Alain, *Le Miroir qui revient, op.cit.*, 74-75.
[199] ROBBE-GRILLET Alain, *Angélique ou l'enchantement, op.cit.*, p.87.
[200] ROBBE-GRILLET Alain, *Glissements progressifs du plaisir, op.cit.*, p112-113.

C'est l'imagination du pasteur qui a transformé l'innocente trace de peinture en morsure diabolique. Mais d'autres indices nous montrent que la jeune fille pourrait bel et bien être un vampire, notamment l'image du client d'Alice présenté comme mort :

> 3°) Le garçon couché par terre, comme tombé à la renverse, sa belle chemise blanche toute tâchée de rouge ainsi que sa bouche et son cou (on dirait vaguement qu'il est mort) ;
> 4°) analogue au 2°, mais de la bouche de la jeune fille qui s'entrouvre progressivement, coule un filet de liquide rouge épais comme du sang, lui donnant un air caractéristique de vampire femelle ; [201]

Dans l'univers de Robbe-Grillet, le vampirisme n'est pas seulement attribué aux femmes. Dans *La Maison de rendez-vous,* Edouard Manneret abuse sexuellement de cadavres d'adolescentes qu'il dévorera par la suite. A la fois nécrophile et anthropophage, le personnage serait atteint de vampirisme. Comme l'a judicieusement fait remarquer Estelle Valle de Gomis dans son ouvrage, *Le Vampire : enquête autour d'un mythe* : « Les chroniques de journaux et à leur suite le langage populaire, ont tendance à associer crime sexuel et vampirisme, même dans les cas de nécrophilie, où la victime est déjà morte, comme si le vampirisme couvrait tout ce qui relève de la décadence et de la pulsion de mort. [202] ». Robbe-Grillet se sert donc de cette acception du mot « vampire » plus que du mythe pour caractériser ce personnage. Edouard Manneret devient un double fantasmatique d'un des plus célèbres nécrophiles de l'Histoire, Victor Ardisson, qui a sévi au tout début du XXème siècle dans le Var. Ce fossoyeur abusait de cadavres de fillettes et d'adolescentes. Tel un tueur en série, il gardait des trophées de ses victimes. Cet homme avait été surnommé « le vampire » par la justice et les journaux. Dans *Projet pour une révolution à New York*, le mystérieux assassin et violeur de la ligne de métro est surnommé le « Vampire du Métropolitain », mais ce serial killer, à l'image de Victor Ardisson et d'Edouard Manneret, est aussi atteint de nécrophilie :

---

[201] *Ibid.*, p.74-75.
[202] VALLE DE GOMIS Estelle, *Le Vampire : enquête autour d'un mythe,* Turquant, Cheminement, 2005, p.298.

> Le maniaque en question, surnommé de façon romantique « Vampire du Métropolitain » par les habitués de la ligne, est d'ailleurs bien connu de la police qui tient régulièrement à jour le fichier de ses crimes : il a déjà violé et assassiné (ou, selon le cas, assassiné puis violé) douze petites filles entre treize et quatorze ans depuis le début de l'année scolaire, et toujours en employant des méthodes particulièrement horribles, dont les détails matériels figurent dans le rapport avec beaucoup d'objectivité, et un grand luxe de précisions.[203]

La lettre M, qui désigne le criminel du roman, renvoie à la figure du célèbre Peter Kürten, surnommé « le vampire de Düsseldorf ». Ce violeur et tueur en série allemand aurait d'ailleurs inspiré à Fritz Lang le personnage éponyme de son film *M le maudit.* Robbe-Grillet utilise donc une double référence. Selon Estelle Valls de Gomis, ce n'est pas le désir macabre d'abuser de cadavres qui poussait Peter Kürten à commettre des crimes mais bel et bien la soif de sang humain[204]. Or le Vampire du métropolitain de *Projet pour une révolution à New York* est, nous l'avons vu, un pervers nécrophile. Ce personnage se présente même comme une incarnation absolue du Mal. L'auteur de *La Jalousie* a créé une figure fantasmatique de sérial killer à travers ce personnage aux pulsions exacerbées. Le mythe du Vampire est ici à la fois historicisé et fantasmé. Robbe-Grillet mélange les mythes populaires aux faits divers. Mais le Nouveau Romancier puise également la plupart des images fantasmatiques de son œuvre dans la mythologie scandinave. La légende nordique de Siegfried, le célèbre chasseur de dragon et amant de Brünhild, est réinventée par Robbe-Grillet qui la mêle à des images d'une rare violence. Ainsi, dans *Angélique ou l'enchantement,* Siegfried subit une éprouvante castration. Le mythe se retrouve alors perverti :

> Siegfried, émasculé par le vagin à dents, ne pourra pas donner d'enfants à Brunehilde, condamnée elle-même à l'éternelle chasteté, ce qui interrompra définitivement la chaîne de reproduction incestueuse pour laisser le champ libre à la descendance d'Alberich et de son fils Hagen, l'inasservi. [205]

[203] ROBBE-GRILLET Alain, *Projet pour une révolution à New York, op.cit.,* p.130.
[204] VALLE DE GOMIS Estelle, *Le Vampire : enquête autour d'un mythe, op.cit*., p.205.
[205] ROBBE-GRILLET Alain, *Angélique ou l'enchantement, op.cit.,* p.82.

Le vagin est présenté comme une entité terrifiante. La représentation fantasmatique de la femme soumise, que l'on retrouve dans l'ensemble de l'œuvre robbe-grillétienne, fait place ici à l'image d'une dévoreuse d'hommes, avide de pouvoir. Dans *Les Derniers Jours de Corinthe,* Robbe-Grillet exprime une peur pathologique du sexe féminin à travers la reprise du mythe du vagin denté :

> C'est ce récit, cent fois répété ensuite tandis que je grandissais, qui est demeuré dans ma mémoire. L'événement lui-même, trop rapide ou désormais trop lointain, ne m'a pas laissé le moindre souvenir conscient, bien que j'ai souvent servi le creux au nom prédestiné d'où le monstre avait surgi… Le Minou, le minet, le petit chat fragile à la toison soyeuse, image la plus rassurante du sexe féminin, ouvre brusquement sa bouche rouge aux dents de requins pour me dévorer vivant.[206]

La femme, en plus d'être une menace, acquiert une puissance et des pouvoirs hors du commun. Robbe-Grillet, dans *Topologie d'une cité fantôme,* crée une nouvelle divinité féminine qu'il nomme Vanadé. La première partie de *Topologie d'une cité fantôme* s'intitule d'ailleurs « Construction d'un temple en ruines à la Déesse Vanadé ». Le terme « ruines » met en lumière l'aspect illusoire de cette nouvelle figure mythique. Ce segment du roman de Robbe-Grillet a d'ailleurs été illustré par le graveur Paul Delvaux. *Construction d'un temple en ruines à la Déesse Vanadé* est une œuvre collective au même titre que *Rêves de jeunes filles* et *Temples aux miroirs.* Cette déesse rappelle également, d'un point de vue onomastique, la déesse Vanadis de *L'Edda en prose* de Snorri. Vanadis est l'un des autres noms de la déesse Freyja. Dans la mythologie nordique, cette déesse est l'équivalent de Vénus et d'Aphrodite. Son pouvoir de séduction est donc l'une de ses principales caractéristiques. Robbe-Grillet la présente aussi comme un être mystérieux et fantomatique :

[206] ROBBE-GRILLET Alain, *Les Derniers Jours de Corinthe,* Paris, éd.de Minuit, 1994, p.10.

> Elle écoute les mots, le silence, le bourdonnement derrière ses yeux. Elle est comme absence. Elle regarde le mur nu. Elle s'appelle Vanadé. [207]

Dans ce roman, un autre dieu, tout aussi étrange, prend vie. Il s'agit de David, dont l'ambigüité sexuelle renvoie à la figure de Tirésias. Cependant, ce personnage est également un grand consommateur de femmes, à l'image du dieu scandinave Odin :

> Ce David, on le sait était le double masculin de Vanadé, divinité hermaphrodite du plaisir. Il régnait en maître sur ce peuple de filles, ayant lui-même un corps de femme mais pourvu par surcroît d'un sexe mâle, bien visible sur les images où le-dieu-déesse figure dans le ciel, volant vers ses innombrables épouses qui attendent entrouvertes la nuée ardente, allongées devant l'embrasure béante de leur chambre sous une couche solitaire, que la tradition représente le plus souvent sous la forme d'un lit-bateau. [208]

David est une sorte de surhomme doté d'attributs féminins qui lui confèrent un aspect androgyne. Tel Odin, le dieu des dieux de la mythologie scandinave, il collectionne les aventures avec un nombre illimité de femmes. Comme ont pu le faire remarquer Alex Charniguet et Jean Renaud dans leur ouvrage *Odin et Thor, dieux des Vikings,* Odin multiplie les liaisons amoureuses, laissant les narrateurs et conteurs s'amuser de sa boulimie[209]. David dans *Topologie d'une cité fantôme,* est lui aussi marqué par la figure de l'hyperbole, sa puissance étant surtout d'ordre sexuel. Mais ses caractéristiques physiques rappellent aussi le folklore des génies de la mer évoqué par Dumézil dans son ouvrage *Mythes et dieux de la Scandinavie* :

> […] aujourd'hui encore, dans le Nord, le génie de la mer est tantôt de sexe masculin, tantôt de sexe féminin, et l'on raconte les mêmes interventions, les mêmes générosités. [210]

---

[207] ROBBE-GRILLET Alain, *Topologie d'une cité fantôme, op.cit.*, p.39.
[208] *Ibid.*, p.44-45.
[209] CHARNIGUET Alex, RENAUD Jean, *Odin et Thor, dieux des Vikings*, Paris, Larousse, 2002, p.92.
[210] DUMEZIL Georges, *Mythes et dieux de Scandinavie,* Paris, Gallimard, 2000, p.130.

Robbe-Grillet est l'inventeur d'une nouvelle mythologie fantasmatique. Toutes les histoires autour d'Henri de Corinthe dans les *Romanesques* sont traitées comme des récits légendaires. Dans *Angélique ou l'enchantement,* Robbe-Grillet convoque à la fois la mythologie germanique avec Siegfried et les légendes celtiques autour de la fée Morgane. Ce mélange donne vie à un texte écrit par Henri de Corinthe lui-même. Le personnage mythologique fantasmé par Robbe-Grillet crée donc à son tour sa propre mythologie :

> Siegfried se livre sans le savoir à la fée Morgane, c'est-à-dire à l'enchanteur Klingsor, qui va d'ailleurs bientôt reparaître sous les traits d'un inquiétant docteur. Car c'est elle, Morgane, qui a suscité sur le chemin du héros candide, en faisant mine de lui livrer, la fille-fleur au parfum de mousse musquée, dont ont déjà été victimes tant de chevaliers téméraires et sans cervelle : Amfortas, Lancelot, Perceval… [211]

Robbe-Grillet évoque aussi des divinités peu connues du grand public. Il leur crée une histoire fantasmatique de manière à leur donner une nouvelle légitimité. Dans *Les Derniers Jours de Corinthe,* Igéa, fille d'Asclépios, dieu de la médecine dans la mythologie grecque, est présentée comme la messagère du narrateur. Sa fonction de déesse de la santé est totalement absente du récit. En cherchant à expliquer au narrateur le sens du titre du film d'Alain Resnais, *L'Année dernière à Marienbad*, elle se fait porte parole de Robbe-Grillet :

> Je demande à Igéa, en chuchotant à voix sourde, le titre de l'œuvre. Elle me répond dans un murmure :
> « Cela s'appelle *l'Année dernière.*
> -Qu'est-ce que ça signifie ?
> -Cela dépend des gens. On peut comprendre « la dernière année », c'est-à-dire celle qui va clore définitivement la succession des jours ; ce sens là est donc futur, bien qu'un futur limité par avance. Ou, au contraire, il s'agirait d'une allusion au passé : l'année qui vient de s'écouler, dont l'achèvement est encore proche ; mais peut-être enfin de façon plus précise : il y a un an de cela, jour après jour… »[212]

[211] ROBBE-GRILLET Alain, *Angélique ou l'enchantement, op.cit.,* p.81-82.
[212] ROBBE-GRILLET Alain, *Les Derniers jours de Corinthe, op.cit.,* p. 142.

La notion de mythe sert également à définir certaines figures incontournables de la littérature populaire. Ainsi, la Carmen de Mérimée, tout comme le Don Juan de Molière, sont devenus, à leur tour, des figures mythiques. Carmen renvoie à toute une tradition littéraire. Elle rappelle notamment des personnages emblématiques tels que Salomé et Manon Lescaut. Dans *Angélique ou l'enchantement,* la belle Mina, femme tentatrice, se présente comme une véritable réincarnation de Carmen :

> Mon prénom, c'est Pierre, dit-il sans se détendre
> Moi, c'est Carmina. Mais à la maison où chez les voisins, on m'appelle Mina, tu trouves ça joli ? »
> N'obtenant pas de réponse, elle ajoute, après un silence, rêveuse :
> « Et les hommes disent que je suis Carmen. »[213]

Bob Varissa, le héros de *L'Homme qui ment,* incarne, quant à lui, la figure de Don Juan. La plupart des personnages robbe-grillétien, à l'image de Bob Varissa, fantasment leur vie et leur identité. Ils ne cessent de vaciller et de se contredire, à l'image du Don Juan de Molière auquel Robbe-Grillet rend hommage dans *Le Miroir qui revient* :

> Don Juan, c'est celui qui a choisi sa propre parole, changeante et contradictoire, comme unique fondement de sa vérité, sa vérité à lui - humaine - qui ne peut exister que dans l'instant, contre la Vérité de Dieu qui est par définition éternelle. [214]

Mais le mythe est parfois ancré dans la structure même des textes, *Dans le labyrinthe* en est l'exemple le plus flagrant. L'errance sans fin du soldat rappelle le périple de Thésée dans le dédale du Minotaure même si la créature mythologique n'apparaît jamais dans le roman de Robbe-Grillet. Le héros de *Dans de labyrinthe* se perd dans les limbes d'une ville fantôme tout de blanc immaculée. La perception de l'espace est brouillée par d'épaisses couches de neige qui empêchent le soldat d'avancer :

[213] ROBBE-GRILLET Alain, *Angélique ou l'enchantement, op.cit.,* p.74-75.
[214] ROBBE-GRILLET Alain, *Le Miroir qui revient, op.cit.,* p.74.

> Mais la neige tombait encore, à ce moment là, en flocons serrés, et les empreintes du guide, à peine faites, commençaient aussitôt à perdre leur précision et se comblaient rapidement, de plus en plus méconnaissable au fur et à mesure que la distance augmentait entre le soldat et lui, leur simple présence ne tardant pas à son tour à devenir très douteuse, dépression à peine sensible dans l'uniformité de la surface, finissant même par disparaître sur plusieurs mètres…[215]

Ce motif du labyrinthe se retrouve dans l'ensemble de l'œuvre du Nouveau Romancier. Violette, dans *L'Eden et après,* se perd au milieu du paysage tunisien, confondant toutes les maisons les unes avec les autres. Dans *L'Année dernière à Marienbad,* toutes les pièces et couloirs de l'hôtel se ressemblent étrangement. Ces espaces problématiques évoquent la Zone du *Stalker* de Tarkovski, lieu à la fois ouvert sur l'infini et clos sur lui-même. Dans *Marienbad,* A. et X. sont enfermés à l'intérieur d'un espace dont ils ne peuvent s'échapper. Selon Claude Calame, auteur de *Thésée et l'imaginaire athénien,* l'épreuve du labyrinthe s'inscrit dans le pouvoir isotopique de la maturité [216] or, chez Robbe-Grillet, il n'y a pas d'évolution possible. On ne sort jamais du labyrinthe. Le mythe est donc une base à partir de laquelle le fantasme peut s'étendre mais aussi un fantasme à part entière à l'image de la Gradiva de Jensen. Cependant, l'imagerie fantasmatique robbe-grillétienne se nourrit aussi d'autres types de mythes : les clichés et les stéréotypes.

-Clichés et stéréotypes

Robbe-Grillet utilise dans l'ensemble de son œuvre une imagerie fantasmatique qui emprunte un nombre important d'éléments au monde des médias et de la publicité. Ces sources de fantasmes renvoient à la définition du mythe moderne proposée par Roland Barthes dans son ouvrage *Mythologie.* Selon Barthes, le mythe est un signe dont le signifié est un idéogolème, pour reprendre un terme employé par la linguiste Julia Kristeva. Pour lui :

[215] ROBBE-GRILLET Alain, *Dans le labyrinthe, op.cit.*, p.118.
[216] CALAME Claude, *Thésée et l'imaginaire athénien*, Lausanne, Payot, 1990, p.242.

« Chaque objet du monde peut passer d'une existence fermée, muette à un état oral, ouvert à l'appropriation de la société.[217] ». Tous les objets du monde sont donc appelés à devenir des mythes. Dans *Mythologies,* Barthes évoque ce qu'il considère comme les nouveaux mythes de son époque. Parmi les nombreux exemples, on peut citer pêle-mêle le strip-tease, le steak-frites, le catch ou encore la nouvelle Citroën. Dans la dernière partie de son ouvrage, intitulée « Le mythe, aujourd'hui », il donne une définition assez large de la notion de mythe :

> Le mythe ne se définit pas par l'objet de son message, mais par la façon dont il le profère : il y a des limites formelles aux mythes, il n'y en a pas de substantielles. Tout peut donc être mythe ? Oui, je le crois, car l'univers est infiniment suggestif. Chaque objet du monde peut passer d'une existence fermée, muette, à un état oral, ouvert à l'appropriation de la société, car aucune loi, naturelle ou non, n'interdit de parler des choses. [218]

Pour Robbe-Grillet, tous les stéréotypes, même les plus grossiers, ont une nature mythique. Ils sont abondamment diffusés par les médias qui en ont fait des figures imposées. Dans *Projet pour une révolution à New York*, les publicitaires utilisent une imagerie artificielle digne des plus mauvaises séries roses pour attirer l'œil des passants. Les clichés sado-érotiques les plus éculés sont mis à contribution. Les affiches de pièces de théâtre deviennent racoleuses tant elles en appellent à la curiosité malsaine du public. L'érotisme et la pornographie sont omniprésents dans les sociétés modernes, Robbe-Grillet l'avait déjà bien compris, à son époque, en présentant dans ce roman toute une panoplie de sévices sexuels plus extrêmes les uns que les autres. Ce type de représentation entre en correspondance avec l'essor du cinéma, de la littérature et de la bande dessinée érotique de la fin des années 60. Les sous-genres érotiques sont devenus populaires et ont donc, très rapidement, acquis le statut de mythe. Comme a pu le dire Roger-Michel Allemand, dans *Alain Robbe-Grillet* :

[217] BARTHES Roland, *Mythologies,* Paris, Seuil, 1970, p.182-183.
[218] *Ibid.,* p.181-182.

« Ces mythes dont parle Barthes, Robbe-Grillet les utilise comme substrat de l'écriture.[219] » A partir de la fin des années soixante, la sexualité, même la plus déviante, devient un outil marketing. Elle s'illustre notamment au cinéma avec des films tels que la trilogie *Flesh, Trash, Heat* de Paul Morrissey et Andy Warhol. Ce cinéma underground présente essentiellement des personnages de marginaux, homosexuels, prostitués, travestis et drogués. A la même époque, d'autres médias tels que la bande dessinée et le cartoon transgressent, eux-aussi, tous les codes établis en traitant exclusivement de fantasmes sexuels déviants. Dans *Paralittératures,* Daniel Fondanèche dit que la bande dessinée underground est un phénomène lié à la libération des mœurs dans les années 60[220]. *Projet pour une révolution à New York*, roman datant de 1970, illustre parfaitement ce fait à travers l'image à caractère sado-érotique de l'affiche de théâtre du métro :

> En dehors de la posture des deux personnages (qui indiquent à la fois la rapidité du mouvement et la tension violente de l'arrêt), la scène comporte une trace objective de lutte : un carreau cassé dont les fragments gisent épars sur le dallage aux hexagones réguliers. La fille est en outre blessée à la main, soit qu'elle ait heurté en tombant la vitre brisée, ou bien qu'elle se soit coupée trois secondes plus tard aux aiguilles de verre qui jonchent sur le sol, soit qu'elle ait elle-même cassé le carreau dans sa chute quand l'homme l'a brutalement poussée contre la fenêtre, à moins encore qu'elle n'ait agi volontairement : brisant la vitre d'un coup de poing de verre, comme arme défensive contre son agresseur. […] L'affiche bariolée se reproduit à plusieurs dizaines d'exemplaires, collés côte à côte tout au long du couloir de correspondance. Le titre de la pièce est : « Le sang des rêves ». [221]

Ces mythes modernes, à forte teneur érotique, prennent une ampleur considérable. Ils composent un monde lubrique où la sexualité, la plus perverse, est exhibée à chaque coin de rue et à chaque recoin du métro. Les personnages féminins de *Projet*, à la fois femmes fatales aux mœurs libres et victimes sexuelles consentantes, évoquent, quant à elles, Valentina, la célèbre héroïne de la bande dessinée de Crepax. Valentina, à l'image des jeunes filles de

[219] ALLEMAND Roger-Michel, *Alain Robbe-Grillet,* Paris, Seuil, 1997, p. 82.
[220] FONDANECHE Daniel, *Paralittératures,* Paris, Vuibert, 2005, p. 50.
[221] ROBBE-GRILLET Alain, *Projet pour une révolution à New York, op.cit.*, p. 28-29.

Projet, erre, dénudée, dans un univers étrange, presque onirique, à l'intérieur duquel elle explore sa sexualité. Le premier tome de la bande dessinée de Crepax, de 1965, illustre une vague sado-érotique dérivant de la parution du scandaleux *Histoire d'O* de Pauline Réage, que Crepax a également illustré en bande dessinée. Deux ans après la parution d'*Histoire d'O,* Catherine Robbe-Grillet publie son premier ouvrage, *L'image,* fortement inspiré par l'esthétique sadomasochiste chic du célèbre roman. L'auteur des *Gommes* a d'ailleurs rédigé la préface du livre de sa femme sous les initiales P. R., le roman étant dédicacé à Pauline Réage. Dans *L'image,* les scènes sado-lesbiennes entre Claire et Anne sont des clichés sexuels que le cinéma érotique des années 70 réutilisera énormément. Le réalisateur américain de films pour adultes, Radley Metzger, adaptera d'ailleurs *L'image* au cinéma, en 1976, sous le titre *The punishment of Anne.* Robbe-Grillet ne fait que reprendre une tradition de fantasmes sexuels stéréotypés auxquels certains dessinateurs ont donnés leurs lettres de noblesse. Dans *Paralittératures,* Daniel Fondanèche évoque notamment le travail du dessinateur belge Guy Peellaert, auteur en 1966 de la bande dessinée *Jodelle.* L'héroïne de cette bande dessinée a, elle aussi, à l'image de la Valentina de Crepax, des mœurs dissolues. Son aspect physique en fait un archétype fantasmatique. En effet, le personnage de Pellaert possède les traits et la silhouette de Françoise Hardy, véritable icône des années soixante. Habillée comme un homme et dotée d'un fort caractère, elle est une amazone de la modernité. Barbarella, l'héroïne de la bande dessinée de Jean-Claude Forest, fait aussi partie de l'univers culturel de Robbe-Grillet. Le personnage, doté des traits de Brigitte Bardot, représente une sorte d'idéal masculin. Dans *Le Belle Captive,* Sara, la belle espionne et patronne de Walther, toute de cuir vêtue, évoque aussi la figure mythique de BB. Comme la star des sixties, elle chevauche une motocyclette qui pourrait très bien être la célèbre Harley Davidson de la chanson écrite par Gainsbourg. On retrouve ce même cliché dans *La motocyclette* d'André Pieyre de Mandiargues. Dans ce roman, de 1963, la belle Rébecca, jeune femme sexuellement

émancipée, ne porte aucun vêtement sous sa combinaison de motard. Elle est une héroïne de roman érotique de série, un stéréotype sexuel pour magazine de charme :

> C'était une combinaison de cuir noir, très brillant et doublé de fourrure blanche, qui fermait étroitement au cou, aux poignets et aux chevilles par le moyen de petites courroies. Rébecca l'avait largement ouverte (ce qui lui donnait l'air de la dépouille d'une grande bête à l'instant écorchée), puis, les jambes d'abord, elle s'y était introduite, toute nue sauf la culotte de nylon un peu transparente sur le triangle de poil, et en tirant de bas en haut la languette de la fermeture éclair. [222]

Cette imagerie de bande dessinée érotique se retrouve dans l'ensemble de l'œuvre robbe-grillétienne. Dans *Projet pour une révolution à New York*, Sara, le personnage visible sur la couverture du roman de Laura, subit des sévices analogues à ceux des héroïnes des bandes dessinées de Crepax :

> Il y a eu lutte, de toute évidence, ou en tout cas la fille a dû se débattre lors de sa capture, car sa robe rouge vif est dans un grand désordre, maintenant immobilisée par les liens. La jupe, assez courte, il est vrai, remonte d'un côté jusqu'à la hauteur du sexe, découvrant ainsi une large zone de peau nue au-dessus du bas brodé, tandis que le corsage a été profondément déchiré sur une épaule, dont la chair arrondie luit sous la lumière crue qui tombe d'une haute lampe à abat-jour chinois, posée sur la table toute proche.[223]

Mais les fantasmes sexuels pour publicités et magazines de *Projet pour une révolution à New York* ont une existence diégétique qui dépasse le cadre de la simple illustration. Ils prennent vie au fur et à mesure que le roman avance. Le personnage de Joan incarne parfaitement le stéréotype de la fausse ingénue, toujours dénudée et prête à subir les pires outrages. Elle évoque l'Emmanuelle du roman éponyme d'Emmanuel Arsan, immortalisée au cinéma par Sylvia Kristel qui sera, quelques années plus tard, l'une des interprètes du *Jeu avec le feu* :

---

[222]PIEYRE DE MANDIARGUES André, *La motocyclette*, Paris, Gallimard, 1963, p.17.
[223] ROBBE-GRILLET Alain, *Projet pour une révolution à New York, op.cit.*, p.88.

> Comme le studio est surchauffé, elle n'a pas jugé utile en sortant de la salle de bain, d'enfiler un peignoir ou un déshabillé quelconque. Elle a seulement mis ses chaussures de cuir vert à hauts-talons et ses bas noirs garnis d'un étroit froncis de dentelle rose en guise de jarretière, tout en haut des cuisses.[224]

L'accoutrement de Joan est des plus surprenants. La jeune femme semble attendre le criminel pervers qui s'infiltrera chez elle. La femme chez Robbe-Grillet est présentée comme pur fantasme stéréotypé de série rose. Peu importe sa personnalité, son caractère ou son intelligence, elle n'est là que pour servir d'objet sexuel. Dans *Glissements progressifs du plaisir,* Nora et Alice ont des relations sado-lesbiennes si excessives qu'elles en deviennent grotesques. Les dialogues du film sont d'ailleurs dignes des pires navets érotiques de l'époque. Le succès d'*Emmanuelle* a permis l'émergence de bon nombre de productions à caractère érotique voire pornographique. Robbe-Grillet reprend les stéréotypes d'un genre devenu mythique. On ne compte d'ailleurs plus aujourd'hui les parodies de ce type de films. Si la pornographie n'est pas totalement absente de l'œuvre robbe-grillétienne, elle laisse, en général, sa place à un érotisme froid et mortifère. Cet érotisme pour papier glacé est celui de la femme enchaînée de *Trans-Europ-Express.* On peut rapprocher ce type de représentation du *Salo* de Pasolini qui, en transposant *Les 120 journées de Sodome* de Sade, donnait aux scènes les plus horribles de son film une beauté froide et picturale. Dans *Pasolini portrait du poète en cinéaste,* Hervé Jaubert-Laurencin met en avant le caractère glacial de la représentation de la sexualité dans *Salo* qu'il oppose à celle, lumineuse, des *Mille et Une Nuits* :

> Au raffinement de la double division interne de la tente nomade des *Mille et Une Nuits,* symbole spatial de la libre circulation des accouplements (riches-pauvres, jeunes-vieux, homo-hétéro, rêve-réalité, intérieur-extérieur, intimité-voyeurisme), répond la pièce strictement symétrique de *Salo* et sa division obligée des personnages, désespérément binaire et fermée.[225]

[224] *Ibid.*, p.78.
[225] JOUBERT-LAURENCIN Hervé, *Pasolini portrait du poète en cinéaste,* Paris, Cahiers du cinéma, 1995, p.284.

Le cadre spatial de *Salo,* tout comme celui de *Glissements progressifs du plaisir,* est marqué par une austérité qui contamine toutes les représentations d'actes sexuelles. Selon Martine Boyer et Muriel Tinel, auteurs de *Les films de Pier Paolo Pasolini,* la trilogie de la vie (*Le Décaméron, Les Contes de Canterbury* et *Les Mille et une nuits*) de Pasolini est aussi chaude que *Salo* est glacé[226]. On retrouvera une esthétique similaire dans *Eyes Wide Shut,* le dernier film de Stanley Kubrick, la séquence du château évoquant les orgies des hauts dignitaires de *Salo.* Chez Kubrick, comme chez Pasolini et Robbe-Grillet, la sexualité est fortement intellectualisée. Les rituels sacrificiels et les mises en scènes théâtrales évoquent les structures fantasmatiques sadiennes. L'érotisme robbe-grillétien est aussi froid que sophistiqué. Les scènes à caractère sexuel évoquent des photographies pour magazines de charmes. Les plans fixes présentant Catherine Jourdan nue, en train de se faire caresser par Dutchman, dans *L'Eden et après,* ou Alice cassant des œufs sur le corps de Nora, dans *Glissements progressifs du plaisir,* sont particulièrement longs. On retrouvera ce même type de sophistication, une vingtaine d'années plus tard, dans *Crash* de David Cronenberg. La lumière et la posture des comédiens, lors des scènes érotiques du film, donnent l'impression d'assister à une séance photos. L'artifice revendiqué de la représentation, chez Robbe-Grillet comme chez Cronenberg, déréalise l'acte sexuel pour le transformer en pur fantasme. Dans *Glissements progressifs du plaisir,* Nora est une poupée érotique qu'Alice s'amuse à violenter. Le personnage est une caricature de femme-objet. A la foi muette et soumise, elle n'est qu'un simple support masturbatoire:

> *4.- Alice déshabille Nora. Sur un fond de mur blanc où se détachent seulement un fauteuil canné en bois tourné noir et une grande bicyclette noire, Nora est debout, telle un mannequin dans une vitrine, mais enveloppée de voiles comme une statue le jour de son inauguration. Alice tourne autour d'elle, enlevant l'un après l'autre un drap blanc, un grand châle en laine blanche au crochet, un filet en lin*

[226] BOYER Martine, TINEL Muriel, *Les films de Pier Paolo Pasolini*, Paris, Dark Star, 2002, p.207.

naturel (genre hamac, ou filet de pêcheur à grosse maille) ; elle dénude peu à peu totalement le corps de son amie, prenant de temps à autre du recul pour contempler son ouvrage. [227]

Tous ces mythes modernes sont de véritables éléments de construction dramatique puisqu'ils permettent à l'œuvre de s'élaborer sur le plan diégétique tout en mettant en scène les fantasmes personnels de l'auteur. Les images de crimes sexuels du journal le Globe, dans *Souvenirs du triangle d'or,* sont en lien direct avec l'intrigue du roman. Comme a pu le faire remarquer François Migeot dans son article « *Souvenirs du triangle d'or* ou les perversions textuelles du Docteur Morgan », il y a un lien intrinsèque entre les textes et photographies du journal le Globe et le récit du narrateur[228]. Dans l'univers de *Souvenirs du triangle d'or,* la notion de censure n'existe plus, les images de crimes les plus horribles sont publiées à la première page des journaux. Cet érotisme nécrophile crée le trouble. Il met en scène un type de fantasmes atypiques que seules les séries B et la paralittérature des années 70 se plaisent à exhiber. Mais, chez le Nouveau Romancier, la subversion se teinte aussi d'ironie :

Présentée de face, elle ne porte plus qu'un léger pantalon de toile blanche, déchiré plusieurs fois depuis la taille jusqu'au niveau de l'entre-jambe, des grands lambeaux de tissu ayant même été arrachés de manière à mieux dégager le ventre et le pubis à la fine toison rousse triangulaire ; une des cuisses s'est ainsi trouvée dénudée presque jusqu'au genou, et c'est seulement l'écartement des jambes qui interdit au reste du vêtement de glisser aussitôt jusqu'aux chevilles.[229]

L'image de l'ouvrière morte de *Souvenirs du triangle d'or* évoque les outrages subis par les jeunes femmes aux poitrines généreuses des films de Russ Meyer. Dans des œuvres telles que *Motorpsycho* et *MégaVixens,* le viol et les agressions sexuelles sont des éléments diégétiques de premier ordre. La femme est réduite au rang d'esclave sexuelle. La trame narrative de l'ensemble des films de Russ Meyer se construit autour de cette figure de la

[227] ROBBE-GRILLET Alain, *Glissements progressifs du plaisir, op.cit.*, p.30-31.
[228] MIGEOT François, « *Souvenirs du triangle d'or* ou les perversions textuelles du Docteur Morgan », in *Semen* [Online] ,1999.
[229] ROBBE-GRILLET Alain, *Souvenirs du triangle d'or, op.cit.*, p.18.

femme-objet, à la poitrine surdimensionnée. C'est donc sur une image stéréotypée de magazine de charmes que s'est construite l'œuvre du réalisateur de *Faster, Pussycat ! Kill ! Kill !*. Les hommes peuvent tout se permettre dans cet univers misogyne des plus extrêmes. L'ambiance volontairement kitsch et cartoonesque des films de Russ Meyer ridiculise cependant les fantasmes sexuels pervers et machistes qui peuplent ses scénarii. Robbe-Grillet réussit aussi à rendre risibles les crimes sexuels les plus monstrueux. Les clichés érotiques à nature sadomasochistes que l'on trouve dans des œuvres comme *Le Jeu avec le feu* ou *C'est Gradiva qui vous appelle* évoquent certains films érotiques de série particulièrement médiocres comme l'*Histoire d'O* de Just Jaeckin, adaptation soft et bâclée de l'œuvre de Pauline Réage. Cet amour immodéré pour les séries roses explique la collaboration de Robbe-Grillet avec le photographe David Hamilton, également auteur de films érotiques de piètre qualité bien qu'esthétiquement soignés. L'érotisme kitsch des séries roses teinte donc d'humour un univers souvent inquiétant. Dans *La Reprise,* Robbe-Grillet joue avec le stéréotype érotique des pensionnats de jeunes filles. Les adolescentes prostituées de la maison d'Io sont toutes semblables, elles portent une tenue d'écolière et pratiquent le sadomasochisme :

> Devant lui, Gigi était là, bien entendu, assise au premier rang, qui lui souriait d'un air à la fois provocant et moqueur. Ses compagnes, de toute part, accentuaient aussi à l'intention du Français leurs postures lascives. [230]

Quant à la jeune fille du *Jeu avec le feu,* elle est comparée, comme a pu le faire remarquer Lise Frenkel dans son article : « Lecture psychanalytique du *Jeu avec le feu*», à une jeune chienne mal dressée[231]. Ce rapprochement est si grotesque qu'il en devient risible à l'image des personnages masculins pervers qui peuplent l'œuvre robbe-grillétienne. Les hommes sont donc, eux aussi, des stéréotypes. Dans *Glissements progressifs du plaisir*, le

[230] ROBBE-GRILLET Alain, *La Reprise, op.cit.*, p.103.
[231] FRENKEL Elise, « Lecture psychanalytique du *Jeu avec le feu* », in *Robbe-Grillet : analyse, théorie 2. Cinéma / Rom*an, *op.cit.*, p.393.

prêtre et le magistrat qui interrogent Alice semblent tout droit sortis d'un mauvais roman de gare. Ils se montrent, d'ailleurs, tous deux, particulièrement intéressés par la vie privée des jeunes filles de la prison religieuse. On peut évoquer, comme référence majeure de Robbe-Grillet, la célèbre série des SAS de Gérard de Villiers dont les sujets de prédilection : la drogue, la prostitution et le sadisme entrent en correspondance avec l'intrigue de *Projet pour une révolution à New York.* Comme l'a fait remarquer Danièle Fondanèche, les aventures de SAS sont garnies de personnages types tels que le fourbe, l'innocente victime, la jeune fille séduite et abandonnée, la nymphomane, le sadique et le bourreau[232]. Cet univers de clichés n'est cependant pas dénué d'humour. Les personnages et les situations de ces romans de série sont si caricaturaux et vulgaires qu'ils en deviennent drôles. On retrouve ce goût pour le comique licencieux dans *Glissements progressifs du plaisir* lorsqu'Alice joue les sottes pour exciter l'imagination perverse du prêtre. L'intrigue policière, chez Robbe-Grillet comme chez de Villiers, est donc toujours reléguée au second plan :

> « Mais mon père, je ne comprends pas. Où est le mal »
>
> Le pasteur, qui est tout près d'elle à ce moment, pointe son doigt successivement sur le front, le sein gauche et le sexe de la jeune fille :
>
> « Le mal est là, et là, et là. »
>
> Alice se frotte un peu le pubis, comme une petite fille pour calmer une démangeaison :
>
> « C'est vrai, mon père, il y a une des sœurs qui me touche souvent à cet endroit. Je croyais que c'était par hasard. » [233]

Le domaine de la paralittérature permet à Robbe-Grillet de laisser libre cours à son imaginaire. Certains de ses romans sont essentiellement composés de clichés, à l'image de *La maison de rendez-vous* avec ses personnages stéréotypés d'espions et de prostituées et son intrigue de série B. Lady Ava, la tenancière de la Villa Bleue, évoque la figure de Madame

[232] FONDANECHE Danièle, *Paralittératures, op.cit.*, p.239.
[233] ROBBE-GRILLET Alain, *Glissements progressifs du plaisir, op.cit.*, p.217.

Claude, la célèbre proxénète qui sévissait, en France, auprès de hauts dignitaires du gouvernement, à l'époque de la rédaction du roman. Cette figure désormais mythique de Madame Claude a, d'ailleurs, donné son nom à un film érotique réalisé, à la fin des années 70, par Just Jaeckin, le metteur en scène d'*Emmanuelle* et d'*Histoire d'O.* Si le fantasme a besoin du cliché pour exister, le cliché est avant tout un fantasme à portée collective. Robbe-Grillet se réapproprie donc un univers fantasmatique ultra-codifié. Il retravaille néanmoins ce matériau de base pour mieux y introduire ses propres fantasmes. Dans *Trans-Europ-Express,* l'intrigue policière est tellement embrouillée qu'il devient difficile de savoir qui en veut réellement à Elias. Eva, la prostituée avec laquelle le personnage entretient des relations sadomasochistes, se révèle être une espionne travaillant pour le compte de la police. Les références aux mythes modernes abondent dans ce film. On remarquera notamment le clin d'œil à James Bond, le célèbre espion créé par Ian Flemming, à travers l'affiche de cinéma épinglée dans la chambre du jeune Matthieu. Comme l'a soulevé Alain-Michel Boyer, dans son ouvrage *Les paralittératures,* Ian Flemming, le créateur de James Bond, s'est effacé au profit de son héros, aisément transmué en figure mythique[234]. James Bond n'est pas un simple personnage de romans, le cinéma a fait de lui un mythe populaire. Si l'ombre de ce héros de roman d'espionnage plane sur le film de Robbe-Grillet, Elias se présente plutôt comme un anti-James Bond. Piégé par l'organisation secrète qui l'emploie, il finit par perdre pied en assassinant Eva. Le narrateur de *La Reprise* est aussi un agent secret victime de manipulation. Toutes les personnes qui l'entourent finissent même par devenir de potentiels espions :

> Note 7- Les diverses questions que fait semblant de se poser notre narrateur inquiet, avec une naïveté feinte, lui laissent commettre au moins une erreur dans le dispositif compliqué de ses pions : il avoue incidemment suspecter la précieuse Maria- et non les frères Mahler- de travailler pour le SAD, alors que ce matin elle ne comprenait même pas notre langue.[235]

[234] BOYER Alain-Michel, *Les Paralittératures,* Paris, Armand Colin, 2008, p.7.
[235] ROBBE-GRILLET Alain, *La Reprise, op.cit.*, p.94.

Dans *La Belle Captive*, Walter, interprété par Daniel Mesguich, est, à l'image du héros de *La Reprise*, un agent secret manipulé par des instances qui le dépassent. Le personnage, loin d'avoir le physique de Roger Moore, incarne un antihéros pathétique hanté par l'image sensuelle d'une mystérieuse fiancée disparue. Walter dans *La Belle captive,* Elias dans *Trans-Europ-Express* ou encore Bob Varissa dans *L'Homme qui ment*, tous ces agents secrets semblent sortir d'une série de romans d'espionnage. Ils sont les doubles inversés de héros de fictions romanesques tel que le célèbre OSS 117 de Jean Bruce. Mais les personnages de Robbe-Grillet rappellent surtout D., l'émissaire piégé de *L'agent secret* de Graham Greene. Dans ce roman, datant de 1939, D., venu négocier une livraison de charbon en Angleterre, se retrouve accusé de crimes qu'il n'a pas commis. Les motivations des différents protagonistes qui l'entourent restent aussi floues que celles des personnages des *Gommes* ou de *La Reprise.* Il devient alors difficile de savoir qui sont réellement les amis et les ennemis de D. :

> Qu'allaient-ils lui faire ? Ennemis ?... Amis ?... Il était à genoux. Le temps se ralentit. Mr K. avançait vers la porte avec une mollesse terrifiante. La jupe noire de la gérante, poussiéreuse comme de la fourrure de chat, était près de la bouche de D.[236]

Tel H.R dans *La Reprise,* le héros du roman de Graham Greene ne reconnait également plus son propre visage sur la photographie de son passeport :

> Il la regarda : jamais l'idée ne lui était venue de regarder son propre passeport, depuis… mon Dieu… des années. Il vit le visage d'un étranger, celui d'un homme beaucoup plus jeune, et, de toute évidence, beaucoup plus heureux que lui : il avait souri à l'appareil du photographe. [237]

Les points communs entre ce polar et l'œuvre de Robbe-Grillet sont assez importants pour être soulignés. On y retrouve entre autres les motifs de l'hôtel masquant une maison

[236] GREENE Graham, *L'agent secret*, Paris, Robert Laffont, 1979, p.110.
[237] *Ibid.*, p.7.

close, de l'adolescente faussement ingénue et de la ville en ruine ainsi que l'évocation de certains objets chers au Nouveau Romancier :

> D. ne l'avait plus revu depuis ce soir de brouillard, à Douvres, où les mouettes criaient- bornes de sa mission. A droite, dans le lointain, commençait une vraie champignonnière de villas, les lumières s'allumaient et une jetée s'avançait vers le large comme un mille-pattes à l'échine illuminée. [238]

Si les mouettes rappellent *Le Voyeur,* le mille-pattes renvoie à la scutigère de *La Jalousie*. Néanmoins, il est possible que cette dernière ressemblance entre les deux œuvres ne soit qu'une simple coïncidence. Mais, dans le monde fantasmatique de Robbe-Grillet, comme dans celui de Graham Greene, les hommes les plus banals sont appelés à devenir des personnages mythiques. L'auteur des *Gommes* instaure ses propres règles et déconstruit les structures paralittéraires traditionnelles. Les romans de série, qu'il s'agisse de polar ou de récit érotique, sont toujours construits sur le même modèle. Selon Alain-Michel Boyer, cette structure correspond à l'horizon d'attente du public visé :

> Certes, il existe un « code » analogue dans la littérature- surtout depuis l'avènement du livre de poche. Mais, dans les paralittératures, il est ce sous quoi se subsument tous les récits qui appartiennent à une série et il indique le contrat dès avant que commence la lecture véritable. Plus nombreux, surtout, sont les éléments qui relèvent de ce « code » et qui, visant à la conquête du marché, sont à la fois requis par les conditions de distribution et tributaires des demandes spécifiques d'un public déterminé. [239]

Robbe-Grillet déjoue les codes paralittéraires préétablis. Ces personnages d'espion sont des antihéros pathétiques à la sexualité trouble. Elias, dans *Trans-Europ-Express,* fantasme sur les viols et fréquente une prostituée ; quant à Walther, dans *La Belle Captive,* il est manipulé par le sadique docteur Morgan. Robbe-Grillet se réapproprie un matériau usé jusqu'à la corde. Il en fait un support ludique lui permettant d'explorer tout un panel de fantasmes érotiques. Walter, dans *La Belle Captive,* tel un nouveau James Bond, attise le désir

[238] *Ibid.,* p.305.
[239] BOYER Alain-Michel, *La Paralittérature,* Paris, PUF, 1992, p.149.

de la sublime Marie-Ange van de Reeves et finit par partager son lit avec la sculpturale Sara. Or, bien plus grotesque que charismatique, le personnage, interprété par Daniel Mesguich, n'a rien d'un séducteur. Dans l'œuvre du Nouveau Romancier, tous les hommes auraient donc la possibilité de se métamorphoser en espion bourreau des cœurs. Les clichés sont investis par de nouvelles significations. C'est le fantasme qui permet l'expansion du mythe mais aussi son perpétuel remaniement. Les villes de New York et de Hong-Kong, dans *Projet pour une révolution à New York* et *La Maison de rendez-vous,* représentent un idéal fictif. Elles sont des lieux stéréotypés, véritables capitales du crime et de la débauche. Tom Bishop, dans son article « Géographie de Robbe-Grillet », s'était intéressé à la fonction mythique de ces grandes villes :

> *Projet* n'est évidemment pas un texte SUR New York, mais c'est quand même un texte qui a besoin de New York ou plutôt, d'un New York mythologique, cette mythologie de New York représentant un des sommets de l'imagination populaire de notre époque. Dans chaque cas, la géographie soutient la narration, la clarifie et, en revanche, est clarifiée par elle, à tel point que les deux, géographie et narration, font partie nécessairement du même système. [240]

Dans *Projet pour une révolution à New York,* la grande ville américaine est présentée comme une cité sordide et cauchemardesque. Les scènes de viols et d'agressions dans le métro associées à plusieurs images d'incendie créent un trouble durable dans l'esprit du lecteur. New York, avant d'être une ville culturelle et populaire, est un lieu de perdition. Le Hong-Kong de *La Maison de rendez-vous,* est tout aussi artificiel et fantasmé que le New York de *Projet.* Tom Bishop va même jusqu'à en faire un cadre de bande dessinée :

> La fausseté de ce Hong-Kong envahit la narration et la surcode, car comme ailleurs, la géographie n'est que le reflet des préoccupations plus profondes du texte : ainsi le caractère de bande dessinée, pop-art,

[240] BISHOP Tom, « Géographie de Robbe-Grillet », in *Robbe-Grillet : analyse, théorie 2. Cinéma / Roman, op.cit.,* p.53.

> de Hong-Kong et de ses habitants est le même paradigme de la qualité bi-dimensionnelles du récit même, qui parfois nous est présenté comme les panneaux successifs d'une bande dessinée.[241]

La référence à la paralittérature est donc double. La bande dessinée sert à la fois l'esthétique et la structure narrative de *La Maison de rendez-vous.* Le personnage de Manneret, savant fou nécrophile et pervers ainsi que le cadre orientalisant du roman rappelle aussi l'univers de la série des *Fu Manchu* créée en 1912 par Sax Rohmer et évoquée par Florence Fix dans son article « La ''constellation Mirbeau'' : supplices chinois dans le roman populaire fin-de-siècle » :

> Le véritable jardin des supplices du roman populaire se trouve ailleurs, encore plus, caché aux yeux du monde : c'est dans une serre, dans un jardin fermé et soigneusement dissimulé chez le docteur Fu Manchu prépare ses méfaits. Le supplice chez Mirbeau consacre le jardin comme lieu absolu et public de l'alliance de la beauté et de la souffrance. Ce jardin devient espace privé, secret, de la préparation de la mort et non de son exécution dans *La Fiancée de Fu Manchu*, dont le chapitre 19 permet enfin au narrateur de découvrir le laboratoire secret du savant. Pas d'appareillage industriel ou de prouesses techniques chez ce scientifique chinois, mais une serre secrète dans laquelle s'élaborent les plus terribles poisons et des mises à mort compliquées (il cultive à la fois une orchidée rare et la fourmi rouge géante attirée par le parfum de cette fleur afin que l'association des deux éléments dans le cabinet du travail d'un ennemi conduise ce dernier à mort certaine). [242]

Les actions du roman de Robbe-Grillet, comme celles de la série Fu Manchu, s'enchaînent à toute vitesse donnant au roman son rythme effréné de bande dessinée :

> Johnson lâche le vieillard et s'éloigne d'un pas vif, pour se mettre bientôt à courir, poursuivi par les cris du Chinois, debout au milieu de la chaussée, faisant de grands gestes des deux bras dans sa direction. D'après le bruit de la sirène, la voiture de la police doit sûrement venir de ce côté. Johnson se retourne à demi, tout en courant, et aperçoit les feux jaunes ainsi que le phare rouge à éclairs périodiques qui surmontent le toit. Il prend sur la gauche une rue perpendiculaire- c'est-à-dire du côté où elle monte- avec l'espoir évident d'atteindre ses escaliers avant d'être rejoint par l'automobile, qui ne pourra donc le poursuivre plus loin. Mais celle-ci, ayant pris le virage à sa suite, l'a déjà rattrapé.[243]

---

[241] *Ibid.*, p.59.
[242] FIX Florence, « La ''constellation Mirbeau'' : supplices chinois dans le roman populaire fin-de-siècle », in DOMINGUEZ. LEIVA. A., DETRIE. .M. (éds.), *Le supplice oriental dans la littérature et les arts*, Neuilly-les-Dijon, éd. du Murmure, 2005, p. 126.
[243] ROBBE-GRILLET Alain, *La Maison de rendez-vous, op.cit.*, p.90.

Dans *La Maison de rendez-vous,* ce sont les images d'une revue populaire qui donnent vie au texte de Robbe-Grillet. Le monde de la paralittérature devient alors instance narrative :

> Il est adossé à l'un des gros piliers carrés de la galerie couverte, sur lequel sont placardées une quantité de très petites affiches ; le manche du balai coincé sous un bras, le faisceau de paille recourbé par l'usage couvrant en partie un de ses pieds nus, il tient à deux mains sous ses yeux le fragment de journal illustré, souillé de boue, qu'il a ramassé dans le ruisseau.[…] Le premier de ces dessins la montre à demi-étendue sur le bord du lit aux draps défraîchis et bouleversés (buste soulevé sur un coude, robe entrouverte jusqu'à la hanche sur la chair nue, visage renversé en arrière extatique, main qui retient encore la seringue vide, etc.) [244]

Les couvertures de romans populaires, qu'il s'agisse de livres de science-fiction, de westerns romanesques ou de séries roses, préfèrent l'illustration dessinée, avec de vifs contrastes chromatiques, à la photographie. Le lectorat de ce type d'ouvrages est proche de celui de la bande dessinée, ce qui explique le soin particulier donné aux illustrations. Robbe-Grillet rend ici hommage à toute une tradition populaire à travers une série de dessins qui finit par donner vie au roman qui nous est présenté. La puissance fantasmatique de ces images stéréotypées engendre donc le texte. Cependant la référence aux mythes modernes est parfois plus implicite qu'elle n'en a l'air. Certains personnages de roman de série, comme le Fantômas de Louis Feuillade, sont de véritables sources d'inspirations pour l'auteur de *La Jalousie.* Fantômas est un personnage fantasmatique qui a la possibilité de prendre n'importe quel visage. Comme a pu le faire remarquer Alain-Michel Boyer : « Fantômas peut modifier ses traits presque à volonté. Il suffit de lui faire injecter ici ou là de la paraffine. Il s'allonge le menton où le raccourcit, gonfle ses joues ou les creuse, change la forme de son visage. Il endosse toutes les identités possibles, tous les noms.[245] ». Fantômas est une figure mouvante dont personne ne connaît l'identité ni le véritable visage. Chez Robbe-Grillet, certains personnages ont, comme Fantômas, le besoin constant de changer d'apparence. Ce fantasme

[244] *Ibid.*, p.78.
[245] BOYER Alain-Michel, *La Paralittérature, op.cit.*, p.103.

de métamorphose se retrouve notamment dans *Projet pour une révolution à New York*, Ben Saïd et le dangereux M le Vampire étant présentés comme de nouveaux Fantômas :

> Il se gratte longuement des deux côtés ; puis n'y tenant plus, il enlève le masque chauve du serrurier qui recouvrait sa tête et sa figure, décollant progressivement la couche de matière plastique et laissant peu à peu, apercevoir à la place les traits du vrai Ben Saïd. […] Quant à l'assassin, il n'est autre que M en personne, bien entendu, comme son initial l'indique. Il a seulement mis sur son vrai visage un masque d'adolescent. Laura s'en était tout de suite doutée, heureusement, pour elle, alertée par la voix trop bien posée du prétendu gamin, ce qui lui avait permis de remarquer le bord mal collé de la pellicule plastique, sous l'oreille droite.[246]

Fantômas est à la fois un et tous, chacun et tout le monde. Les personnages malfaisants de *Projet* sont, à son image, multiples mais singuliers. Mais dans cet univers fantasmatique inquiétant, c'est le tunnel, objet de la modernité, qui devient source d'effroi. Comme a pu le dire Alain-Michel Boyer, en évoquant l'artificialité revendiquée de l'œuvre de Louis Feuillade :

> Postiches, perruques, fausses barbes, maquillages, tout le matériel de déguisement est dès lors sollicité, tous les instruments de trucage, tous les subterfuges propres à accomplir ou déjouer les forfaits, dans un monde où les châteaux, les souterrains, les oubliettes du roman noir ont été remplacés par le fantastique du tunnel de métro. [247]

Robbe-Grillet, dans *Projet pour une révolution à New York,* fait, lui aussi, du métro un lieu anxiogène. La référence à l'univers de Fantômas touche donc autant l'espace que les personnages. Cependant, le métro de *Projet* est beaucoup plus sordide que celui que l'on trouve dans les romans de Louis Feuillade :

> J'ai été violentée moi-même assez souvent, sur cette ligne-là, en rentrant du travail. C'est assez ennuyeux, parce que, si on refuse, ils vous attachent les mains dans le dos et ensuite, après vous avoir prise quand même de force à tour de rôle, ils vous pendent à un porte-bagages ou bien ils vous

[246] ROBBE-GRILLET Alain, *Projet pour une révolution à New York, op.cit*., p.198 et 134.
[247] *Ibid.*, p.104.

> précipitent sur la voie à une corde au train qui continue sa course sans que le conducteur se soit aperçu de rien, ce qui achève d'arracher les vêtements, meurtrit le corps d'une manière horrible, brise les membres et multiplie les blessures à tel point qu'on est méconnaissable en arrivant au terminus. Plusieurs amies à moi sont mortes de cette façon.[248]

La description que Joan donne du métro new yorkais est si excessive qu'elle déréalise la représentation populaire de cette ville mythique. Les sévices subis par les jeunes filles du métro font d'ailleurs écho au supplice de Brunehaut dans *Angélique ou l'enchantement* qui, attachée de force à la queue d'un cheval, se brisa tous les membres. Les tortures les plus archaïques entrent en correspondances avec le monde moderne de *Projet* créant ainsi un univers fantasmatique atemporel. Le New York de *Projet pour une révolution à New York,* comme le Hong-Kong de *La Maison de rendez-vous,* l'Istanbul de *L'Immortelle* et le Marrakech de *C'est Gradiva qui vous appelle,* n'a aucune matérialité. Il n'existe que comme objet mythique cher à l'imaginaire collectif. Il n'a donc pas plus de valeur que les bibelots présentés sur les devantures des magasins de souvenirs :

> On trouve aussi, tout à côté, d'immenses magasins de souvenirs où sont offertes en devanture, disposées en files parallèles d'objets semblables, les reproductions en matière plastique des hauts lieux de l'empire, soit du haut en bas de l'étalage : la statue de la Liberté, les abattoirs de Chicago, le Bouddha géant de Kamakura, la Villa Bleue à Hong-Kong, le phare d'Alexandrie, l'œuf de Christophe Colomb, la Vénus de Milo, la Cruche cassée de Greuze, l'œil de Dieu taillé dans le roc, les chutes du Niagara avec leurs gerbes d'écume en nylon aux colorations mouvantes. [249]

Robbe-Grillet crée aussi sa propre mythologie en faisant de la Villa bleue de *La Maison de rendez-vous,* un endroit célèbre dans le monde entier. Dans *C'est Gradiva qui vous appelle* c'est un Orient caricatural qui est présenté aux spectateurs. Les jeunes Européennes sont vendues dans des bordels où elles se font maltraitées et les arracheurs de dents officient sur la place publique. Rien n'est trop ridicule dans cet univers en carton-pâte. Les figures

[248] *Ibid.,* p.105-106.
[249] *Ibid.,* p.33.

mythiques du sultan et de ses favorites sont réinvesties par le théâtre du Triangle d'or qui en fait les acteurs principaux d'une série de saynètes sado-érotiques :

> Les rideaux rouges se rouvrent et l'on voit alors sur la scène une disposition des personnages analogues, en effet, à celle de la peinture en question. Le sultan, qui assiste à l'exécution de son ancienne favorite (Nina), est à demi couché sur une méridienne d'apparat. (Est-ce la même que dans le tableau précédent ? L'homme est-il encore Georgios Anatoli, dans un costume différent ?) La nouvelle favorite, aux trois quarts nue (un pantalon mauresque d'étoffe légère lui dégage le ventre presque jusqu'au pubis), est allongée à la renverse contre lui.[250]

Les épisodes, présentés sur la scène du Triangle d'or, sont particulièrement brefs. Ils sont inscrits dans une temporalité immédiate, plus proche de l'instantanée photographique que de la représentation théâtrale. Ces considérations entrent en correspondance avec la définition que Barthes donne du music-hall dans *Mythologies* :

> Le temps du théâtre, quel qu'il soit, est toujours lié. Celui du music-hall est, par définition, interrompu ; c'est un temps immédiat. C'est là le sens de la variété : que le temps scénique soit un temps juste, réel, sidéral, le temps de la chose elle-même, non celui de sa prévision (tragédie), ou de sa révision (épopée). [251]

L'univers mythique du music-hall se retrouve dans la structure même des saynètes décrites par Robbe-Grillet. Dans *C'est Gradiva qui vous appelle*, les actrices et acteurs du théâtre du Triangle d'or portent des vêtements orientaux stéréotypés et passablement grotesques. Les différents accoutrements des personnages semblent sortir tout droit d'un magasin de costumes de carnaval. Cette artificialité revendiquée est, bien évidemment, celle du music-hall évoquée par Barthes :

> Naturellement, il faut au music-hall une féérie profonde qui efface au labeur toute rugosité et n'en laisse que l'épure. Là règnent les boules brillantes, les bâtons légers, les meubles tubulaires, les soies

[250] ROBBE-GRILLET Alain, *C'est Gradiva qui vous appelle, op.cit.*, p.99.
[251] BARTHES Roland, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957, p.164.

chimiques, les blancs crissants et les massues scintillantes ; le luxe visuel affiche ici la facilité déposée dans la clarté des substances et le lieu des gestes […] [252]

Dans *C'est Gradiva qui vous appelle*, les objets de tortures présentées sur la scène du Triangle d'or ont l'air aussi faux que les costumes et les décors orientaux. Cet artifice se déplace dans l'univers de la fiction. La ville de Marrakech, excessivement colorée, n'a pas plus de valeur que l'univers scénique du Triangle d'or. Le Marrakech de *Gradiva* rappelle également la représentation que David Cronenberg donne de Tanger dans son adaptation du *Festin Nu* de William Burroughs. Comme a pu le souligner Serge Grünberg, dans son livre d'entretiens avec le cinéaste canadien, la Casbah de Tanger et les autres « extérieurs », entièrement reconstitués en studio, donnent une touche particulièrement onirique au film de Cronenberg[253]. Grünberg ira même jusqu'à dire du Tanger du *Festin Nu* qu'il est artificiel et synthétique.[254]La ville en carton-pâte du long-métrage est, en effet, aussi colorée qu'un tableau de Delacroix, artiste, par ailleurs, reconnu pour ses nombreuses représentations picturales de Tanger. Or la référence au célèbre peintre romantique est encore plus visible dans le film de Robbe-Grillet puisque celui-ci est l'objet d'étude du personnage de John Locke qui finira, dans une séquence particulièrement fantasmatique, à se confondre avec lui. Les autres personnages de *Gradiva* semblent, quant à eux, sortir d'une série populaire de romans d'aventures, vaguement érotiques, des années 70. Hermione, la blonde vaporeuse s'oppose à Belkis, la jeune servante soumise et perverse. Dans *La Maison de rendez-vous*, les mises en scènes du théâtre de la Villa Bleue sont aussi fortement stéréotypées. Elles évoquent toute une série de romans érotiques orientalisants :

[252] *Ibid.*, p.166.
[253] CRONENBERG David, GRUNBERG Serge, PAQUOT Claudine, *David Cronenberg -Entretiens avec Serge Grünberg*, Paris, Cahiers du cinéma, 2000, p.132.
[254] GRUNBERG Serge, *David Cronenberg*, Paris, Cahiers du cinéma, 1992, p.18.

> Bientôt on ne distingue plus personne, les deux filles ayant été absorbées l'une après l'autre, à partir des jambes, sitôt qu'elles ont commencé à descendre l'escalier ; elles ne reparaissent que tout en bas de celui-ci, dans la clarté des projecteurs : ce sont bien entendu la servante eurasienne et la petite Japonaise. La première détache sans attendre le bout de la tresse de cuir- qu'elle conservera en main durant tout le tableau- pendant que a nouvelle arrivante, effrayée par les grondements menaçants de l'animal, se réfugie contre le mur du fond, dans la partie située sur la gauche de l'escalier, où elle se plaque dos à la pierre. Le chien, qui a pour cela subi un dressage spécial, doit déshabiller entièrement la prisonnière, que lui désigne la servante de son bras libre, pointé vers la jupe à plis ; jusqu'au dernier triangle de soie, il déchire avec ses crocs les vêtements et les arrache par lambeaux, peu à peu, sans blesser les chairs. [255]

Les représentations théâtrales proviennent d'un mauvais roman érotique de série mais l'univers de *La Maison de rendez-vous* n'est pas limité à ce type de références. Le périple de Johnson évoque, tout comme *Trans-Europ-Express* et *L'Homme qui ment,* l'univers des récits d'espionnages popularisé, comme nous avons pu le voir auparavant, par la figure de James Bond. *La Maison de rendez-vous* devient un roman à suspens inquiétant qui, contrairement aux séries paralittéraires, refuse de s'achever. Les fantasmes stéréotypés deviennent le support de la conception romanesque novatrice de Robbe-Grillet. Comme a pu le dire Tom Bishop dans son article « Géographie de Robbe-Grillet » : « La géographie de *La Maison de rendez-vous*, c'est-à-dire cet Hong-Kong artificiel et mythologique, sert de cadre idéal aux articulations contradictoires de la narration. [256] ». Avec *Djinn,* Robbe-Grillet mêle récit d'espionnage et science-fiction, rendant, par là-même, hommage à deux genres littéraires populaires bien que souvent dénigrés. L'organisation secrète du roman est dirigée par une femme robot. Ce personnage rappelle, bien évidemment, Maria, la femme artificielle du *Métropolis* de Fritz Lang. Ce robot féminin manipulateur évoque, aussi, les androïdes menaçants de l'œuvre d'Asimov, célèbre écrivain de nouvelles de science-fiction des années 50. Roger Bozzetto, dans son ouvrage *La Science-fiction,* dit que : « la figure du robot

[255] ROBBE-GRILLET Alain, *La Maison de rendez-vous, op.cit.,* p.43.
[256] BISHOP Tom, « Géographie de Robbe-Grillet », *art.cit.* p.60.

asimovien permet à la SF d'inventer des conflits- et donc d'engendrer des récits. [257]». Dans *Djinn,* la mystérieuse femme robot manipule le narrateur. Elle devient un objet de fantasme, une machine insaisissable au fort potentiel érotique :

> Je m'approche, à présent, sans hésiter ; et j'allonge le bras en avant… Par bonheur, j'arrête à temps mon geste : la chose vient de sourire, et ici de façon incontestable, si je ne suis pas fou. Ce faux-mannequin de cire est une vraie femme. [258]

Le robot est un être hybride, une machine expressive qui semble, le plus souvent, douée de sentiments. Il a été inventé par l'écrivain Karel Capek en 1922. Dans sa pièce de théâtre *RUR,* un scientifique donne vie à des robots en quête d'humanité. Selon Philippe, Breton, auteur de *A l'image de l'Homme, Du Golem aux créatures virtuelles,* Karel Capek a inventé le mot « robot » pour désigner ce qu'il appelle, lui-même « un être artificiel »- au sens biologique et chimique et non pas au sens mécanique[259].

Osamu Tesuka, célèbre auteur de manga japonais, avait créé à la fin des années 50, le personnage d'Astro Boy, un robot qui, à l'image de Pinocchio, cherchait à devenir humain. Astro Boy, même s'il ne ressent pas la douleur, est doué de sentiments. Pour Tesuka comme pour Capek, les robots auraient une âme. Cette théorie est explorée dans *Djinn* puisque le robot qui discute avec le narrateur est doté d'un haut-parleur qui parle à sa place. Il y a donc toujours un homme derrière la machine. Robbe-Grillet réussit à créer un climat paranoïaque, à travers ce personnage de robot manipulateur. L'ambiance du roman devient rapidement anxiogène, la référence à la paralittérature permettant à l'auteur de laisser libre cours à son imaginaire cauchemardesque. Dans cet extrait, le robot est un enregistreur de données, une menace qui plane sur l'humanité tout entière :

[257] BOZZETO Romain, *La Science-fiction*, Paris, Armand Colin, 2007, p.9.
[258] ROBBE-GRILLET Alain, *Djinn, un trou rouge entre les pavés disjoints, op.cit.,* p.16.
[259] BRETON Philippe, *A l'image de l'Homme, Du Golem aux créatures virtuelles*, Paris, Seuil, 1995, p.24.

> Ainsi, je suis surveillé par quelqu'un d'invisible. C'est très désagréable. J'ai la sensation d'être maladroit, menacé, fautif. La fille qui me parle est, aussi bien, assise à plusieurs kilomètres ; et elle me regarde, comme un insecte dans un piège, sur son écran de télévision. Je suis sûr qu'elle se moque de moi. [260]

Dans l'un des passages les plus oniriques du roman, le narrateur déguisé en faux aveugle est convié à une mystérieuse réunion supervisée par un haut-parleur. Robbe-Grillet détourne des stéréotypes paralittéraires de manière à en faire des éléments fantasmatiques personnels. Le cliché de la réunion mystérieuse n'est plus un simple élément diégétique. L'image des doubles qui peuplent la salle du conseil symbolise la fragmentation, à la fois physique et psychologique, du personnage. Cette thématique de la copie se trouvait déjà dans bon nombre de romans de science-fiction. Selon Roger Bozzetto : « On assiste, en SF, à l'emploi métaphorique du mot « clone », associé aux termes « double » ou « copie » […] A travers cette thématique, le genre explore les éventuelles conséquences sociales de la présence de doubles et de copies de personnages.[261] » . L'existence du narrateur de *Djinn* est donc aussi fantasmée, le personnage se fond dans un univers angoissant où tous les hommes finissent par se ressembler :

> La salle entière est en effet pleine d'aveugles, de faux aveugles aussi, probablement : des jeunes hommes de mon âge, vêtus de façons diverses (mais somme toute, assez proches de la mienne), avec les mêmes grosses lunettes noires sur les yeux, la même canne blanche dans la main droite, un gamin tout pareil au mien les tenant par la main gauche.[262]

A la fin du roman, le narrateur, devenu narratrice, découvre qu'il est, lui-même, un robot. La jeune femme devient fantasme, elle incarne une certaine perfection dans l'artifice, à l'image d'Hadaly, la créature créée par le savant Edison dans *L'Ève future* de Villiers de l'Isle-Adam :

---

[260] ROBBE-GRILLET Alain, *Djinn, un trou rouge entre les pavés disjoints, op.cit.*, p.15.
[261] BOZZETTO Roger, *La Science-fiction, op.cit.*, p.9.
[262] *Ibid.*, p.71.

> Je n'étais pas, prétendait-il, une vraie femme, mais seulement une machine électronique très perfectionnée, construite par un certain docteur Morgan. Celui-ci, à présent, se livrait sur moi à des expériences diverses, afin de tester mes performances. Il me soumettait à une série d'épreuves, tout en faisant surveiller mes réactions par des agents à son service, placés partout sur mon chemin, et dont certains ne seraient également, eux-mêmes, que des robots… [263]

Comme a pu le faire remarquer Roger Bozzetto : « En tant que fiction, la SF relève de *l'imaginaire*, et se distingue en cela du genre fantastique qui renvoie à *l'inimaginable.*[264]».
La science-fiction est un genre propice aux fantasmes. Elle crée des univers parallèles au notre qui transforment l'existence humaine en aventure extraordinaire. Robbe-Grillet en réutilisant un nombre important de références paralittéraires donne vie à une œuvre qui ne cesse d'exposer ses propres mécanismes. L'œuvre littéraire est un être vivant en perpétuelle mutation qui, en multipliant les références, finit par construire sa propre identité. Dans *L'œuvre ouverte*, Umberto Eco évoque ce type d'innutrition textuelle :

> Au fond, une forme est esthétiquement valable justement dans la mesure où elle peut être envisagée et comprises selon des perspectives multiples, où elle manifeste une grande variété d'aspect et de résonnance sans jamais cesser d'être elle-même.[265]

Chez Robbe-Grillet, la structure du texte devient un objet de représentation. Elle est surlignée au moyen de divers artifices qui tentent de mettre en relief sa propre démesure. Les mécanismes de fabrication du texte prennent alors plus d'importance que son contenu. Cette particularité est revendiquée par le Nouveau Romancier, lui-même, dans l'introduction du ciné-roman de *Glissements progressifs du plaisir* :

> Ce mouvement de rétrogradation du sens à mesure que l'œuvre s'accomplit est ici parfaitement sensible : du synopsis au film terminé, le sens au lieu de s'affirmer repasse en première position, puis

[263] *Ibid.*, p.132.
[264] BOZZETTO Roger, *La Science-fiction, op.cit.*, p.8.
[265] ECO Umberto, *L'œuvre ouverte,* Paris, Seuil, 1965, p.17.

au point mort. Il n'en va pas de même, évidemment, pour les films traditionnels, ceux justement qui vendent de l'anecdote et de la profondeur. [266]

L'idée d'une structure fantasmatique en perpétuelle représentation parcourt donc l'ensemble de l'œuvre robbe-grillétienne.

II- L'exposition des mécanismes

1-La mise en scène de l'impossible

-Une obsession de la mise en abyme

Selon André Gide, la mise en abyme doit réfléchir le sujet de l'œuvre qui l'inclut et rendre intelligible la structure de celle-ci. Dans le meilleur des cas, elle fonctionne suivant la métaphore héraldique, comme une réplique miniaturisée de l'œuvre première. Christian Angelet, dans son article « La mise en abyme selon le *Journal* et la *Tentative amoureuse* de Gide », dit que l'abyme est le lieu de la fiction, le point où le texte dévoile symboliquement son statut de littérature[267]. Ce concept de mise en abyme connaît un nouvel essor avec l'émergence du Nouveau Roman en apparaissant comme l'un des traits distinctifs de celui-ci. Dans les premiers romans de Robbe-Grillet, la mise en abyme a une fonction classique de réfracteur. Dans *Le Voyeur,* plusieurs éléments évoquent le crime perpétré par Mathias. Ce crime n'a cependant aucune matérialité. Il est traité sur le plan du fantasme et n'est jamais actualisé. Une affiche de cinéma évoque, d'ailleurs, indirectement l'acte meurtrier du personnage :

---

[266] ROBBE-GRILLET Alain, *Glissements progressifs du plaisir, op.cit*., p.17.

[267] ANGELET Christian, « La mise en abyme selon le *Journal* et la *Tentative amoureuse* », in HALLYN.F. (éd.), *Onze essais sur la mise en abyme,* Gent, université de Gand, 1980, p.9-10.

> Sur l'affiche aux couleurs violentes un homme de stature colossale, en habit Renaissance, maintenant contre lui une jeune personne vêtue d'une espèce de longue chemise pâle, dont il immobilisait d'une seule main les deux poignets derrière le dos ; de sa main libre il la serrait à la gorge.[268]

Cette affiche est une réflexion fictionnelle, soit l'une des cinq formes de mise en abyme évoquée par Lucien Dällenbach dans son ouvrage *Le récit spéculaire-essai sur la mise en abyme* :

> La première forme est celle de la réflexion fictionnelle. Elle condense ou cite la matière d'un récit, elle constitue un énoncé qui réfère à un autre énoncé -et donc un trait du code métalinguistique; en tant qu'elle est partie intégrante de la fiction qu'elle résume, elle se fait en elle l'instrument d'un retour et donne lieu, par conséquent, à une répétition interne.[269]

L'agression de Jacqueline Leduc, absente du récit, est transposée sur l'affiche de cinéma. C'est donc par cet objet que transite le crime. Les fantasmes de domination sexuelle du personnage sont dévoilés par l'environnement qui l'entoure. L'univers dans lequel évolue Mathias, purement fantasmatique, ne cesse de renvoyer à son crime qui n'apparaît dans le roman que par bribes. Ce morcellement fait d'ailleurs écho à la deuxième affiche de cinéma rencontrée par le personnage :

> La nouvelle affiche représentait un paysage. Mathias, du moins, crut discerner dans ces lignes entrecroisées une sorte de lande parsemée d'arbustes en touffes, mais il y avait sûrement quelque chose d'autre, en surimpression : certains contours ou taches de couleur apparaissaient ça et là, qui ne pouvaient pas appartenir au premier dessin. Pourtant on n'osait pas dire, non plus, qu'ils en constituaient un second, car on n'apercevait aucune liaison entre eux, on ne leur devinait aucun sens; ils ne parvenaient en somme qu'à brouiller les ondulations de la lande, au point même de faire douter que ce fût là vraiment un paysage.[270]

Les lignes entrecroisées de cette lande parsemée d'arbustes en touffes renvoient aux différentes étapes du meurtre de Jacqueline, disséminées tout au long du roman. L'image

[268] ROBBE-GRILLET Alain, *Le Voyeur, op.cit.,* p.45.
[269] DÄLLENBACH Lucien, *Le récit spéculaire-essai sur la mise en abyme,* Paris, Seuil, 1977, p.76.
[270] ROBBE-GRILLET Alain, *Le Voyeur, op.cit.*, p.167-168.

dévoile la structure de l'œuvre. Comme nous avons pu le voir précédemment, le récit mythique raconté par le vieillard du bar renvoie aussi à la mort de Jacqueline et à la culpabilité de Mathias. Dans *Problèmes du Nouveau Roman,* Jean Ricardou affirme que la mise en abyme conteste la marche du récit.[271] Pour lui, cette construction spéculaire s'apparente aux similitudes textuelles qui ont pour fonction de souligner la structure du texte. Chez Robbe-Grillet, la mise en abyme réfléchit à la fois le contenant et le contenu du texte. Les pensées ou fantasmes des personnages se matérialisent aussi dans les objets les plus anodins. Dans *La Jalousie,* les lamelles de la jalousie renvoient au thème du voyeurisme à travers la posture ambiguë du mari espionnant A… et Franck. La polysémie du terme jalousie permet l'actualisation de cette référence. Selon Bruce Morrisette, les valeurs de l'art, pour Robbe-Grillet, ne sont jamais des valeurs idéologiques, sociologiques ou politiques, elles résident au contraire dans les formes et les structures[272]. Cette littérature autoréflexive utilise la mise en abyme pour revendiquer son statut de pur fantasme. Dans *La Jalousie,* le mystérieux roman africain lu par A… et Franck met en abyme la subjectivité d'un mari jaloux et obsédé par la possibilité d'un adultère jamais avéré. Lucien Dällenbach dit que le roman africain reproduit la situation même de l'œuvre puisqu'on y retrouve le trio mari jaloux-femme-amant supposé, celui-là épiant ceux-ci et fantasmant à partir de ce qu'il croit des indices[273]. L'adultère reste un fantasme à l'image de l'intrigue du roman africain que les personnages ne cessent de réinventer. Or, selon Jean Alter, les fictions imaginées par A. et Franck sont balayées par une remarque attribuée indirectement à Franck[274] :

> Rien ne sert de faire des suppositions contraires, puisque les choses sont ce qu'elles sont : on ne change rien à la réalité. [275]

[271] RICARDOU Jean, *Problèmes du Nouveau Roman, op.cit*., p.182.
[272] MORRISSETTE Bruce, *Les Romans de Robbe-Grillet, op.cit.*, p.35.
[273] DÄLLENBACH Lucien, *Le récit spéculaire-essai sur la mise en abyme,* op.cit., p.164.
[274] ALTER Jean, *La vision du monde d'Alain Robbe-Grillet*, Genève, Droz, 1966, p. 46.
[275] ROBBE-GRILLET Alain, *La Jalousie, op.cit.,* p.83.

Pour Jean Alter, le roman africain transposé dans *La Jalousie*, sert de prétexte à la proclamation du règne de la nécessité, de ce qui est acquis et à quoi on ne peut rien changer[276]. Mais ce roman africain, à l'image des œuvres de Robbe-Grillet, est lui-aussi un fantasme qui ne cesse de se construire et de se déconstruire. Tout comme la scutigère, tour à tour morte et en vie, il perd tout aspect référentiel :

> Le personnage principal- apprend-on- est malhonnête. Il est honnête. Il essaie de rétablir une situation compromise par son prédécesseur, mort dans un accident de voiture. Mais il n'a pas eu de prédécesseur, mort dans un accident. Il est d'ailleurs, question d'un navire (un grand navire blanc) et non d'une voiture.[277]

Dans *La Jalousie*, c'est, avant tout, la structure du texte qui est mise en abyme. Le chant des indigènes renvoie à la composition formelle du roman. Tout l'art de Robbe-Grillet se trouve donc résumé en quelques lignes :

> Au bout d'une minute, elle relève la tête, tandis que le chant reprend, du côté des hangars. Sans doute est-ce toujours le même poème qui se continue. Si parfois les thèmes s'estompent, c'est pour revenir un peu plus tard, affermis, à peu de chose près identique. Cependant ces répétitions, ces infimes variantes, ces coupures, ces retours en arrière, peuvent donner lieu à des modifications- bien qu'à peine sensibles- entraînant à la longue fort loin du point de départ.[278]

Dans *Parole, mot, silence : Pour une poétique de l'énonciation,* Pierre van Den Heuvel insiste sur le caractère antinarratif d'œuvres telles que *La Jalousie* ou *Le Voyeur*. Pour lui, cette écriture qui veut détruire l'ancien se doit de produire, par un effort de transformation, ce qu'est d'abord saisi par le public comme un artefact purement formalisé[279]. L'œuvre est en pleine représentation et le procédé de la mise en abyme permet l'expansion du fantasme. Les personnages deviennent doubles du lecteur et doubles de l'auteur. Dans *La*

[276] ALTER Jean, *La vision du monde d'Alain Robbe*-Grillet, *op.cit.,* p.47.
[277] ROBBE-GRILLET Alain, *La Jalousie, op.cit.,* p.216.
[278] *Ibid.,* p.101.
[279] VAN DEN HEUVEL Pierre, *Parole, mot, silence : Pour une poétique de l'énonciation*, Paris, J. Corti, 1985, p.238.

Jalousie, A…, la lectrice du roman africain, est aussi présentée comme un écrivain. Elle rédige, d'ailleurs, une lettre, à l'intérieur de sa chambre :

> A…, dans la chambre, rabaisse le visage sur la lettre qu'elle est en train d'écrire. La feuille de papier bleu pâle, devant elle, ne porte encore que quelques lignes ; A… y rajoute trois ou quatre mots, assez vite, et demeure la plume en l'air. […] A…, dans la chambre, a continué sa lettre, de son écriture fine, serrée, régulière.[280]

Toutes les possibilités peuvent s'actualiser. A… est à la fois le personnage central et la lectrice de ce roman impossible qu'est *La Jalousie*. Elle est aussi une figure de l'auteur et donc, implicitement, de Robbe-Grillet. Le travail de l'écrivain transparaît derrière ces divers procédés de mise en abyme même si on ne lira jamais le texte de la jeune femme. On retrouve cette même idée dans la nouvelle « Scène » du recueil *Instantanés,* l'écrivain devenant personnage de théâtre :

> Quand le rideau s'ouvre, la première chose que l'on aperçoit derrière la salle- entre les pans de velours rouge qui s'écartent avec lenteur- la première chose que l'on aperçoit est un personnage vu de dos, assis à sa table de travail au milieu de la scène vivement éclairée. [281]

Le mari de *La Jalousie*, quant à lui, se représente un adultère qui se reflète dans les images du roman africain lu par A… et Franck. L'un des personnages principaux de l'ouvrage, à l'image de Christiane, la femme de Franck, prend d'ailleurs de la quinine. Le lien entre fantasme et réalité devient alors de plus en plus ténue. Le roman africain et la situation du narrateur finissent par se confondre :

> Franck, soulève sa main gauche du support de cuir tendu, mais sans en détacher le coude, et la laisse ensuite retomber, dans une chute plus lente, jusqu'au point de départ.
> « Elle en a déjà vu assez comme ça. Toutes ces drogues qu'elle prend, c'est comme si elle…
> -Il faut pourtant bien essayer quelque chose.

[280] ROBBE-GRILLET Alain, *La Jalousie, op.cit.*, p.101 et 103.
[281] ROBBE-GRILLET Alain, *Instantanés,* Paris, éd. de Minuit, 1962, p.51.

-Puisqu'elle prétend que c'est le climat !

-On parle de climat, mais ça ne signifie rien.

-Les crises de paludisme.

-Il y a la quinine… »

Cinq ou six phrases sont alors échangées sur les doses respectives de quinine nécessaires dans les différentes zones tropicales, selon l'altitude, la proximité de la mer, la présence des lagunes, etc… Puis Franck revient aux effets fâcheux que produit la quinine sur l'héroïne du roman africain que A… est en train de lire. Il fait ensuite une allusion-peu claire pour celui qui n'a pas feuilleté le livre- à la conduite du mari, coupable au moins de négligence selon l'avis des deux lecteurs.[282]

Ce type de représentation rappelle *Les Ménines*, le célèbre tableau de Vélasquez évoqué par Michel Foucault dans *Les mots et les choses* :

[…] nous regardons un tableau d'où un peintre à son tour nous contemple. Rien de plus qu'un face à face, que des yeux qui se surprennent, que des regards droits qui en se croisant se superposent. Et pourtant cette mince ligne de visibilité en retour enveloppe tout un réseau complexe d'incertitudes, d'échanges et d'esquives. Le peintre ne dirige les yeux vers nous que dans la mesure où nous nous trouvons à la place de son motif. Nous autres, spectateurs, nous sommes en sus. Accueillis sous ce regard, nous sommes chassés par lui, remplacés par ce qui de tout temps s'est trouvé là avant nous : par le modèle lui-même. [283]



Velasquez, *Les Ménines*

[282] *Ibid.*, p.192-193.
[283] FOUCAULT Michel, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, p.20.

La silhouette du peintre se reflète dans un miroir, il devient un objet de représentation au même titre que les modèles qu'il est en train de peindre. La mise en abyme est ici dédoublée puisque l'artiste, réfléchi dans le miroir, est aussi présent au premier plan du tableau. La peinture et le théâtre baroque ont énormément utilisé le procédé de la mise en abyme. Cette influence se retrouve dans l'œuvre romanesque et cinématographique de Robbe-Grillet. Dans *Pour une esthétique baroque du Nouveau Roman,* Johann Farber met en parallèle certaines pièces de théâtre du XVIIème siècle avec l'œuvre du Nouveau Romancier. Il évoque notamment le cas particulier de *L'Illusion comique* de Corneille :

> En effet, dans *L'Illusion comique*, se fait jour l'aboutissement de ce *« Tout est théâtre »* puisque le théâtre qui se fait image du monde donne sur scène l'image d'un monde qui n'est lui-même que théâtre.[284]

L'idée de théâtre dans le théâtre que l'on retrouve chez des auteurs tels que Corneille, Calderon ou encore Molière apparaît dans de nombreuses œuvres de Robbe-Grillet. Dans *C'est Gradiva qui vous appelle*, les saynètes sado-érotiques du théâtre du Triangle d'or ne font que répéter les tortures infligées aux jeunes pensionnaires de la maison close. Mais l'exhibition scénique ne tranche pas avec la réalité de la diégèse. L'artificialité des décors dans lesquels évoluent les personnages du film n'ont rien à envier à la scène du théâtre du Triangle d'or. Le monde de *Gradiva* est déjà théâtral et les représentations scéniques ne font que surligner la facticité de cet univers fantasmatique. On retrouve cette même idée dans *La Maison de rendez-vous.* Pour Johann Farber, ce roman est le premier dans lequel se développe de manière absolue une réalité théâtrale miroir d'elle-même, où un théâtre est exhibé sur la scène du monde[285]. Les personnages de *La Maison de rendez-vous* deviennent les acteurs du petit théâtre de la Villa bleue. Ils ne jouent pas de nouveau rôle, ils incarnent simplement ce

[284] FARBER Johan, *Pour une esthétique baroque du Nouveau Roman, op.cit.*, p.254.
[285] *Ibid.,* p.254-255.

qu'ils sont déjà dans la diégèse. Edouard Manneret, assassiné à plusieurs reprises dans le récit, devient d'ailleurs le personnage principal d'une pièce de théâtre portant son nom :

> Il doit retourner à Macao pour ses affaires et ne peut plus se passer de la voir, même un seul jour, ne fût-ce que dans les salles de réception de la Villa Bleue, au hasard des bals, ou sur la scène du petit théâtre où elle continue de tenir le rôle de l'héroïne dans cette pièce de Jonestone intitulée : « L'Assassinat d'Edouard Manneret », et de jouer dans quelques autres drames, saynètes ou tableaux vivants.[286]

Quant aux statues du jardin de la Villa bleue, elles renvoient aux différents événements présentés tout au long de la diégèse :

> J'arrive presque aussitôt dans la région des statues monumentales exécutées par R. Jonestone au siècle dernier, dont la plupart retracent les épisodes les plus fameux de l'existence imaginaire de la princesse Azy : « Les Chiens », « L'Esclave », « La Promesse », « La Reine », « L'Enlèvement », « Le Chasseur », « La Mise à mort ». [287]

Le sculpteur des statues, tout comme l'auteur de la pièce « L'Assassinat d'Edouard Manneret », s'appelle Jonestone. Le nom est une francisation de l'anglais Johnston. Le narrateur de *La Maison de rendez-vous* devient, à travers ce procédé de la mise en abyme, une figure de créateur au même titre que le sculpteur et le dramaturge vus précédemment. Dans *L'Irreprésentable,* Henri-Pierre Jeudy affirme que : « La représentation reste soumise à la menace de sa destruction.[288] ». Chez Robbe-Grillet, la multiplication fantasmatique des mises en abyme amène le texte à l'aporie. Dans *La Maison de rendez-vous*, il devient impossible de distinguer le récit premier de sa mise en abyme, puisque une scène apparemment réelle sur le plan de la diégèse peut s'achever, comme une pièce de théâtre, sous un tonnerre d'applaudissements :

---

[286] ROBBE-GRILLET Alain, *La Maison de rendez-vous, op.cit.*, p.83.
[287] *Ibid.*, p.57.
[288] JEUDY Henri-Pierre, *L'Irreprésentable,* Paris, Sens et Tonka, 1999, p.13.

> Mais, après un silence et tandis que l'homme s'incline devant elle dans un salut respectueux, qui ne peut être que parodique, par lequel il fait mine de prendre congé, Lauren tout à coup relève la tête et tend une main en avant, dans le geste incertain de celui qui veut obtenir encore un instant d'attention, ou qui demande un dernier sursis, ou qui tente d'interrompre une acte irrévocable en train déjà de s'accomplir , disant lentement, d'une voix très basse : « Non. Ne partez pas… Je vous en prie… Ne partez pas tout de suite. » Sir Ralph s'incline de nouveau, sans changer de visage, comme s'il savait depuis toujours que les choses se passeraient ainsi : il attend cette phrase, dont il connaît à l'avance chaque syllabe, chaque hésitation, les moindres inflexions de la voix, et qui tarde un peu trop seulement à se faire entendre […] De discrets applaudissements, dans la salle, viennent saluer sa sortie, prévus eux aussi dans le déroulement normal du spectacle. [289]

On retrouve ce même type de procédé dans *Souvenirs du triangle d'or*. Le lecteur ne sait plus si la scène du défilé fait partie d'une représentation théâtrale ou s'il s'agit d'une séquence purement fantasmatique :

> Mais voici qu'une figure de mort apparaît dans le défilé (annoncée sans doute par les oiseaux) , déguisée elle-même suivant une association- soudain macabre- de voiles blancs et de résilles noires. Temple prend peur. Elle se retourne vers la grande glace baroque qui se dresse derrière elle. Son image lui paraît trouble, en danger de se dissoudre. Elle ferme les yeux. Déjà la conscience de ce qui l'entoure commence à s'estomper. Elle va se trouver mal. L'eau du miroir bascule et se couvre de marbrures, peau de panthère et chlamyde trouée, où Temple se sens aspirée, comme dans une monstrueuse anémone de mer, par le verre devenu spongieux et le sol lui aussi sans consistance, qui ne font plus qu'un désormais. Elle tombe, vertigineusement. Sa chevelure blonde lui fait dans le dos un sillage onduleux…[290]

A travers ce type de représentation problématique, Robbe-Grillet radicalise l'effet baroque du théâtre dans le théâtre. La représentation fictive n'est plus le reflet ou la révélation d'une réalité cachée puisque le théâtre est lui-même réalité. D'autres supports mettent en relief cette même fonction de la mise en abyme, on peut notamment évoquer, dans *La Maison de rendez-vous*, l'illustré ramassé par un balayeur chinois:

[289] ROBBE-GRILLET Alain, *La Maison de rendez-vous, op.cit.,* p.53-54.
[290] ROBBE-GRILLET Alain, *Souvenirs du triangle d'or, op.cit.,* p112.

> C'est sûrement le numéro de la semaine dernière. Bien qu'il en ait épuisé tout le contenu, puisqu'il ne sait pas lire et doit se contenter des images, il se baisse malgré tout, pour prendre à son tour celui-ci, irrésistiblement. Et, une fois de plus, il contemple la réception mondaine qui se déroule dans l'immense salon surchargé de glaces, de dorures et de stucs. […] Un peu plus loin, courbée jusqu'au sol de marbre, Lauren entrecroise les lanières dorées de sa chaussure autour de la cheville et du cou-de-pied.[291]

Les événements racontés renverraient aux divers épisodes d'un roman-photo, de sorte qu'il devient impossible de privilégier une interprétation des faits à une autre. La narration est prise dans un tournoiement où les niveaux diégétiques se renvoient indéfiniment l'un à l'autre. Raconter une histoire n'est donc plus d'actualité. Le récit robbe-grillétien renvoie à la nature même du rêve. Le rêve est incohérent puisque toutes les possibilités mêmes les plus antithétiques peuvent s'actualiser en même temps et dans un même espace-temps. La mise en abyme participe à la création d'une littérature fantasmatique à l'intérieur de laquelle l'impossible devient possible. Dans *L'Année dernière à Marienbad,* le théâtre et les statues ont une fonction de réfracteur similaire à celle qu'ils avaient déjà dans *La Maison de rendez-vous*. La statue du jardin de l'hôtel évoque la situation ambiguë de A et X, à tel point que les personnages en pierre finissent par se confondre avec les deux protagonistes :

> VOIX DE X : *Pour dire quelque chose, j'ai parlé de la statue. Je vous ai raconté que l'homme voulait empêcher la jeune femme de s'avancer plus loin : il avait aperçu quelque chose- un danger sûrement- et il arrêtait d'un geste sa compagne. Vous m'avez répondu que c'était elle, plutôt, qui semblait avoir vu quelque chose- mais une chose, au contraire, merveilleuse- devant eux, qu'elle désigne de sa main tendue. Mais ça n'était pas incompatible : l'homme et la femme ont quitté leur pays, avançant depuis des jours, droit devant eux. Ils viennent d'arriver en haut d'une falaise abrupte. Il retient sa compagne, pour qu'elle ne s'approche pas du bord, tandis qu'elle lui montre la mer, à leurs pieds, jusqu'à l'horizon. Ensuite, vous m'avez demandé le nom des personnages. J'ai répondu que ça n'avait pas d'importance. – Vous n'étiez pas de cet avis, et vous vous êtes mises à leur donner des noms, un peu au hasard je crois… Pyrrhus et Andromaque, Hélène et Agamemnon… Alors j'ai dit que c'était vous et moi, aussi bien…* (Un silence.) *ou n'importe qui.*[292]

[291] ROBBE-GRILLET Alain, *La Maison de rendez-vous, op.cit.*, p.183-184.
[292] ROBBE-GRILLET Alain, *L'Année dernière à Marienbad,* op.cit., p.71.

X, tout comme l'homme de la statue, veut garder A près de lui. Les acteurs de la scène de théâtre de Marienbad rejouent, quant à eux, les dialogues entre les deux personnages disséminés tout au long du film. Cette utilisation de la prolepse permet à l'auteur de brouiller les pistes narratives. Le spectateur a alors l'impression que A et X, dédoublés par les comédiens de l'hôtel, font semblant de faire semblant. Ils évoquent alors implicitement les personnages des *Acteurs de bonne foi* de Marivaux. Dans son article « *Les acteurs de bonne foi* de Marivaux ou la comédie au bord de l'abîme », Roger Vandebranche parle de mise en abîme métatextuelle[293]. Les personnages de la pièce jouent une comédie qui finit par les dépasser. Ils vivent les situations qu'ils devaient se contenter de jouer. Quelques années avant *L'Année dernière à Marienbad,* on trouvait déjà cette même confusion entre le réel et sa représentation dans *Lola Montès* de Max Ophuls, le personnage éponyme du film rejouant, sur la scène d'un cirque, toute sa vie de courtisane. A la représentation théâtrale se mêle des flashbacks rappelant la véritable destinée du personnage. La vie romanesque de Lola Montès, bien avant d'être jouée sur scène, tenait déjà de la représentation. Dans *L'Année dernière à Marienbad,* X récite à plusieurs reprises le même texte. Il semble répéter pour un spectacle quelconque alors que ses mots ne font que refléter sa propre situation :

> Au bout de quelques secondes se mêle à cette sonnerie la voix *off* de X qui répète le texte du début : *pour toujours dans un passé de marbre, comme ces statues, ce jardin taillé dans la pierre, cet hôtel lui-même avec ses salles désormais désertes, ses personnages immobiles…*[294]

Pour Sarah Leperchey, ces projections « ailleurs », qui nous font sauter du réel à la représentation ou de la représentation au réel, provoquent d'incessantes digressions dans le récit, et donc bouleversent et mettent en question le déroulement chronologique du film.[295] La

[293] VANDEBRANCHE Roger, « *Les acteurs de bonne foi* de Marivaux ou la comédie au bord de l'abîme », in *Onze essais sur la mise en abyme, op.cit.,* p.142
[294] ROBBE-GRILLET Alain, *L'Année dernière à Marienbad, op.cit.*, p.104.
[295] LEPERCHEY Sarah, *Alain Resnais. Une lecture topologique, op.cit.*, p.29.

voix de X se mêle également à celle de la comédienne du théâtre. Il n'y a plus de rupture drastique entre les différents niveaux diégétiques :

> VOIX DE LA COMEDIENNE : *Il nous faut encore attendre- quelques minutes- encore, - plus que quelques minutes, quelques secondes…* (Un silence.)
>
> La voix d'homme reprend, jouant le texte de plus en plus, comme sur une scène.
>
> VOIX DE X : *Quelques secondes encore, comme si vous hésitiez vous-même encore avant de vous séparer de lui, - de vous-même,- comme si sa silhouette, déjà grise pourtant, déjà palie, risquait encore de reparaître, déjà grise pourtant, déjà pâlie, risquait encore de reparaître, - à cette même place, où vous l'avez imaginée avec trop de force, - trop de crainte, ou d'espoir dans votre craindre de perdre tout à coup ce lien fidèle avec…*
>
> La voix a ralenti progressivement, puis s'est arrêtée, en suspens. Et la voix de la comédienne lui répond, après un court silence.
>
> VOIX DE LA COMEDIENNE : *Non, cet espoir- cet espoir est maintenant sans objet. Cette crainte est passée, de perdre un tel lien, une telle prison, un tel mensonge.- Toute cette histoire est maintenant, déjà passée. Elle s'achève- quelques secondes…*[296]

Pour reprendre les propos tenus par René Prédal, dans ses *Études cinématographiques,* nous pouvons affirmer que Resnais refuse, à travers ce procédé de la mise en abyme, d'opposer de manière schématique un présent clair et linéaire à un passé fragmenté et mal défini[297]. Avec *Providence*, en 1977, le cinéaste mettra en scène un vieil écrivain malade et alcoolique imaginant les scènes tours à tours horrifiques et comiques d'un ultime roman dont les héros ne sont autres que ses proches. Selon Jean Regazzi, le film de Resnais, à l'image des œuvres du Nouveau Romancier, pose la vaste question de l'image mentale, de la projection d'un univers imaginaire venant se substituer à une représentation du réel censée être objective.[298] Dans *Trans-Europ-Express*, la mise en abyme énonciative est aussi particulièrement ambigüe. Sa structure, comme l'a démontré Sébastien Févry, dans *La mise en abyme filmique- Essai de typologie*, semble correspondre à celle de l'auto-enchâssement

[296] ROBBE-GRILLET Alain, *L'Année dernière à Marienbad, op.cit.*, p.29-30.
[297] PREDAL René, *Alain Resnais, études cinématographiques, op.cit.*, p.124-125.
[298] REGAZZI Jean, *Le roman dans le cinéma d'Alain Resnais : retour à* Providence, Paris, L'Harmattan, 2010, p.15

narratif[299]. Le récit cadre présente trois personnages, dans un train, en train de travailler sur un futur projet cinématographique. Ce projet s'actualisera sous les yeux du spectateur et prendra le titre de *Trans-Europ-Express.* Le rôle du scénariste, Jean, est d'ailleurs tenu par Alain Robbe-Grillet lui-même. Si le réalisateur ne garde pas son véritable prénom, c'est parce qu'il refuse que les spectateurs voient *Trans-Europ-Express* comme un film de Sacha Guitry dans lequel un véritable auteur explique le film qui se déroule sous nos yeux. Le scénariste interprété par Robbe-Grillet ne peut pas être l'auteur de *Trans-Europ-Express* puisque il néglige l'aspect érotique de l'œuvre et n'a pas réellement conscience de son architecture. Jean est donc, au même titre qu'Elias et Eva, un personnage de *Trans-Europ-Express.* Le récit de *Trans-Europ-Express* n'est pas préétabli, il se construit et se déconstruit au fur et à mesure que le film avance. L'instance auctoriale du récit enchâssant est instable puisqu'elle ne cesse d'être remise en question. Lucette et Marc, les deux acolytes de Jean, cherchent, eux-aussi, à conduire le scénario du futur projet cinématographique. Pour Marc, le producteur, l'intrigue du futur film doit répondre aux critères du genre policier. Il souhaite y incorporer des bagarres, des viols et des explosions. Quant à Lucette, la scripte, elle oblige le scénariste à motiver son récit. C'est la gestation d'un film que Robbe-Grillet met en scène ici. Pour reprendre les propos de Sébastien Févry, nous pouvons affirmer que la mise en abyme devient auto-enchâssante puisque le film *Trans-Europ-Express* raconte son propre engendrement[300]. En 2002, dans son film *Adaptation,* Spike Jonze présentait un personnage de scénariste, Charlie Kaufman, cherchant à adapter un roman pour le cinéma. Or le scénariste d'*Adaptation* s'appelle aussi Charlie Kaufman. Le créateur se met donc en scène, lui-même, comme l'attestent les scènes le présentant sur le tournage de *Dans la peau de John Malkovich,* le premier film de Spike Jonze. Entre fantasme et réalité, *Adaptation,* tout comme *Trans-Europ-Express,* parle de la difficulté de tout acte de création. Dans ces deux films, le monde réel et le

[299] FEVRY Sébastien, *La mise en abyme-Essai de typologie,* Lièges, éd. Céfal, 2000, p.104.
[300] FEVRY Sébastien, *La mise en abyme-Essai de typologie*, *op.cit.,* p.104.

monde fictionnel n'arrêtent pas de se confondre. Les trois narrateurs de *Trans-Europ-Express* s'enregistrent sur un magnétophone, procédé que l'on retrouvera également dans *Un Bruit qui rend fou,* l'avant-dernier long-métrage de Robbe-Grillet. Dans ce film, Goldman, le narrateur premier, dicte la progression d'un scénario devant un enregistreur magnétique. Au début de *Trans-Europ-Express*, Elias, interprété par Jean- Louis Trintignant, sort d'une bouche de métro pour aller acheter une valise et du sucre en poudre avant d'accomplir le même itinéraire que celui accompli par Jean dans la première séquence. Le personnage s'installe ensuite dans le même compartiment que Jean, Marc et Lucette qui l'identifient comme étant Jean-Louis Trintignant. Dans la séquence suivante, Jean, Marc et Lucette observent, par la fenêtre de leur compartiment, une mystérieuse femme à lunette qui, en quittant le train, emportera avec elle une valise qui semble être celle d'Elias. Le récit cadre et le récit enchâssé ne cessent de se confondre permettant à Jean de passer du statut de créateur à celui d'observateur. Cette confusion des niveaux diégétiques mène à l'aporie. A la fin du film, Jean et ses collaborateurs, arrivés à Anvers, achètent le journal *Métropole* au kiosque de la gare. Un article du quotidien mentionne le meurtre d'une prostituée qui renvoie à la mort d'Eva, étranglée par Elias, à la fin du récit enchâssé. Or une photo d'Eva enchaînée à un lit figure sous l'article. La fiction est donc devenue réalité. Cette illusion référentielle engendrée par le processus auto-enchâssant est annulée par le plan suivant puisque Jean voit Elias/ Jean-Louis Trintignant serré dans ses bras Eva/Marie-France Pisier. Roger Michel-Allemand s'est intéressé à cette fin problématique. Pour lui, Trintignant et Pisier indiquent au public qu'ils n'ont fait que jouer un rôle puisque le film n'est pas la réalité du quotidien et que son appréhension doit être l'objet d'une constante distanciation[301]. Tous les personnages de *Trans-Europ-Express* cherchent à maîtriser une narration qui n'arrête pas de se jouer d'eux. Robbe-Grillet met en scène une œuvre en pleine auto-gestation. C'est donc le fantasme qui

[301] ALLEMAND Roger-Michel, *Robbe-Grillet, op.cit.,* p.138.

crée ici la représentation. On trouvait déjà dans *Le Golem,* film expressionniste allemand de Carl Boese et Paul Wegener, une problématique similaire. Dans l'une des scènes les plus surprenantes du film, le personnage de Rabbi Loew évoque les ancêtres de son peuple devant la cour de l'empereur. Cette évocation se mue rapidement en une véritable projection cinématographique à laquelle tous les personnages semblent participer. L'Ashasver du film projeté réagira d'ailleurs aux rires de l'empereur et de sa cour, en faisant trembler leur forteresse. Les personnages de ce second film interfèrent dans la diégèse principale et, à l'image des héros du récit enregistré par Jean, Marc et Lucette dans *Trans-Europ-Express,* parasitent la narration. Selon Luc Lagier, auteur du documentaire « Dans la labyrinthe de Marienbad », on retrouve cette même idée dans *L'Année dernière à Marienbad* d'Alain Resnais. Le personnage de X, conscient d'être un acteur de cinéma, déambulerait comme une âme en peine, dans un univers où l'émotion est bannie. Il chercherait alors à prendre de force le contrôle du film en y infusant une histoire d'amour impossible. X ira même jusqu'à rejeter certaines scènes, préalablement tournées, telle que la mort de A :

> Puis, après un silence, X se tourne lentement vers A, la regarde, et continue d'une voix assez basse, qui a de la peine à conserver son apparente neutralité.
> X : *Et maintenant vous êtes là de nouveau… Non, cette fin-là n'est pas la bonne… C'est vous vivante qu'il me faut…* (Un temps.) *Vivante…comme vous l'avez été déjà, chaque soir, pendant des semaines… pendant des mois…*[302]

Le personnage met en scène son propre fantasme. Il finira, d'ailleurs, par l'accomplir en quittant l'hôtel avec A. À la fin du film, la caméra ne cherche pas à suivre la fuite des personnages. Le metteur en scène n'est plus maître de la représentation et refuse d'admettre la victoire de X. Les deux personnages se détachent alors de l'univers clos de Marienbad :

[302] ROBBE-GRILLET Alain, *L'Année dernière à Marienbad, op.cit.*, p.148.

> A ne bouge pas, et au second coup seulement, se lève, comme une automate. Elle prend son sac à main et se met en marche, raide et désemparée. X évolue, à une certaine distance, avec une allure aussi tendue. On dirait qu'elle est une prisonnière de marque, et lui le gardien qui l'emmène. L'image disparaît avant leur sortie, tandis que les coups de l'horloge continuent de se succéder.[303]

Ce conflit symbolique renvoie, bien évidemment, à la double figure auctoriale du film. Dans *Le Jeu avec le feu,* c'est le texte écrit et lu par le banquier de Saxe qui dévoile le contenu de l'œuvre. Il est question dans ce récit oral d'enlèvements, de séquestrations et de pratiques sexuelles. Dans la suite du film, une jeune femme, poursuivie par des chiens, est capturée puis enfermée dans la chambre d'une maison de passe. Pendant la lecture du texte de Saxe, la caméra est fixée sur un domestique que l'on retrouvera, par la suite, assis dans un fauteuil en train de contempler la jeune captive. Le banquier de Saxe réapparait aussi dans la diégèse lorsqu'une jeune fille tente de se sauver de la maison de passe. Il est le père de la victime et s'apprête à la fouetter. Sébastien Févry dit que la mise en abyme qui annonce le comportement du banquier et du domestique ne peut être comprise qu'en associant le texte et l'image[304]. Le texte du Banquier met en abyme l'intégralité de la diégèse. Le film de Robbe-Grillet devient l'illustration des désirs pervers de l'écrivain-lecteur. Dans *Trans-Europ-Express,* tout comme dans *Le Jeu avec le feu,* la mise en abyme permet l'expansion des fantasmes sado-érotiques de l'auteur. Jean, le scénariste de *Trans-Europ-Express* ignore les goûts sexuels d'Elias. C'est Alain Robbe-Grillet, et non Jean, qui prend donc en charge le récit enchâssé en présentant Elias comme un pervers. Le cas de *C'est Gradiva qui vous appelle* est tout aussi ambigu. Les saynètes érotico-sadiques du théâtre du Triangle d'or font miroir aux supplices d'Hermione, la maîtresse de Delacroix, assassinée par le sultan. Le tableau présenté aux spectateurs évoque d'ailleurs *La favorite déchue* de Fernand Cormon :

[303] *Ibid.*, p.171.
[304] FEVRY Sébastien, *La mise en abyme filmique- Essai de typologie, op.cit.*, p54-55.

> Les rideaux rouges se rouvrent et l'on voit alors sur la scène une disposition des personnages analogue, en effet, à celle de la peinture en question. Le sultan, qui assiste à l'exécution de son ancienne favorite (Nina), est à demi couché sur une méridienne d'apparat. (Est-ce la même que dans le tableau précédent ? L'homme est-il encore Georgios Anatoli, dans un costume différent ?) La nouvelle favorite, aux trois quarts nue (un pantalon mauresque d'étoffe légère lui dégage le ventre presque jusqu'au pubis), est allongée à la renverse contre lui. [305]

C'est par la référence picturale que transite la mise en abyme. Les mises en scènes du théâtre entrent aussi en correspondances avec les tortures subies par les jeunes pensionnaires du Triangle d'Or. Dans son article « Pompéi, Delacroix et la maison de rendez-vous du triangle d'or : C'est Gradiva qui vous appelle », René Prédal dit que Robbe-Grillet surcharge les images attendues des mystères de l'Orient érotique et cruel en multipliant les filles enlevées, dénudées et soumises aux plus horribles sévices[306]. Il devient alors difficile de savoir si les sévices subis par les jeunes femmes du Triangle d'or sont réels ou fantasmés. Joujou, l'une des jeunes captives de la maison close, arbore, à la fois, de fausses blessures, peintes en rouge sur les cuisses, et de vraies traces de coups portées sur le sexe. Le Triangle d'or ne serait donc pas seulement un lieu de représentations fantasmatiques. Selon Sébastien Févry, la mise en abyme réfléchit, avant tout, l'énoncé d'un film. Le critique parle notamment de la réflexivité homofilmique qui, portant sur l'intégralité du film, peut s'exercer dans un espace circonscrit à la mise en abyme[307]. Dans *Glissements progressifs du plaisir,* la séquence du mannequin torturé sur la plage renvoie à la double mise à mort de Nora et de l'avocate :

> *Nora l'embrasse sur la poitrine, lui caresse les lèvres, le cou, l'entrecuisse, etc. ; puis elle prend un fort couteau pliant à large lame recourbée (un genre de greffoir, ou de poignard pour ouvrir les coquillages) qu'elle fait pénétrer à l'intérieur du sexe, dont le triangle a été garni d'une toison pubienne très vraisemblable ; avec la pointe tranchante, elle remonte le long de l'aine en éraflant lentement la chair, pour continuer ensuite par de multiples blessures en estafilade sur un sein, une*

[305] ROBBE-GRILLET Alain, *C'est Gradiva qui vous appelle, op.cit.*, p.99.
[306] PREDAL René, « Pompéi, Delacroix et la maison de rendez-vous du triangle d'or : C'est Gradiva qui vous appelle » in *Robbe-Grillet cinéaste, op.cit.*, p. 153.
[307] FEVRY Sébastien, *La mise en abyme filmique- Essai de typologie, op.cit.*, p.29.

aisselle, la bouche… Chaque nouvelle entaille laisse une longue marque sanglante, d'où ruissellent des gouttes épaisses suivant les courbes du corps : la courte lame comporte en effet un petit canal collé sur sa face non visible, aboutissant à une poire en caoutchouc que Nora dissimule dans sa paume. Le montage définitif comprend des plans d'ensemble (le lit et les deux filles) ainsi que des gros plans du visage d'Alice, toujours dur et fermé. Sur des mouvements de tête de celle-ci, on voit en outre des interventions rapides de séquences étrangères (toutes en plan rapproché), soit dans l'ordre de leur apparition :

22 b : *Nora morte, attachée sur son lit, avec des profondes blessures dans les deux seins et les ciseaux d'acier enfoncés jusqu'au cœur* (cf. *n°6*).[308]

Cette séquence du mannequin s'intercale au milieu du film, anticipant la fin tragique de l'avocate tout en rappelant au spectateur la mort de Nora. Robbe-Grillet utilise dans ce film d'autres formes de mise en abyme notamment le procédé de l'enregistrement qui rappelle également certains passages de *Projet pour une révolution à New York.* Le magistrat, avant d'entrer dans la cellule d'Alice, écoute ce qui se passe derrière sa porte. Il entend des sons étranges : une femme qui gémit, des bruits de verre cassé et même des hurlements qui proviennent du vieux tourne -disque portatif posé sur le lit d'Alice. Ces sons renvoient à d'autres bruits entendus tout au long du film. Les hurlements rappellent la mort du professeur de français dans la scène du souvenir raconté par Alice à Sœur Maria ; quant aux gémissements de femmes, ils annoncent la série des tortures sexuelles dont seraient victimes les détenues de la prison religieuse :

> Mais cette voix qui se veut rassurante est en fait de plus en plus troublée, et aussi de plus en plus lointaine couverte progressivement (bientôt tout à fait) par une composition musicale faite de gémissements féminins, de plaintes plus ou moins vives et de râles (peut-être amoureux ?). [309]

Cependant, ces éléments de mise en abyme n'ont aucune valeur concrète dans le film puisqu'ils renvoient à une réalité hors-scène, seulement présente dans l'esprit d'Alice et dont le degré de véracité reste incertain. Dans *Projet pour une révolution à New York*, les médias utilisés pour la mise en abyme sont très nombreux. Le documentaire télévisé sur les

[308] ROBBE-GRILLET Alain, *Glissements progressifs du plaisir, op.cit.*, p.82-83.
[309] *Ibid.*, p.102.

cérémonies religieuses d'Afrique centrale fait notamment miroir au supplice de Joan Robenson :

> De temps en temps, la jeune femme jette un regard au petit écran, où se déroule un documentaire sur les cérémonies desquelles en particulier sept jeunes filles de condition noble, appartenant à des tribus vaincues , doivent être empalées sur le sexe du dieu de la fécondité, dans l'ombre sacré des palmiers à huile chargés de leurs fruits et- ajoute la présentatrice- au rythme obsédant des tambours de guerre. […] Quand l'essence et la toison mousseuse ont finit de brûler, la flamme s'éteint brusquement. Je rallume les projecteurs. La belle Joan semble à présent bien ranimée. Ses yeux grands ouverts et brillants, dont elle me regarde encore avec le même air candide, étonné, disponible, un peu enfantin, et elle a toujours le même sourire naïvement sensuel sur ses lèvres disjointes, chargé de promesses, immuable et conventionnel. Le crin a disparu entre ses cuisses […] [310]

La spectatrice devient objet de représentation. Son sadisme se transforme en masochisme puisque son visage, suite aux tortures qu'elle a subies, semble exprimer une certaine volupté. La figure du martyr fait partie intégrante de la fantasmatique sexuelle de Robbe-Grillet. Le cas de Joan est cependant ambigu puisque l'extase du personnage est purement sexuelle. La mise en abyme sert, une fois de plus, à illustrer les fantasmes sado-érotiques de l'auteur. A l'image de *La Maison de rendez-vous,* les différentes mises en abyme de *Projet* rendent impossible toute distinction ; il devient donc problématique de distinguer ce qui ressort du récit premier de ce qui provient d'une représentation seconde. Dans l'une des séquences récurrentes du roman, un homme, après avoir gravi un escalier de secours, s'introduit dans une chambre en brisant un carreau de vitre, puis agresse une jeune fille en lui disant :

> Tais-toi, idiote, ou je te fais mal. [311]

[310] ROBBE-GRILLET Alain, *Projet pour une révolution à New York, op.cit.,* p.79 et 179.
[311] *Ibid.,* p.24.

Cependant, cette scène est peut-être fictive puisqu'il en existe une version enregistrée sur une bande magnétique qui poursuit son déroulement long et régulier :

> « Tais-toi, idiote, ou je te fais mal »…
> Alors Laura, doucement, avance la main, soulève le léger couvercle de la boîte transparente, appuie d'un doigt précis sur un minuscule bouton rouge, et tout s'arrête.
> « Ça suffit comme ça, dit-elle, c'est toujours pareil : les pas, les cris, le verre cassé, et ils disent tout le temps la même chose.
> - D'où est-ce qu'elle vient ?
> - Quoi ? La cassette ?
> - Non, la bande magnétique.[312]

Ce processus se complexifie encore, si l'on prend en compte les romans policiers lus par le personnage de Laura. Laura trouve, dans le personnage romanesque de Sarah, son double fictif. Sarah, tout comme Laura, dans la suite de *Projet,* est enfermée à l'intérieur d'une maison. Le lecteur s'y perd, ne sachant plus quel récit privilégier, ni à quel personnage attribuer telle ou telle narration. Il devient même impossible de savoir si le personnage de Ben Saïd appartient au récit premier ou au récit second, problématique accentuée par le fait qu'il existe, dans le récit premier, à la fois un vrai et un faux Ben Saïd :

> Elle constate que l'homme au ciré noir- qu'elle a baptise Ben Saïd à cause d'un personnage secondaire du livre à la couverture déchirée- est en train de parler avec deux gendarmes en uniforme [313][…] Il se gratte longuement des deux côtés ; puis n'y tenant plus, il enlève le masque chauve du serrurier qui recouvrait sa tête et sa figure, décollant progressivement la couche de matière plastique et laissant, peu à peu, apercevoir à la place les traits du vrai Ben Saïd[314].

Cette mise en abyme est à son tour « abymée » par le carnet dans lequel Ben Saïd prend des notes. Ce procédé du livre dans le livre, déjà présent dans *La Jalousie* et *La Maison*

[312] *Ibid.,* p.65.
[313] *Ibid.* p. 121.
[314] *Ibid.,* p. 198.

de rendez-vous, double ici le texte sans qu'il soit toujours possible dans déceler la présence, si bien que le lecteur est constamment obligé de réajuster sa perception de l'histoire. Dans l'une des scènes les plus violentes de *Projet*, le personnage du serrurier (le vrai Ben Saïd) épie par le trou de la serrure, ce qui se passe à l'intérieur de la maison de Laura. Un homme en blouse blanche s'apprête à faire une piqûre à sa jeune captive. La scène a l'air réelle mais une métalepse vient indiquer au lecteur qu'il s'est fait piéger par un trompe l'œil :

> Rien, sur l'image, ne permet de déceler la nature exacte, ou même l'effet attendu, de ce produit incolore dont l'injection a besoin d'une telle mise en scène et cause tant d'anxiété à la jeune prisonnière. L'incertitude quant au sens exact de l'épisode est d'autant plus grande que le titre de l'ouvrage manque, la partie supérieure de la couverture, où il devrait normalement figurer, ayant été déchirée en travers et arrachée, volontairement ou non.[315]

On retrouvera, en 1987, dans le film *Angoisse* de Bigas Luna, ce même type de procédés. Alors que le spectateur pense suivre l'histoire d'un serial killer qui arrache les yeux de ses victimes, il découvre qu'il s'agit, en fait, d'un film projeté dans un cinéma. Ce procédé du film dans le film rend difficilement perceptible la fiction première de sa mise en abyme. Ainsi, c'est au cours de la projection de *The mammy*, qu'un tueur en série, fan de ce film, va se mettre à assassiner les spectateurs présents dans la salle. Le tueur mime ce qu'il se passe à l'écran puisqu'il assassine ses victimes, d'une façon similaire, à celle du psychopathe de *The mammy*. Les images de la tuerie sur l'écran de cinéma finissent par se confondre avec celles réelles qui se déroulent dans la salle où le film est projeté. La confusion entre les deux niveaux diégétiques est telle qu'il devient difficile de savoir d'où proviennent réellement les images du carnage. A l'image des spectateurs du film de Bigas Luna, les lecteurs de *Projet pour une révolution à New York* se voient dans l'impossibilité de démêler le vrai du faux, le réel du fictif, le roman premier du roman second et tous ces mélanges constituent une œuvre

[315] *Ibid.*, p.90.

qui tient du pur fantasme. Avec des œuvres comme *La Maison de rendez-vous* mais aussi (et surtout) *Projet pour une révolution à New York* et *Souvenirs du triangle d'or*, le lecteur doit faire face à de véritables distorsions romanesques de l'anneau de Möbius ou du serpent Ouroboros se tordant et se distordant sans fin pour enfermer le texte dans ses virevoltes et rendre infiniment permutables mise en abyme et récit, intérieur et extérieur, contenu et contenant. Dans *Souvenirs du triangle d'or,* c'est la parole du narrateur qui est mise en abyme. On apprend que tous les sévices subis par les jeunes captives proviennent d'un ouvrage d'éducation sado-érotique :

> Le livre s'appelait « Belles et Bêtes » et je croyais, me fiant à la grâce juvénile de ces touchantes héroïnes aux tourments légendaires, qu'il était fait pour l'instruction des fillettes de mon âge, bien que son intérêt me parût nettement supérieur à celui des autres illustrés mis en général à ma disposition. [316]

Mais la mise en abyme, à trop vouloir exposer la structure de ses représentations fantasmatiques, finit peu à peu par s'autodétruire. *L'Eden et après* présente deux espaces antithétiques qui se font miroir l'un de l'autre. Si la première partie du film se déroule à Bratislava, la seconde est localisée à Djerba. Les étudiants du film, à la suite du visionnage d'un documentaire sur l'architecture des maisons de Djerba au cinéma de l'Eden, se retrouvent transposés dans la célèbre ville tunisienne. Si Violette a gardé son identité, les autres personnages ont changé de noms. Passée de l'autre côté du miroir, telle l'héroïne de Lewis Carroll, Violette recherche le tableau qui lui a été dissimulé à Bratislava. Or ce tableau blanc et bleu représente aussi le paysage sans épaisseur de Djerba. Lors d'une interview avec François Jost au sujet de *L'Eden et après,* Robbe-Grillet a affirmé qu'il y avait, selon lui, à Djerba, un éclairage qui rend les choses abstraites. Cette abstraction formelle permet la mise en abyme même s'il devient impossible de savoir si le périple de Violette est réel ou fantasmé. A la fin du film, une fondue enchaînée permet à l'héroïne de passer de la mer bleue

[316] ROBBE-GRILLET Alain, *Souvenirs du triangle d'or, op.cit.,* p.163.

de Djerba aux murs clairs de sa chambre d'étudiante de Bratislava. Le tableau du grand-père de Violette permet la liaison entre les deux univers car, une fois retourné, il représente également l'architecture des maisons de Djerba, présentée dans le documentaire de l'Eden. C'est donc par l'intermédiaire du tableau que Violette transite d'un espace à un autre. Elle fait, en quelque sorte, partie du tableau qu'elle recherche. Ce procédé de transmutation, par l'intermédiaire d'un objet, se retrouve dans le cinéma de David Lynch. Dans *Mulholland Drive,* c'est une boîte bleue qui transpose les deux personnages féminins principaux dans un monde parallèle tout aussi réaliste et inquiétant que l'univers présenté dans la première partie du film. Le motif du ruban de Möbius, cher à Robbe-Grillet, se retrouve aussi dans l'œuvre du cinéaste comme l'attestent les propos du critique Thierry Jousse :

> *Mulholland Drive* est aussi un nouvel avatar du ruban de Möbius cher à David Lynch, une forme dont on trouve l'esquisse dans *Blue Velvet* et un premier achèvement dans *Lost Highway*. Les deux côtés du ruban se retournent comme les deux faces interchangeables d'une seule et même réalité, et la fin rejoint le début en une circularité infinie. On pourra dire que l'une des deux faces représente le rêve et l'autre la réalité, mais l'inverse pourrait tout aussi bien être vérifiable. [317]

Si dans *L'Eden et après,* Violette ne change pas d'identité, Betty et Rita, dans *Mulholland Drive,* deviennent Diane et Camilla. Lynch, tout comme Robbe-Grillet, utilise des personnages stéréotypés. Comme a pu, d'ailleurs, le faire remarquer Thierry Jousse : « les deux filles de *Mulholland Drive* sont comme des archétypes, des figures sans profondeur à la silhouette admirablement dessinée, embarquée dans une aventure improbable. [318] ». Catherine Jourdan, dans *L'Eden et après,* arbore, quant à elle, une coupe garçonne qui n'est pas sans évoquer celle de l'actrice américaine Jean Seberg. Elle est un archétype de femme-enfant androgyne qui, même en passant d'un espace à un autre, ne perd pas son statut de pur fantasme. Chez Lynch comme chez Robbe-Grillet, c'est autour de personnages

[317] JOUSSE Thierry, *Le livre de David Lynch*, Paris, Cahiers du cinéma, 2007, p.73.
[318] *Ibid.,* p.72.

fantasmatiques que transite la mise en abyme. Dans *Djinn*, Robbe-Grillet présente le récit d'un mystérieux professeur d'anglais prénommé Simon Lecœur dont le texte « Le Rendez-vous » entretient des rapports ambigus avec le récit enchâssant. Premier fait troublant, le personnage principal du « Rendez-vous » de Simon Lecœur s'appelle Simon Lecœur. Dans l'épilogue, on découvre également que cet écrivain aurait été une femme, à l'image de la narratrice du chapitre huit du récit enchâssé. Auteur et personnage ne font plus qu'un au point que la mise en abyme opère une véritable symbiose entre les deux pans de la narration. Ainsi, à la fin du roman, le narrateur du récit enchâssant évoque la découverte d'un cadavre rappelant celui de Djinn dans le chapitre six du récit enchâssé :

> La jeune victime ne portait sur elle aucun papier permettant de l'identifier. Mais son apparence physique, son costume, sa position précise sur le sol (ainsi d'ailleurs que l'endroit lui-même) étaient exactement tels qu'ils se trouvent décrits au chapitre 6 du récit de Simon Lecœur. Comme celui-ci l'avait signalé, la flaque de sang était artificielle. Le médecin légiste a tout de suite constaté que le corps ne comportait aucune blessure, ni aucun traumatisme externe, les causes du décès demeurant donc énigmatiques. Il apparaissait néanmoins presque indiscutable qu'on se trouvait bien en présence d'un assassinat, et non d'une mort naturelle.[319]

Robbe-Grillet réinvente donc le procédé de la mise en abyme tel qu'il a été défini par André Gide. Cependant, si chez Gide, la distinction entre le premier et le second plan reste claire, chez Robbe-Grillet, il est impossible de différencier le modèle premier de son reflet. La mise en abyme devient donc le support d'un fantasme intégral, celui d'un texte sans but ni finalité s'ouvrant sur une pluralité de sens infinie. David Lynch s'est également intéressé à cette idée de perte de contrôle de la narration. Dans *Inland Empire*, le tournage d'un film se mêle à l'histoire personnelle de son actrice principale. Il devient rapidement impossible, pour le spectateur, de démêler ce qui vient du film, en tournage, de ce qui vient de la réalité première de la diégèse. Le fantasme est une entité instable dont la représentation ne cesse de vaciller. Deleuze, dans *L'image-temps*, dit que : « (…) chez Robbe-Grillet, tout se passe dans

[319] ROBBE-GRILLET Alain, *Djinn, un trou rouge entre les pavés disjoints*, *op.cit.*, p.139.

la tête des personnages, ou, mieux, du spectateur lui-même.[320] ». C'est donc au récepteur d'ordonner, comme bon lui semble, le chaos qui lui est présenté. Cette idée est revendiquée par Robbe-Grillet, lui-même, dans son introduction à *L'Année dernière à Marienbad* :

> Donc le spectateur nous a semblé déjà fortement préparé à ce genre de récit par tout le jeu des *flash back* et des hypothèses objectivées. Il risque cependant, dira-t-on, de perdre pied s'il n'a pas de temps en temps les « explications » qui lui permettent de situer chaque scène à sa place chronologique et à son degré de réalité objective. Mais nous avons décidé de lui faire confiance, de le laisser de bout en bout aux prises avec des subjectivités pures. Deux attitudes sont alors possibles : ou bien le spectateur cherchera à reconstituer quelque schéma « cartésien », le plus linéaire qu'il pourra, le plus rationnel, et ce spectateur jugera sans doute le film difficile, si ce n'est incompréhensible ; ou bien au contraire il se laissera porter par les extraordinaires images qu'il aura devant lui, par la voix des acteurs, par les bruits, par la musique, par le rythme du montage, par la passion des héros…, à ce spectateur-là le film semblera le plus facile qu'il ait jamais vu : un film qui ne s'adresse qu'à sa sensibilité, qu'à sa faculté de regarder, d'écouter, de sentir et de se laisser émouvoir.[321]

Chez Robbe-Grillet, la structure fait sens. Cette symbiose entre fond et forme explique aussi cette obsession de la répétition qui caractérise l'ensemble de son œuvre.

-La répétition comme ligne génératrice

Dans des romans tels que *Dans le labyrinthe* ou *La Jalousie*, le récit ne cesse de revenir sur ses pas mais la répétition ne se fait pas sans quelques modifications ainsi on peut parler de « reprise » au sens kierkegaardien du terme. Pour le philosophe, la reprise a pour fin d'abolir la temporalité afin de déboucher sur la perfection, l'absolu, l'infini qui se situe au-delà de toute temporalité. Chez Robbe-Grillet, la reprise est un concept esthétique permettant l'expansion du fantasme qui est, de surcroît, toujours porté sur un même objet. La représentation n'est donc jamais fixe. Selon Kierkegaard, la reprise reprend la même chose, mais sous un angle différent, d'une façon nouvelle, volontiers enrichie de l'expérience de la

[320] DELEUZE Gilles, *L'image-temps, op.cit.*, p.136.
[321] ROBBE-GRILLET Alain, *L'Année dernière à Marienbad, op.cit.*, p.17-18.

ou des fois précédentes. On retrouve chez Robbe-Grillet cette même idée d'évolution. Dans *La Jalousie,* le chignon de A… n'arrête pas de se mouvoir. Il évoque, d'abord, avec ses nombreuses torsades, la scutigère qui obsède le narrateur :

> Elle s'est confectionné un chignon bas, dont les torsades savantes semblent sur le point de se dénouer ; quelques épingles cachées doivent cependant le maintenir avec plus de fermeté que l'on ne croit.[322]

Puis il rappelle le chignon en spirale de Kim Novak dans *Vertigo* d'Alfred Hitchcock :

> Le chignon de A … vu de si près, par derrière, semble d'une grande complication. Il est très difficile d'y suivre dans leurs emmêlements les différentes mèches : plusieurs solutions conviennent, par endroit, et ailleurs aucune.[323]

Le chignon fait l'objet d'une reprise signifiante contrairement au lampadaire de *Dans le Labyrinthe* dont la forme ne varie jamais. Y-a-t'il, d'ailleurs, un seul ou plusieurs lampadaires dans ce roman ? Le lecteur ne le saura jamais. Quant à l'enfant qui accompagne le soldat, il aurait un double comme l'attestent les propos du narrateur :

> Ce gamin-ci est celui du café, semble-t-il, qui n'est pas le même que l'autre, qui a conduit le soldat (ou qui le conduira, par la suite, jusqu'à la caserne- d'où, justement, il a rapporté la bille.[324]

La répétition fige le temps ce qui explique l'indétermination du narrateur face à la situation du soldat. Dans cet univers brumeux, les personnages n'ont qu'un seul visage à l'image du petit garçon que le narrateur n'arrive pas à identifier :

> L'enfant a changé de costume, sans doute pour sortir : il porte à présent un pantalon à jambes étroites et longues, d'où sortent des chaussures montantes, et que recouvre jusqu'aux hanches un gros tricot de

[322] ROBBE-GRILLET Alain, *La Jalousie, op.cit.*, p.45.
[323] *Ibid.*, p.52.
[324] ROBBE-GRILLET Alain, *Dans le labyrinthe, op.cit.*, p.143.

> laine à col roulé ; une pèlerine, non fermée, pend depuis les épaules jusqu'aux genoux ; la tête est couverte d'un béret, enfoncé de chaque côté sur les oreilles. [325]

L'enfant est une figure de guide pour ce soldat qui ne sortira jamais du labyrinthe. La répétition du même parcours empêche donc l'évolution du personnage. Ce même type de problématique est également au centre de *L'Année dernière à Marienbad*. Dans l'univers clos de Marienbad, tout est, sans cesse, appelé à recommencer. Selon René Prédal :

> La répétition est une des constantes les plus tenaces de l'univers de Robbe-Grillet aux structures circulaires. Dans *Les Gommes*, la dernière scène semble répéter la première et le Je du début de *Dans le labyrinthe* redevient Moi à la fin ; tout recommence alors comme sans doute dans *L'Année dernière à Marienbad* : *« une fois de plus, je m'avance une fois de plus le long de ce couloir… »* et tout le film n'est qu'une série de reprises des mêmes sons (les coups de feu et les bruits de pas sur du gravier entendus même à l'intérieur de l'hôtel, les mêmes phrases répétées par les différents clients, la reprise par X en voix *off* de certaines phrases et notamment de celles de la représentation théâtrale…), des mêmes images (le tir, la chambre…), des mêmes actes (Nim et autres jeux de cartes…), des mêmes gestes refaits plusieurs fois dans des lieux différents (Delphine Seyrig mettant sa main sur son épaule par exemple) ou des scènes presque identiques dans lesquelles varient un infime détail (ainsi la chambre aux décorations changeantes). Ces constantes répétitions sont très employées dans le roman moderne parce qu'elles fournissent du mouvement avec de l'immobile et donnent du rythme aux descriptions atonale.[326]

Enfermés dans l'hôtel de Marienbad, les personnages du film d'Alain Resnais répètent les mêmes gestes et les mêmes paroles. Luc Lagier parle de silhouettes sans vie, d'automates privés de leur boîte à musique. L'hôtel est un labyrinthe d'où il semble impossible de sortir. Toute temporalité y est dissoute comme l'attestent la répétition des mêmes sons et des mêmes images. Dans *Pour un Nouveau Roman,* Robbe-Grillet dit que les répétitions de scènes donnent toute sa force et sa violence au présent perpétuel de ses films[327]. La voix de X ouvre et ferme le long-métrage d'Alain Resnais. Au début de *L'Année dernière*

[325] *Ibid.*, p.90.
[326] PREDAL René, *Alain Resnais, études cinématographiques, op.cit*., p.77.
[327] ROBBE-GRILLET Alain, *Pour un Nouveau Roman, Paris*, éd.de Minuit, 1963, p.128.

à Marienbad, la voix off du personnage évoque l'intérieur de l'hôtel ; à la fin, faisant suite au départ des deux protagonistes, elle présente le parc de Marienbad. Ce parc serait, d'ailleurs, le lieu de la première rencontre entre A et X. La reprise permet donc à ces automates, dont parle Luc Lagier, de fuir leur triste condition. Contrairement à l'hôtel dans lequel ils sont enfermés, le parc s'ouvre sur de nouveaux horizons. Il permet aux personnages de s'évader du monde sans vie de Marienbad :

> VOIX DE X : *Le parc de cet hôtel était une sorte de jardin 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 surfaces sans mystère. Il semblait, au premier abord, impossible de s'y perdre… au premier abord… le long des allées rectilignes, entre les statues aux gestes figés et les dalles de granit, entre les statues aux gestes figés et les dalles de granit où vous étiez déjà en train de vous perdre, pour toujours, dans la nuit tranquille, seule avec moi.*[328]

Le parc est un lieu purement fantasmatique. Il permet la fuite des personnages tout en les enfermant dans un nouvel espace-temps. A et X deviennent des spectres appelés à revivre pour toujours la même histoire. Les dernières paroles de X sont d'ailleurs ambiguës, nous ne saurons donc jamais si les deux personnages ont ou non quitté l'univers de Marienbad. Quant à la photographie de A, sa présence reste tout aussi problématique. Rien ne prouve que X l'ait pris, un an auparavant, à Marienbad. L'image circule, tout au long du film, en allant même jusqu'à se multiplier. Sa reprise ne fait que surligner l'obsession du personnage pour la jeune femme. Il est, cependant, plus difficile d'expliciter la présence de la photographie dans le livre de A :

> Sur les derniers mots, le livre glisse de ses genoux et tombe sur le sol, une photo s'en échappe. A se baisse et remet, après l'avoir regardé, la photo entre les pages du livre, qu'elle replace sur ses genoux. Puis, y repensant, elle reprend le livre, le feuillette distraitement, retrouve la photo et la regarde avec plus de soin (elle regarde aussi le dos de la photo). C'est une photo d'elle-même, dans un jardin.[329]

[328] ROBBE-GRILLET Alain, *L'Année dernière à Marienbad*, *op.cit*., p.172.
[329] *Ibid.,* p.138.

Pour Sarah Leperchey, les choses n'adviennent pas par une logique d'action reposant sur des liens sensori-moteurs, mais par des glissements de proche en proche[330]. La reprise de la photographie ne peut donc être interpréter de manière trop psychologisante. Elle est un motif esthétique permettant à l'auteur de laisser libre cours à son imaginaire. On retrouve, dans *La Jalousie,* cinq reprises de la scène de l'écrasement de la scutigère. Comme la photographie de A. dans *Marienbad,* le mille-pattes devient une entité obsessionnelle. Il est directement lié au narrateur puisque la tache laissée par l'insecte change selon son degré de jalousie. Les fantasmes du mari transitent par l'intermédiaire de cette créature, devenue support de sa jalousie. La représentation réitérée de cette même scène finit par perdre tout semblant de réalisme ; la scutigère se décalquant sur les parois du mur :

> Mais sur le mur nu, au contraire, l'image de la scutigère écrasée se distingue parfaitement, inachevée mais sans bavure, reproduite avec la fidélité d'une planche anatomique où ne seraient figurés qu'une partie des éléments : une antenne, deux mandibules recourbées, la tête et le premier anneau, la moitié du second, quelques pattes de grande taille, etc…
> Le dessin semble indélébile. Il ne conserve aucun relief, aucune épaisseur de souillure séchée qui se détacherait sous l'ongle. Il se présente plutôt comme une encre brune imprégnant la couche superficielle de l'enduit.[331]

Selon Claude Murcia, tous les procédés liés à la répétition, obligeant le texte à revenir sur lui-même, produisent un piétinement du récit voire une régression qui semble menacer son devenir[332]. Dans le cinéma de Robbe-Grillet, les mêmes scènes se répètent inlassablement. Un même plan peut être réutilisé plusieurs fois puisque la représentation est détachée de toute temporalité. Pour reprendre les propos tenus par François Jost dans son article « Les éclats de la représentation », nous pouvons affirmer que, dans *L'Immortelle,* le son et l'image ne sont

[330] LEPERCHEY Sarah, *Alain Resnais-une lecture topologique, op.cit.,* p.16.
[331] ROBBE-GRILLET Alain, *La Jalousie, op.cit.,* p.129.
[332] MURCIA Claude, *Nouveau Roman, Nouveau Cinéma, op.cit.,* p.88.

plus des moyens complémentaires ou redondants pour exprimer l'intrigue[333]. Ils sont de purs éléments esthétiques marqués par la figure de la réitération. Les deux personnages de *L'Immortelle* traversent l'espace même s'ils reviennent toujours sur leurs pas. L'Istanbul, dans lequel ils évoluent, devient un lieu clos au même titre que l'hôtel de *L'Année dernière à Marienbad* :

> On est alors au bord du petit vapeur. Bruits des machines, cloches de manœuvre, froissement d'eau brassée. L'image reproduit exactement le n°6 : L vue de trois quarts gauche, appuyée en arrière au garde-fou. Son costume est également celui du 6, de même que le paysage qui défile à l'arrière-plan (maisons de bois, vieilles tours, etc.) On entend la voix de N qui dit :
> N (*off*) : *Puis-je vous offrir quelque chose à boire ?*[334]

Cet enfermement forcé accentue l'artificialité de la représentation car, comme l'a fait remarquer Noël Burch dans son article « Retour sur *L'Immortelle* », *L'Immortelle* est avant tout une œuvre autoréflexive et autotélique qui ne cesse de nous parler de son propre artifice[335]. Que ce soit dans *L'Immortelle, L'Année dernière à Marienbad* ou encore *Glissements progressifs du plaisir*, le recours à la répétition nous plonge toujours dans un univers onirique inquiétant. Cette particularité du récit robbe-grillétien rappelle les mécanismes de réitération caractéristiques de la névrose traumatique. Dominique Bourdin, dans *La psychanalyse de Freud à aujourd'hui,* dit que les rêves du malade sont appelés à se répéter, chaque nuit, de manière identique[336]. John Locke, dans *C'est Gradiva qui vous appelle,* ne cesse de faire les mêmes cauchemars. Il rêve de jeunes femmes torturées et mises à mort. Cette répétition obsessionnelle reflète les angoisses du personnage tout en dénonçant le monde dans lequel il évolue. Les sévices subis par les jeunes filles du Triangle d'or font

[333] JOST François, « Les éclats de la représentation », in *Robbe-Grillet cinéaste, op.cit.,* p.59.
[334] ROBBE-GRILLET Alain, *L'Immortelle, op.cit.*, p.39-40.
[335] BURCH Noël, « Retour sur *L'Immortelle* », in *Robbe-Grillet cinéaste, op.cit.*, p.31.
[336] BOURDIN Dominique, *La psychanalyse de Freud à aujourd'hui,* Paris, Bréal, 2007, p.108.

donc écho aux fantasmes refoulés de John Locke qui, même s'il prend plaisir à attacher sa servante aux barreaux de son lit, n'accomplira jamais un quelconque acte de barbarie :

> On retrouve John dans la chambre à coucher. Il est tout habillé, tandis que Belkis, vêtue seulement d'une ample chemise de nuit en voile blanc, légère et transparente mais sans fioritures, est allongée sur le grand lit dans une posture qui rappelle beaucoup celle de Leïla morte. Ses deux pieds écartés ont été attachés par des fines cordes, maintenant les jambes ouvertes. John est occupé à lui lier le poignet droit aux volutes de ferronnerie ou à une colonnette, à la tête du lit (un lit à forts barreaux de cuivre, par exemple, comme celui « de Trans-Europ- Express »)[337].

Le ciné-roman met en parallèle la position de Belkis de celle du cadavre de Leïla. La répétition d'une même posture annonce ici la future mort de la servante. Or, si Belkis fait partie de la réalité, Hermione, à l'image de la fiancée de Corinthe de *La Belle Captive,* n'est qu'une créature onirique. Dans *Gradiva,* La réalité se mêle au rêve au point que l'on ne peut plus déterminer la frontière qui sépare les deux univers. Selon René Prédal, rêve et réalité perdent définitivement toute identité quand Hermione invite John Locke à passer derrière le miroir des apparences [338] :

> -Entrez-donc de l'autre côté du monde réel.[339]

Mais, comme nous l'avons vu précédemment, il est moins question, chez Robbe-Grillet, de répétition que de reprise. Dans *Glissements progressifs du plaisir,* la reprise touche des éléments diégétiques *a priori* sans importance. Au début du film, Alice peint le corps nu de Nora ; une fois en prison, elle frotte son corps couvert de peinture rouge sur les murs de sa cellule. La peinture rouge tient lieu de train d'union entre les deux scènes :

---

[337] ROBBE-GRILLET Alain, *C'est Gradiva qui vous appelle, op.cit.*, p.64.
[338] PREDAL René, « Pompéi, Delacroix et la maison de rendez-vous du Triangle d'or », in *Robbe-Grillet cinéaste, op.cit.*, p154.
[339] ROBBE-GRILLET Alain, *C'est Gradiva qui vous appelle, op.cit.*, p.135.

> Alice, à genoux près d'elle sur les draps défaits, est en train de lui peindre avec application sur les seins de larges volutes rouges, au moyen d'un long pinceau er d'un pot de peinture. Nora est comme toujours passive, sereine, vaguement souriante.[340]

Mais la scène dite des œufs qui saignent est aussi une reprise. Alice, en recouvrant de sirop rouge et d'œufs le corps de Nora, crée une œuvre d'art. Dans le ciné-roman de *Glissements progressifs du plaisir,* Robbe-Grillet insiste d'ailleurs sur l'aspect artistique de cette représentation :

> Alice, assise par terre sur une de ses jambes repliée, casse des œufs frais sur le corps nu de Nora, principalement sur les seins, le pubis, les aines, le nombril. Les œufs encore intacts sont étalés en grand nombre à côté d'elle, qui brise leur coquille un à un sur le bord du bol blanc vu au n°6, faisant ensuite couler la matière glissante sur la peau ambrée.[341]

Les termes « matière glissante » et « peau ambrée » actualisent la référence picturale. La peau de Nora est un matériau au même titre que le sirop rouge et les œufs devenus une substance analogue à la peinture rouge du début du film. Ce type de représentation évoque également l'art du body-painting considéré par Lévi-Strauss comme le premier geste ornemental de l'humanité. La reprise permet ici un retour en des temps archaïques. C'est la femme à l'état de nature que le film érige en fantasme. Mais certains motifs obsessionnels traversent également l'œuvre de l'auteur, sans que l'on puisse y attacher une quelconque symbolique. C'est notamment le cas du verre brisé qui apparaît dans l'ensemble des films de Robbe-Grillet. Dans *Le Miroir qui revient,* l'auteur des *Gommes* cherche d'ailleurs à expliquer les raisons de cette fascination :

> On m'a souvent demandé pourquoi il y a tant de verre cassé dans tous mes films (et bien antérieurement à la chute accidentelle ici relatée), depuis *Marienbad* jusqu'à *La belle captive.* Je réponds en général

[340] ROBBE-GRILLET Alain, *Glissements progressifs du plaisir*, *op.cit.*, p.31-32.
[341] *Ibid.*, p.77.

> que ce bruit est intéressant (c'est un ensemble de sons cristallins, mais avec un spectre très large, ce qui permet à Michel Fano d'y introduire des transformations diverses à l'aide d'un synthétiseur), et aussi que les éclats répandus prennent joliment la lumière… Mais je sais parfaitement que cette catégorie d'explications n'est jamais suffisante…[342]

Dans son article « Reprise, Paradoxe, Folie. Note sur la génération du sens dans l'œuvre d'Alain Robbe-Grillet », Maria del Carmen Rodriguez donne au motif du verre brisé une fonction de générateur :

> Sur un exemplaire de *Topologie…*, dans une dédicace, Robbe-Grillet écrit « quelque chose comme mon *Grand Verre* ». Le Grand Verre est la métaphore- fragile- de l'œuvre robbe-grilletienne : il se construit avec les morceaux de verre qui éclatent à plusieurs reprises, dans les romans et dans les films de l'auteur, depuis *L'Année dernière à Marienbad* jusqu'à *La Reprise.* Si le *Premier moteur* (la répétition) est la grande figure du premier cycle romanesque robbe-grilletien, le Grand Verre (l'œuvre paradoxale qui se construit en se déconstruisant, qui se découpe pour mieux se reprendre), s'impose dans le deuxième. [343]

Par mimétisme, le bris du verre renvoie à la structure morcelée de l'œuvre. Mais cet élément du verre existe chez Robbe-Grillet à l'état d'images et de sons qui, comme l'a démontré Alexandre Castant, dans son article « Récit, figuration, imaginaire. La part du son chez Alain Robbe-Grillet », n'arrêtent pas de s'intervertir[344]. Dans *L'Homme qui ment,* un verre se casse précédé d'un bruit de mitraillettes puis chute et se brise sans bruit. Ce type d'inadéquation surligne le fait que nous sommes bien, avec Robbe-Grillet, dans un univers fantasmatique qui ne cherche pas à copier le réel. Avec *L'Eden et après,* le Nouveau Romancier fera de la reprise le sujet même de son film. L'auteur des *Gommes* applique alors le concept musical de sérialité au récit. Il s'agit du traitement d'un certain nombre de thèmes à égalité. Le film présente dix séries de douze thèmes en hommage aux douze notes de la

[342] ROBBE-GRILLET Alain, *Le Miroir qui revient, op.cit.*, p.189-190.
[343] RODRIGUEZ Maria del Carmen, « Reprise, Paradoxe, Folie. Note sur la génération du sens dans l'œuvre d'Alain Robbe-Grillet », in MIGEOT.F. (éd.), *Ambigüité et glissements progressifs du sens chez Alain Robbe-Grillet*, Presses Universitaires Franc-Comtoises, 2004, p.101.
[344] CASTANT Alexandre, « Récit, figuration, imaginaire. La part du son chez Alain Robbe-Grillet », in *Robbe-Grillet cinéaste, op.cit.*, p.82.

gamme de Bach. Au début du film, une voix-off prononce toute une série de mots tels que : jeu, matière visqueuse, matière sexuelle, sexe, carte à jouer et théâtralité. Tous ces termes deviendront les générateurs du récit. On trouvait déjà chez Bergman ce même type de procédé. Les premiers plans de *Persona* présentent des images d'une grande violence. On y voit une bobine de cinéma prendre feu, des animaux se faire dépecés et même une main clouée, sans oublier un bref insert sur un pénis en érection. Cette violence visuelle répond à celle, sourde et invisible, qui sera au centre du film. Les images de *Persona,* à l'image des mots de *L'Eden et après,* génère une véritable attente. Selon Jacques Mandelbaum, auteur de *Le livre d'Ingmar Bergman,* la séquence d'ouverture de *Persona* ne se prête pas à la décomposition de ses éléments qui en dénature la portée esthétique, fondée sur le choc visuel et la sidération psychique liée à son défilement[345]. C'est donc au spectateur de déterminer en quoi consistent ces six minutes de pure abstraction. Dans le film de Bergman, Liv Ullmann interprète une actrice de théâtre devenue muette. La frontière entre réalité et représentation est ténue puisque cette jeune femme qui est, comme il est dit au début du film, en bonne santé physique et morale, pourrait jouer la comédie. L'infirmière qui veille sur elle finira, quant à elle, par se dédoubler en s'accaparant symboliquement l'identité de sa patiente. Dans *La quête de l'altérité dans l'œuvre cinématographique d'Ingmar Bergman,* Sylvain Roux ira jusqu'à dire que *Persona* rend compte d'une substitution sans usurpation où se substituer à ne signifie pas se mettre à la place de, mais être responsable de la responsabilité même du prochain envers moi. La déstabilisation des identités énonce alors comment la substitution se substitue à la substance et comment l'excellence du sujet est marquée par son entrée dans une déhiscence qui ne peut se clore[346]. Chez Robbe-Grillet les personnages n'échangent, en général, par leurs rôles si l'on excepte le cas du couple masqué de *Projet pour une révolution à New York.* Ils possèdent néanmoins, comme on a pu déjà le remarquer, de multiples

[345] MANDELBAUM Jacques, *Le livre d'Ingmar Bergman,* Paris, éd. Cahiers du cinéma, 2007, p.50.
[346] ROUX Sylvain, *La quête de l'altérité dans l'œuvre cinématographique d'Ingmar Bergman,* Paris, L'Harmattan, 2001, p.206.

personnalités. Au début de *L'Eden et après*, les étudiants du café s'amusent à interpréter toutes sortes de personnages alors que dans la seconde partie du film, située en Tunisie, ils ont tous, à l'exception de Violette, changés d'identité. Le spectateur aura fait le parallèle entre les deux situations et se demandera si les jeunes gens ne jouent pas encore la comédie. Les visions de Violette, sous l'effet de la poudre de peur, annoncent, quant à elles, les œuvres d'art de Dutchman. Les jeunes femmes ensanglantées et torturées des hallucinations de Violette ne joueraient alors qu'un rôle, à l'image des étudiants de l'Eden. Toutes ces imbrications créent le sens même si, comme a pu le dire Robbe-Grillet, lors de ses entretiens avec François Jost, il est impossible de retrouver les séries en regardant le film. La réussite de cette composition tient donc à sa complexité. Comme en face d'une œuvre de Berg ou de Schoenberg, le spectateur de *L'Eden et après* a besoin d'une partition pour déchiffrer ce qui lui est présenté. Robbe-Grillet se détache néanmoins de cette structure contraignante en offrant, paradoxalement, l'un de ses films les plus libres. Dans *Le Miroir qui revient,* l'auteur des *Gommes* dira, d'ailleurs, que :

> Le travail matériel (joint à l'invention qu'il déclenche par son euphorie communicative), pendant le tournage et ensuite lors du montage, a constamment nourri- et perturbé- ce schéma générateur dont la rigidité n'est certainement plus repérable au sein du résultat final, même par moi.[347]

La reprise devenue omniprésente a engendré un réseau important de saynètes fantasmatiques. Le paysage tunisien s'est métamorphosé en décor théâtral. Violette, telle une nouvelle Michèle Mercier, semble jouer dans un remake inavoué d'*Angélique et le sultan*. On retrouve également, dans le périple tunisien de notre héroïne, les mêmes thématiques que dans les jeux des étudiants de Bratislava. Il est question, tout comme dans les scénarii de l'Eden, de viol, d'enfermement ou encore d'enlèvement. La reprise a permis le déplacement des fantasmes d'un espace à un autre. Robbe-Grillet fait de la répétition, structurale comme

[347]ROBBE-GRILLET Alain, *Le Miroir qui revient, op.cit*., p.221.

thématique, le moteur de son cinéma. Boris, le personnage-narrateur de *L'Homme qui ment*, raconte plusieurs fois le récit de la mort d'Henri Robin. Il se donne en spectacle même si, à chaque représentation, sa version des faits change. Cette reprise empêche le spectateur d'avoir accès à une quelconque vérité. Les fantasmes de Boris engendrent un récit en totale inadéquation avec lui-même. Le retour de Jean, venu se venger de Boris, complique encore le processus. Jean Robin serait donc encore en vie. Les deux personnages finissent alors par se confondre. Tour à tour victime et assassin, ils empêchent le spectateur d'avoir accès à une quelconque vérité. Boris laisse même entendre à Maria qu'il serait, lui-même, déjà mort. Les notions de vie et de mort deviennent caduques dans cet univers de faux-semblants. Boris, à plusieurs reprises, s'adresse à Jean Robin que le spectateur ne voit pas à l'écran. Le personnage est en perpétuelle représentation. Il raconte notamment à la serveuse d'un bar, comment il a réussi à faire sortir Jean de prison. Or la scène, présente sous forme de flash-back, ne semble renvoyer à aucune réalité. Le discours du personnage s'achève même sous des tonnerres d'applaudissements. Mais Boris salue un public invisible, la représentation est donc faussée. Dans son article « Robbe-Grillet et la métaphysique », Dominique Château dit que *L'Homme qui ment* est un numéro d'acteur mis au défi de construire un personnage sans rien ou presque rien pouvoir utiliser, sans les postulats diégétiques dont le comédien a besoin de s'imbiber[348]. Boris est un acteur en quête d'identité et ses mensonges finissent par contaminer les autres personnages. Il accuse notamment toutes les femmes du château de jouer la comédie. Laura, Silvia et Maria seraient donc, elles aussi, des actrices comme l'attestent les jeux pervers auxquels elles s'adonnent tout au long du film. Maria, les mains attachées dans le dos et les yeux bandés, s'apprête même à se faire couper la tête. On retrouve cette même confusion entre le réel et sa représentation dans certains films pornographiques des années 70 tels que *Pénétration* de Lasse Braun et *Exhibition* de Jean-François Davy. On

[348] CHÂTEAU Dominique, « Robbe-Grillet et la métaphysique », in *Robbe-Grillet cinéaste, op.cit.*, p.41.

ne prétend plus, comme l'a souligné Gérard Lenne dans *Érotisme et cinéma,* nous montrer un couple dans son intimité, mais sur un plateau, entouré d'une équipe technique[349]. L'accent est directement mis sur le processus de réalisation de l'acte sexuel. Chez Robbe-Grillet, l'acte est toujours moins important que la mise en scène qui l'accompagne. Les fantasmes sado-érotiques de *L'Homme qui ment* renvoient aux saynètes orientalisantes du théâtre du Triangle d'or de *C'est Gradiva qui vous appelle.* La répétition souligne la structure fantasmatique de l'œuvre. Dans *Souvenirs du triangle d'or,* les mondes du théâtre et du récit n'arrêtent pas de se confondre. Les photographies de crimes sexuels deviennent l'objet de représentations théâtrales. Mais la répétition contamine aussi les personnages du récit qui se métamorphosent en comédiens de théâtre :

> Elle étend un bras dans ma direction, et, sa main gantée de blanc pointant sur moi dans un geste à l'inflexible fermeté à son index accusateur, elle articule avec une précision excessive, telle l'actrice d'un théâtre pompeux jouant dans une langue qui ne serait pas la sienne, ces trois mots répétés trois fois : « C'est lui ! C'est lui ! C'est lui ! »[350]

Johann Farber, dans *Pour une esthétique baroque du Nouveau Roman,* parle d'une grammaire de la représentation, où tout est emprunté et relève du jeu de scène[351]. Si le monde, pour Robbe-Grillet, est un théâtre, on comprend mieux pourquoi tout est appelé à se répéter. Mais l'œuvre étant toujours ouverte sur elle-même, la représentation se doit de rester inachevée. A la fin de *La Forteresse,* le passé fantasmé de Marcus a contaminé la réalité. La forteresse, comme par le passé, s'apprête à se faire attaquer .Les soldats restés, tout au long du récit aussi stoïque que le vieil aphasique, doivent désormais prouver leur bravoure. Mais Robbe-Grillet ne représentera pas la bataille. *La Forteresse* s'achève donc sur un nouveau commencement :

---

[349] LENNE Gérard, *Érotisme et cinéma*, Paris, La Musardine, 1998, p.327.
[350] ROBBE-GRILLET Alain, *Souvenirs du triangle d'or, op.cit.*, p.124.
[351] FARBER Johann, *Pour une esthétique baroque du Nouveau Roman, op.cit.,* p.240.

> En se penchant vers les roches, en contrebas, au-dessus de la mer, Heinrich aperçoit, sans étonnement dirait-on, des cavaliers inconnus, armés, portant des uniformes aux couleurs vives ayant quelque apparence turque ou arabe, qui débarquent dans les eaux basses d'une plage. Des clairons sonnant le branle-bas de combat retentissent déjà dans toute la forteresse, tandis que les soldats de la garnison accourent aux ordres. La caméra s'approche de Marcus et le film se termine sur son visage impassible.[352]

La Forteresse s'ouvre et se ferme sur le visage inexpressif de Marcus. La reprise de la thématique de la guerre sortirait donc de son imagination. Quant à la forteresse, elle serait le symbole de l'enfermement psychique d'un personnage incapable de communiquer. La structure cyclique du fantasme explique ce recours excessif au motif de la répétition. Comme l'a fait remarquer Johann Farber, *La Reprise* propose dès sa phrase d'ouverture un retour sur une reprise[353] : « Ici, donc, je reprends, et je résume. [354]». *La Reprise* est la réécriture d'une réécriture. Mais en reprenant, pour la deuxième fois, le mythe d'Œdipe, Robbe-Grillet livre l'une de ses œuvres les plus narratives. Il y a d'ailleurs une fin à *La Reprise* puisque Walther change d'identité et refait sa vie avec la jeune Gigi. La reprise touche le début mais pas la fin du roman. L'auteur reprend donc le pouvoir sur son œuvre, ce que ne laissait pourtant pas présager les premiers mots du texte. Chez Robbe-Grillet, la figure auctoriale tend, en effet, à disparaître derrière les mots qui prennent à eux seuls l'initiative de donner vie au texte. Dans *La Maison de rendez-vous*, comme a pu le démontrer Marie-Laure Bardèche, le principe de répétition joue de manière particulièrement perverse[355]. Une même scène fait l'objet de plusieurs reprises impossibles à situer dans une même temporalité. Au début du roman, un narrateur extradiégétique entreprend de raconter son arrivée à la Villa Bleue et la scène à laquelle il a assisté au cours de sa promenade dans le jardin :

---

[352] ROBBE-GRILLET Alain, *La Forteresse, op.cit.,* p.114.
[353] FARBER Johann, *Pour une esthétique baroque du Nouveau Roman, op.cit.,* p.449.
[354] ROBBE-GRILLET Alain, *La Reprise, op.cit.,*p.9.
[355] BARDECHE Marie-Laure, *Le principe de répétition/ Littérature et modernité,* Paris, Montréal, L'Harmattan, 1999, p.199.

> En me retournant, j'ai aperçu d'un seul coup la scène : deux personnages immobilisés dans des attitudes dramatiques, comme sous le choc d'une intense émotion. […] A trois mètres environ dans la direction que cette main semble condamner-ou craindre- se tient un homme en spencer blanc qui paraît sur le point de s'écrouler, comme s'il venait d'être frappé d'un coup de pistolet. [356]

Une trentaine de pages après, la scène est reprise, permettant au narrateur d'apporter certaines rectifications quant à l'identité supposée des personnages :

> En m'approchant de quelques mètres encore sur la terre molle qui étouffe le bruit des pas, je constate que l'homme, dont une branche basse dissimulait en partie les traits, n'est pas Johnson comme je l'avais cru d'abord […] Poursuivant mon chemin, je rencontre non loin de là, dans la même allée, un homme seul, assis sur un banc en pierre, immobile et penché en avant, regardant le sol à ses pieds. Ce banc était situé dans une zone particulièrement sombre, sous un bosquet en auvent, il m'est difficile d'identifier le personnage avec certitude ; mais, sauf erreur, il doit s'agir de celui qu'on appelle ici familièrement l'Américain.[357]

Cette reprise peut s'interpréter comme la suite tardive de la séquence vue précédemment. Le narrateur en progressant dans le jardin de la Villa Bleue aurait donc réussi à identifier le mystérieux fiancé de Lauren. Cependant, selon Marie-Laure Bardèche, la substitution du présent de l'indicatif au passé composé et au participe passé permettrait aussi bien l'inversion chronologique[358]. Le passé composé a une valeur d'accompli du présent, il peut donc marquer la postériorité du premier passage par rapport au second. Il devient difficile, pour le lecteur, d'imputer les deux descriptions au même narrateur. Cette scène est reprise une troisième fois par Johnson lorsque celui-ci raconte le récit de sa soirée à la Villa Bleue à deux policiers. Le récit du personnage est cependant très vite interrompu, empêchant le narrateur intradiégétique de devenir narrateur autodiégétique :

[356] ROBBE-GRILLET Alain, *La Maison de rendez-vous, op.cit.,* p.25-26.
[357] *Ibid.,* p.56-57.
[358] BARDECHE Marie-Laure, *Le principe de répétition : Littérature et modernité, op.cit.,* p.25.

> […] Johnson, qui a eu le temps de se préparer à cette question, commence aussitôt le récit de sa soirée : « Je suis arrivé à la Villa Bleue vers neuf heures dix, en taxi. Un parc à la végétation dense entoure de tous les côtés l'immense maison de stuc, dont l'architecture surchargée, la répétition exagérée de motifs ornementaux non fonctionnels, la juxtaposition d'éléments disparates, la couleur inhabituelle surprennent toujours, lorsqu'elle apparaît au détour d'une allée dans son encadrement de palmiers royaux. Comme j'avais l'impression d'être un peu en avance, c'est-à-dire de me trouver parmi les premiers invités à franchir la porte, sinon le premier puisque je ne voyais personne d'autre, j'ai préféré ne pas entrer tout de suite et j'ai obliqué vers la gauche pour faire quelques pas dans cette partie du jardin, la plus agréable. Seuls les alentours immédiats de la maison sont éclairés, même les jours de réception ; très vite, d'épais massifs viennent couper la lumière des lanternes, et jusqu'à la lueur bleue renvoyée par les parois de stuc. On ne distingue bientôt plus que la forme générale des…, etc. » Je passe aussi sur le bruit des insectes, déjà signalé, et sur la description des statues. J'en arrive tout de suite à la scène de rupture entre Lauren et son fiancé.[359]

Johnson est un personnage qui parle comme un romancier. Il tient de Robbe-Grillet son obsession de la description. Le personnage pourra, cependant, une fois ses mauvais penchants évacués, continuer le récit de sa soirée à la Villa Bleue. On remarque que le terme de « répétition » apparaît dans le discours de Johnson. La répétition exagérée de motifs ornementaux non-fonctionnels, évoquée par le texte, fait écho aux différentes reprises qui jalonnent l'œuvre. Ce métadiscours rappelle le chant des indigènes de *La Jalousie*. Mais la répétition, dans *La Maison de rendez-vous,* touche aussi les mots employés par les différents personnages. Ainsi le « Jamais !... Jamais !... Jamais !... [360]» prononcé par Lauren dans le jardin de la Villa Bleue est répété à son tout par Lady Ava, interrogeant l'une de ses filles, puis est repris une troisième fois par Lauren, mais cette fois-ci en tant qu'actrice sur une scène de théâtre :

> La fin du premier acte approche : l'héroïne, qui avait gardé la bouche close et les paupières baissées pendant tout le discours de son partenaire (et jusqu'à la phrase finale : « Ce sera comme vous voudrez… J'attendrai aussi longtemps qu'il sera nécessaire… Et un jour… »), relève enfin le visage pour dire avec lenteur et véhémence, en regardant l'homme droit dan les yeux : « Jamais ! Jamais ! Jamais ! » Le bras

[359] ROBBE-GRILLET Alain, *La Maison de rendez-vous, op.cit.,* p.96-97.
[360] *Ibid.,* p.25.

> nu de la jeune femme en robe blanche esquisse un geste de dédain, ou d'adieu, la main levée jusqu'au niveau du front, le coude à demi replié, les cinq doigts étendus et disjoints, comme si la paume s'appuyait à une invisible paroi de verre. [361]

La confusion entre réalité et représentation devient totale, le lecteur étant tenté de mettre sur le même plan les deux passages au cours desquels Lauren a émis ces quelques mots. Le narrateur extradiégétique insiste, d'ailleurs, sur le caractère théâtral de l'énonciation de la jeune femme :

> Et soudain des paroles se détachent sur ce fond sonore : « Jamais !... Jamais… ! Jamais… ! » Le ton est pathétique, même un peu théâtral. Bien que grave, la voix est assurément celle d'une jeune femme, qui doit se trouver tout près, sans doute juste derrière la haute touffe de ravenalas qui borde l'allée sur la droite.[362]

L'œuvre se dérègle peu à peu, les répétitions prennent une importance démesurée et empêchent le récit d'avancer. Dans *La récriture- formes, enjeux, valeurs autour du Nouveau Roman,* Anne-Claire Gignoux dit que le paradoxe de la répétition réside dans ce qu'on ne peut la définir seulement par la ressemblance des différents éléments puisqu'il faut forcément faire intervenir dans cette définition la dissemblance ou variation qui fait que la répétition n'est pas identité[363]. Ainsi, on trouve, dans *La Maison de rendez-vous,* plusieurs occurrences de la mort d'Edouard Manneret : il se suicide, est assassiné par des communistes, par un policier maître-chanteur et par le chien de Kim. La mort du personnage fait même l'objet d'une représentation théâtrale. En devenant fiction, elle perd le peu de matérialité qui lui restait. Ce vacillement permanent du sens donne l'impression d'avoir affaire à un texte qui s'écrit tout seul. La cohérence n'existe plus dans cet univers fantasmatique fluctuant. Cette particularité de l'œuvre entre en relation directe avec le concept de voix narrative de Maurice Blanchot :

---

[361] *Ibid.,* p.56.
[362] *Ibid.*,p.25.
[363] GIGNOUX Anne-Claire, *La récriture- formes, enjeux, valeurs autour du Nouveau Roman,* Paris, Presses de l'Université de Paris Sorbonne, 2003, p.53.

> La voix narrative qui est dedans seulement pour autant qu'elle est dehors, à distance sans distance, ne peut pas s'incarner : elle peut s'incarner : elle peut bien sûr emprunter la voix d'un personnage judicieusement choisi ou même créer la fonction hybride de médiateur (elle qui ruine toute médiation), elle est toujours différente de ce qui la profère, elle est la différence-indifférence qui altère la voix personnelle.[364]

La Maison de rendez-vous, premier roman issu de la période formaludique de Robbe-Grillet, pousse à son paroxysme le procédé de la reprise. Le lecteur apprend, à la fin de l'œuvre, que Johnson a assassiné Manneret parce que celui-ci ne lui donnait plus d'argent pour combler les caprices de Lauren. Cette dernière proposition narrative n'est pourtant pas, aux yeux du narrateur, plus plausible que les autres. Le crime de Johnson n'a donc, lui-aussi, aucune matérialité :

> Alors l'Américain sort calmement son revolver de la poche intérieur droite (ou gauche ?) de son smoking, ce revolver qu'il était allé prendre tout à l'heure (quand ?) dans l'armoire ou la commode de sa chambre d'hôtel, entre les chemises empesées, bien repassées, bien blanches…[365]

On remarque que l'emploi des parenthèses et des points d'interrogations marque l'indécision du narrateur par rapport aux faits qu'il retranscrit. Il devient difficile pour le lecteur d'attribuer ce crime au personnage de Johnson. *La Maison de rendez-vous* est un roman sans début ni fin où toute notion de temporalité se trouve dissoute. Les personnages, tels les automates de *L'Année dernière à Marienbad*, ne cessent de ressasser les mêmes gestes et les mêmes paroles. Comme l'a fait remarquer Michel Mansuy, la soirée de Johnson à la Villa Bleue est racontée à huit reprises de manières à la fois semblables et différentes. [366]
Les scènes, en se répétant à l'infini, donnent un caractère hypnotique à l'ensemble. On retrouve cette même impression dans les films de Robbe-Grillet. Dans *L'Immortelle*, la scène de l'accident de voiture est reprise plusieurs fois. Dans un premier temps, le spectateur ne sait

[364] BLANCHOT Maurice, *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p.565-566.
[365] *Ibid.*, p.210-211.
[366] MANSUY Michel, *Etude sur l'imagination dans la vie*, *op.cit.*, p.203.

pas si les deux personnages principaux sont ou non blessés. Par la suite, il apprend que L., passagère de N. est morte. Or, à la toute fin de l'œuvre, c'est N. qui est présenté comme la victime de l'accident :

> Le même visage de N mort, vu du même côté mais de plus près, occupant ici tout l'écran. Le concert de grillons de diverses hauteurs continue, et se prolonge dans le plan suivant.[367]

Film de la perte des repères, *L'Immortelle* est un labyrinthe sinueux où tout est appelé à se confondre. C'est au spectateur de se laisser happer par cet univers lancinant car, pour reprendre les propos tenus par Emmanuel Plasseraud, dans *Cinéma et imaginaire baroque,* le cinéma tire sa force illusoire de ce qu'il met en quelque sorte le spectateur dans un état hypnotique[368]. Robbe-Grillet manipule la faculté de jugement de ses spectateurs. Cette figure de l'auteur-hypnotiseur se retrouve dans *L'Année dernière à Marienbad,* à travers le personnage de X qui prend, peu à peu, possession de l'esprit de A. Selon Emmanuel Plasseraud, on peut voir dans l'hypnotiseur l'image du réalisateur du film, Alain Resnais, à qui incombe les moyens formels d'endormir la faculté de discernement du spectateur, tandis que le manipulateur représente le scénariste, Alain Robbe-Grillet, responsable de l'intrigue[369]. La voix monocorde de Giorgio Albertazzi renforce cet aspect hypnotique, en répétant à plusieurs reprises, tout au long du film, le même texte :

> Parallèlement à l'évolution de l'image, au cours du générique, la musique s'est transformée peu à peu en une voix d'homme, lente, chaude, assez forte, mais avec en même temps une certaine neutralité : belle voix théâtrale, rythmée, sans émotion particulière. […] *Une fois de plus - (1), je m'avance, une fois de plus, le long de ces couloirs, à travers ces salons, ces galeries, dans cette construction – d'un autre siècle, cet hôtel immense, luxueux baroque, - lugubre, où des couloirs interminables succèdent aux couloirs, - silencieux, déserts, surchargés d'un décor sombre et froid de boiserie, de stuc, de panneaux moulurés, marbres, glaces noires, tableaux aux teintes noires, colonnes, lourdes tentures, -*

[367] ROBBE-GRILLET Alain, *L'Immortelle, op.cit.,* p.209.
[368] PLASSERAUD Emmanuel, *Cinéma et imaginaire baroque,* Villeneuve d'Ascq, Presse universitaire du Septentrion, 2007, p.72.
[369] *Ibid.,* p.72.

encadrements sculptés de portes, de galeries, - de couloirs transversaux, qui débouchent à leur tour sur des salons déserts, des salons surchargés d'une ornementation d'un autre siècle, des salles silencieuses… [370]

On remarque que la répétition marque également le discours de X. Les reprises anaphoriques transforment les paroles du personnage en véritable incantation : « des couloirs interminables se succèdent aux couloirs », « des salons déserts, des salons surchargés d'une ornementation d'un autre siècle ». L'incantation est l'une des composantes du rituel de la magie noire. Elle consiste à proférer des paroles visant à transgresser les lois de la réalité. Elle est également répétitive puisque l'on présume que l'anaphore renforce la puissance occulte. X est donc un sorcier qui cherche à envoûter A. Lorsque l'on sait que la magie noire est employée pour contrôler une personne dans ses faits et gestes, l'analogie paraît des plus probantes. Vers la fin du film, X intercepte les pensées de A. À force d'incantations, le personnage est entré dans les pensées de la jeune femme :

VOIX DE X : *Oui, vous vous sentiez mieux… oui, vous allez dormir maintenant… Oui, vous serez remise d'aplomb pour l'arrivée de cet Ackerson… ou Paterson… avec qui vous êtes censé déjeuner demain… Non, vous n'avez besoin de rien… Vous ne savez pas ce qui vous a pris, tout à l'heure, dans le grand salon… vous ne vous souvenez plus très bien de ce qui s'est passé… Vous espérez n'avoir pas causé trop de scandale en poussant ce cri.*[371]

La répétition, dans *La Belle Captive*, est tout aussi problématique. Les images de la belle fiancée de Corinthe qui ne cessent d'assaillir la mémoire de Walter seraient le fruit des terribles manipulations mentales du docteur Morgan. Si l'on peut penser, à la fin du film, que tout a été fantasmé par Walter, cette hypothèse est annulée par l'exécution finale du personnage sous le commandement de Sara, réplique quasi-parfaite de la fin de son rêve. Dans le cinéma de Robbe-Grillet, le retour permanent aux mêmes situations empêche toute

[370] ROBBE-GRILLET Alain, *L'Année dernière à Marienbad*, *op.cit.*, p.24-25.
[371] *Ibid.*, p.167.

forme d'aboutissement. C'est au spectateur de prendre la suite de l'œuvre et de continuer, s'il en a l'envie, le récit. Cette frénésie obsessionnelle permet à l'auteur des *Gommes* de créer une œuvre qui tente par tous les moyens de représenter un véritable fantasme de parthénogénèse. Dans les romans issus de la période formaludique, la figure auctoriale tend à disparaître derrière les mots qui prennent à eux seuls l'initiative de donner vie au texte. On a pu voir, précédemment, que dans *La Maison de rendez-vous,* le vacillement permanent du sens permettait à l'œuvre de prendre contrôle d'elle-même. A partir de *Projet pour une révolution à New York,* la répétition engendre une multiplicité de fantasmes qu'il devient impossible de canaliser. Il arrive même qu'une même scène se déroule dans deux endroits différents et que les personnages se dédoublent de façon à interférer à l'intérieur de deux sphères temporelles antithétiques. C'est ce que l'on retrouve notamment dans la scène du métro de *Projet* au cours de laquelle Laura est poursuivie par le menaçant docteur Morgan. Comme l'a fait remarquer Bruce Morissette, Laura saisit, entre deux wagons du métro, une poignée de porcelaine qui est celle de sa propre maison, vu que les portières du métro sont censées être entièrement en cuivre[372]. Elle ouvre donc la porte de chez elle ou de chez son double, dans la mesure où les deux Laura, après s'être différenciées tout au long du roman, finissent par fusionner en une seule et même entité. Le mot « reprise » apparaît aussi plusieurs fois dans le roman. Il n'exprime cependant plus une répétition mais le retour au texte après une brève ellipse. Robbe-Grillet joue donc habilement avec le double sens de ce mot :

> Pour tenter de se soustraire à ce cauchemar, Laura fouille à tâtons dans l'étroite poche de sa robe, sans pouvoir quitter des yeux le spectacle. Elle en extrait non sans mal une petite capsule pharmaceutique qu'elle avale sans hésiter. Reprise. Laura ne comprend pas pourquoi… Les longues cuisses dénudées, dont l'une est à demi fléchie à l'aine et au genou…[373]

[372] MORRISETTE Bruce, *Les romans de Robbe-Grillet, op.cit.,* p.278.
[373] ROBBE-GRILLET Alain, *Projet pour une révolution à New York, op.cit.,* p.143.

Projet pour une révolution à New York est parsemé de viols, d'agressions, d'incendies, de meurtres et de tortures qui répondent aux différents actes liés à la nouvelle révolution du titre. Les différents éléments du discours du sadique docteur Morgan se trouvent alors disséminés tout au long du roman :

> Le crime est indispensable à la révolution, récite le docteur. Le viol, l'assassinat, l'incendie sont les trois actes métaphoriques qui libèreront les nègres, les prolétaires en loque et les travailleurs intellectuels de leur esclavage, en même temps que la bourgeoisie de ses complexes sexuels.[374]

Les correspondances créent la structure du texte hors de toute chronologie classique. Le temps est dissout par le foisonnement des différentes instances narratives qui situent chaque événement dans un cadre et un espace diégétique différent. Bon nombre d'éléments de *Projet* sont repris plusieurs fois, se faisant écho dans un jeu de miroir particulièrement alambiqué. Lors de la séance idéologique présentée au début du roman, trois acteurs évoquent les rituels religieux barbares d'Afrique centrale :

> Les comédiens en viennent maintenant à l'identification et à l'analyse des trois gestes choisis. Le raisonnement qui assimile le viol à la couleur rouge, dans le cas où la victime a déjà perdu sa virginité, est de caractère purement subjectif bien qu'il fasse appel à des travaux récents sur les impressions rétiniennes, ainsi qu'à des recherches concernant les rituels religieux de l'Afrique centrale, au début du siècle, et le sort qu'on y réservait aux jeunes prisonnières appartenant à des races considérées comme ennemies, au cours de cérémonies publiques rappelant les représentations théâtrales de l'antiquité, avec leur machinerie, leurs costumes éclatants, leurs masques peints, leur jeu poussé au paroxysme, et ce mélange de froideur, de précision, de délire, dans la mise en scène d'une mythologie aussi meurtrière que cathartique.[375]

La référence au monde du théâtre décrédibilise la barbarie des rituels. Les jeunes filles sacrifiées rappellent les actrices du théâtre du Triangle d'or de *C'est Gradiva qui vous appelle.* Mais cette image entre également en relation avec deux autres passages tout aussi

[374] *Ibid.*,p.153.
[375] *Ibid.,* p.38-39.

irréels et fantasmatiques. Le premier présente le personnage de JR en train de regarder à la télévision un reportage sur le sacrifice de jeunes africaines :

> De temps en temps, la jeune femme jette un regard au petit écran, où se déroule un documentaire pour adultes sur les cérémonies religieuses de l'Afrique centrale, au cours desquelles en particulier sept jeunes filles de condition noble, appartenant à des tribus vaincues sont empalées sur le sexe du dieu de la fécondité.[376]

Le deuxième, plus suggestif, se passe dans une cours d'école entièrement remplie de petites filles de couleurs. L'une des fillettes subit les attaques répétées de ses camarades :

> C'est l'une des plus jeunes qui a sur les yeux le bandeau de soie blanche et qui évolue d'un pas incertain, apeuré, les deux bras tendus en avant explorant le vide comme des antennes d'insecte aveugle, et la bouche entrouverte. Les cinq autres qui l'entourent sont munies chacune d'une longue règle de fer à section carrée.[377]

Robbe-Grillet propose à ses lecteurs un véritable jeu de piste. C'est à eux de recomposer l'œuvre à partir de morceaux épars. Le rêve se mêle aussi aux multiples possibles narratifs comme l'atteste la séquence du mannequin supplicié dans laquelle le narrateur transpose sur l'objet-mannequin les effets que produiraient certaines tortures sur le corps d'une vraie femme :

> […] les hanches et la poitrine du jeune mannequin dont le corps et les membres se contractent sous l'effet de la douleur, mais sans qu'elle puisse se permettre des mouvements plus amples à cause des liens qui la maintiennent dans un écartèlement rigoureux. Rappelé à la vie par ce procédé cruel, la victime tire cependant autant qu'elle peut sur les chaînes, produisant un cliquetis argentin de bracelets barbares, dont les spasmes périodiques viennent rythmer le souffle de l'incendie.[378]

[376] *Ibid.*,p.79.
[377] *Ibid.*, p.119.
[378] *Ibid.*, p.179.

Dans la suite du roman, le personnage du serrurier, en regardant par le trou de la serrure ce qui se passe à l'intérieur de la maison, trouve une scène de substitution comparable :

> D'ailleurs, le serrurier est plus à l'aise, étant donné sa position, pour contempler le corps dévêtu de la victime, sa chair ambrée, son pubis charnu, et la cruelle opération qu'on était en train de lui faire subir.[379]

Projet pour une révolution à New York, à l'instar de *Glissements progressifs du plaisir*, finit comme il a commencé, sur l'impossibilité de raconter autre chose que ce qui a été déjà raconté, même si l'on ignore ce qui a été réellement raconté. L'œuvre s'ouvre sur l'évocation d'une scène déjà répétée :

> La première scène se déroule très vite. On sent qu'elle a déjà été répétée plusieurs fois : chacun connaît son rôle par cœur.[380]

et s'achève sur cette même évocation :

> Et brusquement, l'action reprend sans prévenir, et c'est de nouveau cette même scène qui se déroule très vite, toujours identique à elle-même.[381]

Le lecteur ne sait rien de la fameuse scène en question. Cette répétition permet donc bien la représentation d'un véritable fantasme de parthénogénèse. Le roman est appelé à donner vie à une œuvre nouvelle alors qu'il semble être, lui-même, le fruit d'un ouvrage antérieur. Dans *La Belle Captive*, le réveil de Walther lui permet de quitter le monde des songes pour s'attarder sur une nouvelle réalité toute aussi inquiétante. Retrouvant, au milieu de la route, le corps de la jeune femme blonde de son rêve, Walther est, une fois de plus, fusillé sur un peloton d'exécution dirigé par Sara. Le spectateur ne sait plus, au final, s'il doit

[379] *Ibid.*, p.187.
[380] *Ibid.*, p.7.
[381] *Ibid.*, p214.

interpréter ce retour à la réalité comme un nouveau rêve. Si la structure de l'œuvre robbe-grillétienne devient problématique, toutes les caractéristiques propres au récit finissent aussi peu à peu par disparaître.

2-Des éléments narratifs problématiques

-Fluctuation identitaire et géographie imaginaire

Comme on a pu le voir précédemment, le personnage romanesque, chez Robbe-Grillet, n'a aucune profondeur. Il n'est pas un caractère type tel que le Rastignac de Balzac puisqu'il n'arrête pas de changer de nom et d'identité. Ses caractéristiques sont vagues même si elles évoluent au fur et à mesure que le récit avance. Le personnage garde, la plupart du temps, un semblant d'état civil (Mathias dans *Le Voyeur* est représentant, Marchant dans *La Maison de rendez-vous* est négociant) mais n'est que partiellement construit. A l'image des lieux mouvants qui ne cessent de se dérober, il reste fantomatique. Sa variation semble liée à l'évolution du cadre qui l'entoure. Dans *C'est Gradiva qui vous appelle,* la jeune femme interprétée par Arielle Dombasle change d'identité selon sa place dans le récit. Dans les rêves de John Locke, elle est Leïla, la maîtresse de Delacroix, alors qu'à Marrakech elle se prénomme Hermione et que dans un passé très lointain, elle aurait été la Gradiva fantasmée par Jensen. Quant à l'homme et la femme de *L'Année dernière à Marienbad,* ils ne se sont peut-être pas rencontrés un an auparavant à l'hôtel de Marienbad. Cette indétermination les empêche d'acquérir le statut de personnages. Ils ne sont que des initiales, A et X, dépourvus de véritables caractéristiques. Dans le ciné-roman de *L'Année dernière à Marienbad,* Robbe-Grillet donne les indications suivantes :

> Comme aucun de ces trois personnages ne porte de nom, ils sont représentés dans le *script* par de simples initiales, ne servant que pour la commodité. Celui qui est peut-être le mari (Pitoëff) est désigné

> par la lettre M, l'héroïne (Seyrig) par un A, et l'inconnu (Albertazzi) par la lettre X, bien entendu. On ne sait absolument 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.[382]

Le personnage, tout comme les lieux et les objets, est un matériau ludique que le spectateur a la possibilité de rejeter et non un héros auquel il lui est possible de s'identifier. L'homme de *L'Immortelle,* contrairement à A et X, possède une identité mais celle-ci est quasiment occultée par le récit comme l'attestent les propos de Robbe-Grillet dans l'introduction du ciné-roman :

> Les personnages de ce film portent des noms, comme tout le monde, dans la mesure du moins où ces noms sont exprimés par le film. Ainsi l'amie de l'héroïne est nommée Catherine Sarayan. D'autres sont anonymes, comme sont anonymes la plupart des gens que nous croisons dans la rue, tel ici par exemple le vieillard de la mosquée. Le nom du héros lui-même apparaît, d'ailleurs, d'une façon identique : sur l'enveloppe, bien visible une fois au moins, des lettres qu'il a posées sur sa table. Et son prénom est évoqué par la jeune femme au cours d'un dialogue. Mais, comme elle ne s'en sert jamais pour s'adresser à lui, et que nom et prénom passent presque inaperçus durant tout le film, l'homme a été simplement désigné ici par la lettre N.[383]

L, quant à elle, n'a pas d'identité fixe. Elle est une créature onirique que tout le monde a la possibilité de nommer. Catherine Sarayan, le personnage interprété par la femme de Robbe-Grillet, dit ne rien connaître de cette mystérieuse jeune femme qu'elle a pourtant côtoyée à plusieurs reprises. Ce mystère renforce l'aspect fantomatique d'un personnage qui ne cesse d'apparaître puis de disparaître :

> N : *Et vous n'avez jamais su seulement qui elle était, où elle habitait, comme elle s'appelait ?*
> CATHERINE : *Non… Non… Un prénom, peut-être… Quelqu'un, une fois, l'a appelée, je crois, Eliane… ou Liane… ou quelque chose comme ça…*
> N : *Mais qui ? Chez qui était-ce ? Qui la connaissait ?*

[382] ROBBE-GRILLET Alain, *L'Année dernière à Marienbad*, *op.cit.*, p.14.
[383] ROBBE-GRILLET Alain, *L'Immortelle*, op.cit., p.8-9.

CATHERINE : *Je ne sais pas.*[384]

Réduits aux lettres N et L, les deux personnages perdent progressivement toute humanité, devenant des silhouettes fuyantes sans passé ni avenir, à l'image des deux protagonistes de *Marienbad.* Quant aux différents personnages de *Dans le labyrinthe,* ce sont des entités abstraites qui se réduisent à des caractéristiques très vagues : le soldat, la femme, le gamin. Dans son article « Le Nouveau Roman et le cinéma », Zohreh Medhizadeh, fait un parallèle intéressant entre *Dans le labyrinthe* et le film d'Abbas Kiarostami, *Le Goût de la cerise*. Dans *Le Goût de la cerise,* un homme, dont le spectateur ignore tout, veut se suicider. Au cours du film, rien ne sera jamais dit sur les raisons qui poussent le personnage à chercher la mort. Selon Zohreh Medhizadeh, Kiarostami, comme Robbe-Grillet, ne pénètre pas l'âme de ses personnages ; il ne les décrit pas et tente même de les réduire à un élément commun. [385] Cette conception particulière du personnage de fiction se retrouve chez de nombreux cinéastes contemporains. Dans *La Jalousie,* l'épouse du narrateur s'appelle A..., son absence de prénom l'oppose à Christiane, la femme de Franck. L'abstraction des personnages va de paire avec leur situation dans le récit. Le narrateur ne dit jamais que A… est sa femme, quant à A…, elle n'évoque jamais son mari contrairement à Franck qui parle à plusieurs reprises de Christiane. Le narrateur impersonnel de *La Jalousie,* bien plus énigmatique que les personnages de *Marienbad* et de *L'Immortelle,* se résume à une abstraction. Il n'est qu'une voix qui se contente de décrire ce qui se présente à elle. Dans *L'Innommable,* Beckett donnait déjà la parole à un personnage dépourvu d'enveloppe charnelle et d'identité. Cette entité vague, contrairement au mari jaloux du roman de Robbe-Grillet, exprimait cependant des sentiments. L'humanité pointait donc derrière l'abstraction :

[384] *Ibid.*, p.126.
[385] MEDHIZADEH Zohreh, « Le Nouveau Roman et le cinéma », in *La Revue de Téhéran,* n°17, Avril 2007.

> Le silence, un mot sur le silence, ça c'est le pire, parler du silence, puis m'enfermer, enfermer quelqu'un, c'est-à-dire, qu'est-ce à dire, du calme, je suis calme, je suis enfermé, je suis dans quelque chose, ce n'est pas moi, c'est tout ce que je sais, laissons ça, c'est-à-dire, faire un endroit, un petit monde, faire un petit monde, il sera rond, cette fois, il sera rond, ce n'est pas sûr, au plafond bas, aux murs épais, pourquoi bas, pourquoi épais, je ne sais pas, ce n'est pas sûr, c'est à voir, un petit monde, chercher comment c'est, essayer de deviner, y mettre quelqu'un, et comment il est, et comment il fait, ce ne sera pas moi, ça ne fait rien, ce sera peut-être moi, ce sera peut-être mon monde […][386]

Dans *Beckett,* Didier Anzieu dit que le narrateur de *L'Innommable* entre et reste au contact de son Soi caché, des sentiments vitaux de désespoir, de détresse, de solitude, de haine mais aussi de joie fût-elle mauvaise, de rire fût-il sarcastique[387]. Le mari de *La Jalousie* n'a, contrairement à cet être sans extériorité mais à l'intériorité bouleversée, aucune présence concrète. Jean-Philippe Domecq, dans *Robbe-Grillet ?,* s'est intéressé à cette caractéristique particulière du narrateur :

> Mais comment, et pourquoi, décrire un être indépendamment des projections de celui qui regarde, quand celui-ci est jaloux ? En quoi la neutralité de point de vue pourrait-elle donner un surcroît de présence à l'être qui existe certes indépendamment de tout regard mais qui, dès lors qu'il est vu, reste vu par quelqu'un … Une caméra par elle-même n'est pas jalouse, pas plus que non jalouse. Il a donc fallu un préalable théorique singulièrement prégnant pour amener le romancier à produire une description qui ne correspond à aucune expérience sensible.[388]

Le narrateur de *La Jalousie* enregistre des données qu'il ne cesse de répéter tout en les faisant vaciller. Pour reprendre les propos tenus par Jean-Philippe Domecq dans *Le Pari littéraire,* nous pouvons affirmer que la caractéristique principale du regard jaloux est d'être envahissant et obsessionnel[389]. L'individu transparaît donc derrière la froideur de la description puisque ce sont ses fantasmes qui permettent la création de cet univers répétitif. Quant à A…, elle rejoint les figures féminines de *Marienbad* et de *L'Immortelle,* en répétant, comme un automate, les mêmes gestes et les mêmes paroles. Cependant, ces répétitions sont

[386] BECKETT Samuel, *L'Innommable*, Paris, éd.de Minuit, 1953, p.197.
[387] ANZIEU Didier, *Beckett*, Paris, Gallimard, 1998, p.132.
[388] DOMECQ Jean-Philippe, *Robbe-Grillet ?, op.cit.,* p.19.
[389] DOMECQ Jean-Philippe, *Le Pari littéraire*, Paris, éd. Esprit, 1994, p.91.

peut-être le seul fait d'un narrateur atteint d'hypermnésie. Rien ne permet au lecteur de trancher entre ces deux hypothèses. L'héroïne de *La Jalousie* est uniquement définie par ses gestes et sa chevelure. Elle n'est que sensations et impressions diffuses :

> A… n'a pas bronché depuis sa découverte : très droite sur sa chaise, les deux mains reposant à plat sur la nappe de chaque côté de son assiette. La bouche n'est pas tout à fait close et, peut-être, tremble imperceptiblement. [390]

Devenu un archétype fantasmatique dénué de traits psychologiques précis, le personnage robbe-grillétien se donne en spectacle. C'est notamment le cas de L., dans *L'Immortelle,* métamorphosée en danseuse orientale et de Eva dans *Trans-Europ-Express,* à la fois fausse prostituée et vraie espionne. On retrouve ce même type de représentation dans *Pierrot le fou* de Jean-Luc Godard. Ferdinand et Marianne, les deux personnages interprétés par Jean-Paul Belmondo et Anna Karina, n'ont aucune contenance. Ils sont les héros improbables d'une histoire de gangsters totalement déstructurée. Comme chez Robbe-Grillet, la reprise des mythes modernes (publicité, bande dessinée et récit d'espionnage) permet la création d'un univers fantasmatique en perpétuelle représentation. Pierre Tamnieux souligne d'ailleurs, dans son article « *Pierrot le fou* : pour une poétique cinématographique de la lecture », cette prédominance de la paralittérature dans le film de Godard :

> La lecture, dans le film de Godard, met également en question les distinctions habituelles entre culture d'élite et culture de masse ; Pierrot passe allégrement de la bande dessinée à la poésie et du roman policier à la critique d'art : tous les livres semblent pour lui parler le même langage, quel que soit le sujet dont ils traitent. [391]

Dans l'une des scènes les plus marquantes du film, Ferdinand et Marianne jouent une pièce de théâtre pour des marins américains. Ils interprètent de manière caricaturale une scène

[390] ROBBE-GRILLET Alain, *La Jalousie, op.cit.,* p.62.
[391] TAMINIAUX Pierre, « *Pierrot le fou* : pour une poétique cinématographique de la lecture », in DELAVAUX.G. (éd.), *Godard et le métier d'artiste,* Paris, L'Harmattan, 2001, p.84.

de conflit entre un Américain et une Vietnamienne. Leur courte pièce s'intitule « Le neveu de l'oncle Sam et la nièce de l'oncle Ho ». Tout comme les personnages qu'ils interprètent, Ferdinand et Marianne n'arrivent pas à communiquer ensemble. Ils sont enfermés dans des rôles qui les empêchent d'avancer. Ferdinand reste un intellectuel plongé dans ses livres alors que Marianne rêve continuellement d'aventure et d'évasion. Mais Ferdinand, à l'image de Boris dans *L'Homme qui ment,* possède aussi plusieurs identités puisque Marianne ne cesse, tout au long du film, de l'appeler Pierrot. Ce prénom fait, évidemment, allusion à la célèbre figure du banditisme des années 40. Cependant Ferdinand refuse qu'on lui attribue ce surnom. Il ne veut pas perdre son identité, soit la seule chose qui le rattache encore à son statut de personnage. Il s'oppose aux héros de Robbe-Grillet qui, pour reprendre les propos tenus par Steven Bernas dans *L'écrivain au cinéma,* empruntent plusieurs identités relatives à plusieurs faces de leur moi[392]. Le narrateur de *La Reprise* est un espion doté de différents noms d'emprunt. Walther devient donc Boris Robin puis Franck Mathieu et enfin Ascher alias HR. Toutes ces variations onomastiques rappellent les personnages des premières œuvres de Robbe-Grillet : Franck renvoie à *La Jalousie,* Boris à *Un Régicide* et Walther au Wallas des *Gommes.* Quant à J.K., ses initiales permettent de lui imaginer toutes sortes d'identités :

> - Qui est cette, ou ce J.K. ?
> - Je n'en sais rien. Sans doute l'ancien propriétaire, ou locataire, anéanti d'une façon ou d'une autre dans le cataclysme final. Tu peux imaginer ce que tu voudras : Johann Kepler, Joseph Kessel, John Keats, Joris Karl, Jacob Kaplan… Leur maison est abandonnée, il n'y reste que des squatters et des fantômes. »[393]

Les noms évoqués renvoient à certaines figures intellectuelles majeures des siècles précédents. Joris Karl était le nom d'emprunt de Charles Marie Georges Huysmans, le célèbre écrivain décadent, auteur de *A Rebours.* On remarque cependant que toutes les identités

[392] BERNAS Steven, *L'écrivain au cinéma,* Paris, L'Harmattan, 2005, p.196.
[393] ROBBE-GRILLET Alain, *La Reprise, op.cit.,* p.31.

proposées sont masculines alors que le personnage est une femme. Chez Robbe-Grillet, même si les rôles sexuels sont, la plupart du temps, clairement définis, il arrive que la notion de genre s'estompe totalement. Un homme peut donc prendre l'identité d'une femme et vice-versa. On retrouve cette idée dans *Projet pour une révolution à New York* où certains personnages sont encouragés à se travestir :

> Mais comme elle pose bientôt des questions trop précises, je fais diversion en rapportant l'histoire, dont j'ai été le témoin peu après, de ce couple d'Américains moyens venu chez le fabriquant de masques sur les conseils du médecin de famille : ils voulaient se faire faire à chacun la tête de l'autre, afin de pouvoir jouer à l'envers le psychodrame de leurs difficultés conjugales. [394]

Dans *La Belle Captive*, Gabrielle Lazure interprète deux personnages qui finissent par ne faire qu'un puisque la mystérieuse fiancée de Corinthe, qui hante les rêves de Walther, pourrait bien être Marie-Ange van de Reeves, ancienne maîtresse décédée du Comte et sosie parfait de la fiancée disparue. La belle jeune femme, tout de blanc vêtue, apparaît comme une abstraction. Cette impression d'étrangeté est renforcée par le fait que tout le monde, jusqu'au futur mari, ignore l'identité de la disparue. La créature onirique prend vie grâce à un habile jeu d'associations analysé par Raymond Lefèvre, dans son article « Neuf voyages aux pays des images mentales » :

> Walter est reconnaissable à sa tenue de stéréotype de série B américaine, avec imperméable et chapeau à feutre. Il est entré au Matchu Club, ne boîte de nuit où on danse le tango. Il commande une tomate-vodka, que le barman traduit par une « Marie sanglante ». Il y a une Marie sur la piste de danse, ou plutôt une Marie-Ange, la prochaine ensanglantée de la route déserte et la future vampire nue des nuits de cauchemar.[395]

L'héroïne de *La Belle Captive* est moins un personnage qu'un fantasme. Si aucune véritable identité ne lui est conférée, c'est parce qu'elle est, avant tout, un modèle pour photos de

[394] ROBBE-GRILLET Alain, *Projet pour une révolution à New York, op.cit.,* p.55.
[395] LEFEVRE Raymond, « Neuf voyages aux pays des images mentales », in *Robbe-Grillet cinéaste, op.cit.,* p.22.

charme. Dans *Glissements progressifs du plaisir,* la plupart des personnages, même s'ils sont dotés de prénoms, ne possèdent pas de noms de famille. Certains protagonistes secondaires ne sont même présentés qu'à travers leur fonction (le pasteur, l'inspecteur de police et le magistrat). Seule l'avocate est dotée d'un nom de famille puisqu' elle s'appelle Maître David. Ce personnage est le double de Nora, l'amie d'Alice retrouvée morte au début du film. Les deux rôles sont interprétés par la même actrice : Olga Georges-Picot. Le nom de l'une et le prénom de l'autre permettent de créer une identité complète. Il y a donc une véritable symbiose entre ces deux femmes qui connaîtront, par ailleurs, une fin similaire :

> Enfin, pour parachever l'image de la belle assassinée, elle découpe à coup de ciseaux (les mêmes ciseaux, bien sûr) sur la poitrine de l'avocate le tee-shirt blanc de Nora, dégageant ainsi les seins et la petite croix d'or entre les larges entailles. Elle caresse la chair nue et l'embrasse doucement, puis elle baise sur la bouche sa prisonnière. Celle-ci fait semblant d'être morte, Alice murmure tendrement « Nora », puis avec de plus en plus de véhémence, finissant même par crier :
> « Nora ! Nora ! Nora ! »[396]

Le personnage de Nora David est donc mort avant d'avoir pu exister. Si dans *La Belle Captive,* Marie-Ange van de Reeves et la fiancée de Corinthe ne sont qu'une seule et même personne ; dans *Glissements progressifs du plaisir,* Nora et Maître David sont trop différentes pour pouvoir se confondre entièrement. Dans le ciné-roman de *Glissements progressifs du plaisir,* Robbe-Grillet met en avant leurs dissemblances :

> C'est la même actrice que celle qui joue le rôle de Nora, mais elle est complètement transformée : son maquillage, sa coiffure, ses grosses lunettes, son costume, son comportement général, tout en fait une autre femme (et il faudrait même que le spectateur ne soit pas sûr de la reconnaître, au début du moins). La belle chevelure libre de Nora est ici remplacée par quelque chose de strict et de tiré, les « jeans » déformés ont cédé la place à un tailleur sévère ; autant Nora se montrait docile, passive et rêveuse, autant l'avocate doit paraître rigide, méfiante, toute sensualité refoulée ; il est évident, en outre, qu'elle

[396] ROBBE-GRILLET Alain, *Glissements progressifs du plaisir, op.cit.,* p.146.

> n'éprouve aucune complaisance pour ce petit animal pervers et dangereux qu'on l'a chargée de défendre.[397]

On retrouve ce même type de problématique dans *La Forteresse* puisque l'infirmière de Marcus est le sosie parfait de sa fille. La jeune femme essaie même de tromper Heinrich en se faisant passer pour Diane. Cette confusion sème le trouble dans l'esprit du commandant :

> Heinrich, toujours égaré par son fantasme, murmure : « Quel est votre nom ? »
> Elle répond, avec une provocation sensible dans tous ses traits : « Diane, évidemment ! » Mais, soudain radoucie, elle corrige : « Je plaisantais, rassurez-vous. Je m'appelle seulement Annie. Et j'ai peur des chevaux ! »[398]

Contrairement à Maître David, dans *Glissements progressifs du plaisir,* Annie cherche à ressembler le plus possible à son double :

> Il y a maintenant une sorte d'hostilité, d'agressivité même, dans ses paroles : « Je sais que ma voix est trop grave, on me l'a répété cent fois, mais je n'y peux rien… On m'a déjà forcée à changer de coiffure pour être conforme à mon modèle… Quant au reste… »[399]

La représentation fantasmatique se soldera cependant par un échec. Annie, malgré ses efforts, ne sera jamais la copie parfaite de Diane. L'infirmière de ce ciné-roman, tout comme Eva dans *Trans-Europ-Express* et Hermione dans *C'est Gradiva qui vous appelle*, reste avant tout une actrice. Elle est là pour jouer un rôle et non pour endosser une nouvelle identité. Annie doit juste obéir aux ordres du docteur Umberto qui se substitue ici à la figure du metteur en scène. Elle devient donc, à l'image des personnages de *Marienbad,* une automate programmée pour répéter les mêmes gestes et les mêmes mots :

---

[397] *Ibid.*, p.85.
[398] ROBBE-GRILLET Alain, *La Forteresse*, *op.cit.*, p.48.
[399] *Ibid.*, p.48-49.

> Le docteur Umberto surveille son départ. Resté seul avec Annie, il entraîne brutalement la jeune fille dans une encoignure et la tance aussitôt d'une voix dure, mais sans élever le ton : « J'ai entendu, évidemment, avant de m'approcher, la fin de votre conversation avec cet Heinrich inopportun. Vous n'avez pas à colporter des cancans, ou mêmes des informations exactes, au sujet de la disparue que vous remplacez ici. Lorsque je vous ai fait engager pour ce poste d'infirmière fantôme, je vous ai dit tout ce que l'on désire que vous sachiez. Quant au reste obéissez à mes ordres et à ceux de votre capitaine. Et rendez-moi compte de tout, à moi, exactement. »[400]

Annie évoque aussi la narratrice de *Djinn*, femme-robot, sans nom, commandée et manipulée par une instance supérieure :

> Je n'étais pas, prétendait-il, une vraie femme, mais seulement une machine électronique très perfectionnée, construite par un certain docteur Morgan. Celui-ci, à présent, se livrait sur moi à des expériences diverses, afin de tester mes performances. Il me soumettait à une série d'épreuves, tout en faisant surveiller mes réactions par des agents à son service, placés partout sur mon chemin, et dont certains ne seraient également que des robots…[401]

Dans *Glissements progressifs du plaisir,* un seul personnage du film ne possède ni prénom, ni statut particulier. Il s'agit de la jeune fille à laquelle Robbe-Grillet a donné le prénom d'Alice dans son ciné-roman :

> La jeune fille- appelons-la Alice, par exemple, bien que ce nom (ni aucun autre) ne lui soit jamais donné dans tout le film- est en train de déshabiller Nora ; elle y met une lenteur cérémonieuse tout à fait anormale, recherchant l'effet « artistique » en ôtant, ou entrouvrant, ou faisant glisser, telle ou telle pièce de costume. [402]

Alice, à l'image de l'héroïne de Lewis Carroll qui se perd dans le monde merveilleux et terrifiant des songes, ne fait peut-être que rêver toute l'histoire de *Glissements progressifs du plaisir*. Les paroles de Maître David actualisent cette possibilité :

---

[400] *Ibid.*, p.53.
[401] ROBBE-GRILLET Alain, *Djinn, un trou rouge entre les pavés disjoints, op.cit.,* p.132.
[402] ROBBE-GRILLET Alain, *Glissements progressifs du plaisir, op.cit.*, p.29.

> « Tous les gens qui t'approchent sont donc fous, menteurs, pervers… Mais rien n'existe que dans cette petite tête.[403]

Le personnage robbe-grillétien, dépourvu de réelle identité, a besoin de créer des histoires pour exister. Ainsi, Alice, dans *Glissements progressifs du plaisir*, endosse un rôle de fausse victime ingénue et Boris, dans *L'Homme qui ment*, se fait passer pour un héros de guerre. Le personnage, interprété par Jean-Louis Trintignan, se présente d'ailleurs sous deux identités différentes. Il est, à la fois, Boris et Jean l'Ukrainien. Or les deux prénoms renvoient à Jean Robin, résistant dont la mort ne cesse d'être réinventée par Boris tout au long du film. L'ambiguïté quant à la véritable identité du personnage est encore renforcée par les premières paroles de Boris qui, se réveillant dans la forêt après s'être fait tirer dessus, dit s'appeler Jean Robin. La fragmentation touche donc à la fois l'identité du personnage et le monde qui l'entoure. Dans *L'image-temps,* Deleuze s'était intéressé à cette question de l'identité dans *L'Homme qui ment* :

> Dans « L'homme qui ment », les deux personnages ne sont pas simplement le même : la différence ne se pose qu'en rendant la trahison inexplicable, puisqu'elle s'attribue différemment, mais simultanément, à chacun d'eux comme identique à l'autre.[404]

Boris devient également un double de Robbe-Grillet puisqu'il doit perpétuellement déjouer la contradiction et relancer l'histoire. Dans son article « Les jeux contraires du verbal et de l'image dans *L'Homme qui ment* », André Gardies parle d'un jeu de la parole menacée, sans cesse en péril mais sans cesse rétablie, auquel participe le spectateur[405]. Boris est moins un personnage qu'une voix. Il détient le pouvoir narratif même s'il n'est pas totalement maître de son discours. Ainsi, comme a pu le dire Steven Bernas, dans *L'écrivain au cinéma,* l'homme personnage n'est pas unitaire, il est foisonnement de variables et de paroles

[403] *Ibid.,* p.133.
[404] DELEUZE Gilles, *L'image-temps,* op.*cit.*, p.133.
[405] GARDIES André, « Les jeux contraires du verbal et de l'image dans *L'Homme qui ment* », in *Ambigüité et glissements progressifs du sens chez Alain Robbe-Grillet, op.cit.*, p.133.

indistinctes dans l'ensemble[406]. S'il était encore possible dans les premiers romans de Robbe-Grillet de suivre le parcours d'un seul personnage tels que Mathias dans *Le Voyeur* ou encore Wallas dans *Les Gommes*, à partir de *La Maison de rendez-vous*, premier roman issu de la période formaludique, le personnage robbe-grillétien perd toutes ses caractéristiques. Ainsi Lady Ava devient Lady Eva, puis Eva et enfin Eva Bergman, pendant que Lauren se métamorphose en Loraine et que Johnson, l'Américain, laisse sa place à Sir Ralph puis à Sir Ralph Johnson. Les personnages les plus secondaires du roman sont aussi victimes de cette manipulation onomastique, ainsi Georges Marchat, le fiancé de Lauren, devient Georges Marchant. Si les variations morphologiques restent légères, elles sont cependant signifiantes. Le nom d'Eva Bergman rappelle deux grandes actrices de l'âge d'or hollywoodien : Ingrid Bergman et Ava Gardner. Quant à Lauren, son prénom évoque une autre vedette de cinéma : Lauren Bacall. Cette référence au septième art permet de construire un personnage qui tient du pur fantasme dans la mesure où il évoque tout un univers fait de strass et de paillettes. Lauren et Lady Eva sont moins des personnages que des créatures fantasmatiques en pleine représentation. La référence omniprésente à l'univers du théâtre renforce cette impression. Lady Eva se métamorphose d'ailleurs en actrice de cinéma muet :

> […] il n'y a plus cette nuit qu'une innommable femme muette et immobile, inaccessible, qui multiplie ses proses apprêtées, grandiloquentes, exagérément dramatique, et qui m'entoure de tous les côtés, Eve, Eva, Eva Bergmann, Lady Ava, Lady Ava, Lady Ava.[407]

Pour reprendre les propos tenus par Alain Robbe-Grillet dans *Pour un Nouveau Roman*, nous pouvons affirmer que le culte excessif de « l'humain » a laissé place à une prise de conscience plus vaste et moins anthropocentriste[408]. Par mimétisme, le personnage est devenu aussi nébuleux que le récit dans lequel il évolue. Ce rapport d'analogie est encore plus

[406] BERNAS Steven, *L'écrivain au cinéma, op.cit.,* 198.
[407] ROBBE-GRILLET Alain, *La Maison de rendez-vous, op.cit.,* p.185.
[408] ROBBE-GRILLET Alain, *Pour un Nouveau Roman, op.cit.,* p.28.

prégnant dans *Projet pour une révolution à New York* et *Souvenirs du triangle d'or*. Dans *Projet,* il devient impossible pour le lecteur de différencier des personnages qui finissent par tous avoir le même prénom ainsi Laura, la jeune femme enfermée à l'intérieur de la maison du narrateur premier, trouve son double en la personne de Laura Goldstücker, elle aussi enfermée chez elle. Les personnages se dédoublent au point que la confusion laisse place à l'incompréhension. Sara, la jeune métisse séquestrée chez elle, dans le roman lu par la première Laura, prend le nom de famille de la deuxième Laura et finit par se nommer Sarah Goldstücker. Ce personnage, issu d'un roman de série, devient un personnage, à part entière, de *Projet.* Elle serait l'une des compagnes d'infortune de la jeune Laura Goldstücker :

> Encore plus tard, Laura, qui a été, durant tout son interrogatoire, violée longuement et à de multiples reprises par deux hommes, dans diverses postures bizarres et inconfortables où on l'a maintenue de force, ce qu'elle a trouvé très excitant après la tension nerveuse de sa fuite sur la passerelle et le plaisir ambigu causé par sa propre capture, se trouve à présent enfermée dans la cage en fer de la petite salle souterraine, toute revêtue de céramique blanche. […] Elle repense en particulier aux dernières confidences faites à l'heure du thé par son éphémère compagne, Sarah Goldstücker, qui semblait si pressée de raconter à quelqu'un (dont elle croyait sans doute la raison vacillante, ce qui l'encourageait aux épanchements, comme elle aurait fait devant un sourd ou devant un chat), l'histoire de sa jeunesse dramatique : son enfance mouvementée, ses troubles d'adolescence, le rôle du médecin de famille obsédé sexuel (qui ne s'appelle pas Müller mais Juard), etc. Coupure.[409]

Un personnage présenté dans un récit de fiction lu par l'un des personnages de l'œuvre peut trouver sa place dans la narration première. Il sort du cadre de récit second pour s'introduire à l'intérieur du roman. Mais ce changement de statut passe aussi par une modification onomastique. C'est pour cette raison que Sara est dotée d'un nom de famille, le même que celui appartenant à la deuxième Laura. Dans l'une des scènes les plus violentes de *Projet,* Sara, l'héroïne du roman d'aventure de Laura, est forcée à une insémination artificielle par un médecin sadique :

[409] ROBBE-GRILLET Alain, *Projet pour une révolution à New York, op.cit.*, p.206-207.

> Il est en train, en effet, dans le cône de clarté vive dispensé par l'abat-jour, de doser un sérum (substance narcotique ou hallucinogène, excitant nerveux, poison à l'action progressive ou foudroyante), dans une seringue à injection hypodermique dont il tient de la main gauche le corps cylindrique gradué, terminé par une fine aiguille creuse, la pointe dirigée vers le haut, pendant qu'il manœuvre entre le pouce de l'index de l'autre main l'extrémité en boule du piston de verre.[410]

On retrouve, une centaine de pages plus tard, une scène analogue sauf que c'est Sarah Goldstücker qui est cette fois la victime. Cette nouvelle jeune fille, résultat de la première insémination artificielle, subit, à son tour, toutes sortes d'outrages :

> […] Sarah Goldstücker, la véritable fille du banquier (procréée jadis par les moyens artificiels que l'on vient de dire), se trouve donc entièrement nue, sans défense, de fortes cordelettes s'enroulant et s'entrecroisant tout autour de son corps, à l'exception des jambes que le docteur Morgan vient de libérer de leurs entraves, pour les attacher aussitôt d'une autre façon…[411]

Ce genre de procédé rend imperceptible la distinction entre récit premier et récit second. Les deux jeunes femmes partagent donc le même corps, à l'image des deux Laura dans la séquence de poursuite dans le métro. Cette idée de symbiose des êtres fait de la parole, en tant qu'entité abstraite, le seul véritable personnage de l'œuvre. Dans son article « Projet pour une critique », Jacques Leenhardt évoquait déjà cette particularité du roman :

> Une théâtralité qui se veut sans personnages, colle des fragments discursifs les uns aux autres, coagule des strates idéologiques sans qu'on puisse les assigner à un « personnage » quelconque, les noms qui parsèment le texte ne permettant nullement un repérage satisfaisant de l'énonciation, c'est le cas de *Projet.*[412]

Les personnages de *Souvenirs du triangle d'or* sont aussi marqués par l'excès et la démesure. Leur identité varie tout comme leur place au centre de la diégèse. Pour François

---

[410] *Ibid.*, p.88.
[411] *Ibid.*, p.192.
[412] LEENHARDT Jacques, « Projet pour une critique », in *Robbe-Grillet : analyse, théorie 2. Cinéma / Roman, op.cit.*, p.19.

Migeot, les noms des personnages de *Souvenirs du triangle d'or* ont une fâcheuse tendance à dériver, de manière encore bien plus importante que dans les ouvrages précédents (La *Maison de rendez-vous* et *Projet pour une révolution à New York*)[413]. Ainsi Angélique devient Angélica (von) Salomon puis Marie-Ange Salomé tandis que Lord G. est tour à tour David G. et Lord Gainsboro. Le titre de Lord Gainsboro fait d'ailleurs référence à la célèbre lignée des Comtes de Gainsborough. Tous les personnages de *Souvenirs du triangle d'or* peuvent accaparer la parole et endosser une multitude de rôles. Ils sont ouverts à la pluralité d'un texte qui leur laisse une totale liberté de mouvement à l'intérieur de la diégèse. Un personnage venant de nulle part a même la possibilité de devenir narrateur :

> L'homme est seul, dans le silence, au milieu de la cellule. Et peu à peu, comme avec prudence, je constate que c'est moi, probablement.[414]

Cette perte totale de contrôle amène le texte à l'aporie, ainsi Franck, également prénommé Franck V. Francis, va même jusqu'à se demander s'il n'est pas en train de rêver :

> Franck croirait bien qu'il a rêvé, si la fine chaussure bleue à pierre d'or n'était pas là, au fond d'une poche de son imperméable.[415]

Les multiples références à la rêverie et aux fantasmes ne sont pas gratuites, elles sont, comme l'a fait remarquer François Migeot, le fait du texte lui-même qui convoque l'imaginaire de manière surabondante[416]. Les personnages sont des entités fantasmatiques en adéquation parfaite avec l'espace onirique qui les entoure. Cette idée de symbiose se retrouve notamment dans l'évocation du temple aux fantasmes et aux souvenirs perdus de *Souvenirs du triangle d'or* :

---

[413] MIGEOT François, *Entre les lames-lectures de Robbe-Grillet*, Besançon, Presses universitaires franc-comtoises, 1999, p.32.
[414] ROBBE-GRILLET Alain, *Souvenirs du triangle d'or*, *op.cit.*, p.41.
[415] *Ibid.*, p.32.
[416] MIGEOT François, *Entre les lames-lectures de Robbe-Grillet*, *op.cit.*, p.117.

> Je résume : elles deviennent des petites déesses mineures, adorées par les fidèles dans le temple aux fantasmes et aux souvenirs perdus dont l'architecture surchargée constitue comme une réplique géante de l'opéra, ce qui souvent fait confondre les deux édifices par des historiens peu scrupuleux.[417]

Dans ce décor baroque, le fantasme devient représentation théâtrale comme l'attestent les nombreux tableaux qui parsèment l'ensemble de l'œuvre :

> Le tableau qui suit, connu sous le nom « La fiancée vendue », débute par la présentation des costumes de noces (amples robes de mariée, blanches, vaporeuses, translucides, voiles de tulles immaculés, brodequins en perles, couronnes de lis, diadèmes à cerceau, etc.), devant Temple, toujours à peu près nue mais qu'un éclairage approprié rend de nouveau presque nubile, avec ses petits seins ronds, sa taille déjà marquée, la toison naissante ombrant son pubis d'un duvet soyeux.[418]

La référence à *La fiancée vendue,* l'opéra comique de Smetana, renforce encore cette idée d'imbrication entre fond et forme. Dans *Un Roman sentimental,* c'est le personnage qui décide de changer d'identité, ainsi la jeune Gigi demande à être appelée Gynée, mot par lequel on désigne en grec la femme. Mais la modification onomastique ne s'arrête pas là puisque le narrateur donne successivement au personnage les noms de Gigi-Gynée et de Gyn'. Par un habile jeu de transformation graphique, Gyn' finit même par devenir Djinn.

> Djinn soumet la nouvelle recrue à une inspection attentive, donnant des ordres par gestes quand ses mots ne sont pas compris.[419]

Dans les croyances musulmanes, le terme Djinn désigne à la fois un esprit bienfaisant et un démon. Gigi, à l'image de l'ambivalent génie arabe, cache, derrière un visage angélique, un esprit diabolique. Dans *Djinn,* Robbe-Grillet joue avec les homophones Djinn et Jean :

> Au bout de plusieurs minutes, la réponse arrive enfin : « Ne prononcez pas Jean, mais *Djinn*. Je suis américaine.[420]

---

[417] ROBBE-GRILLET Alain, *Souvenirs du triangle d'or, op.cit.,* p.76.
[418] *Ibid.,* p.110.
[419] ROBBE-GRILLET Alain, *Un Roman sentimental, op.cit.,* p.237.

Le prénom américain évoque la figure de Jean Seberg, la célèbre actrice, héroïne d'*A bout de souffle* de Godard. Mais à ce jeu sur la graphie vient s'ajouter un autre jeu, sur les sonorités, puisque le prénom américain finit par se confondre avec le prénom français Jean. Ces homophones renvoient pourtant à deux personnages bien distincts, l'un est un robot féminin alors que l'autre est un petit garçon :

> Mais, à cet instant, la petite fille crie à tue-tête, derrière moi : « Ça y est, Jean, tu peux te réveiller. Il a trouvé le message. »
> Je fais un brusque demi-tour, et je vois le gamin inanimé se redresser d'un seul coup et s'asseoir sur le bord du matelas, jambes pendantes, à côté de sa sœur ravie.[421]

Le changement brutal de l'instance narrative renforce encore cette confusion, ainsi la petite Marie, présente dans le récit de Simon Lecœur, trouve son double dans la narration de la mystérieuse jeune femme du chapitre huit :

> Elle est accourue jusqu'à moi et elle m'a embrassée avec son exubérance coutumière. La petite fille regardait ailleurs, de l'air discret d'une jeune personne bien élevée qui n'a pas encore été présentée. J'ai dit :
> « Oui, je sais, je suis un peu en retard. Pardonne-moi. Je t'expliquerai…
> - Il n'y a rien à expliquer : j'ai bien vu que tu étais avec un beau jeune homme ! Tiens, je te présente Marie. C'est la fille de mon frère Joseph et de Jeanne. On me l'a confiée, à Amsterdam, pour la ramener à ses parents. »[422]

La narratrice découvrira progressivement sa véritable nature. Tout comme Djinn, au début du roman, la jeune femme est un robot. Cette étrangeté est accentuée par la transformation de l'ensemble des hommes qui l'entoure en machines robotiques :

---

[420] ROBBE-GRILLET Alain, *Djinn, un trou rouge entre les pavés disjoints*, *op.cit.*, p.12.
[421] *Ibid.*, p.39.
[422] *Ibid.*, p.126.

> Il me soumettait à une série d'épreuves, tout en faisant surveiller mes réactions par des agents à son service, placés partout sur mon chemin, et dont certains ne seraient également, eux-mêmes, que des robots… Les gestes de ce faux aveugle, qui venait d'arriver comme fortuitement en face de moi, ne m'avaient-ils pas, justement, paru mécaniques et saccadés ?[423]

Tous les personnages de *Djinn* sont donc d'hypothétiques robots et le jeu sur l'onomastique ne fait que renforcer cette confusion. Mais la géographie robbe-grillétienne est tout aussi problématique. L'univers spatial des romans de Robbe-Grillet a la particularité de ne renvoyer à rien de vraisemblable. Mobile, il n'est borné par aucune limite. Ainsi, dans *L'Eden et après,* Violette quitte brusquement Bratislava pour se retrouver en Tunisie. Le personnage passe d'un univers à un autre, comme dans un rêve, sans se déplacer dans l'espace. On a pu remarquer précédemment que l'hôtel imaginaire de *L'Année dernière à Marienbad,* tout comme l'Istanbul de *L'Immortelle,* est un espace fantasmatique où toute temporalité se trouve dissoute. A l'image des personnages, les différents lieux de l'œuvre robbe-grillétienne sont des entités protéiformes ayant la capacité de se mouvoir et de faire évoluer leurs propres caractéristiques. Les lieux deviennent donc moins le cadre que l'objet de l'action. Dans *Glissements progressifs du plaisir,* la mer, plus qu'un simple cadre aux jeux pervers d'Alice et Nora, sert à introduire dans la narration plusieurs motifs importants. La chaussure bleue, le mannequin, le tesson de bouteille, le lit en cuivre : tous ces objets, présents sur la plage, trouveront leur place dans le récit. Si l'espace spatio-temporel de *Glissements progressifs du plaisir* est particulièrement flottant, il regroupe l'ensemble des objets qui permettront de construire l'architecture du film. Ainsi, la scène présentant Nora allongée, comme morte, dans une flaque d'eau renvoie à la figure du mannequin supplicié mais aussi à la double mise à mort de Nora et de l'avocate :

[423] *Ibid.,* p.132-133.

> Scène très brève, reprenant comme point de départ le 22 f : les deux filles gisant dans les rochers parmi les algues. Dès le début du plan, Alice se redresse brusquement, regarde l'autre et dit « Nora », puis de plus en plus fort jusqu'au cri :
> « Nora ! Nora ! »
> Mais Nora ne bouge pas. Le cadre nécessite sans doute qu'Alice ne se redresse pas complètement et reste assise ou à genoux dans la flaque d'eau. Bruit de mer assez fort. [424]

La plage est moins un lieu que le signe d'une absence de lieu. Espace hors-du temps et hors-du monde, elle permet à bon nombre de récits robbe-grillétiens de se construire. Dans *Le Miroir qui revient,* le milieu aquatique est présenté comme une entité terrifiante et créatrice :

> L'océan, c'était le tumulte et l'incertitude, le règne des périls sournois où les bêtes molles, visqueuses se conjuguaient aux larmes sourdes. Et c'est lui, précisément, qui emplissait les cauchemars au fond desquels je sombrais dès lors que j'avais perdu conscience, pour me réveiller bientôt dans des hurlements de terreur qui ne suffisaient pas toujours à faire disparaître ces fantômes aux formes brouillées, que je n'arrivais pas à décrire.[425]

L'océan est un lieu purement fantasmatique. Dans *Glissements progressifs du plaisir,* la mer est extérieure à la diégèse. Elle est, à la fois, support de souvenirs (réels ou non ?) et métaphore de la cyclicité du récit ; le flux ininterrompu des vagues symbolisant le retour obsessionnel des mêmes objets et des mêmes motifs. Robbe-Grillet nous présente donc un lieu mouvant puisque sa présence ne renvoie jamais au cadre premier de l'action. L'espace aquatique permet la circulation des idées dans le récit mais ne peut, à aucun instant, être matérialisé. Robbe-Grillet refuse d'ailleurs de situer géographiquement les plages qu'il présente dans son œuvre. Les indications spatiales restent toujours assez floues :

> Tandis que la voix d'Alice poursuit son récit, encore pendant quelques phrases, on voit sur l'écran la scène décrite, qui très vite se passera de commentaire : une lande, en haut d'une falaise (on n'aperçoit

[424] ROBBE-GRILLET Alain, *Glissements progressifs du plaisir*, *op.cit*., p.89.
[425] ROBBE-GRILLET Alain, *Le Miroir qui revient, op.cit.,* p.13-14.

> pas tout de suite la mer) avec, d'abord assez lointaine, une troupe de huit à dix jeunes filles, et le professeur à peine plus âgé, réparties en petits groupes : deux, trois ou quatre.[426]

L'action du *Voyeur* se déroulait déjà sur une île mystérieuse et anonyme. L'univers spatial ne servait ici qu'à mettre en relief les obsessions de Mathias. Ainsi, comme dans *L'Eden et après*, toutes les maisons de l'île finissaient par se confondre les unes avec les autres :

> Toutes les maisons de l'île se ressemblaient : une porte basse encadrée par deux petites fenêtres carrées— et autant sur l'autre face. D'une porte à l'autre, un couloir dallé coupait l'habitation par le milieu, séparant les quatre pièces en deux groupes symétriques : d'un côté la cuisine et une chambre, de l'autre une deuxième chambre et cette pièce réservée qui était peut-être un salon, ou une salle à manger de cérémonie, ou bien une sorte de débarras.[427]

Si la temporalité de l'œuvre est cyclique, l'univers spatial doit être, lui aussi, marqué par la répétition. Dans *Glissements progressifs du plaisir*, l'appartement et la cellule de prison d'Alice se confondent. Les deux espaces deviennent miroir l'un de l'autre. Le corps nu de l'héroïne entre dans un véritable rapport d'analogie avec la blancheur immaculée des murs. Lieux purement mentaux, l'appartement et la cellule sont des espaces vides qui mettent en relief le caractère fantasmatique du personnage interprété par Anicée Alvina. L'héroïne de *Glissements progressifs du plaisir* cherchera, d'ailleurs, à transformer cet univers froid en peignant, avec son corps, les murs blancs de sa cellule :

> La jeune fille, toute nue, vue en pied, debout, dans un angle (mur et sol immaculés) dépourvu de tout meuble, se peint le devant du corps lentement avec un très gros pinceau de soies molles, qu'elle trempe dans sa cuvette pleine de peinture rouge ; ensuite elle applique son corps, à quatre ou cinq reprises contre les parois blanches de la cellule. Elle laisse ainsi toute une série d'empreintes rouges successives, principalement des mains, des seins, du ventre et des cuisses. [428]

[426] *Ibid.*, p.55.
[427] ROBBE-GRILLET Alain, *Le Voyeur, op.cit.*, p.26.
[428] ROBBE-GRILLET Alain, *Glissements progressifs du plaisir, op.cit.*, p.124-125.

Dans *La Forteresse,* l'espace clos dans lequel est enfermé Marcus et qui rappelle, par ailleurs, les châteaux sadiens, devient symbole du cloisonnement psychique d'un personnage incapable de communiquer. Excentré et hors du monde, la forteresse appartient à la sphère du fantasme. Elle est une sorte de purgatoire où les personnages passent leur temps à attendre, à l'image des silhouettes de l'hôtel de *Marienbad.* Le climat anxiogène du ciné-roman est renforcé par l'anonymat total du lieu même si Robbe-Grillet parle dans son synopsis d' « une côte d'Europe occidentale aux falaises austères, désertes, à une époque historiquement peu déterminée[429] ». L'auteur se montrait encore bien moins précis dans la première ébauche de son projet :

> Sur une côte sauvage, désolée, un ancien palais forteresse, en partie ruiné mais toujours habitable pour une aile au moins (où des splendides restes rappellent encore les fastes d'antan), abrite un détachement de soldats désœuvrés, dont on ignorent ce qu'ils attendent là (en l'absence apparente de toute mission observatrice comme d'armement efficace), et un vieil officier supérieur à demi invalide, Marcus. [430]

Les villes des *Gommes* et d'*Un Régicide,* tout comme l'île du *Voyeur,* n'ont aucun aspect référentiel. Jean Alter affirme même que la ville des *Gommes* n'existe pas à l'extérieur du roman. En effet, comment peut-on imaginer, à un seul instant, l'existence d'une ville de deux mille habitants qui ne contiendrait aucun lieu de culte ? [431]

Dans certains films et romans, l'espace présenté renvoie cependant à une réalité concrète. La Chine sert de cadre à *La Maison de rendez-vous,* quant à la ville de New York, elle est au centre de *Projet*. Comme on a pu le voir précédemment, les grandes villes sont, dans les romans de Robbe-Grillet, de purs objets de représentation fantasmatique. Le métro de *Projet,* lieu du crime et de la débauche, devient synecdoque de New York, ville apocalyptique consumée par de multiples incendies. Robbe-Grillet ne se sent assujetti à aucune espèce de

[429] ROBBE-GRILLET Alain, *La Forteresse, op.cit.,* p.25.
[430] *Ibid.,* p.15.
[431] ALTER Jean, *La vision du monde d'Alain Robbe-Grillet, op.cit.,* p. 4.

souci d'authenticité dans la représentation. Il ne reproduit en aucune façon la réalité mais l'invente, la construit, la déconstruit et la reconstruit au gré de son imagination. Ainsi, comme a pu le faire remarquer l'auteur des *Gommes* :

> Il suffit d'aller à New York pour constater que les avertisseurs des pompiers ne font pas du tout le même bruit que dans *Projet pour une révolution à New York*, et que le métro qui joue un rôle si important dans mon roman n'est autre en réalité que celui de Paris. [432]

Dans *La Maison de rendez-vous*, ce n'est pas New York mais Hong-Kong qui est fantasmée. Le lecteur, avant le début de sa lecture, est en proie au doute quant à l'objectivité supposée des faits qui lui seront présentés. En effet, Robbe-Grillet place deux avertissements totalement contradictoires en tête de son roman. La première affirmation :

> L'auteur tient à préciser que ce roman ne peut, en aucune manière, être considéré comme un documentaire sur la vie dans un territoire anglais de Hong-Kong .Toute ressemblance, de décor ou de situation, avec celui-ci ne serait que l'effet du hasard, objectif ou non.[433]

est contredite dès la page suivante par une sorte de certification d'authenticité :

> Si quelque lecteur, habitué des escales d'Extrême-Orient, venait à penser que les lieux décrits ici ne sont pas conformes à la réalité, l'auteur, qui y a lui-même passé la plus grande partie de sa vie, lui conseillerait d'y revenir voir et d'y regarder mieux : les choses changent vite sous ces climats.[434]

La Maison de rendez-vous nous présente un Orient occidentalisé à l'extrême qui semble, par instant, renvoyer à n'importe quelle grande ville européenne ou américaine. Il est question, dans ce roman, des buildings de Kowloon qui ne peuvent, dans notre représentation collective du monde, que rappeler ces immenses buildings que l'on trouve aux États-Unis et en particulier à New York. Kowloon est également présentée comme une ville marchande très

[432] Entretien avec Jean-Louis de Rambures, « comment travaillent les écrivains ? Alain Robbe-Grillet : chez moi c'est la structure qui produit le sens », *Le monde des livres,* 16 janvier 1976, p.17.
[433] ROBBE-GRILLET Alain, *La Maison de rendez-vous, op.cit.,* p. 9.
[434] *Ibid.,* p.10.

importante puisque l'on y trouve les plus belles soies du monde. Le lecteur, habitué à ce type de représentation, imagine Kowloon comme une sorte de grand centre commercial. L'insistance portée sur les mannequins présentés en vitrine renforce encore cette impression :

> Tout le monde connaît Hong-Kong, sa rade, ses jonques, ses sampans, les buildings de Kowloon, et l'étroite robe à jupe entravée, fendue sur le côté jusqu'à la cuisse, dont sont vêtues les eurasiennes, longues filles flexibles, moulées dans leur fourreau de soie noire à petit col droit et sans manches, coupé net au ras des aisselles et au cou. […] Et voilà que le même gros homme sanguin s'interpose de nouveau, parlant toujours à voix haute de la vie à Hong-Kong et des magasins élégants de Kowloon, où l'on trouve les plus belles soies.[435]

Pour Michel Mansuy, il est impossible de croire à cette Chine stéréotypée. Selon lui, les Eurasiennes du roman sont tellement pommadées qu'elles semblent sortir tout droit d'Hollywood[436]. Les lieux géographiques présents dans ses œuvres sont préfabriqués, ils sont construits pour le roman et n'existent pas en dehors du texte. Le trou de la serrure de la porte principale du narrateur, dans *Projet pour une révolution à New York*, est, de ce fait, particulièrement problématique. En effet, les portes des maisons extérieures de New York, à l'époque de la parution de *Projet*, ne sont plus munies de serrures pourvues de vrais trous. La porte est donc un objet fantasmé qui ne correspond pas à l'architecture des maisons newyorkaises. Elle renvoie, au contraire, à un souvenir d'enfance précis. C'est la porte de la maison de Bretagne dans laquelle Robbe-Grillet a passé une bonne partie de son enfance. La porte de *Projet*, en plus d'être anachronique, renvoie à la mémoire du Nouveau Romancier. L'auteur des *Gommes* puise donc, la plupart des motifs fantasmatiques qui parsèment son œuvre, dans la réalité. Dans *La Maison de rendez-vous*, la Villa Bleue, maison close dans laquelle se déroule une grande partie du roman, est construite sur le modèle de la maison de Victoria Ocampo, située sur le Tigre, près de Buenos Aires. Selon Robbe-Grillet, cette maison était peuplée d'images de Victoria, quand celle-ci était encore jeune et belle, mais aussi de

[435] *Ibid.*, p13 et 16.
[436] MANSUY Michel, *Étude sur l'imagination dans la vie*, *op.cit.*, p .204.

statues de Troubetskoï, de tableaux et de dessins de peintres célèbres[437]. Lady Ava devient le double fictif de Victoria Campo, célèbre femme de lettres et éditrice argentine, qui n'a, par ailleurs, pas beaucoup apprécié l'allusion. Le parc de la Villa Bleue réfère, quant à lui, au célèbre Tiger Balm Garden de Hong-Kong, jardin créé par la société qui commercialise le baume de tigre. L'espace est transformé par la subjectivité de l'auteur qui construit, à partir de souvenirs morcelés, des villes chimériques. Quant à l'Afrique de *La Jalousie*, elle semble faire référence à celle évoquée par Raymond Roussel dans *Impressions d'Afrique*. Robbe-Grillet ne dit d'ailleurs rien de ce continent considéré ici comme une simple toile de fond :

> Dans la zone de terre nue qui sépare celle-ci de ceux-là, et où se dressent à intervalles égaux les jeunes plants d'orangers-tiges maigres ornées d'un rare feuillage de couleur sombre- le sol scintille des innombrables toiles chargées de rosée, que des araignées minuscules ont tendues entre les mottes de terre après le labour. [438]

Selon François Caradec, l'Afrique de Raymond Roussel serait, à l'image des pays et grandes villes que l'on trouve dans l'ensemble de l'œuvre robbe-grillétienne, en grande partie fantasmée :

> L'Afrique des *Impressions d'Afrique* est-elle alors totalement imaginaire ? On pourrait croire que Roussel s'est documenté, avant d'écrire son roman, quand on lit dans les *Nouvelles impressions d'Afrique* ces allusions à ses propres *Impressions* […] [439]

Dans *Impressions d'Afrique*, un groupe d'Européens se retrouve sur la place des Trophées, située au cœur d'Ejur, la capitale du Ponokulé, où la population indigène s'apprête à célébrer le sacre de l'empereur Talou VII. Roussel ne cherche nullement à retranscrire la réalité. Son Afrique, comme le New York de *Projet* et la Chine de *La Maison de rendez-vous*, est une création purement fantasmatique investie par de nombreux stéréotypes. C'est une Afrique imaginaire qui participe de l'inconscient collectif de la Belle-Epoque. Ainsi,

[437] ROBBE-GRILLET Alain, *Préface à une vie d'écrivain, op.cit.,* p.156.
[438] ROBBE-GRILLET Alain, *La Jalousie, op.cit*., p.79.
[439] CARADEC François, *Raymond Roussel,* Paris, Fayard, 1997, p.109.

l'empereur est représenté comme un être cruel et sanguinaire. Les supplices qu'il fait endurer aux quatre traitres évoquent également certains excès propres au théâtre du Grand Guignol :

> Gaïz-dûh, qui à la demande d'une splendide récompense n'avait obtenu de l'empereur que cette seule réponse : *« Tu es un traître, et tu seras puni comme un traître »*, devait avoir la tête coupée avec un tranchant de hache fait en un bois spécial aussi résistant que le fer et propre à éviter toute effusion de sang. Mossem aurait la plante des pieds brûlée au moyen d'un fer rouge, qui graverait un à un les caractères mensongers tracés jadis par lui-même sur l'acte mortuaire de Sirdah. Rul périrait sous la piqûre des longues épingles d'or qui depuis tant d'années ornaient sa chevelure ; les pointes perceraient sa chair à travers les œillets du corset rouge, maintenant réduit à l'état de loque par un trop long usage. Pour Djizmé, l'empereur, dont l'imagination était à bout de ressources, nous demandait l'indication de quelque supplice en usage dans nos pays. [440]

Les similitudes entre les œuvres de Roussel et celles de Robbe-Grillet ne touchent donc pas que la seule représentation géographique. On trouve notamment, dans *Nouvelles impressions d'Afrique*, bon nombre de motifs chers au Nouveau Romancier. Le cercle et le chiffre huit, au centre du *Voyeur*, y sont même évoqués à plusieurs reprises :

> -Pour un pauvre O d'aphone éclos sur une ardoise,
> Un cercle en un seul coup fait sur un tableau noir ;
> -Pour celui dont se coiffe un goulot, l'entonnoir
> Avec quoi, d'un café, traçant des huit sans nombre,
> On mouille la terrasse ; aux-heures de pénombre[441]

La terrasse renvoie, quant à elle, au cadre spatial de *La Jalousie* puisqu'elle est le lieu sur lequel transite le regard du narrateur :

> Sur la terrasse, devant les fenêtres du bureau, Franck est assis à sa place habituelle, dans un des fauteuils de fabrication locale. Seuls ces trois-là ont été sortis ce matin. Ils sont disposés comme à l'ordinaire : les deux premiers rangés côte à côte sous la fenêtre, le troisième un peu à l'écart, de l'autre côté de la table basse.[442]

[440] ROUSSEL Raymond, *Impressions d'Afrique*, Paris, éd. Jean-Jacques Pauvert, 1963, p.320.
[441] ROUSSEL Raymond, *Nouvelles Impressions d'Afrique*, Montreuil, éd. Jean-Jacques Pauvert, 1963, p.31.
[442] ROBBE-GRILLET Alain, *La Jalousie*, *op.cit.*, p.44.

Si dans des œuvres telles que *Trans-Europ-Express* ou *La Belle Captive*, l'espace géographique n'a pas grande importance, dans *La Reprise,* il entre en correspondance directe avec l'univers fantasmatique du récit. L'action du roman se déroule à Berlin, en novembre 1949, dans un climat brumeux d'après-guerre. C'est dans un monde en ruines que Walther cherche à retrouver sa véritable identité. Par mimétisme, l'environnement contamine la quête d'un personnage manipulé par des instances supérieures :

> J'ignorais que la cité de Halle avait autant souffert des bombardements anglo-américains, pour que, quatre ans après l'armistice, on y rencontre encore de si vastes zones sans une quelconque amorce de reconstruction. Peut-être ne s'agit-il pas de Halle mais d'une autre grande ville ? Je ne suis guère familier de ces régions, n'étant arrivé auparavant à Berlin (quand, au juste, et combien de fois ?) que par l'axe normal Paris-Varsovie, c'est-à-dire beaucoup plus au nord.[443]

Ce monde en ruines, c'est aussi celui du héros de *L'Homme qui ment*. Dans une ambiance anxiogène d'après-guerre, Boris arpente un village dont le spectateur ignore tout. Si le personnage ne cesse de changer d'identité tout au long du film, les lieux, eux, restent anonymes. Boris doit se donner en spectacle pour survivre dans cet univers froid et monotone. En jouant une multitude de rôles, le personnage lutte contre l'espace castrateur qui menace de l'anéantir. Le village de *L'Homme qui ment,* comme l'hôtel de Marienbad, enferme les individus en les faisant rejouer inlassablement les mêmes scènes et les mêmes situations. Ainsi les trois femmes du château poursuivent, tout au long du film, leurs mises en scènes sado-érotiques mêmes si l'innocent jeu de colin-maillard se mue peu à peu en simulacre d'exécution. Seul Boris, comme X dans *L'Année dernière à Marienbad,* essaie d'échapper à cette fatalité. Il veut prendre le pouvoir sur la narration en se réinventant un nouveau rôle à chacune de ses apparitions. Les personnages robbe-grillétiens sont enfermés dans un espace fantasmatique qui, s'il leur permet, le plus souvent, de pleinement s'exprimer, finit surtout par les anéantir. Certains trouvent la mort comme Walther dans *La Belle Captive,* Maître David

[443] ROBBE-GRILLET Alain, *La Reprise, op.cit.,* p.10-11.

dans *Glissements progressifs du plaisir* ou encore Belkis dans *C'est Gradiva qui vous appelle*, pendant que d'autres, comme Mathias dans *Le Voyeur* ou le mari de *La Jalousie*, sont appelés à ressasser les mêmes motifs obsessionnels. Dans *Topologie d'une cité fantôme*, l'espace importe plus que les êtres qui l'habitent. Il sert de cadre à toute une série de représentations fantasmatiques. Le lecteur est face à un dédale mobile en permanente mutation. Il assiste à un spectacle dont le metteur en scène et acteur principal est l'espace :

> Dans la cellule génératrice- où se poursuit toujours le cérémonial immobile de la violence et de la représentation- l'inaccessible fenêtre de droite s'ouvre sur la mer. Dehors, l'ombre agrandie du bâtiment massif s'allonge de plusieurs fois sa hauteur sous les rayons obliques du couchant, traversant le large quai pour atteindre la surface tranquille de l'eau, où elle découpe un rectangle bleu plus foncé qui se détache avec netteté sur la pâle couleur cobalt. Caillou et stylet gisent à même le sol, dans le soleil, vers l'exacte séparation de la lumière et de l'ombre, sur l'air plane et propre des dalles régulières, dont le quadrillage fuit en une perspective très accentuée dans la direction du Nord, parallèlement au bord du quai.[444]

La ville imaginaire de *Topologie d'une cité fantôme* rappelle le monde en ruines de *La Reprise* et de *L'Homme qui ment.* Les morceaux épars qui la constituent en font le théâtre de toutes sortes de mises en scènes sordides. Mais cette ville en lambeaux renvoie également à la structure fantasmatique d'une œuvre essentiellement constituée de fragments :

> Les monuments endommagés par l'explosion ne seront pas reconstruits, mais conservés avec soin dans leur chancelant état actuel, en souvenir éternel de la catastrophe ; cela donnera lieu, bien entendu, à des travaux considérables et dangereux de déblaiement, de consolidation ou de soutien, destinés à sauvegarder l'équilibre précaire des ruines. Le bruit, d'autre part, court de nouveau en ville- et même avec une insistance accrue- de la découverte par la police d'une société secrète se réunissant à des dates fixées d'avance (calendrier dont l'ordonnance demeure cependant aussi problématique et conjecturale que le choix des emplacements) afin d'accomplir des rites barbares repris d'une antiquité lointaine, plus légendaire qu'historiquement contrôlée. [445]

[444] ROBBE-GRILLET Alain, *Topologie d'une cité fantôme, op.cit.*, p.43.
[445] *Ibid.*, p.93-94.

On trouve, dans *Topologie d'une cité fantôme,* toute une série de textes courts évoquant le sort des jeunes captives de la cellule génératrice. Dans l'un des récits, l'espace carcéral se mue en un véritable paradis terrestre. Mais ce nouvel espace onirique ne peut pas lutter contre une réalité, elle-même, fantasmatique :

> Pendant le sommeil, les murs de la prison s'effilochent en minces pans de brouillard laineux, qui glissent doucement au ras du sol. On dirait des moutons errant sur la lande, à la recherche de l'étable perdue, ou de la bergère, des mouettes argentées qui planent en rond autour d'un chiffon noyé, des fleurs pâles dans l'herbe blanche, ou bien ses vêtements trop légers que l'on ne porte que dans les rêves : robe de gaze transparente, longue écharpe en brume rose ondulant à l'horizontale, ombrelle inutile, capeline à fleurs immatérielle et translucide comme l'ombre dorée dans la lumière. Mais voici, maintenant, que se distinguent mieux les contours et les surfaces : c'est moi tout simplement. Je suis au-delà des parois en verre de la cage, de l'autre côté du miroir.[446]

Dans *Topologie d'une cité fantôme,* des époques historiques différentes sont amenées à coexister simultanément à travers les couches archéologiques du motif central de la cité fantôme. On découvre dans cet univers chaotique des lieux clos au fort potentiel fantasmatique : des chambres, des prisons, des harems, des lupanars, des temples et des théâtres dans lesquels se dérouleront de nombreux cérémonials. Dans cet espace en constante mutation, le narrateur est lui-même simultanément ou successivement spectateur, détective et meurtrier. Il se fond dans un décor aussi insaisissable que lui. Dans *Instantanés,* ce sont les lieux et non plus les personnages qui se trouvent au centre des différents récits. La nouvelle *Dans les couloirs du métropolitain* met en scène le métro et le mouvement de foule qui l'anime :

> La foule est arrêtée par une double porte fermée, qui l'empêche d'accéder au quai de la station. L'escalier qui descend jusque-là est entièrement occupé par des corps serrés les uns contre les autres, si bien que seules les têtes sont visibles, ne laissant guère d'espaces libres entre elles.[447]

---

[446] *Ibid.*, p.124.
[447] ROBBE-GRILLET Alain, *Instantanés, op.cit.*, p.89.

La sensation prime sur le sens et l'écriture décrit avec précision une scène aussi figée qu'une photographie. La puissance d'évocation de l'image mentale dans l'œuvre d'Alain Robbe-Grillet empêche toute sorte d'interprétation univoque. Chaque chose, chaque élément, même le plus infime, peut s'avérer trompeur. Il n'existe plus de vérité prédéfinie. Tout est appelé à changer, à commencer par le personnage. Ainsi, dans *Souvenirs du triangle d'or*, le narrateur découvre aussi subitement que le lecteur qu'il est, lui aussi, un assassin :

> Quant au reste de la mise à en scène, il a certes de quoi surprendre ; j'imagine avoir dérangé quelque cérémonie au beau milieu de son méticuleux déroulement. Ce serait donc moi le mystérieux criminel de seconde main, venu ensuite sur les lieux pour parachever le supplice ? [448]

Les images présentées dans les films et romans de Robbe-Grillet paraissent donc toujours trompeuses.

-La trahison des images

Pour l'auteur des *Gommes*, la notion de vérité est problématique puisque ce que l'on pense être vrai ne l'est jamais réellement. Dans *L'Immortelle,* N prend le musée de la marine pour une mosquée. Il cherche l'essence mythique d'Istanbul derrière l'artificialité d'une ville en carton pâte. Traversant un espace onirique qu'il ne comprend pas, le héros de *L'Immortelle* cherche à rétablir une réalité qui ne cesse de se dérober à lui. À la fin du film, la confusion entre le fantasme et la réalité est telle qu'il devient impossible pour le spectateur de juger les faits qui lui sont présentés. L meurt suite à un accident de voiture avec N mais cette mort, à l'image du musée de la marine déguisée en mosquée, est aussi un leurre. Le seul véritable mort de l'histoire est N. L est donc l'immortelle qui a donné son titre au film de Robbe-Grillet. Elle a échangé sa position de victime avec N dont la mort fait l'objet d'une véritable représentation photographique :

[448] ROBBE-GRILLET Alain, *Souvenirs du triangle d'or, op.cit.,* p.21.

> Le même visage de N mort, vu du même côté mais de plus près, occupant ici tout l'écran. Le concert de grillons de diverses hauteurs continue, et se prolonge dans le plan suivant.[449]

L a manipulé N comme l'attestent, à plusieurs reprises dans le film, les rires de la jeune femme. Le personnage est une créature fantasmatique aussi artificielle que l'Istanbul de carte postale du film. Elle est une image sur papier glacé devenue humaine. Si N, tel Pygmalion, a voulu faire d'elle un être vivant, son souhait s'est soldé par un échec. N mort, L n'a plus de raison d'exister, ce qui explique sans doute le caractère figé de la jeune femme à la fin de l'œuvre :

> La jeune femme se met à rire, d'un rire silencieux, avec quelque chose d'insouciant, de léger. Mais ses traits, bientôt, retrouvent leur sérieux. Le visage se fige.[450]

L est donc, comme la fiancée de Corinthe de *La Belle Captive*, une entité cruelle et manipulatrice. Derrière leur sensualité apparente, les deux vamps se présentent comme des messagères de la mort. Dans *La Belle Captive*, la jeune femme vaporeuse que Walther ne cesse de croiser au cours de ses périples nocturnes n'est, au final, qu'une créature onirique qui l'amènera à sa propre perte puisqu'une fois réveillé, le personnage se fera fusiller dans des conditions analogues à celles de ses rêves. Mais cette nouvelle mort du personnage pourrait bien être, une fois de plus, un fantasme puisque Sara, présentée comme l'épouse de Walther à son réveil, redevient l'agent secret tout de noir vêtu de sa rêverie. Les images de réalité sont, elles-mêmes, trompeuses. Walther, à l'image du spectateur, est piégé dans les méandres d'un récit qui l'amène au cœur d'une véritable aporie. Cette impasse se soldera par la mort d'un personnage qui, comme N dans *L'Immortelle*, a été piégé par la sinuosité d'un récit sur lequel il n'a jamais eu aucun contrôle. Dans *L'Année dernière à Marienbad*, toutes les propositions narratives proposées par le récit s'annulent au fur et à mesure que le film avance. Selon Sarah

[449] ROBBE-GRILLET Alain, *L'Immortelle, op.cit.*, p.209.
[450] *Ibid.*, p.210.

Leperchey, l'univers de Marienbad est particulièrement ludique puisqu'il invite le spectateur à réajuster perpétuellement la perception des faits qui lui sont présentés :

> En fait, Marienbad pourrait être considéré comme n'étant qu'un jeu de captures et de libérations, dans la mesure où très vite, tout se brouille, et l'on ne peut plus distinguer ce qui a eu lieu l'année dernière, ce qui a lieu au présent, ce qui s'est réellement passé, ce qui n'a été qu'imaginé : M a tiré sur A, qu'on a vue, peut-être morte (renversée, gisant sur le lit), et pourtant X nous dit que A est partie, à la fin, avec lui. Est-ce le coup de feu qui a été imaginaire ? Ou la fin qui a été rêvée par X ? Tout le film est ainsi une suite d'alternatives indécidables, et l'on renonce vite à démêler le réel de l'imaginaire.[451]

Chez Robbe-Grillet, il y a toujours cette idée d'un récit premier qui, refusant d'arriver à terme, finit par s'effacer au profit d'autres formes de significations. Dans *Glissements progressifs du plaisir*, les objets présentés au début du film n'ont apparemment aucun lien avec l'histoire première sur laquelle repose la diégèse. Le spectateur peut, en effet, se demander ce que viennent faire trois œufs dans un bol dans le cadre d'une affaire de meurtre. Robbe-Grillet isole tout au long du film divers objets tous filmés en gros plans fixes et visiblement coupés de toute continuité narrative. Les images sont trompeuses puisque, présentées aux spectateurs comme des indices, elles n'apportent rien à l'enquête criminelle. Ces objets obsessionnels sont fantasmatiques dans la mesure où ils se présentent, la plupart du temps, comme des pièces de musée. Ainsi, la chaussure fétiche bleue de Nora et Alice apparaît sous une cloche de verre et le tesson de bouteille est présenté, dans un premier temps, sur de la fourrure avant de se retrouver à l'intérieur d'un coffret capitonné. Il y a donc, en parallèle de tout récit premier, une histoire qui se construit et dans le cas de *Glissements progressifs du plaisir*, cette histoire est celle des objets. Chez Robbe-Grillet, l'objet est fantasmé car, en sortant de la marge du récit premier, il devient le centre d'un nouveau type de représentation. Or comme l'a fait remarquer Sarah Leperchey, en reprenant les propos tenus par André Gardies :

[451] LEPERCHEY Sarah, *Alain Resnais. Une lecture topologique, op.cit.,* p.29.

> Si le générateur n'est pas attaché à une matière de l'expression particulière, il se trouve le plus souvent lié spécifiquement à sa substance… L'accent mis sur la face signifiante tend à laver le signe de son sens codé et, par là, autorise la production de nouveaux sens. [452]

L'objet permet la création d'un nouvel espace sémantique totalement détaché du récit premier et qui finit par prendre le pas sur l'enquête policière du début du film. Plusieurs exemples permettent d'ailleurs d'étayer cette thèse. Lorsque le magistrat vient rendre visite pour la deuxième fois à Alice dans sa cellule, celle-ci brise une bouteille et range le tesson cassé dans un tiroir, elle se coupe ensuite avec un morceau de verre et puis fait lécher sa plaie par le magistrat. Au cours de deux autres scènes du film, la bouteille réapparaît mais elle est cette fois-ci remplie d'un liquide rouge auquel Robbe-Grillet a donné la dénomination de sirop de grenadine dans son ciné-roman. C'est d'abord le client d'Alice qui, en brisant la bouteille, fait ruisseler un flot de liquide rouge sur le corps de la jeune femme, puis c'est Alice qui barbouille Nora avec le fond de grenadine resté dans le tesson. Pour Sarah Leperchey, il est évident que le tesson est lié au jaillissement du sang, mais de manière indirecte à travers la métaphore du sirop rouge[453]. Selon elle, toute l'œuvre reposerait même sur l'idée que le sang doit s'écouler et que les jeunes filles doivent se vider de leur sang[454]. Il n'est alors plus question du meurtre de Nora mais plutôt de la fascination exercée par la vue d'un corps féminin nu et ensanglanté. Bien que renvoyant à la mort de Nora, l'image du mannequin supplicié fait partie d'un réseau sémantique autour de la couleur rouge, motif obsessionnel de l'œuvre robbe-grillétienne. Ainsi, c'est en se baignant dans de la peinture rouge qu'Alice apparaît, aux yeux de Sœur Julia, comme une criminelle. Sa main recouverte de rouge illustrant, pour la religieuse, l'expression avoir du sang sur les mains. Alice s'est donc métamorphosée en une nouvelle Lady Macbeth comme l'attestent les expressions

[452] LEPERCHEY Sarah, « L'orchestration du désordre : une analyse topologique », in *Robbe-Grillet cinéaste, op.cit.*, p.73.
[453] *Ibid.*, p.71.
[454] *Ibid.*, p.70.

employées par la jeune femme devenue, en l'espace d'un court instant, un personnage shakespearien :

- Comment laver mon âme, ma sœur, dans une si petite cuvette ?... Tous les parfums de l'Arabie ne pourrait purifier … »

  En prononçant cette phrase hautement shakespearienne, Alice s'est avancée vers Julia en brandissant sa main rouge. La religieuse se recule brusquement et rugit comme si elle allait mordre :

  « Ne me touchez pas, fille visqueuse, impudique, criminelle… il suffit de vous regarder pour savoir que vous êtes l'assassin ![455]

La matière rouge présente une multiplicité qui empêche l'actualisation d'un seul référent. Les images sont mensongères puisqu'il est impossible de savoir si le liquide rouge qui traverse l'ensemble de l'œuvre est réellement du sang ou du sirop de grenadine. Le fait que ce liquide se retrouve tout au long du film permet à la syllepse de fonctionner même si l'on ne peut démêler le référent propre du référent imaginaire. Dans *Glissements progressifs du plaisir*, l'objet est libéré de toute signification et s'adjoint à d'autres objets pour se déplacer d'une séquence à l'autre. Il échappe à sa fonction première (ainsi le tesson de bouteille n'es pas l'arme d'un crime) et glisse afin de constituer ce que Sarah Leperchey appelle « l'architecture mobile du film [456]». Finalement, c'est au titre du film que les objets donnent un sens puisque ce sont leurs glissements qui sont ici sources de plaisir. L'aspect ludique de cette construction narrative annexe et fantasmatique engendre un plaisir de lecture contraire au récit policier présenté en premier lieu. Chez Robbe-Grillet, l'objet est un générateur dans la mesure où, en se dépossédant de son propre signifié, il construit son propre récit. *Glissements progressifs du plaisir* n'est pas une histoire de crime passionnel comme son intrigue le laissait présager, il s'agit d'un film sur

[455] ROBBE-GRILLET Alain, *Glissements progressifs du plaisir, op.cit.,* p.125. (cf William Shakespeare, *Macbeth,* Acte V, scène 1: « […] all the perfumes of Arabia will not sweeten this little hand. »
[456] LEPERCHEY Sarah, « L'orchestration du désordre : une analyse topologique », in *Robbe-Grillet cinéaste*, *op.cit.*, p.72.

des objets qui prennent possession de l'espace. L'exemple de la chaussure bleue fétiche de Nora et Alice vient étayer notre raisonnement. Au début du film, lorsque l'inspecteur, interprété par Jean-Louis Trintignant, interroge Alice dans son appartement, deux plans très rapides, sans lien avec l'action en cours, se succèdent. Le premier plan présente la fameuse chaussure à l'intérieur de son globe, suivi d'un plan sur le pied du lit en cuivre sur lequel Nora a été assassinée. Cette étrange proximité provoque des associations ultérieures. En effet, lorsqu'Alice s'entaille le pied et le fait lécher par le magistrat, la chaussure bleue revient trois fois à l'image : une première fois, rejetée par la mer sur le sable, une deuxième fois, présentée sous un globe et une troisième fois, tombant devant le pied du lit en cuivre. Trois plans nous montrent, par la suite, Alice et le client allongés, elle sur le lit et lui par terre. On remarque que les deux personnages semblent morts et que si les lèvres d'Alice sont barbouillées d'un mystérieux liquide rouge, la chemise du client l'est aussi. Dans un autre passage du film, Alice émet l'hypothèse selon laquelle le magistrat serait tombé malade après avoir léché sa plaie sanguinolente :

- Pourquoi est-ce que le juge ne vient plus ? Il était gentil…
- Il est tombé malade.
- Oui. C'est à cause de moi. Il va mourir. Il a mangé du verre et il a bu mon sang. [457]

On peut donc parler d'un glissement de cette association du pied du lit et de la chaussure bleue qui nous amène au pied et au corps léchés d'Alice. Comme l'a fait remarquer Sarah Leperchey, ce processus d'agglomération rappelle ce que Bruter appelle la croissance par capture puisque l'objet prédateur croît par capture d'un autre objet puis passe par une phase de restructuration avant de reprendre une phase de croissance par capture. Dans *Glissements progressifs du plaisir,* un objet en se déplaçant capture au passage un autre objet qui le modifie en s'associant à lui. C'est pour cette raison que le tesson de bouteille mène au

[457] ROBBE-GRILLET Alain, *Glissements progressifs du plaisir, op.cit.*, p.87.

pied léché d'Alice qui nous conduit, ensuite, vers la chaussure bleue et à la fameuse scène de la prostitution dans laquelle revient le thème du léché puisque le tesson sert, cette fois-ci, à inonder de sirop rouge le corps d'Alice. Ce tesson qui contient la grenadine fait aussi couler le sang. Il structure donc, en partie, l'histoire des objets qui prolifèrent en marge du récit premier. La mort de Nora n'est qu'un prétexte à l'élaboration d'une œuvre sur les objets et véhiculée par les objets. Dans *L'Eden et après,* on retrouve ce même type de problématique à travers le voyage de Violette en Tunisie. Le vol du tableau de son grand-père a entraîné la jeune femme dans un univers aussi hostile qu'exotique. Mais le périple de Violette laisse place à une véritable prolifération d'objets qui racontent, à leur tour, leur propre histoire. Ainsi, c'est la composition sérielle du récit qui s'impose faisant rapidement oublier la thématique du vol de tableau. Selon Robbe-Grillet, la fréquence de réapparitions d'éléments thématiques les rend aisément identifiables[458]. Le spectateur est donc trompé puisqu'il s'arrête sur des motifs obsessionnels qui ne font jamais avancer le récit premier. Visuellement violentes, les images des films de Robbe-Grillet peuvent être interprétées de multiples manières. Le liquide rouge de *Glissements progressifs du plaisir*, tout comme les coupures de la jeune femme ramassant les morceaux de verre sur le sol du bar dans *L'Eden et après,* peut être identifié comme du sang même si rien ne vient jamais confirmer cette hypothèse. Robbe-Grillet se réclame de Godard qui, face aux questions trop insistantes des journalistes sur la question du sang dans *Pierrot le fou*, déclarait qu'il n'y avait pas du tout de sang dans son film mais juste de la peinture rouge[459]. Dans *L'Eden et après,* les blessures de l'amie de Violette disparaissent comme si elles n'avaient été qu'une illusion. Les images trompent le spectateur entraîné dans un univers fantasmatique à l'intérieur duquel tout a la possibilité de s'annuler. Les personnages robbe-grillétiens ont moins de consistance que ces objets devenus le seul véritable centre de la représentation. Dans *Scénarios modèles, Modèles de scénario,*

[458] ROBBE-GRILLET Alain, *Scénarios en rose et noir*, Paris, Fayard., 2005, p.364.
[459] *Ibid.,* p.357-358.

Francis Vanoye dit, en évoquant le cinéma robbe-grillétien, que le non-personnage s'atomise et s'abîme dans la structure du film et de l'histoire[460]. Les films et les romans de Robbe-Grillet sont essentiellement composés d'images trompeuses. Dans *La Jalousie,* le chignon de A… se mue en une créature monstrueuse rappelant la chevelure serpentine de la figure mythologique de Méduse :

> Elle s'est confectionnée un chignon bas, dont les torsades savantes semblent sur le point de se dénouer ; quelques épingles cachées doivent cependant le maintenir avec plus de fermeté que l'on ne croit.[461]

Les torsades savantes évoquées par le texte de Robbe-Grillet semblent vivantes et prêtes à imploser. Dans *Robbe-Grillet ?,* Jean-Philippe Domecq rapproche cette image de certains passages du *Miroir* de Tarkovski. Selon lui, Tarkovski sublime par l'éclairage cette chevelure de femme qui n'est plus reconnue comme telle. Le spectateur est, pour reprendre les propos tenus par Domecq, « devant quelque chose de vivant, d'animal, en celle qu'on surprend à sa toilette. [462]». La femme du *Miroir* rappelle la figure moyenâgeuse de Mélusine qui, surprise pendant son bain par Raymondin, arbore une immense queue de serpent. Dans *La Jalousie*, la chevelure de A… fait d'elle une sorte de chimère. La jeune femme est, en partie, animalisée même si cette idée n'est jamais explicitée par le récit. La scutigère entre d'ailleurs en correspondance avec la chevelure en torsades de A. Les deux motifs répétés tout au long de l'œuvre, à intervalles réguliers, finissent par faire sens en créant l'image fantasmatique d'une chevelure monstrueuse dont les torsades évoquent les pattes de la scutigère. Dans *La Jalousie de Robbe-Grillet*, Jean-Pierre Vidal souligne l'importance de l'imaginaire dans la création romanesque de l'auteur :

---

[460] VANOYE Francis, *Scénarios modèles, Modèles de scénarios,* Paris, Nathan, 1991, p.55.
[461] ROBBE-GRILLET Alain, *La Jalousie, op.cit*., p.45.
[462] DOMECQ Jean-Philippe, *Robbe-Grillet, op.cit.*, p.20.

> Le texte met en jeu et en branle un imaginaire dans des règles, instables, problématiques, qui sont celles de la littérarité. Dans ses règles à elle, qui sont toujours à découvrir, ce qu'on appelle la réalité propose un jeu parallèle. C'est sa part d' « imaginaire ». [463]

Ce motif archaïque de la chevelure en mouvement a aussi été repris par Christian Oster, dans *Loin d'Odile.* Lucien, le personnage principal de ce roman semble, à l'image du narrateur de *La Jalousie,* complètement fasciné par un simple chignon en désordre :

> Elle portait ses cheveux en chignon, une sorte de chignon mal fichu traversé n'importe comment d'une épingle en bois. A la réflexion, je n'étais pas si mal placé. La nuque de Jeanne, son chignon mal fichu, son profil tendu vers André, parfois, son regard plus rarement croisé dans le miroir de courtoisie, ça m'irait. Je serais bien. J'étais bien. [464]

Chez Robbe-Grillet, les choses les plus anodines sont marquées par le sceau du fantasme. Leur image est toujours déformée par le regard que l'on porte sur elles. Cette idée de subjectivité est surlignée par le Nouveau Romancier qui, dans *Pour un Nouveau Roman,* dit de son œuvre que : « Même si l'on y trouve beaucoup d'objets, et décrits avec minutie, il y a toujours et d'abord le regard qui les voit.[465] ». Dans *L'Année dernière à Marienbad*, l'image de la chambre d'hôtel vide de A peut faire l'objet de multiples interprétations. S'agit-il réellement d'une chambre de Marienbad ? Est-il question d'une vision imputable à A ou à X ? Cette chambre existe-t-elle vraiment ?

Tout est laissé en suspens et cette image brève et énigmatique hante l'ensemble du film sans apporter un semblant de réponse aux questionnements du spectateur :

> Aussitôt apparaît un plan très bref (une seconde ?) représentant une chambre vide et nue, meublée seulement d'un lit à une personne. C'est la chambre qui servira plus tard avec un décor et un ameublement normaux, c'est-à-dire une ornementation assez chargée, comme tout le reste de l'hôtel. Mais, pour l'instant, il n'y a que des murs nus, peints uniformément d'une teinte très pâle (presque blanche), et pour tout mobilier ce lit extrêmement étroit, aux draps défaits ; il n'y a pas de rideaux aux

[463] VIDAL Jean-Pierre, *La Jalousie de Robbe-Grillet*, Paris, Hachette, 1973, p.32.
[464] OSTER Christian, *Loin d'Odile*, Paris, éd.de Minuit, 1998, p.49-50.
[465] ROBBE-GRILLET Alain, *Pour un Nouveau Roman, op.cit.,* p.48.

> fenêtres et pas de tapis sur le plancher. Il règne dans la pièce un grand jour, très blanc, qui ressemble à la clarté du jardin plutôt qu'à celle de l'hôtel. On ne voit rien au-delà des vitres. A se tient au milieu de la chambre, un peu sur le côté de l'image et en second plan, debout et immobile, dans la pose décrite par X au cours de la partie de poker : le pied droit déchaussé reposant sur le sol par la pointe, son soulier à la main ; elle regarde vers la caméra.[466]

L'image, plutôt que d'apporter un quelconque complément d'information, vient décupler la complexité d'une œuvre insaisissable où tout est sans cesse appelé à se réinterpréter. Au final, comme A le laisse entendre à X, toute cette réalité ne serait peut-être qu'un fantasme. X n'aurait alors connu A que dans ses rêves :

> X : *Vous m'attendiez ?*
> De nouveau le visage de A, qui répond sans sourire, imperceptiblement hostile sous sa politesse :
> A : *Non… Pourquoi vous attendrai-je ?*
> Visage de X, qui répond, de sa même voix assurée :
> X : *Je vous ai, moi-même, attendue longtemps.*
> Visage de A, qui répond, avec cette fois un léger sourire, vide et mondain mais joli. La brève phrase finie, le sourire se fige et disparaît :
> A : *Dans vos rêves ?* [467]

Comme a pu le dire Alain Robbe-Grillet dans *Préface à une vie d'écrivain, L'Année dernière à Marienbad*, tout comme *Hiroshima, mon amour*, est un film mythique qui se réfère à la cité mythique de Marienbad, ville d'eau de l'empire austro-hongrois[468]. Les êtres qui peuplent l'hôtel du film d'Alain Resnais ont acquis le statut de mythe. Ils traversent le temps en répétant sans cesse les mêmes situations. Dans *Détruire, dit-elle* de Marguerite Duras, on retrouve ce même type de problématique puisque le personnage de Stein, interprété par Michael Lonsdale, dit avoir connu plusieurs années auparavant, dans ce même hôtel où se déroule l'action du film, une mystérieuse jeune femme que le spectateur prend pour Elizabeth Alione, bien que rien ne vienne confirmer cette intuition. L'image d'Elizabeth se promenant

[466] ROBBE-GRILLET Alain, *L'Année dernière à Marienbad, op.cit.*, p.92.
[467] *Ibid.*, p. 79.
[468] COMMENT Bernard, ROBBE-GRILLET Alain, *Préface à une vie d'écrivain, op.cit.*, p.201.

dans le parc de l'hôtel se présente au spectateur comme un possible souvenir de Stein alors que ce personnage fait bien partie du cadre spatio-temporel présent du film. Stein ne connaîtrait donc par Elizabeth Alione même si le doute sur cette réalité ne cesse de persister tout au long de l'œuvre. Les personnages pourraient, d'ailleurs, faire semblant de ne pas se reconnaître. Au final, rien n'est dit et cette impossibilité de définir la vérité rappelle la lutte, beaucoup plus explicite, des deux protagonistes de *Marienbad.* Pour René Prédal, chez Robbe-Grillet l'ambiguïté est partout puisqu'elle touche à la fois les personnages, les objets et les images[469]. Dans *Les Gommes,* Robbe-Grillet laissait déjà planer le doute sur l'identité de l'assassin. En effet, le professeur « masqué » a dans son tiroir un revolver auquel manque une balle tout comme le détective Wallas qui possède, par ailleurs, une carte d'identité qui ne lui ressemble pas sauf, à la fin du roman, lorsque, fatigué, il se regarde dans une glace. Comme Wallas dans *Les Gommes,* le héros de *La Reprise* ne se reconnaît pas sur la photo de sa carte d'identité. L'image ne reflète alors pas la réalité consciente des êtres :

> Ascher, comme l'ont surnommé ses collègues du service central, en prononçant Achères, petite commune de Seine-et-Oise où se situe l'antenne censément secrète dont il dépend, Ascher (ce qui voudrait dire, en allemand, l'homme couleur de cendre) redresse son visage vers le miroir fêlé, au-dessus du lavabo. C'est à peine s'il se reconnaît : ses traits sont brouillés, ses cheveux hirsutes, et sa fausse moustache, n'est plus en place ; à demi soulevée du côté droit, elle pend, légèrement de travers.[470]

Dans *Pour une esthétique baroque du Nouveau Roman*, Johann Farber dit, à propos du roman de Robbe-Grillet, que « Les images n'ont pas de valeur puisqu'elles peuvent servir à reconstruire de la signification[471] ». Cependant, cette métamorphose constante des objets crée souvent le malaise et l'effroi. Dans *Un Régicide,* le chien noir se transforme en monstre

[469] PREDAL René, *Alain Resnais, études cinématographiques, op.cit.*, p.83.
[470] ROBBE-GRILLET Alain, *La Reprise, op.cit.*, p.48.
[471] FARBER Johann, *Pour une esthétique baroque du Nouveau Roman, op.cit.*, p. 153.

carnassier de film d'horreur. Tel Cujo, le Saint-Bernard enragé du roman de Stephen King, l'animal fait preuve d'une grande agressivité :

> Le chien noir, qui paraissait avoir encore grandi, se penchait maintenant au-dessus de la table en ouvrant une bouche inquiétante, garnie de crocs démesurés.[472]

A l'image de la scutigère de *La Jalousie,* le chien d'*Un Régicide* perd son statut animal pour devenir le support des peurs les plus intimes du personnage. L'image ne renvoie plus à un réel objectif mais à une subjectivité tourmentée. Pour François Migeot, le statut de la description du narrateur de *La Jalousie*, composée de rêveries, d'hallucinations et de perceptions, reste indéchiffrable[473]. Le même problème se pose lorsqu'on évoque le cas du premier roman de Robbe-Grillet. Le meurtre qui a donné son titre à l'ouvrage appartient au domaine du fantasme. Il s'agit ici d'une situation imaginaire où le sujet est présent et accomplit un désir en le mettant en scène de façon plus ou moins déformée. Boris, comme le narrateur de *La Jalousie*, est dans l'incapacité de démêler la réalité du rêve, le vrai du faux et c'est cette perception brouillée des choses qui est présentée aux lecteurs. Le cauchemar envahit l'univers mental du personnage et déforme la réalité. Le lecteur est en prise avec un texte insaisissable qui ne cesse de se dérober à lui. Les images ont une réalité spécifiquement onirique même s'il est tentant de transformer le texte de Robbe-Grillet en roman fantastique :

> Malus est toujours là, dans la chambre, endormi sur la chaise, son cerveau a grossi considérablement et occupe maintenant presque toute la pièce, le feu est mort, le peu d'air qui subsiste encore est irrespirable.[474]

Avec sa tête énorme prête à imploser, Malus rappelle la figure d'Humpty-Dumpty dans *Alice aux pays des merveilles.* Cette monstruosité physique, symbole possible des craintes d'un personnage en proie au désir de tuer son roi, peut évoquer la scutigère

[472] ROBBE-GRILLET Alain, *Un Régicide, op.cit.*, p.208.
[473] MIGEOT François, *Entre les lames- lectures de Robbe-Grillet, op.cit.*, p.43.
[474] ROBBE-GRILLET, *Un Régicide, op.cit.*, p.148.

monstrueuse de *La Jalousie* dont la modification permanente révèle, comme on a pu le voir, les peurs d'un narrateur névrosé :

> Dans l'assiette blanche, un crabe de terre déploie ses cinq paires de pattes aux jointures très apparentes, solides, bien réglées, emboîtées avec justesse. Tout autour de la bouche, des appendices nombreux, de taille plus faible, sont également semblables entre eux deux à deux. L'animal s'en sert pour produire une sorte de grésillement, perceptible de tout près, analogue à celui qu'émet dans certains cas la scutigère. [475]

Selon Jean Ricardou, Robbe-Grillet établit avec les écrasements du mille-pattes, tout un jeu de variantes intégrées au présent de l'indicatif et sans ménager d'atténuations[476]. Cette imagerie obsessionnelle empêche le lecteur d'avoir une véritable idée sur la scutigère du texte comme si sa seule réalité était d'ordre mental. Dans *La Forteresse,* les souvenirs d'Heinrich sont marqués, eux-aussi, par le sceau du fantasme. La représentation du passé, loin de la stérilité et de la monotonie du temps présent, s'ouvre sur un imaginaire culturel qui confère un caractère artificiel à l'histoire d'amour d'Heinrich et Diane :

> Aussitôt apparaît sur l'écran, identique à la première fois, le flash-back du n°8. La scène d'autrefois, revue par Heinrich dans son souvenir, ne sera pas traitée avec le même « réalisme » que les séquences actuelles montrées dans le film. Ce passé, devenu plus ou moins mythique et légendaire, relèverait plutôt d'une sorte de romantisme gothique. Les uniformes des cavaliers morts, en particulier doivent apparaître comme beaucoup plus ancien que ceux des militaires d'aujourd'hui, dont on vient de voir de multiples exemplaires. Ce pourrait être ici, par exemple, quelques hussards ou dragons de la fin du siècle dernier. [477]

L'imagerie picturale romantique qui ressort de ces scènes s'oppose à l'univers froid et clos de la forteresse. Robbe-Grillet nous présente un passé fantasmatique auquel il semble impossible de se rattacher. L'auteur des *Gomme,* en faisant coexister le réel avec l'imaginaire, crée des images chimériques aux niveaux d'interprétation multiples. Dans *Souvenirs du*

[475] ROBBE-GRILLET, *La Jalousie, op.cit.*, p.145-146.
[476] RICARDOU Jean, *Le Nouveau Roman,* Paris, Seuil, 1973, p.101.
[477] ROBBE-GRILLET Alain, *La Forteresse, op.cit.*, p.44-45.

triangle d'or, c'est une affiche de spectacle qui prend vie même s'il est impossible de savoir si cette nouvelle réalité provient ou non de l'esprit du narrateur :

> Je m'étais mépris quant à l'affiche déchirée, dont les restes se mêlent sur la palissade de clôture aux annonces immobilières et avis de recherche : ce n'est pas un taureau que combat l'écuyère, mais un gigantesque caïman gris fer qui ouvre vers elle une gueule rouge démesurée, si lumineuse qu'on la dirait crachant du feu, cependant que le jeune cheval, monté sans étriers ni selle, se cabre de peur en faisant jaillir de tous côtés l'eau peu profonde d'un bassin, dont la forme circulaire occupe entièrement la scène du cirque pour ce tableau toujours très apprécié du public. Du haut en bas des gradins, les spectateurs sont tendus et muets, contrairement à ce qui se passe dans les arènes de l'Ancien Monde. Et l'on perçoit sans mal les plus infimes bruits de tournoi. L'ardente vierge vient de perdre l'équilibre, embarrassée par la lance trop longue, alors que son indocile monture exécutait une volte précipitée, et l'énorme reptile, jouissant grâce à la nappe liquide d'une agilité incroyable, se dresse un instant sur sa queue et ses courtes pattes arrière pour happer cette proie délicieuse dont il ne fera qu'une bouchée.[478]

Le fantasme contamine les images qui ne cessent, à son contact, de se métamorphoser. Dans *Le Voyeur,* Mathias redonne vie à sa jeune victime même si l'illusion est très vite dépassée par la réalité :

> Sur le moment, Mathias s'imagina voir à nouveau la petite Jacqueline. En même temps qu'il se rendait compte de l'absurdité d'une telle apparition, il constata que la nouvelle venue comptait certainement quelques centimètres et quelques années de plus qu'elle. Observé avec attention, ce visage ne ressemblait d'ailleurs pas à celui de Violette, quoique qu'il ne lui fût pas inconnu non plus. Bientôt il se souvint : il avait affaire à la jeune femme qui vivait chez Jean Robin, dans la maisonnette au fond de la crique. [479]

Le personnage, perdu entre fantasme et réalité, essaie de redéfinir l'environnement qui l'entoure même s'il se heurte sans cesse à ses propres limites. Selon Jean-Philippe Domecq, on retrouve ce même type de problématique dans le cinéma robbe-grillétien. L'auteur de *Robbe-Grillet ?* s'intéresse, plus particulièrement, au cas de *L'Année dernière à Marienbad* :

[478] ROBBE-GRILLET Alain, *Souvenirs du triangle d'or, op.cit.,* p.24-25.
[479] ROBBE-GRILLET Alain, *Le Voyeur, op.cit.,* p.179.

> Encore une fois, Robbe-Grillet mélange le vrai et le faux en confondant les plans. Ainsi, dit-il à propos de *L'Année dernière à Marienbad,* les gens ont eu le plus grand tort de prêter attention à ce qualificatif « dernière ». Il n'y avait pas plus d'« année derrière » que d'«amour perdu, oubli, souvenir » dans ce ciné-roman.[480]

Les deux personnages de *Marienbad* n'évoluent pas dans le même cadre spatio-temporel même si leurs univers mentaux régissent l'ensemble des lieux. A et X se disputent donc l'espace comme l'atteste leur discussion autour de la mystérieuse chambre d'hôtel :

> Dès l'apparition de l'image, A parle : elle est tendue, agitée, elle proteste avec une sorte d'anxiété :
> A : *Non, non, non !* (Le premier mot est dit assez bas, puis le ton monte.) *Non, je ne connais pas la suite. Je ne vous connais pas. Je ne connais pas cette chambre, ce lit ridicule, cette cheminée avec son miroir…*
> X : (se tournant vers elle) : *Quel miroir ? Quelle cheminée ? Que dites-vous ?*
> A : *Oui… Je ne sais plus… Tout cela est faux… Je ne sais plus…* [481]

A évoque une chambre avec miroir et cheminée que X ne semble pas connaître. Il est impossible pour le spectateur de savoir si cette chambre existe réellement. Entièrement composée d'images mentales, *L'Année dernière à Marienbad* dénonce l'illusion réaliste au cinéma. Cette idée deviendra le moteur de la création cinématographique de Robbe-Grillet. Dans *Nouveau Roman Nouveau Cinéma,* Claude Murcia insiste sur cette particularité de l'œuvre robbe-grillétienne :

> Les films suivants- *Glissements progressifs du plaisir* (1974), *Le Jeu avec le feu* (1975), *La Belle Captive* (1983), *Un bruit qui rend fou* (1995) – poursuivent la tâche entreprise, d'exploration des moyens filmiques et d'ébranlement de la fonction représentative du cinéma.[482]

Dans *C'est Gradiva qui vous appelle,* les cauchemars de John Locke sont peuplés d'images des anciens films de Robbe-Grillet. Les tortures sexuelles de *Glissements*

---

[480] DOMECQ Jean-Philippe, *Robbe-Grillet ?, op.cit.*, p.83.
[481] ROBBE-GRILLET Alain, *L'Année dernière à Marienbad, op.cit*., p.121.
[482] MURCIA Claude, *Nouveau Roman Nouveau Cinéma, op.cit.,* p.62.

progressifs du plaisir et de *L'Eden et après* se mêlent aux visions horrifiques du personnage principal. L'imaginaire de John Locke rencontre celui de Robbe-Grillet. Le réalisateur de *Gradiva* mélange ses fantasmes avec ceux de son personnage. Il devient difficile pour un spectateur, connaissant l'ensemble de la filmographie de Robbe-Grillet, d'imputer les plans oniriques, extraits de *Glissements progressifs du plaisir* et de *L'Eden et après,* à John Locke. L'auteur trompe le spectateur en s'accaparant l'imaginaire de son personnage principal. Dans son article « Pompéi, Delacroix et la maison de rendez-vous du triangle d'or : C'est Gradiva qui vous appelle », René Prédal interroge également les diapositives visionnées par John Locke :

> D'entrée un vertigineux patchwork esthétique mélange, grâce à une avalanche de diapositives projetées dans le bureau de l'orientaliste, une série incohérente de vues photographiques, dessins et compositions non identifiables, programmatiques de tout le film puisque représentant des fragments de scènes à venir- dont certaines (les femmes attachées) proviennent de *Trans-Europ-Express, L'Homme qui ment* ou *Glissements progressifs du plaisir* ! D'ailleurs le projecteur-diapos évoque le magnétophone d'*Un bruit qui rend fou* […] [483]

Ce sont les fantasmes de l'auteur qui viennent contaminer l'univers dans lequel évolue le personnage. Les images de *Gradiva* renvoient donc moins au travail de Delacroix, auquel s'intéresse John Locke tout au long du film, qu'à l'œuvre cinématographique de Robbe-Grillet. On retrouvera ce même type de procédé dans *La Nuit des horloges,* l'avant-dernier film de Jean Rollin. L'héroïne de ce long-métrage, interprétée par Ovidie, ancienne actrice de films pornographiques, est invitée par un spectre à partir sur les traces de Michel Jean, son oncle écrivain et cinéaste décédé depuis peu. Le spectateur découvre, en même temps que le personnage principal, quelques bribes des anciens films de Rollin. Des extraits du *Viol du vampire* ou encore de *La Rose de fer* sont distillés dans *La Nuit des horloges,* évoquant la reprise des scènes érotiques de *Glissements progressifs du plaisir* et de *L'Eden et après* dans

[483] PREDAL René, « Pompéi, Delacroix et la maison de rendez-vous du triangle d'or : C'est Gradiva qui vous appelle » in *Robbe-Grillet cinéaste, op.cit.*, p.153.

Gradiva. Dans *Un Bruit qui rend fou,* c'est la métamorphose de l'espace qui crée le malaise et surligne le caractère artificiel de la fiction puisque le petit village grec, présenté au début du film, laisse place aux ruelles pittoresques d'un quartier chinois. L'instabilité des images va de paire avec les mouvements de conscience d'un personnage perdu entre rêve et réalité. Comme a pu le faire remarquer Bruce Morrisette, les images dans les œuvres littéraires, mais aussi cinématographiques, de Robbe-Grillet sont engendrées par une personne à partir d'un dessin, d'une bague ou d'un tableau[484]. Dans *La Maison de rendez-vous*, c'est le balayeur des rues de Kowloon qui crée, à partir de l'image d'un illustré, l'histoire de la Villa Bleue :

> Ayant suffisamment examiné le tableau multicolore ornant la page de couverture, il retourne la feuille ; ce côté-ci beaucoup plus sali que l'autre, n'est en outre imprimé qu'en noir et blanc. […] Narrateur peu scrupuleux, qui semble ignorer le sens des trois initiales (Société pour la lutte contre les stupéfiants) et qui insiste au contraire sur l'attrait que peuvent présenter les illustrations pour un spécialiste, il affirme à son interlocuteur- d'ailleurs incrédule- qu'il s'agit là d'une publicité pour quelque maison clandestine de la basse ville, où l'on propose aux amateurs des plaisirs interdits et monstrueux qui ne sont pas seulement ceux de la morphine et de l'opium. [485]

La maison des plaisirs finit par s'incarner comme l'atteste la présence de Ralph et de Lauren au cœur même de l'image :

> Non loin de là, Lauren est en train justement de rattacher sa chaussure, dont les lanières se sont défaites au cours de la danse. Feignant d'ignorer le regard que Sir Ralph a posé sur elle, la jeune femme s'est assise sur le bord d'un canapé, où s'étale sa longue jupe bouffante. [486]

C'est le regard porté sur l'image qui permet sa transformation mais aussi son animation. Le figé devient mouvement et la confusion devient moteur de l'œuvre. Dans *Projet pour une révolution à New York*, le décor dans lequel évolue Laura devient le support

[484] MORRISETTE Bruce, *Les Romans de Robbe-Grillet, op.cit*., p.264.
[485] ROBBE-GRILLET Alain, *La Maison de rendez-vous, op.cit.,* p.78, 80 et 81.
[486] *Ibid.,* p. 81-82.

fantasmatique de ses propres angoisses. Les images mentales du personnage sont la seule réalité d'un texte dépourvu de toute objectivité :

> Lorsqu'elle se redresse et qu'elle regarde le long couloir devant elle, avec toutes les portes qui s'ouvrent à droite et à gauche, elle n'arrive plus à se rappeler laquelle donne accès à sa chambre, où elle doit pourtant se rendre afin de mettre en lieu sûr les couteaux de cristal qu'elle vient de se fabriquer. Toutes les portes sont identiques et le nombre en paraît plus élevé que d'habitude. [487]

Dans *N. a pris les dés*, reprise anagrammatique de *L'Eden et après*, le narrateur, le fameux N. du titre, joue aux dés la structure du film. Lors de ses interviews avec Benoît Peeters, Robbe-Grillet a insisté sur le caractère faussement aléatoire de la construction dramatique de *N. a pris les dés* puisque c'est le lancer de dés du narrateur qui régit l'ensemble de l'œuvre. Cet homme, l'un des acteurs de *L'Eden et après*, prend la place dévolue à Violette qui, en plus d'être le personnage principal du précédent film de Robbe-Grillet, en était aussi la narratrice. L'étudiante, interprétée par Catherine Jourdan, devient la vedette de la création fantasmatique de ce nouveau narrateur. D'ailleurs, Violette a perdu son identité d'un film à l'autre puisque le narrateur, qui dit connaître la jeune femme, ne se rappelle plus de son prénom. Il préfère la nommer Ève faisant d'elle un archétype fantasmatique en adéquation parfaite avec son propre imaginaire sado-érotique. Selon le narrateur, la jeune femme participerait à un étrange jeu télévisé dont le tableau blanc et bleu de *L'Eden et après* serait l'une des principales composantes. Si l'on retrouve les principaux plans du précédent film de Robbe-Grillet, *N. a pris les dés* est une œuvre assez différente et beaucoup plus ironique. Comme a pu le dire Claude Murcia : « Utilisant les chutes de *L'Eden et après*, le film intitulé *N. a pris les dés* (version anagrammatique du titre précédent), grâce à un montage nouveau des mêmes éléments, raconte une toute autre histoire. [488]». Ainsi, la mort de Duchemin, l'étranger inquiétant de *L'Eden et après*, représente le dernier palier franchi par Ève, devenue,

[487] ROBBE-GRILLET, *Projet pour une révolution à New York, op.cit.*, p.118.
[488] MURCIA Claude, *Nouveau Roman Nouveau Cinéma, op.cit.*, p.62

en l'espace d'un court instant, la grande gagnante d'un jeu télévisé improbable. Le message de la carte trouvée sur le cadavre a aussi changé d'un film à l'autre puisque le nom d'Éric Dutchman, le double de Duchemin à Djerba, a laissé place à l'annonce du gain d'une machine à laver. Mais si les images de *L'Eden et après* restent, ce n'est pas le cas des dialogues puisque les personnages de Robbe-Grillet récitent une toute nouvelle partition. Comme dans *India Song* de Duras, ce sont des voix offs qui se greffent sur les visages statiques des comédiens. On peut donc parler de désynchronisation puisque les paroles des personnages ne sont accompagnées, la plupart du temps, d'aucun mouvement des lèvres. Selon Michel Chion, dans *India Song,* les voix et la musique circulent comme des âmes errantes, entre off et hors-champ[489]. Cette même impression se retrouve dans *N. a pris les dés* mais elle est encore renforcée par le changement permanent de cadre spatio-temporel. Contrairement au film de Duras, l'action de *N. a pris les dés* se déroule dans différents lieux qui, à force de se mélanger, finissent par ne faire plus qu'un. Les personnages ne passent plus, comme dans *L'Eden et après,* de Bratislava à Djerba mais voyagent au cœur d'une contrée onirique, anonyme et totalement dépourvue de frontières. Quant aux jeunes modèles des œuvres d'arts sado-érotiques de Dutchman, elles sont devenues le support des obsessions érotiques d'un narrateur évoquant de somptueuses esclaves blanches enlevées par des corsaires. Ève sera, elle aussi, enlevée et séquestrée mais toujours dans le cadre du mystérieux jeu télévisé. Les histoires d'enlèvements de jeunes femmes qui jalonnent *N. a pris les dés* rappellent les scènes de séquestration de *Projet pour une révolution à New York.* Ève, à l'image de la jeune Laura de *Projet,* cherche à fuir l'espace clos dans lequel elle est enfermée:

> Déjà la poignée de la porte bouge imperceptiblement. La jeune fille, à demi redressée dans son lit, fixe de ses yeux exorbités le bouton de cuivre en face d'elle. Elle voit la tache brillante, qui est l'image de la petite lampe de chevet sur le métal poli, qui tourne avec une lenteur insupportable. Comme si elle sentait déjà sous elle les draps en désordre inondés de sang, elle pousse un hurlement de terreur. Il y a

[489] CHION Michel, *Le Son au cinéma,* Paris, Cahiers du cinéma, 1985, p.41.

de la lumière sous la porte, puisque je viens d'allumer la minuterie en montant. Je me dis que les cris de Laura vont finir par ameuter nos voisins de rue.

Tout comme le documentaire sur les cérémonies sacrificielles d'Afrique centrale de *Projet,* l'émission télévisée de *N. a pris les dés* est l'aboutissement d'une expansion fantasmatique. Les programmes familiaux se sont métamorphosés, non sans ironie, en émissions pornographiques. Cette fascination pour la violence télévisuelle est aussi la thématique principale du *Vidéodrome* de David Cronenberg. Ce film, centré sur l'existence d'un réseau de télévision clandestin proposant à ses téléspectateurs des images de tortures particulièrement réalistes, crée le malaise en construisant un univers où les fantasmes sexuels sont uniquement de nature sadique. Mais avec *N. a pris les dés,* Robbe-Grillet ne va pas aussi loin que Cronenberg dans la représentation du vice. Il préfère plutôt créer, à partir d'images de *L'Eden et après,* une œuvre aussi ludique sur le fond que dans la forme. L'auteur de *La Jalousie* reprend des éléments thématiques majeurs de son précédent film pour leur adjoindre de nouvelles significations. La poudre de peur responsable des visions cauchemardesques de Violette devient, dans *N. a pris les dés,* un remède magique permettant à Ève de détruire les barreaux de sa prison. Quant à Duchemin, l'étranger de *L'Eden et après,* il ferait partie, selon le narrateur, de la brigade des stupéfiants. Certains plans de *N. a pris les dés* ne sont d'ailleurs pas directement repris de *L'Eden et après,* ainsi Catherine Jourdan, arborant une perruque blonde à cheveux longs, est présentée, à plusieurs reprises, comme une speakerine de télévision. Ève serait donc à la fois une présentatrice d'émission et une candidate de jeu télévisé. Ce paradoxe n'est cependant jamais résolu et les images ne cessent de tromper le spectateur. Dans *C'est Gradiva qui vous appelle,* les personnages ne sont pas figés dans des rôles imposés puisque John Locke, le héros du film, fait partie du roman de Leïla. La jeune femme, interprétée par Arielle Dombasle, fantasmerait l'histoire de *Gradiva* en faisant de Locke le personnage principal de son roman. Mais le spectateur est rapidement pris au

dépourvu puisqu'il apprend que Leïla ne rédige non pas un roman mais ses propres mémoires. La tentative autobiographique du personnage rappelle la trilogie des *Romanesques* de Robbe-Grillet. Il est impossible d'y démêler le fantasme de la réalité. Au final, le monde des songes dans lequel évolue John Locke pourrait très bien faire partie de la composition fictionnelle de Leïla qui, à l'image de l'auteur de *La Jalousie,* écrit aussi une autofiction. Dans *Le Miroir qui revient,* Robbe-Grillet dit qu'il n'a jamais parlé d'autre chose que de lui[490]. Il est tentant de voir, dans le personnage d'Arielle Dombasle, un double de l'auteur s'effaçant progressivement derrière les limbes de son imaginaire. Devenue le fantasme du personnage qu'elle a, elle-même créé, Leïla a perdu une part de son statut démiurgique pour se fondre dans son propre univers fantasmatique. Dans les *Romanesques,* Robbe-Grillet, à l'image de Leïla dans *Gradiva,* perd son statut créateur pour devenir l'un des personnages de son œuvre. Mais, comme a pu le démontrer Roger-Michel Allemand dans *Duplication et duplicité dans les « Romanesques » de Robbe-Grillet*, l'auteur n'est pas le principal acteur de son autofiction:

> Or, s'il est vrai que le moi de l'auteur organise tout le texte, il est proprement évident qu'il n'est pas le personnage central, ou du moins pas le seul, puisque celui du comte Henri de Corinthe y occupe une place très importante, ne serait-ce que par le nombre et les dimensions des occurrences qui le concernent.[491]

Le « Robbe-Grillet » personnage des *Romanesques* est une figure ambiguë dont le pouvoir narratif ne cesse d'être remis en question. Il n'est donc pas étonnant que la voix du fantasmatique Henri de Corinthe succède à celle de l'auteur. Dans *Le Miroir qui revient,* Henri de Corinthe, devenu narrateur, découvre avec surprise des sous-vêtements déchirés et ensanglantés appartenant à une femme probablement déjà morte. Comme Mathias dans *Le*

[490] ROBBE-GRILLET Alain, *Le Miroir qui revient, op.cit.,* p.10.
[491] ALLEMAND Roger-Michel, *Duplication et duplicité dans les « Romanesques » de Robbe-Grillet*, Caen, Minard, 1991, p.9.

Voyeur ou encore Ben Saïd dans *Projet pour une révolution à New York,* le personnage est en proie à une irrépressible angoisse mêlée de fascination sexuelle :

> Le raffinement discret, dont le charme tient aussi à la désuétude, de cette parure en soie brodée empêche qu'elle appartienne aux sous-vêtements d'une simple paysanne. Ne serait-ce pas plutôt, précisément… Ayez pitié ! Mon Dieu, ayez pitié ! Cette chemisette déchirée, ce triangle si petit, ces guipures, voici que l'homme au cheval blanc se souvient de les avoir déjà… Ayez pitié ! Ayez pitié ! Sur le slip étroit garni de dentelles comme sur le devant du porte-jarretelles assorti, il y a de larges taches de sang tout frais, encore liquide, qui paraît même en train de sourdre et dont la couleur vermeille brille d'un éclat insoutenable.[492]

Mais Robbe-Grillet va encore plus loin, dans *Les Derniers Jours de Corinthe,* en faisant d'Henri de Corinthe, l'auteur du texte qu'il présente à ses lecteurs. Il délègue son statut d'écrivain au personnage principal de sa trilogie :

> Quant au texte qui suit, là où les feuilles clairement rédigées prennent à nouveau le relais des brouillons couverts de ratures, de contradictions et de ressassements, il apparaît surtout comme le fruit maladif d'hallucinations colorées, presque abstraites, qui ne peuvent n'avoir qu'un lointain rapport avec la réalité objective, chère (en théorie du moins) à notre auteur, faisant plutôt songer aux toiles du peintre Paoli, que l'on ne doit pas confondre avec un autre artiste moins connu nommé Yves Simon, lequel est en même temps poète et chirurgien. [493]

Dans *Angélique ou l'enchantement,* Robbe-Grillet présentait déjà, à plusieurs reprises, Henri de Corinthe en pleine rédaction de ses mémoires. Le héros des *Romanesques* en serait donc aussi l'un des concepteurs :

> A la place du fringant capitaine de Corinthe, avec ses bottes vernies, sa culotte rouge et sa vareuse couleur de fer à boutons dorés, il n'y avait plus désormais que le comte Henri vieillissant, assis à sa table au premier étage de la Maison Noire, enveloppé dans un plaid écossais, en train de récrire une fois de plus ses carnets de guerre.[494]

[492] ROBBE-GRILLET Alain, *Le Miroir qui revient, op.cit.,* p.101.
[493] ROBBE-GRILLET Alain, *Les Derniers Jours de Corinthe*, op.cit., p.161.
[494] ROBBE-GRILLET Alain, *Angélique ou l'enchantement, op.cit.,* p.124.

Le lecteur de la trilogie de Robbe-Grillet, ne sachant plus à quel narrateur se fier, se perd peu à peu dans les méandres d'un texte aussi fluctuant que sinueux. Dans les films de Robbe-Grillet, tous les personnages ont également la possibilité de prendre le pouvoir sur la narration puisque comme l'a souligné Claude Murcia :

> L'homme, pour Robbe-Grillet, est un être qui se « projette » mentalement toujours en décalage avec sa propre réalité. C'est dans ses projets mentaux que réside sa liberté. Liberté d'agencer selon ses désirs les « morceaux » de réalité qu'il perçoit. Liberté d'investir de ses fantasmes les êtres et les choses.[495]

Les images mentales des films de Robbe-Grillet sont d'autant plus trompeuses qu'il est souvent impossible de les imputer à un personnage précis. Dans *Glissements progressifs du plaisir,* le bruit de la sirène de police sur laquelle s'ouvre le film appartient à la sphère du fantasme bien qu'on ne puisse en déceler le destinateur :

> Mais vers la fin du générique, c'est un des bruits de l'ambiance qui prend progressivement le dessus : la sirène d'une voiture de police qui s'approche, arrivant en premier plan sonore sur le dernier carton. Si on a le choix, on prendra la sirène aboyeuse de certaines brigades new-yorkaises d'intervention rapide.[496]

Cette sirène de police new-yorkaise relève d'un imaginaire culturel populaire et sa présence semble incongrue dans le cadre d'un film d'auteur français. L'image est donc trompeuse puisqu'elle contraste avec le reste de l'œuvre. Dans *Trans-Europ-Express*, cette impression de décalage est encore plus prégnante. L'esthétique du film, tout comme les personnages qui l'habitent, rappelle l'univers des séries noires américaines même si l'action s'intègre dans un cadre spatial déterminé et identifiable. Dans *Scénarios en rose et noir,* Robbe-Grillet explique la particularité de ce travail de conceptualisation :

[495] MURCIA Claude, *Nouveau Roman Nouveau Cinéma, op.cit.,* p.64.
[496] ROBBE-GRILLET Alain, *Glissements progressifs du plaisir, op.cit.,* p.26.

> Il est essentiel que ce côté « bande dessinée », joint à la distanciation causée par le caractère ouvertement « fictif » de toute l'aventure, soit contre-balancé par un enracinement profond des prises de son dans le réel quotidien : il faut un vrai train effectuant un vrai trajet avec de vrais voyageurs, la vraie gare du Nord à Paris, les vraies rues de Hambourg avec de vrais passants, une vraie brasserie allemande, peut être même une vraie boîte de strip-tease de Saint-Pauli…[497]

Dans les *Romanesques,* la notion de délimitation spatio-temporelle devient problématique puisque Henri de Corinthe serait à la fois un chevalier légendaire et une connaissance du père de l'auteur :

> Et voilà le jeune Comte de Corinthe luttant contre le flot qui monte, dressé sur son cheval blanc dont la crinière étincelante s'entrelace avec l'écume arrachée par la tempête à la crête des lames. Et voilà Tristan blessé, en proie au délire, qui guette en vain le navire ramenant Iseult la Blonde en Léonois. […] Qui était Henri de Corinthe ? Je pense - ai-je déjà dit -ne l'avoir jamais rencontré moi-même, sauf peut-être, lorsque j'étais encore un tout petit enfant.[498]

Le lecteur a été trompé, dès les premières pages des *Romanesques*, par cette image mensongère d'un homme mystérieux qui aurait réellement connu Robbe-Grillet. Or Henri de Corinthe est un personnage fantasmatique qui ne cesse de changer de caractéristiques. A l'image des pervers et autres trafiquants de drogues qui jalonnent l'œuvre robbe-grillétienne, le héros des *Romanesques* cache aussi un passé sulfureux :

> On doit admettre, en tout état de cause, que ses activités à Buenos Aires et en Uruguay à la fin de la seconde guerre mondiale, puis au cours de la décennie suivante, prêtent à de multiples interprétations. Commerce de marchandises inavouables, filles, drogues, armes légères (il a dû me servir plus ou moins consciemment de modèle pour Edouard Manneret, dans *La maison de rendez-vous*- à mes yeux- son aspect physique au portrait de Mallarmé assis à sa table de travail, par Manet. [499]

Henri de Corinthe est un acteur capable d'endosser une multitude de rôles. Il évolue dans un univers pervers en adéquation parfaite avec ses propres fantasmes. Dans *Angélique*

[497] ROBBE-GRILLET Alain, *Scénarios en rose et noir, op.cit.,* p.33.
[498] ROBBE-GRILLET Alain, *Le Miroir qui revient, op.cit.,* p.20-21 et 7.
[499] ROBBE-GRILLET Alain, *Le Miroir qui revient, op.cit.,* p.70-71.

ou l'enchantement, le personnage cherche à abuser de la jeune Angélica. La scène est une réécriture de l'un des passages les plus sulfureux de *Souvenirs du triangle d'or* :

> Corinthe, du bout de sa canne, remonte l'ample jupe en tissu vaporeux, dégageant d'abord l'autre pied, qui a perdu sa chaussure, puis progressivement, les longues jambes, moulées dans des bas blancs en dentelle très fine, le haut des cuisses et la chair nue, au-dessus des jarretières garnies de minuscules roses couleur d'azur, enfin le slip de dentelle à cause de cette syncope, mais par du sang vermeil, encore humide, dont l'écoulement sourd au bas de la toison d'or roux, bien visible par endroit entre les mailles du dessin ajouré aux guirlandes fleuries… Quelqu'un dit, à mi-voix : « Vous êtes fou ! ». Deux jeunes officiers de la Wehrmacht font un pas en avant, pour interrompre cette exhibition honteuse. [500]

Les personnages robbe-grillétiens mettent en scène leurs propres fantasmes comme l'atteste le comportement indécent du Comte de Corinthe. La représentation théâtrale permet donc l'expansion d'une fantasmatique sexuelle particulièrement perverse.

III-La théâtralisation de la sexualité

1-Le jeu de rôles

-Masques et déguisements

La théâtralité dans les rapports sadomasochistes ne réside pas seulement dans la mise en scène qui accompagne les actes. Tous les participants, qu'ils soient dominés ou dominants, doivent également jouer un rôle. Dans le documentaire *Une femme et son double,* Catherine Robbe-Grillet insiste sur cette particularité. Dominatrice professionnelle, elle endosse, lors de cérémonies sadomasochistes, le rôle de Jeanne de Berg. Catherine Robbe-Grillet, devenue actrice, participe à de véritables pièces de théâtre. Dans *Cérémonies de*

[500] ROBBE-GRILLET Alain, *Angélique ou l'enchantement, op.cit.,* p.222.

femmes, récit de ses activités de dominatrice, elle évoque cette idée de mise en scène permanente du moi :

> -Oui, tous les acteurs sont maintenant présents. Mais là, il n'y a plus dans ma mémoire que des éléments discontinus : les invités, l'homme et la femme (appelons H. et F., ce sera plus simple) près de la jeune femme nue …, le filet sur sa peau douce, chaude, mate…, la trace, sur chaque épaule, à peine visible, des lettres L et A, lignes extrêmement fines, blanches sur la peau bronzée, la tension du buste lorsqu'on lui caresse les seins avec insistance, des soupirs…[501]

Même en dehors de ses cérémonies sadomasochistes, Catherine Robbe-Grillet a continué à interpréter cette même partition. Elle s'est, d'ailleurs, présentée masquée sur de nombreux plateaux de télévision à l'époque de la parution de *Cérémonie de femmes*. Jouant son rôle de dominatrice mystérieuse jusqu'au bout, alors que personne n'ignorait qu'elle était la femme du célèbre Nouveau Romancier, Catherine Robbe-Grillet a habilement mêlé la sphère du publique à celle du privé en se mettant en scène comme un personnage de roman érotique. Quant aux participants des cérémonies de Jeanne de Berg, ils sont présentés, dans ses ouvrages, comme des comédiens même s'ils ne font qu'obéir aux ordres de leur maîtresse. Les soumis, contrairement à Catherine Robbe-Grillet, n'acquièrent cependant pas de nouvelle identité. Ils jouent des rôles d'esclaves sexuels stéréotypés et se présentent plus comme des figurants que comme de véritables interprètes. A l'image des personnages de *L'Année dernière à Marienbad* et de *L'Immortelle,* ils ne sont nommés que par leur sexe : H. est l'homme et F. la femme. Cet effacement identitaire permet une véritable expansion du fantasme puisque les soumis, contrairement à leur maîtresse, peuvent incarner toutes sortes de figures archétypales. Dans *Maîtresse* de Barbet Schroeder, la dominatrice, interprétée par Bulle Ogier, force deux de ses clients à se déguiser en prostituées. Travestis en femmes, les deux hommes sont obligés de jouer une saynète érotique dont le scénario est agencé par leur maîtresse de cérémonie. Ce type d'humiliation n'est pas sans rappeler la fascination de Sacher-Masoch pour tout ce qui touche au domaine du travestissement. L'auteur de *La Vénus*

[501] ROBBE-GRILLET Catherine, *Cérémonies de femmes*, Paris, Grasset et Fasquelle, 1985, p.63.

à la fourrure, qui a également donné son nom au masochisme, prenait plaisir à se déguiser dans l'intimité. Dans *Présentation de Sacher-Masoch*, Deleuze souligne la particularité de ces fantasmes :

> Les goûts amoureux de Masoch sont célèbres : jouer à l'ours, ou au bandit ; se faire chasser, attacher, se faire infliger des châtiments, des humiliations et même de vives douleurs physiques par une femme opulente en fourrure et au fouet ; se travestir en domestique, accumuler les fétiches et les travestis ; faire paraître des petites annonces, passer « contrat » avec la femme aimée, au besoin se prostituer. [502]

Selon Philippe Rigaut, auteur de *Le fétichisme Perversion ou culture ?*, l'imaginaire de Sacher-Masoch est profondément fétichiste[503]. Les déguisements et instruments, que l'on retrouve dans son œuvre, lui permettent d'assouvir ses fantasmes tout en leur apportant une dimension théâtrale. Le masochiste interprète toujours un personnage misérable que le sadique peut prendre en pitié tout en le maltraitant. La victime perd son statut d'être humain pour devenir, à la fois, l'objet de désir et de répulsion de son bourreau. Comme a pu le dire Jean Laplanche dans *Vie et mort en psychanalyse* : « Jouir de la douleur serait donc un but originairement masochiste mais qui ne peut devenir un but pulsionnel que chez celui qui est originairement sadique. [504]». Le jeu de déguisements permet au dominant d'asseoir sa supériorité sur son esclave mais aussi d'assouvir une part de ses fantasmes tout en les partageant avec ceux de sa victime. En 1978, Jean-François Davy réalise *Exhibition 2*, documentaire dans lequel il filme les ébats sadomasochistes de l'actrice de films pornographiques Sylvia Bourdon avec l'un de ses soumis. L'esclave sexuel de la jeune femme, réduit au rang animal, ne fait que grogner et crier. Transformé en créature inoffensive, le soumis accepte tout de la part de sa dominatrice. Cependant, comme a pu le souligner Jean Streff, dans *Le masochisme au cinéma*, ce type de rapport extrême est régi par un pacte :

---

[502] DELEUZE Gilles, *Présentation de Sacher-Masoch*, Paris, éd.de Minuit, 1967, p.9.
[503] RIGAUT Philippe, *Le fétichisme Perversion ou culture ?*, Paris, Belin, 2004, p.37.
[504] LAPLANCHE Jean, *Vie et mort en psychanalyse*, Paris, Flammarion, 1970, p.141.

> L'homme obéit sans récrimination à tous ces ordres avilissants jusqu'au moment où, par inadvertance, la lanière du fouet atteint son œil. Aussitôt il se relève et crie : « Stop ! ». Sylvia Bourdon explique alors à Davy et son équipe qu'il est convenu entre eux qu'elle ne doit jamais le frapper au visage et, se tournant vers son esclave, elle *s'excuse* de sa maladresse. [505]

Jan Wilton, le soumis de Sylvia Bourdon, était écrivain. En se métamorphosant en esclave, il acceptait d'abandonner son statut pour devenir un simple objet sexuel. Véronique Poutrain, auteur de *Sexe et pouvoir. Enquête sur le sadomasochisme,* a d'ailleurs démontré que l'échange de statuts fait partie intégrante des pratiques SM :

> Rien ne va de soi dans le sadomasochisme. Le jeu de l'apparence est trompeur, il s'inscrit dans une codification accessible aux seuls initiés. Dès l'entrée en scène, le rôle s'affiche et prend sens dans le regard de l'autre, qui le reconnaît comme tel. Un homme féminisé et vêtu en soubrette ne dominera pas, mais sera dominé. Une femme bardée de cuir, prenant un air hautain et tenant un homme ou une femme en laisse, sera considérée comme dominante. Porter telle ou telle tenue, exhiber tel ou tel tatouage (une paire de menottes par exemple), constituent des codes qui placent les individus dans des rôles hiérarchisés, admis et choisis. Les humiliations et les douleurs infligées n'existent que pour les confirmer. Les accessoires, les ornements ou les postures dépersonnalisent les corps et permettent une identification des personnages. [506]

Dans l'œuvre de Robbe-Grillet, les personnages féminins, dénués de toute psychologie, se présentent comme des stéréotypes de série rose. Ils ne font qu'incarner certains types de fantasmes masculins, à l'image de Miki, la belle nymphette de *La Japonaise,* l'un des projets avortés de l'écrivain-cinéaste :

> Aya, jeune étudiante japonaise, a été fortement marquée par un choc psychologique profond : lors d'une panique, dans une foire populaire à Tokyo, sa meilleur amie, Miki, a été tuée, piétinée par la foule. Les circonstances particulières de cet accident, les nombreuses incitations sexuelles du quartier de plaisirs où il s'est produit, la posture de la jeune morte et les déchirures de son costume, jointes au fait que la jolie Miki avait été, peu de temps auparavant, surprise par Aya en compagnie du propre frère de celle-ci - nommé Ki- dans des poses fort charnellement amoureuses , font qu'une sorte d'association plus ou moins inconsciente s'est opérée dans l'esprit d'Aya entre l'acte d'amour et la mort violente, le cadavre

[505] STREFF Jean, *Le masochisme au cinéma,* Paris, éd. Henri Veyrier, 1978, p.44-45.
[506] POUTRAIN Véronique, *Sexe et pouvoir. Enquête sur le sadomasochisme,* Paris, Belin, 2003, p.37.

> de sa trop sensuelle amie, resté gravé dans sa mémoire, s'identifiant pour elle avec l'abandon que la fille doit faire à l'homme de son corps ouvert. Arrivée quelques temps après dans une capitale d'Europe occidentale, où elle doit poursuivre ses études de médecine, Aya se tient le plus souvent à l'écart de ses condisciples, de leurs réunions tumultueuses, de leurs jeux dangereux, de leurs plaisirs assourdissants (musique « yé-yé » ou chahuts dans les boîtes de jeunes), de leurs danses retenues.[507]

Miki est la victime sexuelle type et évoque, tant par sa posture que par sa tenue vestimentaire, les femmes torturées et mises à mort de *Souvenirs du triangle d'or* et de *Projet pour une révolution à New York.* Elle rappelle aussi la jeune actrice du théâtre de la Villa Bleue de *La Maison de rendez-vous.* La quasi-totalité des personnages féminins de l'œuvre robbe-grillétienne sont des fantasmes sexuels pour magazines sadomasochistes. Ils n'existent que pour subir les pires outrages, à l'image de la fillette de *Souvenirs du triangle d'or* :

> La petite fille est nue, à l'exception de ses longs gants noirs et d'une paire de bas- de nuance voisine quoique plus translucide- retenus à mi-cuisses par des jarretières à froufrous ornementées de minuscules roses en percale. Son cou est enserré dans une sorte de large collier en dentelle brodée, noire également.[508]

L'enfant présentée dans le texte rappelle la jeune Eva Ionesco, prise en photos dénudée et dans des poses lascives par sa mère. Il n'est donc pas étonnant que les photos sulfureuses d'Irina Ionesco aient, comme on a pu le voir précédemment, illustré le texte de *Souvenirs du triangle d'or.* Dans *La Reprise,* c'est la jeune Gigi, prostituée au Sphinge, qui apparaît, dans sa tenue d'écolière, comme un personnage de manga. L'adolescente du roman de Robbe-Grillet évoque d'ailleurs la lycéenne déviante de *Maboroshi no futsu Shôjo* (*La petite fille modèle est une illusion*), le manga culte de la dessinatrice Shunghiku Uchida. Tout comme cette jeune fille qui passe son temps dehors à fumer et à boire, Gigi cherche à être considérer comme une adulte :

---

[507] ROBBE-GRILLET Alain, *La Japonaise,* in *Obliques* , n°16-17, p.43.
[508] ROBBE-GRILLET Alain, *Souvenirs du triangle d'or, op.cit.,* p.100-101.

« Tu pars pour l'école ?

-Non, pourquoi ? s'étonne-t-elle d'une voix maussade. Je suis débarrassée depuis longtemps des cours, des devoirs et des examens… En outre, vous n'êtes pas obligé de me tutoyer.

-Comme tu voudras… Je disais ça à cause du costume.

-Qu'est-ce qu'il a, mon costume ? C'est ma tenue de travail !... D'ailleurs, on ne va pas à l'école en pleine nuit. »[509]

Elle représente également un archétype de Lolita, séductrice et perverse, qui n'est pas sans rappeler la célèbre héroïne de Nabokov :

Gigi porte aujourd'hui une petite robe d'écolière bleu marine, très plaisante bien qu'évoquant le costume austère des pensions religieuses, avec sa courte jupe plissée, ses socquettes blanches et son col claudine. [510]

Selon Sébastien Hubier, auteur de *Lolita et petites madones perverses- Emergence d'un mythe,* l'une des caractéristiques de la nymphette est d'être un personnage en représentation qui se distingue par une singulière façon de jouer un rôle et de considérer la vie comme une comédie sentimentale dont elle serait la vedette[511]. Si la jeune Gigi de *La Reprise* est l'héroïne d'un long métrage, il ne s'agit cependant pas d'une comédie sentimentale. Elle est au contraire au centre d'un film érotique pervers qui n'est pas sans évoquer le sulfureux *Maladolescenza* de Pier Giuseppe Murgia, dans lequel une fillette de onze ans, interprétée par Eva Ionesco, explore sa sexualité avec deux adolescents. Les rapports entre les trois personnages du film sont même teintés de sadomasochisme puisque Silvia, le personnage d'Eva Ionesco, fait subir les pires outrages sexuels à la jeune Laura en compagnie de Fabrizio, le seul garçon de la bande. Régine Deforges, dans sa nouvelle *Lola ou la petite fille aux bas*

[509] ROBBE-GRILLET Alain, *La Reprise*, *op.cit.*, p.116-117.
[510] *Ibid.*, p.115-116.
[511] HUBIER Sébastien, *Lolitas et petites madones perverses- Emergence d'un mythe littéraire*, Dijon, éditions universitaire de Dijon, 2007, p.188.

noirs de Saint-Germain-des-Prés, a également fait référence à cette figure de Lolita faussement ingénue incarnée, dans les années 70, par la jeune Eva Ionesco :

> Sa mère doit être d'une grande innocente ou d'une grande perversité car, habiller une enfant de cette façon, c'est vouloir troubler tous les hommes qui rêvent sur les photos de la fille d'Irina Ionesco et tous ceux qui depuis Nabokov et plus récemment Louis Malle se disent qu'après tout… les petites filles… pourquoi pas ? [512]

Dans la fantasmatique sexuelle des mangas, les jeunes filles, traditionnellement habillées en écolière, subissent toutes sortes de sévices corporels. Violées, mutilées ou sauvagement agressées, elles permettent aux personnages masculins d'assouvir leur soif de puissance. Le sadomasochisme que l'on trouve dans les œuvres d'Alain Robbe-Grillet, tout comme celui de l'imagerie manga, n'a rien de réaliste. Il n'évoque pas de véritables pratiques consenties puisque la victime ne passe aucun pacte avec son tortionnaire. Dans le documentaire *Maîtresse sans dessus dessous,* Jean Steff, auteur du *Masochisme au cinéma* et de *Traité du fétichisme,* différencie le masochisme du sadisme. Selon lui, le véritable dominant dans une relation SM est le masochiste puisqu'il sait exactement ce qu'il veut subir. Le dominateur doit respecter les désirs de sa victime et perd ainsi une part de son statut de maître. Chez Robbe-Grillet, il est moins question de sadomasochisme que de sadisme pur puisque les jeunes femmes sont obligées d'assouvir les désirs d'hommes violents et pervers. Les situations sont même souvent poussées à leur paroxysme puisque les victimes sont mises à mort. Cependant, il y a dans la réalité des jeux sadomasochistes comme dans l'univers fantasmatique de Robbe-Grillet, une même fascination pour les stéréotypes. Dans *Projet pour une révolution à New York,* l'interrogatoire de Joan Robenson, jeune étudiante et prostituée, par un inspecteur de police pervers évoque certaines situations théâtrales propres à l'univers du SM :

[512] DEFORGES Régine, *Lola et quelques autres,* Paris, éd. Jean Goujon, 1979, p.14-15.

> « Je vais commencer par vous violer, dit-il. Je le ferai sans doute encore par la suite au cours de l'interrogatoire, ainsi qu'il est recommandé dans nos instructions, mais j'ai envie de vous prendre une première fois avant de vous attacher. Ce reportage, à la télévision, m'a un peu ému, bien que, dans notre métier, je vous prie de croire qu'on en voit d'autres. J'ai remarqué, quand j'étais sur le balcon, que les bons épisodes vous plaisaient, à vous aussi ; par conséquent, vous pourriez même prendre un certain intérêt à ce que vous allez subir, au début en tout cas, et j'en suis heureux pour vous. [513]

Joan et le policier sadique se présentent comme des partenaires de jeux sexuels. Ils interprètent une partition grotesque digne d'un mauvais roman pornographique de série. Le caractère autoritaire de l'interrogateur lui permet de renforcer son emprise sur sa jeune victime. Pour reprendre les propos tenus par Janine Filloux, dans son article « Des positions de l'enseignant et de l'enseigné dans le champ pédagogique », nous pouvons affirmer que l'autorité est l'incarnation d'une puissance phallique[514]. Le dominant, qu'il soit homme ou femme, doit donc donner l'impression, même si celle-ci est fictive, d'asservir son partenaire de jeux. Dans *La cruauté-Essai sur la passion du mal,* Michel Erman analyse le caractère artificiel, mais revendiqué comme tel, de ce genre de relations :

> En effet, la libido transforme en comédie dramatique la tragédie de la reconnaissance qui se joue, alors, dans l'espace privé théâtralisé et non plus dans l'espace public : le corps érotique s'étant substitué au corps politique, les tourments infligés par le maître à l'esclave ne relèvent pas plus du châtiment ou de la sauvagerie que du despotisme ou de la servilité. [515]

Le sadomasochisme permet la transposition dans la sphère privée de situations de conflits relevant d'un passé proche comme archaïque. Les costumes d'esclaves romaines, de sultans barbares ou encore de bourreaux nazis ont investi le champ du SM. On retrouve ce type de représentation dans la plupart des romans de Robbe-Grillet. Mais il arrive aussi que les rôles érotiques, des soumis comme des dominateurs, soient valorisés lors de certains cérémonials SM. Dans *Cérémonies de femmes,* Catherine Robbe-Grillet fait rejouer à ses

[513] ROBBE-GRILLET Alain, *Projet pour une révolution à New York, op.cit.*, p.98.
[514] FILLOUX Janine, « Des positions de l'enseignant et de l'enseigné dans le champ pédagogique », in ANZIEU. D., KAËS. R. (éds.), *Fantasme et formation,* Paris, DUNOD, 1973, p.179.
[515] ERMAN Michel, *La cruauté-Essai sur la passion du mal,* Paris, PUF, 2009, p.118.

partenaires le célèbre martyre de saint Sébastien. Sa fascination pour les tableaux religieux représentant des martyrs lui permet de construire des cérémonies fantasmatiques proches de ce que l'on appelle, dans le domaine de l'art moderne, des performances :

> J'ai toujours désiré reconstituer en tableau vivant le « Martyre de saint Sébastien » où les flèches seraient remplacées par des œufs. Cette mise en scène requiert un décor particulier (un mur nu, un sol qui ne craigne rien) et un « acteur » exceptionnel. J'ai rencontré l'un et l'autre presque dans la même semaine : un bel esclave qui me paraissait faire un saint Sébastien idéal et, dans l'appartement d'un ami, une pièce vide avec une paroi entièrement recouverte de miroir, et un sol à toute épreuve. [516]

Le martyre de saint Sébastien a fait l'objet de nombreuses représentations picturales au cours de la Renaissance et du dix-septième siècle. On peut notamment évoquer les tableaux de Guido Reni et de Ribera qui, comme a pu le démontrer Umberto Eco dans *Histoire de la laideur*, tendent à enjoliver à l'excès la grande douleur, si bien que, davantage que le tourment, ce qui compte, c'est la force virile et la douceur féminine avec lesquelles le saint l'a enduré[517]. On ne peut pas nier le caractère fortement érotisé de cet archétype pictural. Le saint torturé se présente, la plupart du temps, comme un être sensuel au physique androgyne. Selon Umberto Eco, cette tendance à magnifier le corps des martyrs entraînerait des complaisances homophiles, surtout si l'on invoque les différentes représentations picturales du martyre de saint Sébastien[518]. La figure sacrée du martyr, à travers sa représentation picturale, est devenue l'objet d'une fascination esthétique teintée d'érotisme. Dans *Le Septième sceau* de Bergman, la séquence de la procession mortuaire, composée à la manière d'un tableau, sème le trouble dans l'esprit des villageois. Les corps suppliciés, fouettés et mutilés se sont métamorphosés en objet de désir pour l'une des femmes du peuple, visiblement émue par la beauté d'une telle représentation. Le spectateur du film assiste donc, à l'image des différents personnages, à une véritable *energeia* cinématographique. On

[516] ROBBE-GRILLET Catherine, *Cérémonies de femmes, op.cit*., p.42.
[517] ECO Umberto, *Histoire de la laideur,* Paris, Flammarion, 2007, p.56.
[518] *Ibid.,* p.56.

retrouve dans *Souvenirs du triangle d'or,* ce même type d'esthétisation. Les victimes font partie d'un imaginaire culturel archaïque évoquant les figures de martyrs fantasmés par Jeanne de Berg :

> L'une telle Salomé devant Hérode, est seulement chargée de bijoux dessinant des arabesques à même la chair ; une autre ne porte rien entre ses bottes souples, qui couvrent juste les genoux, et une laisse à chien en cuir tressé qui, passée autour du cou, lui pend sur le ventre et entre les cuisses ; plusieurs, exhibant la perfection de leur poitrine nue, ont, au-dessus, le visage cerné aux trois quarts par ces somptueuses et monumentales auréoles, qu'on voit aux saintes byzantines, où, de nouveau, la décoration de perles laisse craindre (ou espérer) le pire quant au sort qui les attend.[519]

Les relations sadomasochistes permettent à l'auteur des *Gommes* de constituer de somptueux tableaux qui ne sont pas sans rappeler certaines œuvres de Fernand Cormon. Robbe-Grillet pervertit cependant la religion en ajoutant un caractère sexuel pervers à ce type de représentation. On retrouve cette idée dans *Un Roman sentimental,* à travers le personnage de Suzanne, jeune martyre s'adonnant, sans réserve, à la masturbation :

> […] Suzanne, exposée toute nue et les yeux bandés de noir, va se caresser le sexe à genoux de façon indécente, avec ses deux délicates mains d'ange alourdies par les massifs bracelets d'esclave ; et, pendant ce temps, une autre sultane- la petite Sexty- dans le même appareil, mais sans bandeau, lui cinglera les fesses à coups de fouet pour la faire hurler sous les brûlures successives de cuir effilé frappant sa chair tendre. La splendeur d'une sainte martyrisée se réalise alors sous les regards éblouis des fidèles, merveilleusement accomplie grâce à la passion qu'y mettent les deux actrices. [520]

Cette sensibilité esthétique, constitutive de l'ensemble de l'œuvre robbe-grillétienne, s'oppose à l'image SM *hardcore* véhiculée par les médias mais aussi revendiquée par de nombreux adeptes. Cependant, il arrive que l'émotion artistique s'amenuise pour laisser place à une pornographie particulièrement violente et obscène. On retrouve notamment cette idée dans *Un Roman sentimental* :

---

[519] ROBBE-GRILLET Alain, *Souvenirs du triangle d'or, op.cit.*, p.111-112.
[520] ROBBE-GRILLET Alain, *Un Roman sentimental, op.cit.*, p.168.

> Le musée du Vatican en montre aujourd'hui d'émouvantes images destinées à l'édification des fidèles : une enfant de douze ans aux fesses rondes à genoux devant un homme assis qui lui tient la tête à deux mains, pour qu'elle garde la verge au fond de sa bouche pendant l'éjaculation, tandis qu'un autre lui enfonce un tisonnier chauffé à blanc dans l'anus ; une jeune fille plus âgée aux charmes déjà épanouis, à genoux elle aussi et les bras attachés par derrière au creux des reins cambrés, les cuisses bien ouvertes et le buste se redressant à la renverse, qu'un bourreau à membre démesuré sodomise, alors qu'un second lui arrache le bout des seins. Elle lève vers le ciel ses yeux en extase et tout son visage angélique. Ces futures saintes sont totalement dévêtues, comme il se doit, mais les hommes qui les torturent portent des tuniques blanches, très correctes bien qu'assez courtes, quelquefois tâchées de sang. [521]

Les sévices subis par les jeunes martyres des romans de Robbe-Grillet, sont, la plupart du temps, d'ordre sexuel. La représentation religieuse a progressivement laissé place à une imagerie propre à l'univers de la pornographie *hardcore* et des *snuff movies*. Certains jeux masochistes en appellent à la mutilation des corps comme l'atteste l'éprouvante séquence du pénis cloué du *Maîtresse* de Barbet Schroeder. Dans *Le lien,* Vanessa Duriès, devenue, depuis sa mort, une véritable égérie dans le milieu sadomasochiste, raconte ses expériences sexuelles les plus extrêmes. Moins intellectualisés que les cérémonies évoquées par Catherine Robbe-Grillet, les rapports sadomasochistes, dont parle Vanessa Duriès, sont basés sur la simple dichotomie maître et esclave et préfèrent la violence physique aux mises en scènes théâtrales :

> Je me souviens de ce moment bien précis où je fus mise à quatre pattes au milieu de la cave. Le maître dont j'étais désormais l'esclave d'un soir fixa d'autres pinces sur les lèvres de mon sexe, exactement en dessous du clitoris. [522]

Cependant, on ne peut pas omettre, dans l'ensemble de l'œuvre robbe-grillétienne, l'importance de cette thématique du maître et de l'esclave même si la représentation qui en est donnée est moins viscérale que théâtrale. Dans *Glissements progressifs du plaisir,* Nora est

[521] *Ibid.*, p.24.
[522] DURIES Vanessa, *Le lien,* Paris, éd. Blanche, 2007, p.82.

présentée comme l'esclave sexuelle d'Alice même si elle ne subit pas directement de violences physiques. La jeune femme est humiliée et insultée par sa colocataire. Ici, le rapport maître et esclave repose sur le dialogue et pas directement sur les sévices corporels. Par opposition à l'algolagnie, terme qui met en relief le plaisir procuré par la douleur et la cruauté, le masochisme, tel qu'il a été défini par Krafft-Ebing, marque avant tout le plaisir procuré par toute forme d'humiliation ou de soumission. C'est cette caractéristique du masochisme que l'on retrouve principalement dans *Glissements progressifs du plaisir* :

> « Mets-toi debout !... Plie-toi idiote !... Cambre les reins !... Ecarte les jambes !... » [523]

La théâtralité fait partie inhérente des pratiques SM. Il n'y a pas de sadomasochisme sans jeu de rôle. Les participants, même s'ils ne portent pas de masque et ne changent pas de nom, se créent, à chaque représentation, de nouveaux personnages. Vanessa Duriès, dans *Le lien,* évoque cette particularité en se métamorphosant, sous les ordres de son maître, en prostituée :

> « *Dans le hall de l'entrée, appuie sur le bouton marqué au nom d'Albert. Prends l'ascenseur jusqu'au deuxième étage, c'est la porte de droite. Une très jolie femme t'ouvrira, tu la déshabilleras et tu lui feras l'amour sans t'être déshabillée. Tu recevras ensuite un homme avec lequel tu devras te comporter avec gentillesse, tact et élégance. Tu le feras entrer dans la chambre et tu lui demanderas la somme de trois cents francs.*[524]

Les désirs du maître ont plus d'importance ici que ceux de sa victime. Contrairement à Vanessa Duriès, Séverine, l'héroïne de *Belle de jour,* le roman de Joseph Kessel, adapté au cinéma par Luis Buñuel, décide par elle-même de devenir prostituée. Elle accepte ses penchants masochistes en décidant de devenir l'objet sexuel d'inconnus :

---

[523] ROBBE-GRILLET Alain, *Glissements progressifs du plaisir, op.cit*., p.68.
[524] DURIES Vanessa, *Le lien, op.cit.,* p. 138.

> Le paysage et l'humanité qu'elle découvrit étaient si nouveaux pour elle que Séverine eut l'impression d'être ravie à jamais de son existence. Ces tas de sable, ces amas de charbon, de ferrailles, ces bateaux plats couverts de suie sur lesquels bougeaient en silence des hommes pesants, ces murailles tellement plus hautes, plus dures qu'elle ne l'aurait cru et cette eau surtout, fangeuse, riche, impénétrable…[525]

Chez Buñuel, la thématique sadomasochiste est beaucoup plus prégnante. Dans *Le masochisme au cinéma,* Jean Streff dit que les rêveries sexuelles de Séverine tout comme les réalités quotidiennes de la maison close soulignent le caractère fondamentalement masochiste de la quête de l'héroïne[526]. Si dans ses rêves, la jeune femme, fouettée par deux cochers, se retrouve attachée à un poteau et maculée de boue, dans la réalité, elle subit également les passions de clients brutaux et pervers. Dans *Maîtresse* de Barbet Schroeder, autre film majeur sur le thème du sadomasochisme, un riche bourgeois se fait passer pour un vieux domestique humilié et maltraité par sa patronne. Cette relation perverse évoque, évidemment, les brimades permanentes d'Alice à l'encontre de Nora dans *Glissements progressifs du plaisir* :

> Quand Nora est prête, Alice se recule pour la contempler ; et, jouant avec de longs ciseaux de couturière- ceux évidemment du n°6- elle dit avec un air plus tendre :
> « Sale putain… »
> « Peut-être que, cette fois-ci, tu vas tomber sur un sadique et qu'il voudra que tu… »[527]

Pour que le fantasme soit réalisable, il faut que les participants croient en leurs personnages. Dans *Belle de Jour* Séverine, interprétée par Catherine Deneuve, n'arrive pas à jouer, pour l'un de ses clients, le rôle de la maîtresse de maison vicieuse. Rêvant d'être la victime de violents sévices corporels, la jeune femme ne peut s'accaparer le rôle du dominant. La masochiste ne deviendra pas dominatrice contrairement à Catherine Robbe-Grillet qui, initiée aux plaisirs sadiques par son mari, passera du rôle de victime à celui de bourreau. Dans *L'image,* le premier roman de Catherine Robbe-Grillet, on retrouve cette même posture mais inversée puisque c'est la dominatrice qui devient masochiste. Le narrateur de *L'image,* qui

[525] KESSEL Joseph, *Belle de Jour*, Paris, Gallimard, 1928, p.60.
[526] STREFF Jean, *Le masochisme au cinéma, op.cit.*, p. 107.
[527] ROBBE-GRILLET Alain, *Glissements progressives du plaisir, op.cit.,* p.68.

finit par dominer les deux jeunes femmes qui lui ont fait partager leurs jeux sexuels, n'est jamais représenté dans une position d'infériorité. Cette fantasmatique sexuelle est celle d'Alain Robbe-Grillet auquel on a souvent attribué la paternité de ce roman. Claire, le bourreau de la jeune Anne dans *L'image,* délaisse donc son rôle de tortionnaire pour subir les outrages du narrateur qui, à son contact, découvre sa véritable nature :

> « On ne t'a jamais battue ? »
> Elle fait « non », tandis que ses yeux se noyaient d'angoisse.
> « Eh bien, je serai donc le premier. »
> Je l'ai giflée, à droite puis à gauche, une fois, deux fois. Je l'ai contemplée longuement et je lui ai dit qu'elle était belle. Ma main est descendue vers son ventre. L'émotion de la jeune femme y était flagrante. [528]

La double posture d'Anne entre en relation avec la définition que donne Freud du sadisme. Pour le célèbre psychanalyste, celui qui dans les rapports sexuels, prend plaisir à infliger une douleur, est aussi capable de jouir de la douleur qu'il peut ressentir[529].

L'auteur de *L'image,* tout comme son héroïne, illustre parfaitement la définition freudienne. Comme a pu le souligner Gille Deleuze, cette même particularité était déjà présente dans *La Vénus à fourrure* de Sacher-Masoch :

> Inversement, il y a une sorte de sadisme dans le masochisme : à la fin de ses épreuves, Séverin, le héros de *La Vénus*, se déclare guéri, fouette et torture les femmes, se veut « marteau » au lieu d'être « enclume ».[530]

L'écrivain et réalisateur Ryu Murakami s'était également intéressé à cette ambivalence. En 1991, dans son film *Tokyo Decadence,* le cinéaste narrait le parcours de Ai, call-girl spécialisée dans le sadomasochisme. Tour à tour, dominée et dominante, le personnage rappelle Anne et Claire, les héroïnes de *L'image*. Comme Robbe-Grillet, Murakami a fait de

[528] ROBBE-GRILLET Catherine, *L'image, op.cit.*, p.181.
[529] FREUD Sigmund, *Trois essais sur la théorie de la sexualité,* Paris, Gallimard, 1962, p. 45-46.
[530] DELEUZE Gilles, *Présentation de Sacher-Masoch, op.cit.*, p.34.

la représentation SM l'un des motifs majeurs de son œuvre même si *Tokyo Decadence* évoque plus les romans de Jeanne de Berg que ceux de son mari.



Tokyo Decadence de Ryu Murakami

Si le nom de scène de Catherine Robbe-Grillet, lors de ses cérémonies sadomasochistes, est Jeanne de Berg, le pseudonyme de l'auteur de *L'image* est Jean de Berg. C'est donc une figure masculine qui prétend avoir écrit ce récit érotique qui fait la part belle aux fantasmes masculins alors que les ouvrages signés Jeanne de Berg explorent une sexualité exclusivement féminine. L'auteur de *L'image* joue aussi un rôle. Tout comme les adeptes du sadomasochisme, il préfère se cacher derrière un masque et se créer une nouvelle identité. Cette idée se retrouve dans la préface de *L'image* qu'Alain Robbe-Grillet a ironiquement signée sous le nom de Pauline Réage :

> Qui est Jean de Berg ? Voilà bien mon tout de m'amuser aux devinettes. Ce qui paraît le moins sûr, c'est qu'un homme ait écrit ce petit livre. Il prend trop le parti des femmes. Et pourtant ce sont les hommes qui d'ordinaire, initient leurs amoureuses aux plaisirs des chaînes et du fouet, à l'humiliation, aux tortures… Mais ils ne savent pas ce qu'ils font.[531]

[531] ROBBE-GRILLET Catherine, *L'image*, *op.cit.*, p.9.

Robbe-Grillet utilise le pseudonyme de l'auteur d'*Histoire d'O.* L'auteur de ce roman sado-érotique, à l'image de Catherine Robbe-Grillet, a préféré se cacher pour écrire son œuvre. Il n'est d'ailleurs pas étonnant que le motif du masque, symbole de mystère permettant l'assouvissement de désirs inavoués, fasse partie intégrante de l'imaginaire d'*Histoire d'O.* En effet, le personnage éponyme se retrouve, à la fin de l'œuvre, vêtu d'un seul masque de chouette. Le fantasme sexuel transite aussi par la perte progressive de toute forme d'identité. O devenue un animal, une chose, doit se résoudre à subir toutes sortes de perversions :

> Sir Stephen dit à Natalie, après qu'O eut remis le masque, d'en prendre l'extrémité, et de marcher dans la pièce, devant O. Natalie fit trois fois le tour de la pièce, tirant derrière elle par le ventre, O nue et masquée. « Eh bien, dit sir Stephen, le Commandant avait raison, il faut aussi te faire épiler complètement. Ce sera pour demain. Pour l'instant, garde ta chaîne. »[532]

Dans l'œuvre d'Alain Robbe-Grillet, le masque est surtout utilisé par les bourreaux. Il permet aux pervers d'assouvir leurs fantasmes tout en restant cachés. Dans *Projet pour une révolution à New York,* Ben Saïd, déguisé en serrurier, viole le cadavre d'une jeune fille :

> La fille est bien morte. Alors avec des gestes doux et méticuleux, il se décide à déposer sa boîte à outils sur le sol, qu'il avait remise sur son épaule gauche après avoir fait jouer le pène de la serrure et conservée depuis lors, au cours de ses allées et venues dans le couloir. Puis il s'agenouille entre les poids de fonte, se couche avec précaution sur le corps couleur d'ambre, dont il déflore d'un coup de rein précis le sexe encore brûlant. Au bout d'un temps assez long, occupé à violenter sans hâte le cadavre docile et tiède, le petit homme se redresse, rajuste le désordre de son costume, se passe les mains sur le visage, comme si quelque chose le démangeait en haut du cou. Il se gratte longuement les deux côtés ; puis, n'y tenant plus, il enlève le masque chauve de serrurier qui recouvrait sa tête et sa figure, décollant progressivement la couche de matière plastique et laissant, peu à peu, apercevoir à la place les traits du vrai Ben Saïd.[533]

Les tortionnaires aiment afficher leur propre perversité derrière un déguisement. Le costume confère à la représentation sadomasochiste un caractère intemporel, parfois même

[532] REAGE Pauline, *Histoire d'O*, Paris, Société Nouvelle des Editions de Jean-Jacques Pauvert, 1953, p. 196.
[533] ROBBE-GRILLET Alain, *Projet pour une révolution à New York, op.cit.*, p.197-198.

proche de l'univers de la science-fiction. C'est notamment cette idée qui ressort du *Gwendoline* de Just Jaeckin, adaptation de la célèbre bande dessinée de John Willie. Dans ce film, de belles amazones, partiellement vêtues de cuir, font subir à leurs victimes les pires outrages. L'érotisation de la douleur passe par la mise en scène des corps. Dans *La Reprise*, Markus von Brücke rejoue en compagnie de Gigi, sa jeune demi-sœur, une scène d'interrogatoire entre un nazi et sa jeune détenue qui n'est pas sans rappeler les relations sadomasochistes des personnages du *Portier de nuit* de Liliana Cavani. Le caractère carcéral de la représentation est ici renforcé par la présence d'autres participants déguisés en agents de la Gestapo :

> Nos assistantes policières étaient demeurées présentes, un peu à l'écart, attendant que l'on ait à nouveau besoin d'elles. Sur un signe que j'ai fait, l'une s'est approchée de la coupable, tenant dans sa main droite un fouet de cuir dont la fine lanière, souple bien qu'assez ferme, termine une extrémité rigide, facile à manier. [534]

L'érotisme malsain de *La Reprise* évoque les fantasmes sexuels de Valentina, l'héroïne de la bande dessinée éponyme de Crepax. Les rêveries érotiques de la jeune femme, véritable ersatz de Louise Brooks, sont peuplées d'officiers nazis pervers dont elle est la victime consentante. En adaptant, pour la bande dessinée, le célèbre *Emmanuelle* d'Emmanuelle Arsan, Crepax a mis en scène, une fois de plus, le fantasme masculin de la femme sexuellement soumise. Emmanuelle, tout comme l'héroïne d'*Histoire d'O*, se fait guider par ses partenaires de jeux vers de nouvelles expériences sexuelles. La jeune exhibitionniste est en perpétuelle représentation. C'est d'ailleurs sous les yeux de tout un groupe d'autochtones qu'elle s'appliquera à faire une fellation à un jeune garçon. Emmanuelle est devenue une actrice de films pornographiques qui, à l'image de Gigi, dans *La Reprise*, prend plaisir à être regardée. Tout comme O, Emmanuelle est sans cesse forcée à dévoiler son corps, à exhiber

[534] ROBBE-GRILLET Alain, *La Reprise*, *op.cit.*, p. 144.

ses dessous, son sexe et ses seins. La jeune femme se soumet à tous les caprices de ses amants et maîtresses, trouvant, sans doute, sa liberté dans cette forme d'asservissement.





Emmanuelle de Guido Crepax *Histoire d'O* de Just Jaeckin

Dans *La Belle Captive*, la séquence de l'arrivée à la Villa Seconde de Walther et de la fiancée de Corinthe évoque l'imagerie érotique de la bande dessinée de Crepax. Comme Emmanuelle, la jeune femme blonde est examinée par tout un groupe d'hommes qui cherchent à faire d'elle leur objet sexuel. Ceux-ci, tous vêtus de costumes noirs, semblent faire partie d'une mystérieuse société secrète. Quant à la fiancée de Corinthe, ses poignets sont attachés par une chaîne en or à son nom qu'elle arbore comme un véritable trophée. Elle se présente donc comme une propriété à acquérir dans ce qui deviendra rapidement un simulacre de vente aux enchères. Ce type de fantasme machiste est constitutif du genre pornographique. L'homme, dans ce type d'œuvres, est, la plupart du temps, présenté comme un agresseur ou un tortionnaire alors que la femme, toujours en position d'infériorité, prend plaisir à être violée. Les personnages féminins des romans de Robbe-Grillet évoquent d'ailleurs, par leurs postures, les modèles du photographe japonais Noboyushi Araki. On trouve dans l'œuvre de l'artiste nippon, des lycéennes nues, ligotées, suspendues et parfois

même jetées à terre. Selon Steven Bernas et Jamil Dakhlia, auteurs de *Obscènes, obscénité*, chez Araki, la chair tend à être posée là comme une chose attachée et dépendante.[535]



Photographies de Noboyushi Araki

Le stéréotype de la femme sexuellement soumise, hérité du modèle pornographique phallocentrique, a investi le champ de l'art. Or, comme l'a souligné Estelle Bayon, dans *Le cinéma obscène*, la pornographie est une image plutôt qu'un acte[536], même si l'image révèle, la plupart du temps, un type de fantasmes spécifiquement masculins. Dans *Baise-moi*, Virginie Despentes dénonce la misogynie inhérente à ce type de productions :

> Changement de décor, une fille noire aux formes contenues et soulignées par une robe de cuir rouge rentre dans une allée d'immeuble. Se fait bloquer par un type cagoulé qui la menotte prestement à la rampe d'escalier. Puis il l'empoigne par les cheveux et la force à le sucer. La porte d'entrée claque, Nadine grommelle un truc concernant « cette conne qui ne devait pas rentrer manger ». Au même moment, le type du film dit : « Tu verras, tu finiras par l'aimer ma queue, elles finissent toutes par l'aimer. »[537]

L'homme du film pornographique que regarde Nadine, l'héroïne du roman de Virginie Despentes, évoque les personnages de pervers masqués ou cachés qui sévissent dans

[535] BERNAS Steven, DAKHLIA Jamil, *Obscène, obscénités*, Paris, L'Harmattan, 2008, p.153.
[536] BAYON Estelle, *Le cinéma obscène*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 60.
[537] DESPENTES Virginie, *Baise-moi*, Paris, J'ai lu, 1999, p.6.

l'ensemble de l'œuvre robbe-grillétienne. Dans *Le Voyeur*, un mystérieux inconnu est témoin de l'agression sauvage de la jeune Violette :

> Mathias, cependant ne quittait pas le sol des yeux. Il voyait la petite bergère étendue à ses pieds, qui se tordait faiblement de droite et de gauche. Quand il releva les yeux, il s'aperçut qu'il n'était pas seul. C'est pour cette raison qu'il avait relevé la tête. Debout sur la crête, à quinze ou vingt mètres de lui, une fine silhouette se détachait contre le gris du ciel, qui le regardait, immobile.[538]

Cet individu, caché au loin, sans doute fasciné par la nature perverse de la scène dont il a été le témoin, est aussi inquiétant que Ben Saïd, le faux-serrurier nécrophile de *Projet pour une révolution à New York.* Mais les maniaques sexuels ne sont pas les seuls à jouer un rôle. Les personnages de *La Forteresse* utilisent également des déguisements pour mettre en scène leurs saynètes érotiques. La jeune Diane, grimée en soldat, est violentée par Heinrich dont la supériorité semble feinte. Le jeu sadomasochiste a laissé place ici à un rapport plus sensible et charnel :

> S'avançant alors vers elle, Heinrich l'attaque avec plus d'impétuosité, tout en demeurant dans son rôle de démonstrateur. Mais il la repousse ainsi jusque dans un recoin de la muraille, d'où elle ne peut s'échapper. Il fait tomber d'un coup sec l'arme de la jeune fille (peut-être y a-t-elle mis du sien) et s'approche contre sa poitrine. Diane joue à merveille la prisonnière, levant les mains avec un sourire censément effrayé, s'offrant de fait en victime consentante, plus complice que révoltée, à son aimable professeur. Celui-ci laisse choir sa propre épée et dépose sur les lèvres disjointes de la fille-soldat un baiser charnel assez appuyé, mais pas trop long, qui pourrait à la rigueur faire partie d'un jeu. Et c'est encore d'une charmante voix enjouée qu'elle murmure : « Vous n'avez pas peur de votre colonel ? » Ils se regardent ensuite dans les yeux, s'étant à peine écartés l'un de l'autre. On sent entre eux une sympathie, teintée de tendresse fraternelle et de sensualité. [539]

Cependant, Diane, en racontant la scène à l'une de ses amies, métamorphose l'étreinte sensuelle en abus pervers. L'imagerie sadomasochiste teinte donc la représentation fantasmée par la jeune fille :

---

[538] ROBBE-GRILLET Alain, *Le Voyeur, op.cit.*, p.179.
[539] ROBBE-GRILLET Alain, *La Forteresse, op.cit.*, p.63-64.

> Voix de Diane : « Ce matin, à l'escrime, le gentil lieutenant dont je t'ai déjà parlé, plusieurs fois sans doute, a profité du facile triomphe qu'il venait de remporter sur moi pour m'embrasser sur la bouche, tel le soudard qui viole une prise de guerre. J'étais toute chaude encore de cette lutte inégale. Et soudain je me suis sentie violemment émue par ma posture de captive désarmée, livrée sans défense à son vainqueur. J'ai eu l'impression de devenir molle, humide, entrouverte… [540]

Le jeu de rôle permet l'exacerbation des passions. Pour la première fois chez Robbe-Grillet, c'est une femme, et non un homme, qui dévoile ses fantasmes. Diane assume donc son statut de masochiste même si cette reconnaissance passe par sa propre représentation. La jeune fille a besoin de se mettre en scène, en jouant une multitude de personnages, comme l'attestent la suite de ses confessions :

> « En fait, depuis l'étrange nuit où Marc m'a déflorée, je me trouve excitée sans cesse par mon propre corps, dont je rêve de jouir selon tous les registres, de l'exposer même aux humiliations et souillures, comme en faisaient subir les soldats romains aux jeunes martyres de nos livres, quand nous étions au couvent… Caresse-toi ce soir, dans ton lit, en pensant à moi, qui reste ta petite Diane, moins chasseresse aujourd'hui que proie, éperdue entre deux chasseurs. »[541]

Diane est une sorte de double inversé de Séverine, l'héroïne du *Belle de Jour*. Elle revendique une sexualité perverse que la jeune bourgeoise du film de Buñuel préfère dissimuler. Si Séverine ne fait que rêver ses fantasmes, Diane les assouvit sans contraintes. La jeune fille du ciné-roman de Robbe-Grillet rappelle Loulou, l'héroïne du film *Les Vies de Loulou* de Bigas Luna. Femme libérée, explorant une sexualité perverse, Loulou deviendra la victime de Rémy, un organisateur de soirées sadomasochistes pour lequel elle travaille. Dans son article « Du texte à l'écran : le retour aux muthos », Philippe Harlo dit que Loulou se présente comme un mythe, incarnant la dualité présente chez Vénus-Aphrodite, considérée à la fois comme une Aphrodite ouranienne, déesse de l'amour pure, mais aussi comme une

[540] *Ibid.*,p.64.
[541] *Ibid.,* p.65.

Aphrodite pandémienne, c'est-à-dire l'Aphrodite populaire, déesse de l'amour vulgaire[542]. Dans *La Forteresse,* Diane est aussi sujette à ce même type de dédoublement. Jeune fille amoureuse, elle se présente aussi comme une créature lubrique cherchant par tous les moyens à assouvir ses fantasmes masochistes. Il n'y a, cependant, pas de réalisation fantasmatique sans jeu de rôle. Ainsi, la jeune fille souhaite passer du statut de nouvelle recrue militaire à celui de martyre romaine. Elle incarne donc l'un de ces modèles érotiques utilisés par Catherine Robbe-Grillet lors de ses cérémonies SM. Diane a besoin de transformer la réalité en rêve et cette métamorphose fantasmatique passe par l'utilisation de toutes sortes de déguisements. Selon Deleuze, le masochiste a besoin de croire qu'il rêve même quand il ne rêve pas[543]. L'héroïne de *La Forteresse,* en revêtant différents types de costumes, vit à l'état de veille ses fantasmes nocturnes. Dans l'œuvre d'Alain Robbe-Grillet, les personnages féminins sont plus souvent masochistes que sadiques même si, dans son dernier roman, *Un Roman sentimental,* cette tendance tend à s'inverser. En effet, la jeune Gigi, déguisée, tout comme son double de *La Reprise,* en lolita, apparaît moins comme une victime que comme un terrible bourreau. En jouant un rôle pervers en parfait contraste avec son aspect juvénile, la jeune fille évoque implicitement la figure de Catherine Robbe-Grillet :

> Quand elle monte à son tour, c'est pour s'asseoir modestement par terre, sur ses genoux repliés, aux pieds de sa capricieuse maîtresse. « Caresse-moi ! » ordonne celle-ci, dont la jupe qui tombe jusqu'au sol est en fait si ample qu'Odile y glisserait sans mal la tête et les épaules.[544]

L'univers orientalisant d'*Un Roman sentimental* permet l'assouvissement de tous les fantasmes. Les personnages arborent des costumes en adéquation parfaite avec le décor exotique dans lequel ils évoluent. Ils représentent des archétypes de maître et d'esclave

[542]HARLO Philippe, « Du texte à l'écran : le recours aux muthos », in BERTHIER. N. (éd.), *Le cinéma de Bigas Luna,* Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2001, p.92.
[543] DELEUZE Gilles, *Présentation de Sacher-Masoch, op.cit*., p.64.
[544] ROBBE-GRILLET Alain, *Un Roman sentimental, op.cit.,* p.156-157.

rappelant la grande tradition des contes orientaux. *Un Roman sentimental* pervertit cependant les codes du conte en se focalisant uniquement sur des personnages au sadisme sans limite. Le sultan des *Mille et une nuits* apparaît d'ailleurs bien sage en comparaison du père de la jeune Gigi. On retrouve dans *C'est Gradiva qui vous appelle* une ambiance similaire à celle d'*Un Roman sentimental*. Dans un Orient de carte postale, les personnages portent des costumes en accord avec les rôles sexuels qu'ils sont censés jouer. Ainsi, la servante Belkis, nue sous sa robe de bure, ne porte même pas de chaussures. Elle rappelle ces figures fantasmatiques de petite mendiante que l'on retrouve notamment dans le travail d'Irina Ionesco. Version adulte de la petite Alice Liddell, photographiée par Lewis Carroll, Belkis est aussi présentée comme une créature vaporeuse évoquant la troublante fiancée de Corinthe de *La Belle Captive* :

> On retrouve John dans la chambre à coucher. Il est tout habillé, tandis que Belkis, vêtue seulement d'une ample chemise de nuit en voile blanc, légère et transparente mais sans fioritures, est allongée sur le grand lit dans une posture qui rappelle beaucoup celle de Leïla morte. Ses deux pieds écartés ont été attachés par des fines cordes, maintenant les jambes ouvertes. John est occupé à lui lier le poignet droit aux volutes de ferronnerie ou à une colonnette, à la tête du lit (un lit à forts barreaux de cuivre, par exemple, comme celui « de Trans-Europ- Express »).[545]

La jeune servante représente différents types de femmes. Figure de martyre qui finira par se donner la mort, Belkis est aussi une femme fatale et manipulatrice. Elle incarne les fantasmes sadomasochistes refoulés de John Locke qui, troublé par le comportement ambigu de la jeune femme, finira par la violenter. Belkis est un archétype de femme fatale déguisée en servante orientale. Comme Betty Short, la victime au passé sulfureux du *Dahlia noir* de James Ellroy, Belkis est à la fois une victime et un bourreau. Derrière la carapace de la femme forte, assumant pleinement ses désirs sexuels, la jeune servante cache des failles qui l'amèneront à se suicider. Ce mélange de force et de fragilité correspond parfaitement à l'image archétypale de la femme fatale véhiculée par les films hollywoodiens des années 50. Dans *La Dame de*

[545] ROBBE-GRILLET Alain, *C'est Gradiva qui vous appelle, op.cit.,* p.64.

Shanghai d'Orson Welles, Elsa Bannister, le personnage interprété par Rita Hayworth, se présente comme une femme douce et fragile alors qu'elle ne fait que manipuler l'ensemble des hommes qui l'entoure, tout au long du film. D'ailleurs, le spectateur finira par découvrir que la jeune femme est responsable du meurtre dont son amant, Michael O'Hara, incarné par Orson Welles, a été accusé. Il devient donc difficile de croire aux sentiments d'Elsa vis-à-vis de l'homme qu'elle a trompée. On retrouve cette même ambigüité dans *Trans-Europ-Express*, avec Eva, la prostituée interprétée par Marie-France Pisier, qui serait, selon Elias, le héros du film, un agent double. Robbe-Grillet met cependant en avant le caractère grotesque des archétypes utilisés par les différents protagonistes de ses films. Les sadomasochistes accentuent la stéréotypie des personnages qu'ils incarnent. Ils jouent une farce qui leur permet d'extérioriser la nature de leurs fantasmes. Les rapports SM correspondent d'ailleurs parfaitement à la définition qu'Henri-Pierre Jeudy donne de la parodie :

> La pratique traditionnelle de la parodie répond encore à l'attente de ses effets cathartiques (aujourd'hui nous appelons « thérapeutiques ») parce qu'elle autorise, comme dans un psychodrame, à jouer la tragédie au lieu de la subir. Les jeux de rôles, la permutation des personnages, les masques adoptés, les attitudes caricaturales… cette combinatoire de possibilités mimétiques donne à la parodie un aspect opérationnel et objectivable. On se représente les jeux du sens, les modalités de leur glissement, de leur détournement, de leur inversion… dans ses relations où le sujet conserve sa place en ayant à la fois l'impression de jouer et d'être joué.[546]

Ce caractère grotesque de la représentation sadomasochiste se retrouve dans l'ensemble de l'œuvre robbe-grillétienne. Dans *Projet pour une révolution à New York*, le bourreau souhaite que la jeune fille, qu'il s'apprête à torturer et à mettre à mort, lui ramène de la nourriture :

[546] JEUDY Henri-Pierre, *L'Irreprésentable, op.cit.*, p.54.

> J'ai bien envie de t'envoyer à la pharmacie, pour m'acheter un sandwich au bœuf cru et une limonade à la cocaïne. Seulement, j'ai peur que tu te perdes dans les couloirs sans lumière et que je ne te revoie jamais.[547]

L'artificialité de la situation est renforcée par l'évocation de la limonade à la cocaïne qui transforme ce passage, a priori dramatique, en comédie surréaliste. On retrouve, dans *L'Eden et après*, cette même boisson étrange. En effet, les étudiants du film auraient, comme il est dit en voix-off, la possibilité de commander, au bar de l'Eden, de la limonade à la cocaïne. Il est cependant difficile de croire en la réalité diégétique de cette boisson qui fait, sans doute, partie de l'univers fantasmatique des jeux de rôles auxquels s'adonnent les personnages du film. Le bar de l'Eden est un lieu de représentation. Violette et ses camarades y jouent des saynètes perverses teintées de sadomasochisme. Simulacre de viol, jeu de la roulette russe, humiliation : tous les fantasmes s'incarnent à l'intérieur de l'Eden. Si les héros du film ne se déguisent pas, ils interprètent néanmoins différents types de personnages. Violette est la victime ingénue, Marc-Antoine, l'homme traqué et Marie-Eve incarne, en hommage au narrateur de *La Jalousie*, la figure stéréotypée de la femme jalouse. Dans *N. a pris les dés*, l'ensemble des personnages joue la comédie dans le cadre d'un mystérieux jeu télévisé. Ève, l'héroïne du film, doit affronter toutes sortes d'épreuves dans l'espoir de remporter le jeu. La jeune femme est une victime masochiste qui, dans le but de gagner une machine à laver, accepte de subir toutes sortes de sévices. Si le SM est considéré, dans le cadre de l'intimité, comme un jeu de rôle ; il devient ici l'une des épreuves principales d'un jeu télévisé populaire. A une époque où la télévision de divertissement n'a de cesse de repousser les limites de l'acceptable, le film de Robbe-Grillet semble plus que jamais d'actualité. On retrouvera ce même type de représentation dans *Battle Royal* de Kinji Fukasaku. Dans ce film, des jeunes lycéens sont obligés de s'entretuer sur une île déserte. L'unique survivante du jeu deviendra, malgré elle, une vedette acclamée par les médias. Ève,

[547] ROBBE-GRILLET Alain, *Projet pour une révolution à New York*, *op.cit.*, p.155.

l'héroïne de *N. a pris les dés,* contrairement aux personnages de *Battle Royal*, est consciente de participer à un jeu. Elle accepte l'ensemble des épreuves qui lui sont imposées même si elle donne l'impression de les subir. Les jeux sadomasochistes, à l'image des épreuves subies par Ève, sont extrêmement scénarisés. Cette particularité est revendiquée par Robbe-Grillet qui crée de nouvelles histoires à partir de fantasmes sexuels stéréotypés.

-Imagination et scénarisation

Les fantasmes sexuels sadomasochistes que l'on trouve dans l'ensemble de l'œuvre robbe-grillétienne sont extrêmement stylisés. Ils sont écrits puis mis en scènes et interprétés. Sans ce cadre strict, le fantasme ne peut pleinement s'exprimer. La contrainte permet donc l'expansion fantasmatique, comme l'attestent les relations entre le père et la fille de *La Forteresse*. Diane, travestie en soldat, obéit aux ordres de son père, le sévère colonel Marcus. Perpétuellement en représentation, la jeune fille devient l'héroïne d'une série rose dont elle ne cesse d'agencer le scénario. Grimée en garçon, Diane ira jusqu'à faire l'amour à une paysanne au fond d'une grange :

> « Il faisait heureusement très sombre dans la grange. Mon amoureuse avait profité de ma courte absence pour se débarrasser tout à fait de son corsage. Ses jupes largement relevées jusqu'au ras du pubis, ses cheveux noirs dénoués sur la paille blonde, les mains abandonnées, ouvertes, de part et d'autre du visage rosi, elle était comme un ravissant tableau licencieux du dix-huitième siècle. »
> « Je me suis couchée entre ses cuisses qu'elle ouvrait de façon commode en relevant un peu les genoux. Elle sentait l'épi dur contre son ventre, ce qui l'excitait encore plus. Je me suis déboutonnée sans qu'elle puisse rien voir, et j'ai sorti discrètement l'objet falsifié de sa convoitise l'introduisant peu à peu dans le conin glissant, tout en continuant de branler, au-dessus, le délicat bouton de chair. La petite fille s'est presque tout de suite mise à jouir et d'une façon charmante, prolongée, en fermant les yeux… Mais, crois-moi, j'étais aussi émue qu'elle… »[548]

[548] ROBBE-GRILLET Alain, *La Forteresse, op.cit.*, p.99-100.

La paysanne fait de Diane un homme. Toute la mise en scène autour de l'épi de maïs permet la transgression d'un interdit. Mais l'étreinte saphique sert avant tout les fantasmes d'Heinrich :

> « J'ai rapporté l'épi de maïs, qui sentait délicieusement la crevette, et j'en ai fait ''cadeau au lieutenant ! '' Nouveaux rires de gorge. »[549]

Par procuration, Heinrich satisfait ses propres désirs. L'épi de maïs devient un trophée que la jeune fille ramène à son maître. Ce type de rituel évoque les cérémonies sadomasochistes de Jeanne de Berg. On trouvait déjà dans *Blue Velvet* de David Lynch cette même fascination pour les mises en scène symboliques. Si dans *La Forteresse*, Marcus et sa fille incestueuse jouent des rôles de composition, les personnages du film de Lynch, en plein jeu SM, cherchent à composer une nouvelle cellule familiale. Comme l'a fait remarquer Michel Chion, dans son ouvrage *David Lynch :* « Franck, le bandit qui terrorise Dorothy lui impose un coït frénétique, ponctué d'insultes et de coups, où il joue en paroles successivement le rôle du bébé et celui du papa. Le tout corsé par des accessoires insolites tel qu'un masque à oxygène que Franck respire avec avidité, et un cordon en velours bleu.[550] » Quant à Jeffrey, le jeune homme attiré par Dorothy, il joue le rôle de l'enfant qui, caché dans le placard, perd son innocence en regardant ses parents faire l'amour. Mais ce personnage, à l'image de Diane dans *La Forteresse* ou de Gigi dans *Un Roman sentimental*, est aussi la victime consentante d'un inceste puisque Dorothy profite, à plusieurs reprises, de lui. Elle le menace d'un couteau, le force à se déshabiller et le caresse. Dorothy possède, à la fois, l'autorité et la douceur d'une mère. Cette interprétation psychanalytique a été soulignée par Lynch lui-même. Ce sont donc bien les personnages, à travers leurs paroles, qui actualisent la thématique de l'inceste. Selon Françoise Sironi, auteur de *Bourreaux et victimes- Psychologie*

[549] *Ibid.*, p.100.
[550] CHION Michel, *David Lynch*, Paris, Cahiers du cinéma, 1992, p.103.

de la torture, les victimes de tortures accordent énormément d'importance aux paroles prononcées par leurs tortionnaires[551]. Dans les rapports SM, la parole a même plus d'importance que les actes. Pour Michel Chion, les relations perverses entre les personnages de *Blue Velvet* se constituent autour du langage :

> Par exemple, l'une des phrases que profère Franck dans son rituel sado-masochiste avec Dorothy, c'est « *Daddy rentre à la maison* », avec une équivoque sur la pénétration sexuelle. Cette idée du « coming home », associée à celle du revenir au giron (dans ses paroles à Dorothy, il se dénomme alternativement Baby- qui veut baiser-, et Daddy, qui rentre), renforce le sentiment qu'il s'agit bien de parents. [552]

La structuration du cadre familial permet ici l'expansion fantasmatique. Jeffrey finira par obéir à son substitut de mère en acceptant de la frapper. Tout comme Diane dans *La Forteresse*, le héros de *Blue Velvet* assouvit un fantasme d'infantilisation. Dans *La Reprise*, c'est Io, la jeune belle mère de Markus, qui transforme son amant en nouveau-né :

> J'étais comme un bébé à moitié endormi que sa mère déshabille, savonne, lave longuement jusque dans les moindre recoins, rince, frictionne, saupoudre de talc, qu'elle répartit ensuite avec une duveteuse houppette rose, tout en me parlant avec douceur et autorité, musique rassurante dont je ne cherche même pas à percer le sens qui m'échappe… Tout cela continue, à me paraître absolument contraire à ce que je crois savoir de ma nature, d'autant plus que cette amante maternelle est beaucoup plus jeune que moi : elle en a trente-deux, j'en ai quarante-six ![553]

Cette perversion était particulièrement appréciée par Robbe-Grillet qui s'amusait, dans le privé, à laver sa femme comme on lave une petite fille :

> Il me lave, il me déshabille, me soigne comme si j'avais dix ans (et je les ai !). Je n'ai jamais été une véritable adulte. Quand je reçois, j'ai l'impression d'être une petite fille qui s'amuse à jouer la dame. [554]

[551] SIRONI Françoise, *Bourreaux et victimes-Psychologie de la torture*, Paris, éd. Odile Jacob, p.64.
[552] *Ibid.*, p.110.
[553] ROBBE-GRILLET Alain, *La Reprise*, *op.cit.*, p.162-163.
[554] ROBBE-GRILLET Catherine, *Jeune mariée journal, 1957-1962*, Fayard, 2004, p. 28.

La figure parentale, qui inspire la crainte et le respect, fait partie de l'imagerie véhiculée par le milieu SM. Dans l'œuvre de Robbe-Grillet, les jeunes filles sont traitées comme des enfants par leur tortionnaire, toujours présenté comme un parent sévère qui réprimande sa progéniture. Alice, l'héroïne de *Glissements progressifs du plaisir,* joue les mères autoritaires avec Nora en allant jusqu'à critiquer sa manière de la caresser. L'auteur des *Gommes,* à travers une scène incongrue d'attouchements sexuels dans un cimetière, pervertit le cliché de la mère de famille sévère :

> Alice lui ordonne d'une voix dure :
> « Caresse-moi !
> -Ici
> -Oui, ici ! »
> Nora regarde à droite et à gauche avec des airs apeurés, mais elle s'exécute : elle remonte sa main droite sous la jupe d'Alice, dont le visage reste fermé, disant seulement au bout de quelques secondes :
> « Mieux que ça, idiote ! »
> On voit que la main remonte un peu. [555]

Dans *Le Jeu avec le feu,* Georges de Saxe, interprété par Philippe Noiret, décide de placer sa fille dans une maison close. La jeune Carolina, incarnée par Anicée Alvina, l'héroïne de *Glissements progressifs du plaisir*, accepte de subir les pires outrages par amour pour son père. Dans l'une des scènes les plus sulfureuses du film, Georges de Saxe déshabille sa fille dans l'une des chambres. Carolina, tout comme Diane dans *La Forteresse,* devient, sous l'égide de son père, une créature luxurieuse. Chez Robbe-Grillet, le fantasme sexuel transite toujours par l'intermédiaire d'un cadre autoritariste artificiel. Ce type de scénarisation se retrouve dans un grand nombre de fantasme sadomasochiste. Comme a pu le démontrer Philippe Rigaut :

[555] ROBBE-GRILLET Alain, *Glissements progressifs du plaisir, op.cit.,* p.130-131.

> Le goût de la discipline et des traitements sévères, le sens du rituel, aux frontières du mysticisme, certains éléments stylistiques, tenues vestimentaires ou contenus scénaristiques, peuvent en effet suggérer l'existence d'une relation forte entre ce type de pratiques sexuelles et des convictions politiques de type autoritariste, martial, ou simplement réactionnaire. Le film de Liliana Cavani *Portier de nuit,* celui de Pasolini, *Salo ou les 120 journées de Sodome,* ont sans doute beaucoup contribué à la construction de ce type de représentation. Il est parfaitement exact que les mises en scènes disciplinaires et les symboles militaires, et notamment ceux évoquant explicitement le régime nazi, appartiennent au bagage stylistique SM. Cependant, cette présence n'autorise pas de généralisation trop hâtive dans la mesure où il est sans doute question davantage d'un jeu de subversion des valeurs, d'un habillage symbolique, que d'une réelle adhésion idéologique. [556]

Dans *La Reprise,* l'esthétique SM est fortement marquée par l'imaginaire nazi. Les uniformes et les salles d'interrogatoires, qui jalonnent l'œuvre, permettent aux personnages d'assouvir tous leurs fantasmes. On trouvait déjà ce même type d'imagerie dans *Le Roi des Aulnes* de Michel Tournier, à travers la fascination trouble du personnage d'Abel Tiffauges pour l'univers des camps :

> Les grands qu'on envoie la semaine prochaine à l'égorgeoir font leur mise en train sur le glacis. Ils sont bottés, culottés, mais torses nus dans l'air piquant du petit matin. Stefan qui veut allier l'exercice de force au mouvement d'ensemble a imaginé de les faire jongler avec des poutres. Chaque poutre longue d'une dizaine de mètres est portée à bout de bras par une section de douze hommes. [557]

Dans le roman de Tournier, comme chez Sade mais aussi Robbe-Grillet, le corps des victimes est toujours magnifié. La fascination d'Abel Tiffauge, pour les jeunes enfants recrutés par le troisième Reich, teinte d'ailleurs de pédophilie la fantasmatique sexuelle de l'œuvre même si Tournier, dans *Le vent Paraclet,* tend à récuser ce type d'interprétation trop réductrice :

[556] RIGAUT Philippe, *Le fétichisme Perversion ou culture ?, op.cit.*, p.107-108.
[557] TOURNIER Michel, *Le Roi des Aulnes,* Paris, Gallimard, 1970, p.290.

> Car il est clair que l'interprétation pédérastique que des critiques paresseux, expéditifs ou laborieusement malveillants ont parfois donnée d'Abel Tiffauges va à l'encontre de toute la ligne du roman. Abel Tiffauges en ogre conséquent aime passionnément selon un crescendo correspondant aussi à trois étapes de son destin : 1) la fraîcheur et ce qui l'incarne (crudités, laitages, voix claires) ; 2) les petits animaux ; 3) les enfants. A l'origine il ne fait pas de différence entre les filles et les garçons, mais c'est vers ces derniers qu'il est dirigé par son destin. D'abord parce que le « gibier » n'est digne du chasseur que s'il est mâle. [558]

Chez Robbe-Grillet, la thématique pédophile est abordée avec plus de complaisance. Depuis *Le Voyeur,* les fillettes de ses romans ont toujours présenté une sexualité exacerbée. Cependant le voile de pudeur, que l'on trouve dans *Le Roi des Aulnes* de Michel Tournier, n'empêche pas l'installation d'un malaise durable infiniment supérieur à celui véhiculé par les œuvres, aux contenus beaucoup plus explicites, du Pape du Nouveau Roman :

> Les Jungmanenn les plus âgés avaient dix-sept et dix-huit ans. La présence à côté d'authentiques enfants de ces adolescents et de ces jeunes hommes choquait Tiffauges dans son exigence catégorique de fraîcheur. Elle répandait dans le réfectoire, les dortoirs et tout l'établissement un fumet de virilité et de soldatesque qui le dégoûtait et dressait une barrière déplorable entre Kaltenborn et lui. [559]

Cet érotisme trouble est aussi celui des *Bienveillantes* de Jonathan Littell, prix Goncourt de l'année 2006. Le narrateur, un ancien SS, y décrit avec exhaustivité les vices cachés de ses semblables :

> Je contemplai avec curiosité cet homme si rigide et consciencieux qui habillait ses enfants avec les vêtements d'enfants juifs tués sous sa responsabilité. Y pensait-il en les regardant ? Sans doute l'idée ne lui venait même pas à l'esprit. Sa femme lui tenait le coude et poussait des éclats de rire cassants, aigus. Je la regardai et songeai à son con, sous sa robe, nichée dans la culotte en dentelle d'une jeune et jolie juive gazée par son mari. La Juivesse était depuis longtemps brûlée avec son con à elle partie en fumée rejoindre les nuages ; sa culotte de prix, qu'elle avait peut-être spécialement mise pour la déportation, ornait et protégeait le con de Hedwig Höss. Est-ce que Höss pensait à cette juive, lorsqu'il retirait sa culotte pour honorer sa femme ? [560]

---

[558] TOURNIER Michel, *Le vent Paraclet,* Paris, Gallimard, 1977, p. 120.
[559] *Ibid.*, p. 289.
[560] LITTELL Jonathan, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard (Folio), 2007, p.896-897.

Dans *La Reprise*, la fantasmatique nazie ne renvoie pas à une quelconque réalité historique. Le cadre de l'après-guerre n'est qu'un simple décor dont l'artificialité n'a rien à envier à l'orientalisme des saynètes de *C'est Gradiva qui vous appelle. Le Roi des aulnes* et *Les Bienveillantes* se placent, au contraire, dans un contexte historique déterminé. Le nazisme n'y est pas une simple toile de fond fantasmatique. La notion d'historicité, primordiale chez Tournier et Littell, est totalement absente de l'œuvre de Robbe-Grillet. Les nazis de *La Reprise* ne sont que des archétypes paralittéraires au même titre que les esclaves chrétiennes de *Souvenirs du triangle d'or.* Quant aux salles d'interrogatoires dans lesquelles évoluent les personnages, elles évoquent l'univers des donjons SM. Tous les acteurs de la fiction, dominants comme dominés, y interprètent une partition. Face à des bourreaux aux physiques effrayants, Gigi, l'héroïne de *La Reprise*, surjoue le personnage stéréotypé de la jeune et jolie victime :

> D'ailleurs, sitôt franchi le poste militaire, notre intrépide prisonnière est sortie de son hébétude momentanée, s'agitant de nouveau pour tenter d'apercevoir quelque chose à travers les vitres sales, espérant sans doute reconnaître dans la nuit noire, sous un éclairage urbain presque inexistant, le chemin qu'empruntait l'automobile. Pour tout dire, elle sabotait mon plan de campagne. Ce que je cherchais avant tout, c'était à lui faire horriblement peur. Or elle avait plutôt l'air de s'amuser, devenue grâce à nous l'héroïne d'une bande dessinée pour adultes. [561]

Le climat inquiétant d'après-guerre de *La Reprise* rappelle également *Europa* de Lars Von Trier. Dans ce film, dont l'action se déroule dans une Allemagne dévastée d'après-guerre, des nazis cherchent à faire régner la terreur en contraignant Léopold Kessler, le personnage interprété par Jean-Marc Barr, à placer une bombe sous un train de voyageurs. Ces deux œuvres présentent des villes en ruines devenues le terrain de jeux inquiétant de personnages particulièrement obscurs. Cependant, contrairement au célèbre réalisateur danois,

[561] ROBBE-GRILLET Alain, *La Reprise*, *op.cit*., p.132.

Robbe-Grillet transforme ce monde morcelé en théâtre pour adultes comme l'attestent la série de sévices sexuels subis par la jeune Gigi :

> Nos assistantes policières étaient demeurées présentes, un peu à l'écart, attendant que l'on ait à nouveau besoin d'elles. Sur un signe que j'ai fait, l'une s'est approchée de la coupable, tenant dans sa main droite un fouet de cuir dont la fine lanière souple bien qu'assez ferme, termine une extrémité rigide, facile à manier. J'ai indiqué par trois doigts tendus le degré de la punition méritée. Avec une adresse de dompteuse, l'exécutrice a aussitôt appliqué sur les fesses un peu entrouvertes pour la posture, trois cinglons secs et précis, assez espacés l'un de l'autre. [562]

Les mises en scène carcérales de *La Reprise* renvoient à toute une série de films érotiques des années 70 connus sous l'appellation de *Nazisexploitation*. Il s'agit de longs métrages se déroulant dans des camps de concentration ou des maisons closes pour SS et présentant des scènes de tortures sexuelles analogues à celles que l'on trouve dans l'œuvre du Nouveau Romancier. Dans ce type de films, les personnages féminins sont perpétuellement violés et torturés. Si dans certaines œuvres, telles que *Nathalie rescapée de l'enfer* et *Train spécial pour SS*, les scènes sadomasochistes sont aussi aseptisées que celles de l'*Histoire d'O* de Just Jaeckin, d'autres productions, beaucoup plus violentes, flirtent avec le gore grand-guignolesque. C'est notamment le cas de *S.S. Extermination Love Camp* dans lequel un officier SS sadique utilise des prisonnières comme cobayes pour ses expériences contre-natures. L'imaginaire pervers de ce type de films semble n'avoir aucune limite. Ainsi, on retrouve dans *S.S Extermination Love Camp* toutes sortes de fantasmes plus ou moins sadiques même si un érotisme saphique, proche de celui des œuvres de David Hamilton, prend parfois le dessus sur la représentation de la barbarie.

[562] *Ibid.,* p.144.



Les représentations fantasmatiques que l'on retrouve dans l'ensemble de l'œuvre de Robbe-Grillet empruntent énormément à ce sous-genre cinématographique. Dans *La Maison de rendez-vous*, le cruel Johnson, à l'image des médecins nazis des films de la *Nazisexploitation*, utilise le corps de la jeune Kito à des fins scientifiques pour le moins obscures :

> C'était du temps où Kito était pensionnaire de la villa ; si Johnson l'en retira par la suite, ce fut, dans un usage tout différent, pour la soumettre aux expériences d'envoûtement sur lesquelles il fondait sa richesse future, qu'il voyait déjà considérable (Ses revenus actuels reposant sur des affaires bien établies à Macao et à Canton, étaient de dimensions plus modestes.). Il convient de préciser ici que les cultures de plantes toxiques qu'il avait développées depuis peu, du côté de la frontière, contenaient bien d'autres espèces que le pavot, le chanvre et l'érythroxyle : en fait Johnson vendait, dans les quartiers chinois du monde entier, de l'océan indien jusqu'à San Francisco, toutes sortes de remèdes, poisons, liqueurs de jeunesse, philtres d'amour, aphrodisiaques, dont les effets- décrits en des termes alléchants par des prospectus illustrés, ou par les réclames des magazines à la clientèle particulière- ne relevaient pas uniquement de la fantaisie du vendeur. [563]

Dans *Projet pour une révolution à New York*, les expérimentations du cruel docteur M évoquent les tortures infligées aux jeunes captives des camps de la mort. Cet imaginaire

[563] ROBBE-GRILLET Alain, *La Maison de rendez-vous, op.cit.,* p.165-166.

pervers est celui des *nazi-movies* qui aiment mettre en exergue l'horreur d'hôpitaux SS à l'intérieur desquels des pseudo-scientifiques se livrent à des expériences étranges sur des prisonnières encore en vie :

> -Je vois que vous avez mal suivi mes explications : c'était un autre jour, un autre médecin et une autre victime. L'insémination contre nature a été opérée, non par le docteur Morgan, mais par un certain docteur M. [564]

S'il est question, dans *Projet*, d'insémination artificielle contre-nature, des films comme *SS camp 5* ou *La peur au ventre* présentent des jeunes filles brûlées vives ou forcées à copuler avec des cadavres. Ce type de monstruosité fait également partie de l'imaginaire du *splatter*, sous-catégorie de films gore japonais, dans lequel des jeunes femmes sont victimes de toutes sortes de sévices physiques. Dans son article « Cauchemars roses : le boom multimédia de l'horreur », Alessandro Gomarasca évoque le cas particulier de la série des *Guinea Pigs* qui, entre 1989 et 1991, défraya la chronique au Japon et aux Etats-Unis :

> La première vidéo montre trois hommes qui s'acharnent sur une femme : ils la torturent, la démembrent, l'éventrent, la réveillent en la fouettant avec ses propres boyaux lorsqu'elle s'évanouit et enfin lui transpercent un œil à l'aide d'un pic à glace. Un petit compteur digital dans l'angle de l'écran signale le nombre de coups reçus par la victime et la température de l'huile bouillante versée sur ses blessures. [565]

Ces atrocités sont aussi présentes chez Robbe-Grillet même si l'ironie de l'écrivain met régulièrement à distance la cruauté des tortures infligées aux jeunes captives de ses œuvres. Dans *Projet*, le mannequin supplicié se métamorphose en femme, ce qui déréalise complètement la représentation sadique. La monstruosité devient un objet esthétique, une œuvre d'art en mouvement à l'image de ce mannequin fantasmatique à l'apparence changeante :

---

[564] ROBBE-GRILLET Alain, *Projet pour une révolution à New York, op.cit.*, p.190.
[565] GOMARASCA Alessandro, « Cauchemars roses : le boom multimédia de l'horreur », in GOMARASCA. A. (éd.), *Poupée, Robots, la culture pop japonaise*, Paris, 2002, p. 139.

> Un mannequin déshabillé, fait d'une matière élastique couleur chair, y repose sur le dos, les membres écartelés en croix de saint André, une splendide chevelure rousse répandue en soleil encadrant son visage de poupée laiteuse aux grands yeux verts étonnés. […] J'identifie sans peine cette belle créature rousse comme étant JR en personne, qui vient d'être condamnée à titre d'ultime menace pour vaincre la lenteur fiscale de son vieil amant. [566]

On trouvait déjà chez Sade, notamment dans *Les 120 journées de Sodome,* ce même type d'expérimentation. Les œuvres de Robbe-Grillet, comme les films de la *Naziexploitation*, s'inspirent clairement du modèle sadien comme l'atteste la barbarie extrême des récits de la Martaine :

> 131. Fais avorter à huit mois, au moyen d'un breuvage qui fait pondre à l'instant à la femme son enfant mort. D'autres fois, il détermine un accouchement par le trou du cul, mais l'enfant sort sans vie et la mère risque la vie. [567]

Cette frénésie sexuelle propre à l'univers sadien, évoquée par Georges Bataille dans *La littérature et le mal*, semble rendre compte de l'imaginaire pervers des derniers romans de Robbe-Grillet, notamment du sulfureux *Un Roman sentimental* :

> S'excluant de l'humanité, Sade n'eut en sa longue vie qu'une occupation, qui décidément l'attacha, celle d'énumérer jusqu'à l'épuisement les possibilités de détruire des êtres humains, de les détruire et de jouir de la pensée de leur mort et de leur souffrance. [568]

Comme on a pu s'en rendre compte, la fantasmatique sexuelle de Robbe-Grillet, tout comme celle du Divin Marquis, reste stéréotypée. Il y a les bourreaux d'un côté et les victimes de l'autre et chacun doit jouer son rôle avec le plus de rigueur possible. C'est aussi pour cette raison que les pervers atteignent un degré de monstruosité aussi extrême. Ils incarnent des personnages de série Z aussi grotesques que terrifiants. Dans *La Reprise,*

[566] *Ibid.*, p.176.
[567] SADE, *Les 120 journées de Sodome,* Paris, 10/18, 1975, p.402.
[568] BATAILLE Georges, *La littérature et le mal,* Paris, Gallimard, 1957, p. 135.

l'accoutrement des tortionnaires de la jeune Gigi est si stylisée qu'il en devient ridicule. La mise en scène qui précède son interrogatoire est digne d'un mauvais film érotique. Les bourreaux surjouent des personnages déjà caricaturaux. Tout, de leur apparence à leur manière d'être, sonne faux :

> Au point de passage (le pont sur la Spree conduisant vers la *Warschauerstrasse*), il a exhibé avec assurance un ordre d'internement dans un hôpital psychiatrique de Lichtenberg qui dépendait du *Narodny Kommisariat.* Le factionnaire, impressionné par sa barbiche à la Lénine et ses étroites lunettes d'acier, en plus des multiples tampons officiels apposés sur le document, a jeté pour la forme un rapide coup d'œil à notre jeune captive, que deux Serbes en costumes d'infirmiers maintenaient d'une poigne virile, sans grand mal. Tous les hommes ont montré des laissez-passer soviétiques en règle. L'adolescente avait pris le parti de sourire, d'un air perdu qui convenait admirablement au scénario.[569]

Cette artificialité revendiquée est bien celle des films de la *Nazisexploitation*. Dans ce type de longs métrages, les nazis sont toujours présentés comme des monstres pervers et assoiffés de sang. Ce sont des personnages de Sade déguisés en officiers SS. Ils n'ont donc du nazi que l'accoutrement vestimentaire, à l'image d'Ilsa, la commandante SS du film *Ilsa, la louve des SS.* Ce personnage aux formes plantureuses, interprété par Dyanne Thorne, ancienne actrice dans des productions érotiques de seconde zone, semble sortir tout droit d'une bande dessinée pour adultes.



Ilsa, la louve des SS de Don Edmonds

[569] ROBBE-GRILLET Alain, *La Reprise*, *op.cit.*, p.131-132.

Evoquant les femmes à la poitrine opulente des films de Russ Meyer, Ilsa est une sadique sans limites tout comme Gigi, l'héroïne d'*Un Roman sentimental* :

> Elle enfonce donc profondément son aiguille en plusieurs points très douloureux, la retirant ensuite à chaque fois : dans les aines, le pubis, les aisselles, la taille, les hanches… La petite fille est secouée par les convulsions d'une souffrance si aiguë que sa vulve saigne à flots. Gigi calme ses soubresauts incohérents avec deux gifles si bien appliquées que l'enfant suffoque et en demeure comme anéantie. Il faut, pour la réveiller, reprendre les perforations à travers tout le corps, dans les mêmes gémissements voluptueux et un jaillissement renouvelé de sang clair, qui s'écoule maintenant à l'intérieur de ses cuisses. [570]

Le mythe de la femme phallique est parfaitement incarné par cet archétype paralittéraire. Cette imagerie se retrouve dans *Le liseur* de Bernhard Schlink. En effet, Michaël, le narrateur du roman, transforme Hanna, son ancienne maîtresse accusée de crime contre l'humanité, en dominatrice sadomasochiste proche de la figure d'Ilsa, la louve SS du film de Don Edmonds :

> Quelquefois ce sont des tas de déportés au rassemblement, ou qui courent dans un sens ou dans l'autre, ou se mettent en rang, ou marchent au pas, et Hanna est là au milieu d'elles et crie des ordres, le visage déformé en une grimace affreuse, et sa cravache accélère l'exécution des ordres. […] Je savais que ces images fantasmatiques étaient des pauvres clichés. Elles étaient loin de rendre compte d'Hanna telle que je l'avais connue et telle que je la voyais.[571]

Ilsa finira cependant par être dominée par un homme, l'un des prisonniers américains avec lequel elle a eu une liaison. Dans l'œuvre robbe-grillétienne, les dominatrices sont également appelées à devenir des victimes. Tour à tour sadiques et masochistes, elles interprètent une double partition. Cette fantasmatique, non dénuée de misogynie, se retrouve dans *L'image,* le premier ouvrage de Catherine Robbe-Grillet. Claire, la femme forte,

[570] ROBBE-GRILLET Alain, *Un Roman sentimental*, *op.cit.*, p.154-155.
[571] SCHLINK Bernhard, *Le liseur,* Paris, Gallimard, 1999, p.166-167.

maîtresse de la jeune Anne, ne pourra être dominée que par un homme. Son statut de bourreau s'effacera au profit de celui de la victime consentante. Cependant, pour que l'homme puisse jouer son rôle, la jeune femme doit lui faire part de son désir d'être dominée. C'est ce que fera Claire à travers un autoportrait photographique d'un genre particulier :

> Dans l'ouverture béante des cuisses, l'index et le médius de la main gauche écartent la lèvre de chair sur un des côtés, pendant que, de l'autre côté, le pouce et l'auriculaire de la droite remplissent la même fonction. Le quatrième doigt de cette main est replié ; l'index touche l'extrémité du clitoris, en érection évidente ; plus bas, le médius pénètre de toute une phalange dans l'orifice bien dégagé. Sous l'éclairage violent, la surface des muqueuses est rendue brillante par les sécrétions. […] Tout à coup j'ai compris que c'était sa propre photographie qu'elle venait ainsi de me livrer. Elle l'avait prise, probablement, avec l'aide d'un déclencheur automatique. [572]

Claire, à travers cette représentation photographique, demande implicitement au narrateur d'assouvir ses fantasmes. Bien qu'elle refuse de l'admettre, elle souhaite partager le sort d'Anne, sa jeune victime. On retrouve, dans une moindre mesure, chez Claude Simon, ces mêmes images stéréotypées de femmes sexuellement soumises. Selon Bérénice Bonhomme, auteur de *Claude Simon, la passion cinéma,* la thématique des photographies obscènes est évoquée dans *L'Acacia* et *Le Corps conducteurs*[573]. Ce cliché de la femme dominée, héritée de l'imagerie pornographique traditionnelle, fait même l'objet, dans *Les Corps conducteurs*, d'une description particulièrement élaborée :

> Elles sont photographiées dans des poses diverses : assises dans un fauteuil, à quatre pattes sur un lit, ou encore couchées sur le côté, mais de façon à ce que chaque fois leurs cuisses largement ouvertes offrent leur sexe au regard. […] Celles qui sont à quatre pattes, les fesses plus hautes que la tête à l'arrière-plan, tournent celle-ci d'un mouvement forcé pour montrer aussi au photographe ou au spectateur un sourire engageant. Prenant appui sur leurs épaules, elles ramènent leurs bras en arrière le long du corps,

[572] ROBBE-GRILLET Catherine, *L'image, op.cit.*, p.99-100.
[573] BONHOMME Bérénice, *Claude Simon, la passion cinéma*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2011, p.195.

écartant leurs fesses à deux mains pour bien montrer, au-dessus du sexe, le périmée et l'orifice de l'anus. [574]

Les modèles des photographies, évoquées par Claude Simon, tout comme Claire et Anne, les héroïnes de *L'image*, sont des créatures lubriques prêtes à assouvir toutes sortes de fantasmes. Présentées dans des postures sexuelles humiliantes, les modèles du roman de Catherine Robbe-Grillet entrent en relation avec Marc, le personnage principal de *S/M*, récit épistolaire gay de Joël Hespey. Jean Streff a d'ailleurs noté, dans *Le masochisme au cinéma*, le rapport d'analogie évident qui se tisse entre les deux œuvres :

Dans *S/M*, récit épistolaire déjà cité, Sylvain oblige Marc à poser « sur le dos, les genoux au-dessus de la tête et le cul levé », devant le flash. Même exhibition contraignante dans *L'image*, roman signé Jean de Berg (pseudonyme supputé d'Alain Robbe-Grillet) et pendant lesbien du précédent. Claire y étale avec complaisance aux yeux de Jean les photographies qu'elle a prises de la jeune Anne, enchaînée, ligotée et les fesses zébrées des marques encore fraîches de la cravache avant de livrer son modèle-esclave au visiteur. [575]

Dans *Un Roman sentimental*, c'est la posture de Violetta qui invite le narrateur à abuser d'elle. La jeune fille devient, dès lors, la vedette d'une représentation érotique privée à l'intérieur d'un lieu public. En reprenant une situation de *Souvenirs du triangle d'or*, Robbe-Grillet illustre parfaitement un fantasme de voyeurisme que l'on trouve en filigrane dans l'ensemble de son œuvre :

Pendant une représentation grandiose de *Butterfly*, ma fiancée en fleur s'était mise à genoux contre la balustrade pour se pencher vers la scène, accoudée au rembourrage de velours. Je l'ai palpée avec détermination sous son ample jupe à plis de collégienne, là où la chair est comme de la soie. Elle m'a laissé faire sans se dérober. Puis, m'ayant regardé de ses grands yeux confiants, alors que mes doigts s'immisçaient davantage, elle m'a souri et, sans mot dire, elle a ôté sa petite culotte, reprenant ensuite sa position, mais en ouvrant les cuisses beaucoup plus largement. [576]

[574] SIMON Claude, *Les Corps conducteurs*, Paris, éd.de Minuit, 1971, p. 147.
[575] STREFF Jean, *Le masochisme au cinéma, op.cit.*, p. 187.
[576] ROBBE-GRILLET Alain, *Un Roman sentimental*, *op.cit.*, p.84-85.

Le désir d'être surpris invite les personnages robbe-grillétiens à s'exhiber sans retenue. Ils mettent en scène leurs propres fantasmes en allant jusqu'à transgresser certains tabous liés à la sexualité. Ce type d'exposition tend d'ailleurs, comme l'a souligné Dominique Baqué, dans *Mauvais genre(s). Erotisme, pornographie, art contemporain,* à se banaliser :

> La contemporanéité en appelle, *via* les idéologies de la communication universelle et du village planétaire, à une '' exposition'' toujours plus marquée de la sphère privée, voire à sa résorption dans la sphère publique. Autrement dit, on assiste aujourd'hui à une mutation du régime du regard par laquelle, de plus en plus, l'individu tend à s'exposer, à offrir son intimité jusqu'alors la plus secrète au regard de tous. [577]

Dans *Glissements progressifs du plaisir,* Alice évolue nue dans sa cellule de prison, exhibant son corps aux religieuses de l'établissement. Terrorisant sœur Julia par son impudeur, Alice est présentée comme une criminelle perverse. Telle une nouvelle Ève ayant croqué le fruit défendu, la jeune fille ira jusqu'à souiller de peinture rouge la robe de sœur Maria :

> Alice lui applique sa main droite pleine de peinture fraîche sur le sein, de manière à laisser une belle empreinte rouge sur l'étoffe blanche. Maria pousse un cri étouffé :
> « Oh ! Qu'est-ce que vous avez fait ! »
> Profitant de son désarroi, Alice, qui a l'air bien satisfaite de son coup, macule encore la robe de la bonne sœur à l'emplacement du sexe. Maria lève les yeux en direction de la porte. [578]

Robbe-Grillet fait d'Alice et de sœur Maria de véritables allégories de la liberté et de l'oppression. Le simple jeu de rôle érotique a investi ici le champ du symbolique. Cependant, le ridicule de certaines situations et le jeu particulièrement artificiel des actrices déréalisent progressivement cette interprétation. Au final, les jeunes femmes du film de Robbe-Grillet

[577] BAQUE Dominique, *Mauvais genre(s). Erotisme, pornographie, art contemporain,* Paris, éd. du Regard, 2002 , p.31.
[578] ROBBE-GRILLET Alain, *Glissements progressifs du plaisir, op.cit*., p.98.

sont enfermées dans des postures stéréotypées de personnages de romans pour adultes. Leur accorder une trop grande importance reviendrait à leur retirer leur statut de cliché. Avec *La Collectionneuse,* Eric Rohmer faisait aussi d'une fausse ingénue le personnage principal de l'une de ses œuvres. Haydée, la jeune fille en question, à la fois objet de fascination et de répulsion d'Adrien, le narrateur du film, se présente comme une véritable nymphomane, passant sans contrainte d'un homme à un autre. Dans *Le Genou de Claire,* c'est Laura, une adolescente exubérante et charmeuse, qui joue avec les sentiments du personnage interprété par Jean-Claude Brialy. Pour Maria Tortajada, auteur de *Le Spectateur séduit- Le libertinage dans le cinéma d'Eric Rohmer,* le comportement des personnages rohmériens hérite des modes de séduction cultivés au siècle des Lumières et fondés sur la manipulation des apparences[579]. Mais si Rohmer donne de la profondeur à des personnages qui, à première vue, ne semblent pas en avoir ; ce n'est pas le cas de Robbe-Grillet qui use et abuse de figures stéréotypées. Les jeunes filles de ses œuvres sont des poupées érotiques sans profondeur résignées à tout accepter des hommes qui les entourent. Leur perversité revendiquée les rapproche aussi d'Alice, l'héroïne d'*Une vraie jeune fille*, le premier film de Catherine Breillat. Cependant cette adolescente tourmentée qui explore sans retenue sa sexualité est bien plus complexe que les héroïnes caricaturales des œuvres du Nouveau Romancier. Le second degré est totalement absent du film de Breillat alors qu'il y a toujours, dans les représentations sado-érotiques des films de Robbe-Grillet, un humour qui empêche le spectateur de considérer trop sérieusement ce qui reste, avant tout, de l'ordre du pur fantasme. Dans *Le Jeu avec le feu*, une jeune femme, enlevée par deux hommes sur le quai d'une gare, aurait été enfermée dans une malle. Rien ne vient conforter cette hypothèse même si les dialogues, évoquant la présence, dans la fameuse malle, d'une jeune chienne prête à être dressée, permettent d'interpréter ainsi la situation. L'absurdité de la situation prête évidemment à

[579] TORTAJADA Maria, *Le Spectateur séduit- Le libertinage dans le cinéma d'Eric Rohmer*, Paris, éd. Kimé, 1999, p.57.

sourire. Cet archétype de la femme dressée rappelle les relations troubles des personnages interprétés par Marcello Mastroianni et Catherine Deneuve dans *Liza* de Marco Ferreri. La jeune femme incarnée par Deneuve finira, en effet, par remplacer le chien de Giorgio en acceptant de porter un collier et d'être tenue en laisse par celui-ci. Le cinéma a souvent eu tendance à accentuer l'aspect caricatural des représentations SM. Dans *Erotisme et cinéma,* Gérard Lenne évoque justement le caractère humoristique de la représentation sadomasochiste dans certaines œuvres cinématographiques contemporaines de celles de Robbe-Grillet :

> On peut prendre, et on prend désormais le sadomasochisme avec la distance d'un ''un second degré'' qui est loin d'exclure l'humour. Prenons-en pour preuve les victimes enchaînées, désarticulées, poitrine nue offerte aux morsures du fouet mais… sur la scène d'un grand théâtre, dans *Grand Guignol*, de Jean Marbœuf, où Guy Marchand dirige une troupe itinérante spécialisée dans ce genre de spectacle. Il est aussi l'auteur de tout un répertoire, où les phantasmes SM tiennent une place prépondérante. [580]

Les mises en scène théâtrales du film de Jean Marbœuf font écho aux jeux sadomasochistes de *C'est Gradiva qui vous appelle*. Le monde du théâtre, dans tout ce qu'il a de plus grotesque et ridicule, a investi le champ de la représentation du SM au cinéma. On peut également évoquer, comme illustration à notre propos, le cas particulier du controversé *Caligula* de Tinto Brass qui, sous couvert de montrer la décadence des empereurs romains Tibère et Caligula, enchaîne, sans temps mort, images pornographiques et scènes de tortures au milieu de décors particulièrement *kitsch* :



Caligula de Tinto Brass (1979)

[580] LENNE Gérard, *Erotisme et cinéma, op.cit.,* p.121.

Les temples, et autres lieux de cérémonies rituelles, que l'on trouve dans l'ensemble de l'œuvre robbe-grillétienne sont aussi artificiels que les actes qui s'y déroulent. Les sacrifices humains de *Souvenirs du triangle d'or* se présentent comme de simples saynètes théâtrales similaires à celles vues dans *Gradiva.* Le temple, ce lieu secret et inquiétant, fait également partie de l'imaginaire d'Alain Resnais. Dans *La Vie est un roman,* le personnage de Michel Forbeck fait construire un palais luxueux à l'intérieur duquel il se livrera à d'étranges expériences sur ses propres amis. Si, chez le réalisateur de *L'Année dernière à Marienbad,* le temple n'est pas le cadre de jeux sado-érotiques, son caractère artificiel le rapproche des décors de *C'est Gradiva qui vous appelle.* Les dorures en toc du palais déréalisent toute forme de représentation réaliste. Pour Resnais, comme pour Robbe-Grillet, le temple est un lieu propice à l'expansion du fantasme. Dans *Souvenirs du triangle d'or,* les jeunes filles du temple aux fantasmes et aux souvenirs perdus deviennent même de véritables déités érotiques :

> Dans le hall d'entrée, de part et d'autre du grand escalier à double révolution, se dressent les deux statues monumentales de l'antique divinité du plaisir, sous sa double apparence : Vanadé Victorieuse et Vanadé Vaincue. Les représentations ont lieu chaque nuit, à la fois sur la vaste scène centrale et dans les très nombreuses chapelles à usage individuel (ou particulier, ou solitaire, ou tout ce que vous voudrez) dont les portes, imposantes ou secrètes, se succèdent par séries identiques d'un bout à l'autre des corridors semi-circulaires, ainsi que des longs couloirs rectilignes qui traversent de part en part les étages supérieurs, sans parler des labyrinthes occupant les divers sous-sols.[581]

Selon Anne-Marie Dardigna, le temple comme le château fait partie intégrante de l'imaginaire érotique puisqu'il offre l'isolement privilégié où peuvent se mettre en place des fantasmes incompatibles avec la société industrielle contemporaine[582]. Dans *Les Châteaux*

[581] ROBBE-GRILLET, *Souvenirs du triangle d'or, op.cit.*, p. 76-77.
[582] DARDIGNA Anne-Marie, *Les Châteaux d'Eros ou les infortunes du sexe des femmes,* Paris, Librairie François Maspero, 1980, p. 208.

d'Eros ou les infortunes du sexe des femmes, la critique évoque l'importance de ces lieux dans la fantasmatique sado-érotique d'auteurs tels que Mandiargue et Klossowski :

> Le fantasme érotique surgira également dans l'anachronisme luxueux des palaces du siècle dernier : la conscience du privilège se voit agréablement connotée des caprices despotiques d'une aristocratie déchue. Mandiargues, dans *La Nuit de Mil neuf cent quatorze*, nous donne à voir un groupe de jeunes filles russes qui dansent dans les salons d'un grand hôtel au bord du Léman : lorsqu'elles suscitent pour le narrateur des images de captives nues aux chairs bleuies par le fouet, c'est quelque chose de la cruauté absolutiste des tsars qui a été convié à la rêverie exotique […]
> Chez Klossowski, dans *Le Baphomet*, c'est ni plus ni moins l'un des mystérieux châteaux des templiers qui sert de décor et d'alibi aux cérémoniels de sodomites cruels.[583]

Dans la littérature érotique, le luxe et le raffinement sont souvent associés aux relations sadomasochistes. L'héroïne d'Histoire *d'O*, enfermée dans le somptueux château de Roissy, en est la meilleure illustration. Pour Anne-Marie Dardigna, O évolue dans un univers bourgeois si sophistiqué qu'il en devient irréel :

> Dans *Histoire d'O* aussi : ce n'est que profusion de « grands parcs », de « belles avenues » et d'élégants hôtels particuliers « comme les petits hôtels du faubourg Saint-Germain », aucun personnage n'est quelconque et les fauteuils sont toujours « de cuir » et les robes « de gala ». On ne risque pas de s'y tromper : Roissy ne peut s'imaginer dans un immeuble de Belleville.[584]

C'est donc la puissance de l'imaginaire qui donne sa substance aux relations sadomasochistes. Le dominant et le dominé se créent un nouvel espace fantasmatique à l'intérieur duquel ils peuvent incarner toutes sortes de personnages. Dans *Romance* de Catherine Breillat, le personnage de Robert, interprété par François Berléand, présente son appartement comme une scène de théâtre avant de faire subir à Marie, l'héroïne du film, une éprouvante séance de BDSM. Cependant, chez Breillat comme chez Robbe-Grillet, l'acte semble avoir moins d'importance que le cérémonial qui l'entoure. Si Marie, dans *Romance*,

[583] *Ibid.*, p.208-209 et 210.
[584] *Ibid.*,p.193.

accepte d'être attachée et bâillonnée par Robert, c'est parce que celui-ci a réussi, par son attitude et ses paroles, à capter son attention. Chez Robbe-Grillet, il semble que, sans la mise en scène qui l'accompagne, l'acte sexuel perde une grande part de son intérêt. Cette idée ressort notamment du dialogue entre Nora et le client d'Alice dans *Glissements progressifs du plaisir* :

> « Bonjour, mademoiselle.
> -Asseyez-vous… Mettez-vous à l'aise. »
> Il regarde à droite et à gauche, ne voit pas le siège et reste debout.
> « Vous êtes également prostituée ?
> -Mais oui, comme tout le monde à présent.
> -Et vous aimez cela ?
> -Oui… C'est assez agréable… Excitant pour l'esprit, si vous voyez ce que je veux dire… Mais il ne faut pas être esclave du métier.
> - Je vous comprends : refuser les passes à la chaîne. Il vaut mieux demander beaucoup d'argent pour des choses plus rares, ou plus sales. »[585]

Pour Nora, la prostitution est un jeu « excitant pour l'esprit ». L'intellectualisation du rapport sexuel a plus d'emprise sur elle que l'acte en lui-même. La représentation que certains personnages robbe-grillétiens ont de la sexualité entre également en relation avec ce que Roland Barthes a pu dire des romans érotiques dans *Le plaisir du texte* :

> Les livres dits « érotiques » (il faut ajouter de facture courante, pour excepter Sade et quelques autres) *représentent* moins la scène érotique que son attente, sa préparation, sa montée, c'est en cela qu'ils sont « excitants » ; et lorsque la scène arrive, il y a naturellement déception, déflation. Autrement dit, ce sont des livres du Désir non du Plaisir.[586]

Chez Robbe-Grillet, le monde de l'art et du théâtre permet l'accomplissement inconscient de toutes sortes de pulsion. Dans *Topologie d'une cité fantôme*, le modèle de

[585] ROBBE-GRILLET Alain, *Glissements progressifs du plaisir, op.cit.*, p.72.
[586] BARTHES Roland, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973, p.78.

l'artiste ressent les douleurs que devrait ressentir, s'il était vivant, son avatar de papier. La théâtralité de la posture de la jeune fille passe ici par sa propre représentation picturale :

> […] la pointe aiguë dans la main de la graveuse qui transperce d'un seul coup le sexe de l'image, le long cri du modèle qui porte vivement la main droite au centre de sa toison.[587]

Le modèle ressentirait les souffrances endurées par son double inanimé. Le dessin de la jeune femme apparaît comme une sorte de poupée vaudou que l'artiste prendrait plaisir à mutiler. Dans ce roman, comme dans *Projet pour une révolution à New York,* c'est à travers la transformation du mannequin de cire en femme que la représentation du SM se teinte de fantastique. Ce type de fantasme évoque l'œuvre cinématographique de Jean Rollin, réalisateur, dans les années 70, de nombreux ''nanars'' érotico-horrifiques tels que *Le Viol du vampire, Le Frisson des vampires* ou encore *La Rose de fer.* Dans *Le Viol du vampire,* un vieux châtelain ensorcelle des jeunes femmes vampires afin de s'en servir comme jouets sexuels. Chez Jean Rollin, la représentation sadomasochiste découle de l'environnement fantastique. En effet, il est, la plupart du temps, question de savants fous et de sorciers qui transforment leurs proies en objets sexuels dociles.



Le Frisson des vampires



Le Viol du vampire

[587] ROBBE-GRILLET Alain, *Topologie d'une cité fantôme, op.cit.,* p.37.

L'érotisme inquiétant des séries Z de Jean Rollin se retrouve en filigrane dans l'œuvre de Robbe-Grillet. La fantomatique fiancée de Corinthe de *La Belle Captive,* se présente, notamment, comme l'une des hypothétiques esclaves sexuelles d'une étrange société secrète entièrement composée d'hommes. Le fantastique et le gothique font partie intégrante de l'imagerie SM. Le mystère entourant des figures aussi stéréotypées que le vampire ou le savant fou se mêle à la bizarrerie de pratiques sexuelles souvent méconnues. Dans *La Reprise,* Walter von Brücke, le demi-frère sadique de Markus, semble atteint de vampirisme puisqu'il boit des cocktails à base de sang de jeunes filles. Mais cette pratique se déroule dans un club privé à l'intérieur duquel les prostituées acceptent de donner leur sang. Comme dans un rapport SM traditionnel, les rôles des victimes et des bourreaux sont établis :

> Je reprends, donc, et je résume : dans une des boîtes de nuit licencieuses proches du *Sphinx*, qui porte le nom de *Vampir*, Walther allait souvent boire un cocktail maison, préparé avec le sang frais des jeunes proies-barmaids en courtes chemisettes agréablement déchirées qui servent aux messieurs les boissons et plaisirs. [588]

Cette fascination pour le sang des jeunes filles est l'une des composantes majeures de la fantasmatique sexuelle robbe-grillétienne. Dans *Glissements progressifs du plaisir,* Alice invite le magistrat à boire son sang :

> Il ne répond rien, mais il se laisse glisser jusqu'au sol, se trouvant alors à genoux devant la jeune fille qui lui tend son pied à sucer. Il le prend dans ses deux mains et le tient ensuite comme un objet précieux qu'il porte à ses lèvres ; et il se met à lécher le pouce avec application. [589]

La jeune fille semble dominer cette figure du pouvoir qui, en se prosternant à ses pieds, perd toute sa supériorité. Le magistrat devient l'adorateur d'une divinité. Ce type de représentation fantasmatique appartient à la sphère du SM. Le pied de la jeune fille se

[588] ROBBE-GRILLET Alain, *La Reprise, op.cit.,* p.250-251.
[589] ROBBE-GRILLET Alain, *Glissements progressifs du plaisir, op.cit.,* p.63-64.

transforme en fétiche en devenant progressivement un objet de désir et de fascination. La chaussure de Nora est également présentée d'une manière analogue. Elle est considérée comme un talisman protégeant les jeunes filles du mauvais œil. Le port de l'objet sacré nécessite, d'ailleurs, un certain cérémonial :

> *Nora est seulement vêtue d'une paire de bas en résille noire et d'une mince chaînette à petite croix d'or autour du cou. Elle est assise sur une banquette basse, au milieu des coussins et des fourrures. Courbée en avant, elle achève d'ajuster une première chaussure bleue (identique) à son pied droit, au moment où Alice se baisse pour apporter le soulier magique, le gauche qu'elle lui passe à l'autre pied, en gros plan, tandis que Nora se met debout. La caméra remonte ensuite, en même temps qu'Alice, qui prend une robe en cuir souple (très courte et se boutonnant du haut en bas sur le devant) et commence à l'en vêtir, directement sur la chair nue.*[590]

Selon Philippe Rigaut, le fétichisme se caractérise par une subordination totale de l'appétence sexuelle à une logique métonymique[591]. Dans *Glissements progressifs du plaisir,* comme dans *Le Journal d'une femme de chambre* de Luis Buñuel, la chaussure détient une aura sexuelle considérable. Cette fascination sexuelle pour les pieds et les chaussures, héritée du *Pied de Fanchette,* roman libertin de Restif de la Bretonne, publié en 1769, mais aussi de tableaux d'artistes peintres de la même époque tels que Boucher, Fragonard et Baudouin, fait partie intégrante de l'imaginaire sadomasochiste.



Fragonard, *Les hasards heureux de l'escarpolette*



Boucher, *Diane sortant du bain*

[590] *Ibid.*, p.66-67.
[591] RIGAUT Philippe, *Le fétichisme Perversion ou culture ?, op.cit.*, p.20.

Dans le milieu SM, le pied et la chaussure à talon sont considérés comme des objets de domination de premier ordre, au même titre que le fouet ou la cravache. A l'image du magistrat de *Glissements progressifs du plaisir,* les soumis doivent lécher les pieds et les talons de leur maîtresse. Comme l'a fait remarquer Pierre Testud dans *Rétif de la Bretonne et la création littéraire,* on retrouve ce type d'imagerie dans l'ensemble de l'œuvre de l'auteur de *L'Anti-Justine.* Dans la nouvelle « Le Joli Pied », Saint-Pallaie embrasse avec fougue les chaussures de sa bien-aimée[592]. La preuve d'amour s'est muée en soumission masochiste. Pour Janine Chasseguet-Smirgel, auteur d'*Ethiqu*e *et esthétique de la perversion,* le pied des femmes remplace le pénis des femmes[593]. Dans *Cérémonie de femmes,* Catherine Robbe-Grillet présente le pied féminin comme un véritable objet d'asservissement sexuel :

> Je regarde la chaussure qui se déplace sur le visage blond, le visage blond qui se frotte avec des sensualités de chat contre le vernis noir. J'en suis bientôt fascinée. Il sort le bout de la langue pour goûter le bout du talon et cette chose impensable, il la fait : il se force les lèvres, préalablement froncées, avec l'extrémité de cuir, la fait descendre lentement dans la bouche qui s'évase pour la recevoir en entier. Il lui imprime un mouvement de va-et-vient, de plus en plus marqué, qui se propage sous mon pied. Toute ma sensibilité reflue là, dans le talon, ce prolongement de mon corps qui se gonfle de sève. [594]

Il est ici question de fellation féminine puisque le pied et le talon léchés de la femme se substituent au phallus de l'homme. On trouvait déjà ce même type de représentation dans *L'âge d'or* de Luis Buñuel, une jeune femme s'appliquant à caresser et à lécher les pieds d'une statue. Selon Jean Streff, parmi les attirances secrètes et immodérées pour un objet ou une partie du corps que l'auteur du *Chien andalou* aime à prêter à ses personnages, celle du

[592] TESTUD Pierre, *Rétif de la Bretonne et la création littéraire,* Genève, Droz, 1977, p.9.
[593] CHASSEGUET-SMIRGEL Janine, *Ethique et esthétique de la perversion,* Seyssel, Champ Vallon, 1984, p.47.
[594] ROBBE-GRILLET Catherine, *Cérémonies de femmes, op.cit.,* p.30.

pied et de la chaussure est la plus fréquente.[595] Qu'il s'agisse du personnage du vieux Rabour fasciné par les souliers et les bottines à talons dans *Le journal d'une femme de chambre,* de la jambe artificielle de Catherine Deneuve dans *Tristana* ou encore de la fascination de Dom Jaime pour les jambes d'une fillette qui saute à la corde dans *Viridiana,* le fétichisme fait partie intégrante de la fantasmatique érotique de Luis Buñuel. Dans *Le livre du pied et de la marche,* Jean Bénichou et Marc Libotte évoquent cette fascination sexuelle pour tout ce qui a trait au pied féminin. Objet sensuel et castrateur, le pied de la femme a progressivement acquis le statut de mythe :

> Il existe aussi toute une littérature destinée aux fétichistes du pied et de la chaussure. Des magazines dont les noms (*Footsy, Heels and Hose,* c'est-à-dire « talons et bas ») ne laissent pas de doutes sur leur spécialité, la fascination du pied féminin. Tout l'attirail habituel aux revues pornographiques s'y retrouve, photos de nus où le pied tient la vedette, nu ou muni des bas de la plus grande fantaisie, caressant ou caressé, principal acteur de confessions érotiques, objet de recherches ou de propositions par petites annonces, dans lesquelles on apprend qu'il est souvent question, à côté du massage plus ou moins amélioré, de séances d'adoration des pieds de la belle Mistress, et de rapports Domina- Esclave du pied ! [596]

Dans la pornographie fétichiste, le pied féminin se substitue aux autres parties du corps. Les seins, les fesses et le sexe de la femme ne sont plus au centre de la représentation. Dans la fantasmatique robbe-grillétienne la chaussure a plus d'importance que le pied. Indice primordial dans le cadre d'enquêtes policières, la chaussure à talon haut est avant tout un objet de pure fascination sexuelle. Dans *La Belle Captive,* Walther garde avec précaution le soulier de la belle fiancée de Corinthe disparue. Soupçonné d'être fétichiste, le héros du film dissimule derrière sa couverture d'agent secret ses désirs les plus inavouables. Chez Robbe-Grillet, l'univers des séries noires permet l'expansion de la thématique fétichiste de la chaussure de femme. Dans *Souvenirs du triangle d'or*, cet objet est au centre de toutes les

[595] STREFF Jean, *Le masochisme au cinéma, op.cit.*, p.180-181.
[596] BENICHOU Jean, LIBOTTE Marc, *Le livre du pied et de la marche,* Paris, Odile Jacob, 2002, p.301.

représentations criminelles. Il semble même avoir plus d'importance aux yeux du narrateur que les jeunes filles retrouvées mortes tout au long de l'œuvre :

> L'histoire, ainsi qu'il a été écrit dans un article du *Globe,* débute comme un conte de fées. Un inspecteur principal du nom de Franck V. Francis, qui est en congé ce jour-là et marche d'un bon pas sans itinéraire ni but précis, trouve dans la rue en question où il passe pour la première fois de sa vie, au hasard de son aventureuse promenade matinale, une chaussure féminine de très petite pointure abandonnée sur une de ces grilles en fonte perforées d'arabesques, prévues pour l'arrosage des arbres, qui subsistent encore dans certains faubourgs datant de l'époque coloniale… […] Quant aux marques toutes fraîches qui entament légèrement la base du talon, elles permettent de reconstituer le banal incident qui a déchaussé la dame : son soulier (le gauche) s'est pris dans un trou de la grille en fonte et le frêle talon a été partiellement arraché en le dégageant de façon trop brusque. Mais pourquoi cette personne maladroite n'a-t-elle pas ensuite récupéré son bien ?[597]

Le soulier perd cependant son statut phallique en devenant synecdoque de la sensualité et de la beauté féminine. Ainsi, il ne reste, des jeunes filles sacrifiées de *Souvenirs du triangle d'or,* que leurs chaussures :

> Tandis que j'essaie d'en estimer plus exactement la distance, tout en m'avançant avec une prudence accrue, j'aperçois sur le sol, devant mes pas, dans le cercle de clarté projeté par ma lampe, une chaussure à talon haut de petite pointure- trente-cinq, ou trente-six à peine- dont la couleur bleue est si maculée de terre qu'elle ne demeure visible, décelable plutôt, qu'à de rares emplacements ; le talon en est à demi détaché, brisé peut-être lors d'une course affolée sur ce terrain difficile. [598]

Peuplée de souterrains, de cachots, de labyrinthes et d'instruments de torture, l'œuvre robbe-grillétienne utilise aussi énormément l'imagerie fantasmatique de l'Inquisition. Dans le ciné-roman de *Glissements progressifs du plaisir*, Robbe-Grillet insiste sur le caractère artificiel de cette référence. L'auteur des *Gommes* refuse ici tout type de représentation réaliste :

[597] ROBBE-GRILLET Alain, *Souvenirs du triangle d'or, op.cit.,* p. 27 et 28-29.
[598] *Ibid.,* p. 146.

> Tous ces tableaux vivants des souterrains, se référant sans ambiguïté à l'imagerie populaire traditionnelle du type « Tortures de l'Inquisition », sont donc des stéréotypes pour magazines spécialisés, et non des documents ou des recherches de fantastique. [599]

Comme a pu le faire remarquer Jean-Pierre Guicciardi, dans sa présentation de l'*Abrégé du manuel des inquisiteurs* de l'Abbé Morellet, l'Inquisition avec ses cachots effrayants, ses longues tortures parfois pimentées d'érotisme, ses manières secrètes et ses condamnations impitoyables constitua, dès la fin du siècle des Lumières, un ingrédient de choix dans la fabrication du roman noir[600]. Robbe-Grillet, dans la filiation de Sade, transforme cette réalité en fantasme. Il fait de l'imaginaire de l'Inquisition le cadre des jeux érotiques de ses personnages. On remarque d'ailleurs que les prétendues victimes de *Glissements progressifs du plaisir*, toutes en pleine santé, arborent des silhouettes gracieuses à mille lieues des corps décharnés des véritables victimes de l'Inquisition. Si Robbe-Grillet ne se considère pas comme un historien, on distingue dans son œuvre des descriptions de tortures proches de celles répertoriées par Antonio Gallonio dans son *Traités des instruments de martyre.* Le supplice de la roue, longuement décrit par ce prêtre de la Renaissance, se retrouve notamment dans *Glissements progressifs du plaisir* :

> Il y avait en outre, pour le massacre des chrétiens, certaines autres larges roues en usage chez les païens. De ces roues, la circonférence, à laquelle étaient liés les martyrs, se trouvait garnie de lames tranchantes et de clous aigus. A ces roues, qui demeuraient immobiles, les ministres d'iniquité liaient avec les cordes les corps entièrement nus des Martyrs. Alors ils les faisaient tourner et retourner de toutes leurs forces, sur des pointes de fer fixées dans le sol à l'usage de perforer et arracher la chair des patients, laquelle, par cette torture, était broyée et déchirée d'une façon affreuse. [601]

[599] ROBBE-GRILLET Alain, *Glissements progressifs du plaisir, op.cit.,* p.103-104.
[600] GUICCIARDI Jean-Pierre, « Présentation », in *Abrégé du manuel des inquisiteurs* de l'Abbé Morellet, Grenoble, éd. Jérôme Million, 2000, p.45.
[601] GALLONIO Antonio, *Traité des instruments de martyre,* Grenoble, éd. Jérôme Millon, 2002, p.65.

La position de l'une des jeunes détenues de la prison religieuse rappelle la description du *Traité* de Gallonio même si la brièveté de l'image empêche toute représentation de type réaliste :

> La fille très brune, exposée maintenant de face en forte plongée, liée en croix, les membres dans des positions plus ou moins tordues, sur une grosse roue de charrette placée horizontalement à même le sol. [602]

Chez Robbe-Grillet, la figure du martyr est exclusivement féminine. Les tortures sont, la plupart du temps, adaptées à l'anatomie des suppliciées. La poitrine des femmes est, d'ailleurs, souvent mise à contribution comme l'atteste cet extrait d'*Un Roman sentimental* :

> Pour l'amusante torture des seins, il devra utiliser ceux de Maroussia, qui sont nettement plus gros mais tout aussi gracieux. [603]

Dans son *Traité des instruments de martyr,* Gallonio évoque le cas de plusieurs saintes mutilées dans des conditions analogues à celles de la jeune Maroussia :

> Mais il est temps maintenant d'en venir à d'autres sortes de torture, en commençant par celle qui consistait à couper l'un ou les deux seins aux femmes, en vue d'augmenter leurs souffrances au plus haut point. Cette cruauté est attestée encore et encore dans les *Actes* de diverses Martyres femmes, par exemple de sainte Euphémie, des saintes Dorothée, Thécla, Erasma, trois sœurs, de douze saintes matrones dont les noms sont oubliés ; de sainte Agathe et d'autres et, enfin, de sainte Helconis […] [604]

Cette violence fascine Robbe-Grillet qui fait de la mise à mort des saints l'un des éléments principaux de sa fantasmatique sexuelle. Les saints brûlés du traité de Gallonio, se métamorphosent, chez lui, en jeunes filles séduisantes. Devenues de simples objets de divertissements sexuels sur lesquels les hommes ont droit de vie ou de mort, les adolescentes

[602] ROBBE-GRILLET Alain, *Glissements progressifs du plaisir, op.cit*., p. 106.
[603] ROBBE-GRILLET Alain, *Un Roman sentimental, op.cit.,* p.224.
[604] GALLONIO Antonio, *Traité des instruments de martyr, op.cit*., p. 213.

de *Souvenirs du triangle d'or* et d'*Un Roman sentimental* n'acquièrent cependant jamais le statut de martyr. La question religieuse est même absente de l'œuvre du Nouveau Romancier puisque les victimes ne sont pas torturées au nom de leur foi. Elles obéissent seulement aux ordres de tortionnaires qui les forcent à jouer la comédie. Les lieux clos et théâtraux dans lesquels sont enfermées ces jeunes victimes rappellent le terrifiant château de Silling des *120 journées de Sodome.* Ce type d'espace favorise l'expansion du fantasme tout en conférant un aspect plus authentique aux différents actes de barbarie. Dans *L'Anglais décrit dans le château fermé,* André Pieyre de Mandiargues reprend, tout en le mettant à distance, ce motif du lieu clos comme espace de perversion. L'auteur de *La Motocyclette* utilise notamment une onomastique grivoise qui lui permet de teinter d'humour sa propre fantasmatique sexuelle :

> Un peu étourdi, je descendis de mon siège, et je promenai les yeux sur le lieu que Montcul avait choisi pour s'y retirer du monde et où il m'avait donné rendez-vous. Tout d'abord, il me faut dire que le mot de *château,* qu'à son adresse avaient employé les paysans rares auprès de qui, sur la lande, je m'étais informé du chemin, correspondait très mal à la nature véritable de ce lieu. Gamehuche n'était en réalité qu'un vieux fort (qui souvent avait dû servir de prison), certainement antérieur à l'époque de Vauban, désaffecté probablement à la fin des guerres de l'Empire. [605]

En plus de ses références au roman gothique et à l'œuvre de Sade, le roman d'André Pieyre de Mandiargues invoque aussi l'imaginaire nazi. En 1955, bien avant les premiers films de la *Nazisexploitation*, l'écrivain érotisait déjà les rapports entre détenus et prisonniers. Mais Mandiargues s'amusait également à intervertir les rôles en faisant des juifs les bourreaux du baron général von Novar :

> « Riant beaucoup, Simon Vert montre à la victime le prépuce qu'ils viennent de lui retirer ; il le porte à sa bouche, feint de le trouver savoureux.
> « - Finissons-en, dis-je, avec l'aviateur. Le petit Rotschiss va l'enculer ; après quoi le dentiste lui mangera les couilles (et s'il n'avale pour de bon, c'est un homme mort).

[605] PIEYRE DE MANDIARGUES André, *L'Anglais décrit dans le château fermé,* Paris, Gallimard, 1979, p.25.

> « On donne un peu de corde pour mettre le cul du lieutenant à portée du Juif sans que ce dernier soit obligé de monter sur des coussins, car il est tristement basset par rapport à l'autre. [606]

Les personnages de *L'Anglais décrit dans le château fermé,* à l'image de ceux de *La Reprise,* font du nazisme le cadre même de leurs jeux sado-érotiques. Cependant, si la représentation SM reste crédible dans le roman de Robbe-Grillet, ce n'est pas la même chose chez Mandiargues. Les scènes de sadomasochisme, extrêmement violentes et barbares, de son œuvre évoquent uniquement les mises à mort sadiennes. Les imaginaires du nazisme et de l'Inquisition ont fortement marqué l'esthétique sadomasochiste en permettant aux participants de jouer toutes sortes des rôles, allant du prêtre pervers à la petite fille juive. Dans les œuvres de Mandiargues et de Robbe-Grillet, ces deux univers ont même tendance à fusionner. Les tortures présentées dans *Projet pour une révolution à New York* ou encore *Souvenirs du triangle d'or* rappellent autant l'Inquisition que les camps de la mort. Le supplice du rat, fréquemment pratiqué au Moyen Âge, et que l'on retrouve dans *Projet,* fait aussi écho aux expériences contre-nature des médecins sadiques des films de la *Nazisexploitation* :

> Après avoir flairé le sang encore liquide, dont plusieurs ruisselets de longueurs inégales ont coulé sur le carrelage, et fureté de droite et de gauche aux alentours, le rat maintenant s'enhardit : il se hisse sur son train de derrière et promène en hésitant les pattes antérieures et le museau sur le corps de la suppliciée, qui gît sur le dos dans une pose amollie, abandonnée, ses charmes offerts plus que dissimulés par les lambeaux lacérés et rougis de la longue chemise blanche. [607]

Dans *Le livre noir de l'Inquisition,* Natale Benazzi et Matteo D'Amico mettent en relation les méthodes de tortures des inquisiteurs avec celles des nazis :

> On a beaucoup réfléchi sur les méthodes d'internement employées par les officiers nazis dans les camps d'extermination, et plusieurs chercheurs ont souligné la façon dont la moindre chose devait se dérouler selon une logique destinée à faire oublier à l'interné jusqu'à sa condition d'être humain. A cet effet, le premier geste auquel le prisonnier était soumis en arrivant au camp, c'était le dépouillement de ses

[606] *Ibid.*, p.122-123.
[607] ROBBE-GRILLET Alain, *Projet pour une révolution à New York, op.cit.*, p.142.

> propres habits, suivi de la douche. Or, quatre siècles auparavant, nous trouvons, dans la description d'Insistor, une méthode pas très éloignée de celle-là : avant de subir l'interrogatoire sous la torture, la sorcière est complètement dévêtue, afin d'éviter qu'elle n'introduise dans la salle de supplice quelque instrument qu'elle aurait caché dans ses plis. Mais ce n'est pas tout : dans le même but, elle est complètement rasée. La femme passe ensuite dans la salle des tortures : elle voit préparer les instruments, tandis que le juge lui demande à nouveau si elle veut confesser. Si la réponse est négative, le rite commence : l'accusée est attachée à une corde par des sbires qui ont pour tâche à la fois d'opérer le tourment prévu et de se montrer troublés par ce qu'ils accomplissent.[608]

Les représentations SM dans les œuvres de Robbe-Grillet sont toujours marquées par une certaine ambigüité. Il est souvent difficile de savoir si les victimes sont ou non consentantes. Si certaines jeunes filles, comme Gigi dans *La Reprise*, prennent visiblement plaisir à subir toutes sortes de sévices, d'autres, la plupart du temps anonymes, sont sauvagement violées, torturées et mises à mort. Mais le sadomasochisme est avant tout un art de la scène. Il a quitté la sphère du privé pour devenir un véritable spectacle populaire.

2- Le spectacle sadomasochiste

-L'exhibition scénique de la perversité

Chez Robbe-Grillet, le sadomasochisme perd progressivement son caractère mystérieux et intime. Ainsi, dans *La Maison de rendez-vous*, l'agression de la jeune Kito par un immense chien noir se présente comme une simple saynète théâtrale. La situation fictive de la fausse victime évoque cependant celle, bien réelle, des déportés des camps de la mort appelés à se faire attaquer et mordre par des bergers allemands spécialement dressés pour l'occasion. Robbe-Grillet transpose cette réalité tragique à sa propre fantasmatique sexuelle. Sous les feux des projecteurs, Kito devient la vedette d'une sorte de théâtre du Grand Guignol, bien plus érotique que sanguinolent :

> Bientôt on ne distingue plus personne, les deux jeunes filles ayant été absorbées par l'ombre l'une après l'autre, à partir des jambes, sitôt qu'elles ont commencé à descendre l'escalier ; elles ne

[608] BENAZZI Natale, D'AMICO Matteo, *Le livre noir de l'Inquisition,* Bayard, Paris, 2000, p.241.

> reparaissent que tout en bas de celui-ci, dans la clarté des projecteurs : ce sont bien entendu la servante eurasienne et la petite Japonaise. [609]

La servante eurasienne interprète, quant à elle, le rôle de la tortionnaire qui livre Kito à la barbarie du chien. Cependant l'animal ne blesse pas la jeune fille qu'il déshabille. Sa fonction l'oppose donc aux bergers allemands nazis dressés pour mordre et faire couler le sang. Le chien de *La Maison de rendez-vous* se présente, au contraire, comme un pur accessoire sexuel. Il n'est là que pour exposer aux spectateurs la chair nue de la jeune Kito parfaitement mise en valeur par l'éclairage de la scène du théâtre. Dans son article « Alain Robbe-Grillet et l'écriture de l'orgie dans *La Maison de rendez-vous* », Dosseh Daniel Lawson-Body insiste sur cette particularité :

> Pris habituellement sous l'éclairage des lumières de circonstance, le corps robbe-grillétien est vu de loin sur scène, dans la nuit où le clair obscur efface l'individualité (l'imperfection de la peau, mauvaises couleurs du teint) pour ne donner à voir que les attributs physiques alléchants qu'on choisit de montrer. [610]

Dans *Le Jeu avec le feu*, l'animal tient également un rôle similaire puisqu'il déchire sauvagement la robe d'une adolescente. On retrouve ce même type d'imagerie dans *L'Anglais décrit dans le château fermé* d'André Pieyre de Mandiargues même si l'auteur va plus loin, en présentant une scène de viol zoophile particulièrement insoutenable :

> Le dogue culeta vigoureusement pendant quatre à cinq minutes, sans provoquer aucune réaction, chez sa monture, que des sursauts de peine (mais je fis l'observation qu'il manquait un miroir, lequel, placé devant nous, eût montré le visage et peut-être les sentiments de l'exploitée), puis il s'arrêta et demeura stupide, tandis qu'une sale odeur de chenil envahissait la pièce. [611]

[609] ROBBE-GRILLET Alain, *La Maison de rendez-vous, op.cit.,* p.43.
[610] LAWSON-BODY Dosseh Daniel, « Alain Robbe-Grillet et l'écriture de l'orgie dans *La maison de rendez-vous* », in *Revue du CAMES- Nouvelle série B.,* Vol.008 N°1-2007, p. 5.
[611] PIEYRE DE MANDIARGUES André, *L'Anglais décrit dans le château fermé, op.cit*., p.83.

Avec *Le Château de Cène*, Bernard Noël se montrera encore plus radical puisque le héros de son récit, contrairement à la jeune victime du roman de Mandiargues, prend plaisir à être abusé par deux grands chiens noirs similaires à ceux que l'on trouve dans l'œuvre de Robbe-Grillet :

> Ce que je subis excède tout ce que j'étais capable d'imaginer, et il me semble, étant, maintenant branlé par deux chiens, avoir passé le comble, aussi cela me rassure-t-il et suis-je en train de m'abandonner au plaisir sans me douter que l'impossible appelle l'impossible[612].

Le roman de Bernard Noël date de 1969. Or il est intéressant de remarquer que cette figure du chien apparaît, dès le début des années soixante, dans les films et romans de Robbe-Grillet. La proximité entre les deux auteurs est sur ce point troublante même si, chez le pape du Nouveau Roman, le chien apparaît plus souvent comme une présence trouble et inquiétante que comme un possible partenaire sexuel. Dans *L'Immortelle,* l'animal est une entité monstrueuse qui vient hanter le héros jour et nuit :

> N, couché sur le dos, s'est endormi tout habillé, laissant la lampe de chevet allumée. Le reste de la pièce est assez sombre. Par les fentes des jalousies, dans la partie droite de l'image, ne vient plus aucune clarté. Les lointains aboiements se répètent, puis, tout proches, ce sont soudain les aboiements violents qui tirent N de son sommeil. [613]

Cette menace n'est cependant pas absente du *Château de Cène* comme l'atteste la mise à mort d'un jeune homme par les grands chiens de l'île :

> Dehors, les hurlements redoublaient. La victime était maintenant couchée au centre d'une grande étoile de sang autour de laquelle les monstres faisaient cercle avant un nouvel assaut. La bouche était pleine d'un râle rauque. A travers les côtes, débarrassées de toute chair, on voyait le cœur achever de battre. […] Dehors, les chiens avaient décidé d'en finir. La place du jeune homme n'était plus signalée que par un grouillement de gueules, de membres, de pelages sanglants. J'entendais les os

[612] NOEL Bernard, *Le Château de Cène*, (1969), Paris, Gallimard, 1990, p. 45.
[613] ROBBE-GRILLET Alain, *L'Immortelle, op.cit.,* p.118.

> éclater, les mâchoires broyer. Soudain, un grand fauve émergea de la masse et se précipita vers notre habitacle : il tenait entre les dents la tête de la victime. [614]

Sur la scène du théâtre de la Villa Bleue de *La Maison de rendez-vous*, le grand chien noir se substitue à un maître sadomasochiste. Il expose au public le corps nu de sa jeune captive. Bien qu'il ne soit jamais question de rapports sexuels zoophiles, le chien de *La Maison de rendez-vous* domine sa proie. Cette emprise sexuelle de l'animal sur la jeune fille rappelle le célèbre cas de Claudine de Culam. En 1601, cette adolescente de seize ans avait été condamnée après avoir eu des rapports intimes avec un chien. Or il a été prouvé, par la suite, que l'animal désirait sexuellement la jeune fille au point de tenter, devant tout un comité scientifique, de la prendre sauvagement en levrette. Le chien du roman de Robbe-Grillet ne fait que dévêtir sa victime même s'il semble aussi attiré par elle. Contrairement à Mandiargues et à Noël, l'auteur des *Gommes* laisse en suspens cette impression, évitant ainsi toute forme de dérives zoophiles. Les spectateurs du théâtre de la Villa Bleue regardent un spectacle érotique troublant mais parfaitement cadré et pour lequel aucune limite ne sera jamais franchie :

> Ce fragment de la scène, en tout cas, ne laisse aucun doute : la gueule du chien qui flaire l'adolescente saisie de peur, acculée au mur, contre lequel elle doit subir les frôlements du mufle inquiétant depuis les cuisses jusqu'au ventre, et la servante qui regarde la jeune fille d'un œil froid, tout en laissant assez de jeu à la tresse de cuir pour permettre à la bête de libres mouvements de la tête et du cou, etc. [615]

La servante eurasienne maîtrise l'animal. C'est elle seule qui décide du sort réservé à la jeune fille. Elle est son bourreau et se sert du chien comme d'un simple instrument de torture. Or, à l'image de l'adolescente nippone, la jeune femme, qui joue aussi un rôle, connaît parfaitement les codes de la représentation sado-érotique. Le spectacle SM du théâtre

[614] NOEL Bernard, *Le Château de Cène*, *op.cit.*, p.55.
[615] ROBBE-GRILLET Alain, *La Maison de rendez-vous*, *op.cit.*, p.41.

de la Villa Bleue, plutôt sage, s'oppose aux scènes perverses et brutales de *Souvenirs du triangle d'or* et de *Projet pour une révolution à New York.* Ce type de représentation aseptisée évoque l'image de la strip-teaseuse enchaînée de *Trans-Europ-Express.* Présenté sur une scène de théâtre, le fantasme sadomasochiste devient donc acceptable. Il excite la curiosité perverse des spectateurs tout en s'interdisant de franchir certaines limites éthiques. Il rend acceptable la déviance en en faisant un objet esthétique. Les actrices de ce théâtre érotique rappellent la figure de Bettie Page, célèbre pin-up des années 50, modèle de photos fétichistes et interprète du sulfureux *Betty Page Bondage Queen* d'Irving Klaw. Cette icône de la sous-culture a inspiré de nombreux artistes comme la célèbre effeuilleuse burlesque Dita von Teese. Elle a également été l'une des premières vedettes à faire connaître au grand public le *bondage* et l'esthétique SM. La strip-teaseuse de *Trans-Europ-Express,* tout comme la jeune Kito de *La Maison de rendez-vous* et les actrices du théâtre de *Gradiva* s'inspirent probablement de ce modèle.



Trans-Europ-Express d'Alain Robbe-Grillet



Betty Page

Dans *L'Immortelle,* les danseuses orientales se présentent également comme des créatures luxurieuses même si, contrairement aux autres héroïnes de Robbe-Grillet, elles ne participent pas à un quelconque spectacle sadomasochiste :

> Mais elle découvre aussi, en premier plan, un panneau où sont placardées des affiches de spectacles érotiques, avec en particulier des photos de danseuses à moitié nues ; une de ces danseuses « orientales » occupe ainsi la plus grande partie de l'écran lorsque le plan change.[616]

Les actrices et danseuses de charme des œuvres de Robbe-Grillet sont toujours dans une position d'infériorité. Fausses victimes de simulacres de jeux sadiques ou objets sexuels exhibant leur nudité aux yeux d'un public, la plupart du temps exclusivement masculin, elles sont de purs fantasmes totalement insaisissables. Dans *C'est Gradiva qui vous appelle,* Hermione, actrice du théâtre du Triangle d'or, ne cesse d'apparaître et de disparaître. Elle est l'obsession du personnage de John Locke qui n'arrive pas à avoir une quelconque emprise sur elle. La fiancée de Corinthe de *La Belle Captive* joue un rôle similaire. C'est sur la scène d'un théâtre imaginaire, encadrée d'un large rideau rouge, qu'elle apparaît, à plusieurs reprises, devant Walther. Entièrement vêtue de blanc, la créature vaporeuse interprète le rôle archétypal de la fiancée morte-vivante. Le monde du théâtre a quitté ici la sphère du réel pour s'inscrire dans celle de l'imaginaire. Cette représentation scénique purement fantasmatique rappelle certains passages de *Souvenirs du triangle d'or*. Le temple aux fantasmes et aux souvenirs perdus du roman de Robbe-Grillet est un véritable théâtre mental à l'intérieur duquel la notion d'interdit tend à s'estomper. Les petites filles deviennent les actrices de saynètes érotiques s'apparentant aux tableaux de *Gradiva* :

> Le tableau qui suit, connu sous le nom « La fiancée vendue », débute par la présentation des costumes de noces (amples robes de mariée, blanches, vaporeuses, translucides, voiles de tulle immaculés, brodequins en perles, couronnes de lis, diadèmes à cerceau, etc.), devant Temple, toujours à peu près nue mais qu'un éclairage approprié rend de nouveau presque nubile, avec ses petits seins ronds, sa taille déjà marquée, la toison naissante ombrant son pubis d'un duvet soyeux.[617]

[616] ROBBE-GRILLET Alain, *L'Immortelle, op.cit.*, p.70.
[617] ROBBE-GRILLET Alain, *Souvenirs du triangle d'or, op.cit.,* p.110.

Robbe-Grillet reprend, à son compte, toute une tradition du théâtre érotique héritée du XVIIIème siècle. Dans *Les mystères de Besançon : énigmes et découvertes*, Brigitte Rochelandet évoque la particularité de ce type de spectacles clandestins :

> Le théâtre érotique, spécialité française très en vogue au XVIIIe siècle, se diffusait sous le manteau et se jouait dans des hôtels particuliers, qualifiés de « folies » ; dans ces antres ouverts aux initiés, des petits théâtres miniatures servaient d'agrément. Par discrétion ou pour pimenter le jeu amoureux, certaines femmes calfeutrées dans un carrosse non armorié surgissaient masquées d'un loup noir et s'engouffraient dans des loges ornées de grilles. Le libertinage animait l'esprit avant d'animer les corps ! [618]

Les lieux secrets dans lesquels se déroulent les cérémonies de *Souvenirs du triangle d'or* et de *Gradiva* rappellent les hôtels particuliers évoqués dans le texte ci-dessus. Le théâtre du Triangle d'or de *C'est Gradiva qui vous appelle* se présente aussi comme un endroit privé. La thématique de la société secrète, déjà entrevue dans *La Belle Captive*, prend ici une place prépondérante. Sorte de cabaret mystérieux, le théâtre du Triangle d'or propose à ses spectateurs des tableaux érotiques relevant autant du Grand Guignol que de l'art pictural. Les habitués viennent assister à des représentations aussi sadiques que raffinées. Les pièces de théâtre libertines du XVIIIème siècle ont donc de nombreux points en commun avec les spectacles pervers de *Gradiva* et de *Souvenirs du triangle d'or*. On peut notamment évoquer le cas particuliers de *L'Esprit des Mœurs* de Bernard de Saint-Just, pièce dans laquelle sont dévoilés, sans pudeur, les amours lesbiens des personnages de Mademoiselle de Lesbosie et de la Marquise. Cependant, chez Robbe-Grillet, l'exhibition de la perversité a ses limites puisque les exécutions sont toujours hors-scène. Le rideau rouge tombe sur la scène du théâtre en même temps que le couperet sur le cou de la jeune et jolie victime. Robbe-Grillet reprend à son compte les codes du théâtre du Grand Guignol mais les aseptise de manière à les rendre acceptables. Dans *Gradiva*, le spectacle est pervers mais à mille lieues des représentations

[618] ROCHELANDET Brigitte, *Les mystères de Besançon : énigmes et découvertes*, Suisse, éd. Cabédita, 2002, p.103.

extrêmes du Grand Guignol. S'il en garde les thématiques, il refuse, par contre, toute forme d'effusion. Comme a pu le faire remarquer Paul Ardenne, dans *Extrême- Esthétiques de la limite dépassée,* le Grand Guignol, en mettant en scène des viols, des assassinats ou encore des dépeçages se faisait une spécialité de la représentation horrible[619]. Créé en 1897, à Paris, par Oscar Méténier, il est, en quelque sorte, l'ancêtre du film gore. Son domaine, pour reprendre les propos tenus par Paul Ardenne, est celui des violeurs qui éviscèrent leurs victimes, des amputations criminelles, des assassins coupeurs de têtes, des arracheurs d'yeux, des nécrophiles et des tueurs fous[620]. Dans la pièce *Le jardin des supplices* de Pierre Chaine et André de Lorde, adapté du roman d'Octave Mirbeau, Clara, une jeune Anglaise vivant en Chine, prend plaisir à assister aux tortures infligées aux prisonniers du bagne voisin. Ce type de représentation sordide est au centre du *Succubus* de Jesus Franco. Dans ce film érotico-horrifique, datant de 1968, Lorna Green, incarnée par Janine Reynaud, présente un show SM dans un petit cabaret chic de Lisbonne au cours duquel un homme et une femme sont torturés et tués, pour de faux, sous le regard d'un public visiblement conquis.



Affiche du *Jardin des supplices*



Succubus de Jesus Franco

[619] ARDENNE Paul, *Extrême-Esthétiques de la limite dépassée*, Paris, Flammarion, 2006, p. 155.
[620] *Ibid.*, p.155.

Cet imaginaire est aussi celui de Robbe-Grillet qui déplace la sphère du théâtre dans celle du roman en présentant des scènes de meurtre et de nécrophilie si extrêmes qu'elles en deviennent grotesques. Les crimes de *Projet pour une révolution à New York* sont, comme on a pu s'en rendre compte, marqués par le sceau de la démesure :

> Le sang a coulé en si grande abondance de cette dernière blessure qu'il a jailli sur les aines et sur le ventre, maculé de traînées rougeâtres la matière visqueuse, opaline, aux surépaisseurs encore miroitantes, recouvrant le mont de Vénus, inondait largement l'intérieur des cuisses et des genoux, formant à la fin sur le sol de granit une petite mare oblongue, entourée d'éclaboussures. [621]

L'excès de *Projet* est bien celui du théâtre du Grand Guignol qui utilise toutes sortes d'artifices pour déréaliser l'horreur des situations qu'il cherche à représenter. Dans *Extrême-Esthétiques de la limite*, Paul Ardenne fait l'inventaire des différents procédés utilisés par les metteurs en scène du Grand Guignol, procédés que l'on retrouve également dans l'œuvre de Robbe-Grillet :

> S'en étonnerait-on, la mise en scène des horreurs montrées au Grand Guignol, à la fois d'une grande sophistication et d'une crasse vulgarité, fait l'objet de « secrets de fabrication » (utilisation de masques en caoutchouc, armes à lames rétractables, usage de poches de faux sang, etc.) qui interdisent la stricte copie du genre. [622]

Dans *Projet,* Ben Saïd, à l'image des acteurs du Grand Guignol, porte un masque qui lui permet d'assouvir toutes sortes de fantasmes. Déguisé en serrurier, il viole le corps sans vie d'une jeune fille. Ce personnage pervers évoque la figure archétypale du nécrophile héritée de la tradition grand-guignolesque. En 1921, la pièce *L'Homme de la nuit* d'André de Lorde et Léo Marches s'inspirait explicitement du cas du sergent Bertrand, nécrophile condamné en 1849 pour profanations de sépultures et mutilations de cadavres. Chez Robbe-

[621] ROBBE-GRILLET Alain, *Projet pour une révolution à New York, op.cit.*, p.185.
[622] ARDENNE Paul, *Extrême-Esthétiques de la limite dépassée, op.cit.*, p.156.

Grillet, les pervers, à l'image du personnage principal de *L'Homme de la nuit*, ne semblent connaître aucune limite :

> Après avoir flairé le sang encore liquide, dont plusieurs ruisselets de longueurs inégales ont coulé sur le carrelage, et fureté de droite et de gauche aux alentours, le rat maintenant s'enhardit : il se hisse sur son train de derrière et promène en hésitant les pattes antérieures et le museau sur le corps de la suppliciée, qui gît sur le dos dans une pose amollie, abandonnée, ses charmes offerts plus que dissimulés par les lambeaux lacérés et rougis de la longue chemise blanche. La bête, qui semble attirée surtout par les blessures des sept poignards enfoncés dans les chairs tendres, en haut des cuisses et au bas du ventre, tout autour de la toison poisseuse, la bête velue est si grosse que, tout en conservant appui sur le sol, elle parvient ainsi à explorer la fragile peau déchirée, depuis l'aine jusqu'aux environs du nombril où la chair nue apparaît à nouveau, encore intacte à cet endroit, dans un large accroc effiloché du léger tissu de lin. C'est là que le rat se décide à mordre et commence à dévorer le ventre. [623]

Cette torture du rat qui rappelle certains supplices de l'Inquisition se retrouve aussi dans *American Psycho* de Bret Easton Ellis. Dans ce roman, le personnage de Patrick Bateman infiltre un rat à l'intérieur du sexe d'une jeune femme. L'animal dévore les chairs de la victime d'une manière analogue à celle de la créature de *Projet* :

> Animé d'une énergie nouvelle (la fille est toujours consciente), il se précipite dans le tube, son corps disparaissant à moitié et, au bout d'une minute- je vois son corps de rat agité de petites secousses, tandis qu'il mange-il disparaît complètement, à part la queue, et je retire brutalement le tube, piégeant l'animal. La fille émet des sons à peu près incompréhensibles. […] La tête du rat émerge- il a réussi à se retourner à l'intérieur-, couverte de sang rouge sombre (je remarque aussi que la tronçonneuse lui a coupé la queue à peu près au milieu), et je lui redonne un peu de brie, avant de devoir enfin, je le sens, le tuer à coup de pieds, ce que je fais. [624]

Si Robbe-Grillet se montre moins radical que Bret Easton Ellis, la filiation ne semble pas impossible surtout quand on sait que le Nouveau Roman a énormément été étudié dans les universités américaines. Mais cette thématique du supplice du rat, évoquée par Robbe-Grillet dans *Projet pour une révolution à New York* puis par Bret Easton Ellis dans

[623] ROBBE-GRILLET Alain, *Projet pour une révolution à New York*, *op.cit*., p.142-143.
[624] EASTON ELLIS Bret, *American Psycho*, Paris, Seuil, 1998, p.422-423.

American Psycho, semble surtout renvoyer à Freud. Dans son essai, *L'Homme aux rats*, le célèbre psychanalyste évoquait le cas pathologique d'Ernest Langer, patient traumatisé par le récit dudit supplice :

> Que le récit de la punition aux rats ait réveillé chez notre patient toutes les émotions prématurément réprimées de cruauté égoïste et sexuelle, voilà qui est bien attesté par sa propre description et par sa mimique lorsqu'il répète le récit.[625]

Robbe-Grillet fait aussi référence à l'un des passages les plus emblématiques du *Jardin des supplices* de Mirebeau qui, comme on a pu le voir précédemment, a été adapté en pièce pour le théâtre du Grand Guignol :

> -Ah ! vous voyez… Je ne vous le fais pas dire… Et je suis fier de l'intérêt que vous prenez à mon supplice… Mais attendez… Le rat pénètre, par où vous savez … dans le corps de l'homme… en élargissant de ses pattes et de ses dents… le terrier… Ah !... ah !... le terrier qu'il creuse frénétiquement, comme de la terre. [626]

A partir des années 70, le cinéma gore a pris la succession du théâtre du Grand Guignol. Mais les séries Z, à l'image de certains spectacles grand-guignolesques, ne prétendent pas représenter une quelconque réalité. Le *snuff movie*, sous-genre problématique, expose, au contraire, des scènes de meurtres et de tortures particulièrement réalistes. Dans *Extrême-Esthétiques de la limite,* Paul Ardenne donne une définition intéressante du concept de *snuff-movie* :

> « Mythe ou réalité », les *snuff movies* renouent en tout cas avec une pratique abandonnée depuis quelques siècles : l'immolation ou le massacre organisés à des fins de spectacle. Qui dit spectacle dit plaisir. » […] Le *snuff* joue, à sa manière, avec le concept de reconfiguration. Il reconstruit une

[625] FREUD Sigmund, *L'Homme aux rats*, Paris, PUF, 2000, p. 55-56.
[626] MIRBEAU Octave, *Le Jardin des supplices,* (1899), Paris, Fasquelle, 1957, p.186.

> réalité horrifique fantasmée mais crédible que l'on n'a pas osé créer de toutes pièces. Il reconstruit mais contre la fiction. En veillant à ce que soit terrassée toute suspicion de fabrication. [627]

Difficile de savoir si les images de violences brutales qui proviennent de ce type de film sont ou non authentiques. Le cadre du réel empiète ici sur celui de la fiction. Dans *Projet pour une révolution à New York,* Robbe-Grillet invente le concept de *snuff movie* grand public. Ces films clandestins interdits se métamorphosent, chez lui, en émissions familiales et programmes éducatifs :

> […] Il y a aussi la série des « Crimes individuels éducatifs » qui essaie d'opérer une catharsis générale des désirs inavoués de la société contemporaine. Tu comprends le mot « catharsis » ?
> -Naturellement ! Vous me prenez pour une idiote ?
> -Excuse-moi… Et puis il y a encore les films dont les bobines sont mises en réserve pour plus tard, par des spéculateurs qui jouent à la hausse sur le sens de l'histoire. Tu imagines la valeur qu'auraient, pour n'importe quelle université préparant le doctorat de sciences historiques, des enregistrements optico-magnétiques sur l'exécution de Robespierre, de Jeanne d'Arc, ou seulement d'Abraham Lincoln, pourtant beaucoup moins spectaculaires que la plupart de nos réalisations. »[628]

Le domaine du cinéma est plus ambigu que le monde du théâtre. Si les représentations sado-érotiques de *Gradiva* et de *Trans-Europ-Express* sonnent faux, ce n'est pas le cas des films gores et pornographiques hyperréalistes de *Projet.* Les tortures et mises à mort y sont bien réelles, à l'image des représentations théâtrales du film *Bloodsucking Freaks* de Joel M. Reed. Dans ce long-métrage, datant de 1976, un metteur en scène de théâtre capture des jeunes filles pour les torturer sur scène, tout en cherchant faire croire au public qu'il s'agit de simples trucages. Ce type de représentation sadomasochiste extrême est aussi au centre de l'œuvre de Herschell G. Lewis, ancien réalisateur issu du porno soft qui s'est imposé, dès le début des années soixante, comme le précurseur du cinéma gore. Dans son ouvrage *Ze craignos monsters,* Jean-Pierre Putters évoque l'un de ses films les plus connus *Wizard of*

[627] ARDENNE Paul, *Extrême- Esthétiques de la limite dépassée, op cit.*, p. 329 et 331.
[628] ROBBE-GRILLET Alain, *Projet pour une révolution à New York, op.cit.*, p.154.

Gore, à l'esthétique et aux thématiques proches de *Bloodsucking Freaks* mais aussi de *Projet pour une révolution à New York.* Le théâtre du Grand Guignol est devenu ici *snuff movie* :

> Avec *Wizard of Gore, il* nous montre les tours horribles d'un magicien découpant les femmes sur scène, tours qui se révèleront réels lorsque celles-ci regagnent leurs domiciles. [629]



Bloodsucking freaks de Joel M. Reed *Wizard of Gore* de Herschell G. Lewis

Chez l'auteur des *Gommes,* tout a également la possibilité de se métamorphoser en *snuff movie*. Le jeu télévisé de *N. a pris les dés* en est l'exemple le plus probant. Les participants du jeu, à l'image des actrices sacrifiées du film de Joel M. Reed, sont présentés comme de simples victimes prêtes à être mises à mort. Sorte de jeu de cirque moderne, le divertissement télévisuel devient ici facteur d'angoisse. Dans son article « Sacrifice, femme et violence chez Robbe-Grillet : la problématique du sujet », Soledad Alvarado-Palacios évoque le cas particulier du sulfureux reportage sur les cérémonies religieuses africaines regardé par JR dans *Projet pour une révolution à New York*[630]. La jeune femme, excitée par les images réelles des adolescentes sacrifiées, brûle accidentellement sa robe avec son fer à repasser :

> JR s'arrête une minute dans son ouvrage, le fer électrique suspendu en l'air à vingt centimètres de la soie verte, pour contempler une des exécutions prise en gros plan par le cameraman. Au moment le

[629] PUTTERS Jean-Pierre, *Ze craignos monsters*, Paris, éd.Vents d'Ouest, 1991, p.106.
[630] ALVARADO-PALACIOS Soledad, « Sacrifice, femme et violence chez Robbe-Grillet : le problème du sujet », in *La Chouette n°33*, 2002, p.28.

> plus intéressant, un petit sourire de satisfaction passe comme l'ombre d'un oiseau de proie sur son visage de porcelaine, tandis que la langue rose rentre lentement à sa place. [631]

La télévision et le cinéma se sont substitués au théâtre. La réalité, dans ce qu'elle a de plus obscène et trivial, n'aurait alors plus sa place dans une salle de spectacle. Cet échec, c'est celui du « Théâtre réaliste » évoqué par Marcela Iacub dans son ouvrage *Par le trou de la serrure*. Ce sous-genre scandaleux mettait en scène des situations particulièrement sordides. Au début du XIXème siècle, la pièce *L'Avortement* de Frédéric Chirac faisait d'ailleurs l'objet d'une grande polémique :

> Dans *L'Avortement,* Marcelline, fille publique, grosse des œuvres de son souteneur, après quelques hésitations, prend enfin la décision fatale. Elle ôte sa camisole et son jupon de dessous, et se jette sur un lit, met un tablier blanc, et opère la patiente, qui pousse des gémissements, par intervalles. L'avorteuse dit en accompagnant ses gestes : « Attention, je le tiens », « Encore un qui ne gigotera plus ». Puis elle pose un bol d'alcool sur la table et essuie ses mains rouges de sang après son tablier. C'est à ce moment que les spectateurs, trop patients jusqu'alors, ont violemment protesté. La salle entière était debout, frémissant d'indignation, et lançait à Chirac les épithètes de s… et de c… ! » […] Malheureusement pour le pauvre jeune homme, aucun artiste n'a voulu défendre sa démarche en la qualifiant d'« artistique » et encore moins faire de lui la victime d'une ignorante injustice. [632]

S'il n'est jamais question d'accouchement ou d'avortement dans les œuvres d'Alain Robbe-Grillet, les expérimentions scientifiques d'un roman comme *Projet pour une révolution à New York* ne sont cependant pas sans lien avec les situations déviantes du « théâtre réaliste ». Dans les deux cas, c'est le caractère monstrueux et malsain de la situation qui est au centre de la représentation :

> C'est, assis à la table, un homme en blouse blanche au visage sévère et aux cheveux gris, qui porte des lunettes cerclées d'acier. Tout, dans ses traits comme dans sa stature, a l'air stéréotypé, sans vie réelle, sans expression humaine autre que cette dureté et cette indifférence de convention pure ; à moins que seul lui donne ce comportement fermé l'intérêt trop aigu, exclusif, qu'il accorde à son expérience. Il est en train, en effet, dans le cône de clarté vive dispensé par l'abat jour, de doser un

[631] ROBBE-GRILLET Alain, *Projet pour une révolution à New York, op.cit*., p. 80.
[632] IACUB Marcela, *Par le trou de la serrure*, Paris, Fayard, 2008, p. 205.

> sérum (substance narcotique ou hallucinogène, excitant nerveux, poison à l'action progressive ou foudroyante), dans une seringue à injections hypodermiques dont il tient de la main gauche du corps cylindrique gradué, terminé par une fine aiguille creuse, la pointe dirigée vers le haut, pendant qu'il manœuvre entre le pouce et l'index de l'autre main l'extrémité en boule du piston de verre. [633]

Mais Robbe-Grillet trompe le lecteur en déjouant l'illusion réaliste. Celui-ci n'est plus dans la position d'un spectateur de théâtre ou de cinéma. Il se retrouve face à une véritable *ekphrasis* comme l'atteste l'extrait ci-dessous :

> Rien sur l'image, ne permet de déceler la nature exacte, ou même l'effet attendu, de ce produit incolore dont l'injection a besoin d'une telle mise en scène et cause tant d'anxiété à la jeune prisonnière. L'incertitude quant au sens exact de l'épisode est d'autant plus grande que le titre de l'ouvrage manque, la partie supérieure de la couverture, où il devrait normalement figurer, ayant été déchirée en travers et arrachée, volontairement ou non. [634]

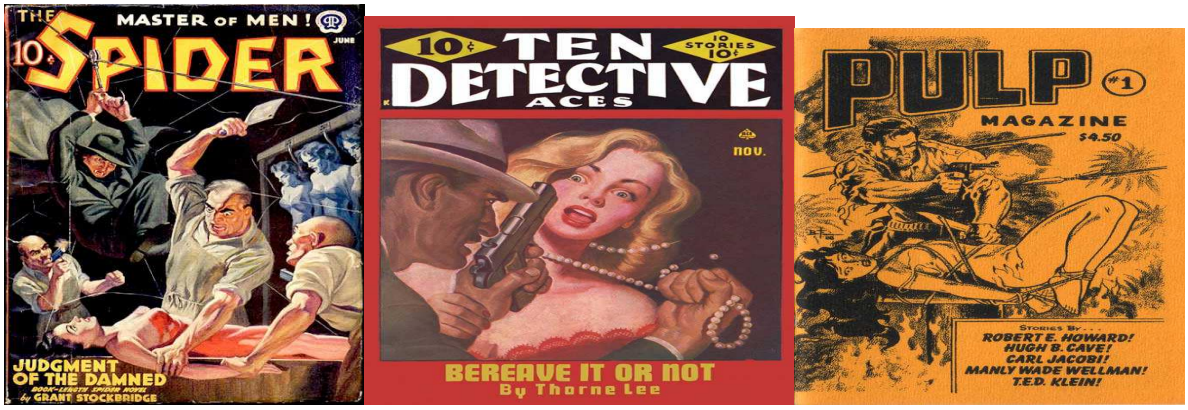
La métalepse indique au lecteur que cette scène, loin d'être réaliste, ne serait, en fait, que la couverture d'un roman d'aventure. Robbe-Grillet rend ici hommage au *pulp*, sous-genre littéraire américain évoquant les univers extrêmes et décalés du théâtre du « Grand Guignol ». Les *pulps* étaient des magazines américains de mauvaise qualité publiant, pour l'essentiel, des fictions provocatrices et sulfureuses. Cependant, comme a pu le souligner Alain-Michel Boyer, dans *Les paralittératures,* on comptait, à l'époque, de nombreuses sous-catégories génériques de *pulps* :

> Lorsqu'il devint évident que le public désirait avant tout des ensembles de récits apparentés, on assista à une spécialisation en catégories encore plus différenciées que dans les *dime novels.* D'où l'apparition de *pulps* consacrés exclusivement à des romans d'aventures maritimes (*The Ocean*, créé en 1907 par Munsey ou *Sea Stories*, lancé en 1922 par Street and Smith), des récits d'horreur (*Horror Stories, Terror Tales),* des romans roses (*Romance, Glamourous Love Stories*) , des récits d'espionnage (*Secret Service Stories*), des romans de guerre terrestre (*War Stories*), guerre navale (*Navy Stories*), guerre

[633] ROBBE-GRILLET Alain, *Projet pour une révolution à New York, op.cit*., p. 89.
[634] *Ibid.,* p.90.

aérienne (*Sky Birds*), mais aussi des *pulps* qui rassemblaient des histoires se déroulant dans un Orient de rêve (*Magic Carpet*) ou dans des forêts exotiques (*Jungle Stories*). [635]

Sortes de série B sur papier glacé, les *pulps* sont peuplés de femmes fatales, d'assassins et de savants fous pervers. Cet imaginaire fait partie intégrante de l'œuvre robbe-grillétienne. Qu'il s'agisse des expérimentations scientifiques troubles de *Projet* et de *La Belle Captive* ou encore des femmes manipulatrices perverses de *Trans-Europ-Express* et de *L'Immortelle,* l'univers du *pulp* est partout chez le Nouveau Romancier. Il est l'un des éléments phare de sa création romanesque comme cinématographique. Le roman d'aventure de *Projet* est donc un *pulp* puisque, comme a pu le souligner Pierre Jouin, dans *Une liberté toute neuve- culture de masse et esthétique nouvelle dans la France des années 50,* les illustrations sur les couvertures des *pulps* sont souvent teintées de sadisme et d'érotisme[636].



L'esthétique excessivement théâtrale des romans et films de Robbe-Grillet rappelle également l'univers des *crime comic books*, BD pour adultes dont la teneur sadomasochiste, pour reprendre les propos tenus par Pierre Fresnault- Deruelle dans son ouvrage *La Bande dessinée*, se trouve parfois exacerbée par l'expressionnisme débridé des graphismes[637]. Ces univers pervers ont été dénoncés, en 1954, par le psychiatre américain Fredric Wertham.

[635] BOYER Michel-Alain, *Les paralittératures, op.cit.*, p. 39-40.
[636] JOUIN Pierre, *Une liberté toute neuve- culture de masse et esthétique nouvelle dans la France des années 50,* Paris, éd. Klincksieck, 1995, p. 197.
[637] FRESNAULT-DERUELLE Pierre, *La Bande dessinée,* Paris, Armand Colin, 2009, p. 44.

Dans *Seduction of the Innocent et la croisade anti-comics,* Werthman énumère les nombreuses scènes de sexe et de violence qu'il a repérées dans les *crime comic books.*



Dans *La Maison de rendez-vous,* les saynètes érotico-sadiques du théâtre de la Villa Bleue semblent sortir tout droit de l'une de ses bandes dessinées de série :

> On voit maintenant la jeune eurasienne acculée dans l'angle d'une chambre cossue, près d'une commode de laque au galbe souligné par des ornements en bronze, toute fuite coupée par un homme à la barbiche blanche, taillé avec soin, dont la haute stature se dresse au-dessus d'elle. […] Edouard Manneret, tué sur le coup, gît ensuite sur le plancher de sa chambre (ou cabinet de travail ?), étendu de tout son long, etc., tandis que la servante qui n'a pas fait un geste, le contemple du même visage angoissé qu'elle avait au début de la scène, avant l'arrivée du chien. [638]

Les mises en scène théâtrales de *La Maison de rendez-vous* jouent avec les codes du polar de série B en présentant des situations souvent inquiétantes et ambiguës. La perversité qu'elles affichent renvoie aussi à l'univers du théâtre du Grand Guignol auquel Robbe-Grillet rend explicitement hommage dans ce roman :

> Le programme comporte ensuite un divertissement dans le style du Grand-Guignol, qui s'intitule « Meurtres rituels » et fait largement appel aux trucages de circonstance : instrument à lame rentrante, encre rouge répandue sur la chair blanche, cris et contorsions des victimes, etc. [639]

[638] ROBBE-GRILLET Alain, *La Maison de rendez-vous, op.cit.,* p.158-159.
[639] *Ibid.,* p. 99.

Selon Jean Alter, l'obsession de Robbe-Grillet, avec *La Maison de rendez-vous,* est de recréer sous une forme romanesque le mouvement de l'imagination érotique[640]. Cette même idée se retrouve dans *Piège* de Jacques Baratier dont l'univers esthétique rappelle *Gwendoline,* la célèbre bande dessinée de John Willie. Pour Jean Streff, *Piège* se présente comme une suite d'images-fantasmes, une sorte de tentative de cinéma en totale liberté, digne descendant de *L'âge d'or* et du *Chien andalou* de Buñuel[641]. Bulle Ogier, future dominatrice du film de Barbet Schroeder, y est la victime masochiste d'une Bernadette Laffont toute de cuir vêtue que l'on retrouvera, quelques années plus tard, en cruelle reine des amazones dans le *Gwendoline* de Just Jaeckin.



Bernadette Laffont dans *Gwendoline* de Just Jaeckin

On remarque également que la plupart des personnages féminins qui peuplent l'œuvre robbe-grillétienne portent soit un seul prénom, à l'image d'Alice dans *Glissements progressifs du plaisir,* soit un surnom comme la jeune Gigi de *La Reprise.* Selon Dominique Maigueneau, cette particularité est constitutive du genre pornographique :

[640] ALTER Jean, *La vision du monde d'Alain Robbe-Grillet, op.cit.*, p.108.
[641] STREFF Jean, *Le masochisme au cinéma, op.cit.*, p.148.

> Trait révélateur : les personnages des récits pornographiques disposent rarement d'un nom complet (prénom et patronyme) qui les inscrirait avec précision dans l'espace social. Ils se contentent en général d'un prénom (« Justine », « Madalena »), d'une lettre initiale (« O »), d'un nom de fantaisie sexuellement motivé (« Grandvit »), d'un surnom (« Lou »), voire d'un pronom (« il ») […] [642]

Les jeunes filles des œuvres de Robbe-Grillet sont de simples actrices de fictions de charme. Le monde du théâtre et de la littérature permet donc à l'auteur de mettre en scène ses propres fantasmes. Alter insiste sur cette propriété de l'œuvre en évoquant les multiples références et emprunts de *La Maison de rendez-vous* :

> Un amateur de la littérature à émotions fortes identifiera sans peine des persiflages de James Bond, des scènes empruntées directement à l'*Histoire d'O*, des situations stéréotypées du roman rocambolesque ; sympathisant de l'avant-garde, il reconnaîtra une parodie des *Chaises*, verra des allusions à Beckett ; et, s'il connaît les classiques du cinéma, il sourira en retrouvant King-Kong. [643]

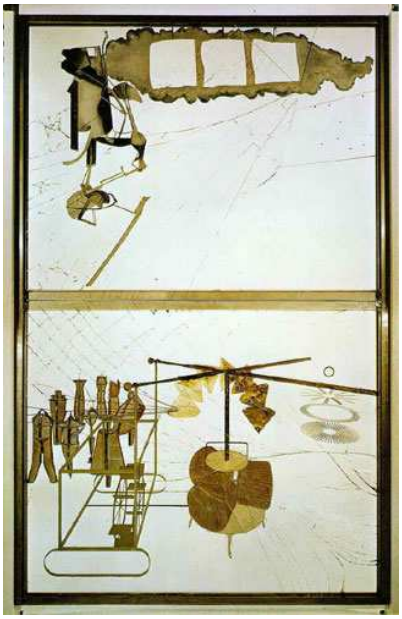
Dans *L'Eden et après*, les jeux des différents protagonistes du bar de l'Eden tournent autour du sexe et de la mort. On peut notamment évoquer le simulacre de viol sur lequel s'ouvre le film et que le spectateur pense, l'espace d'un instant, être réaliste. On retrouve ce même type de mise en scène dans *Souvenirs du triangle d'or* dont les saynètes sado-érotiques annoncent le théâtre de *Gradiva,* tout en rappelant, aux lecteurs et spectateurs les plus assidus, la série des tableaux licencieux de *Glissements progressifs du plaisir* :

> -Vous êtes fatigués ?
> -Oui, un peu forcément : répéter tous les jours ces mêmes vieilles histoires… perdues… Pourtant je voulais encore citer quelques-unes des scènes rituelles se déroulant dans la palais nocturne, celle par exemple qui est inscrite sous le titre « La Belle Captive », dont les chevilles sont maintenues par de lourdes chaînes à des boulets en fonte, et aussi la crucifixion en rose avec l'éponge déjà dite… déjà dite… ou peut-être encore le tableau de la mariée mise à nu sur une machine, qui vient après ce début en tout cas rapporté plus bas : la photographie sur le prie-Dieu rouge et noir, les mains liées par un chapelet, les épingles à chapeaux, etc. Vieux fantômes… Vieux fantômes…[644]

---

642 MAINGUENEAU Dominique, *La littérature pornographique*, Paris, Armand Colin, 2007, p.56.
643 ALTER Jean, *La vision du monde d'Alain Robbe-Grillet*, *op.cit.*, p. 84.
644 ROBBE-GRILLET Alain, *Souvenirs du triangle d'or, op.cit.,* p.78-79.

On peut également noter que le tableau de la mariée mise à nue, évoqué dans l'extrait ci-dessus, fait référence à *La mariée mise à nue par ses célibataires, même* de Marcel Duchamp :



Marcel Duchamp, *La mariée mise à nue par ses célibataires, même* (1915-1923)

Dans *Glissements progressifs du plaisir,* les nombreux plans sur les jeunes filles suppliciées à l'intérieur des souterrains proviennent, sans doute, de l'esprit perturbé d'Alice. Ce théâtre mental est aussi au centre de *C'est Gradiva qui vous appelle,* Robbe-Grillet disséminant certaines images de *Glissements progressifs du plaisir* dans ce dernier film. Les hypothétiques victimes de la prison religieuse de *Glissements progressifs du plaisir* entrent donc en relation avec les actrices du théâtre du Triangle d'or de *Gradiva* :

> f) Maria sur son prie-Dieu, dans la même position qu'en a), mais vue d'un peu plus près (dans le même axe). Sœur Julia n'est plus dans le champ et les fesses de Maria sont marquées de multiples lignes saignantes laissées par le fouet. Précisons, ici comme toujours, que les traces de sang ou de

> fouet doivent être avant tout décoratives, la vraisemblance n'étant d'aucune utilité dans cette affaire.[645]

Dans le ciné-roman de *Glissements progressifs du plaisir,* l'auteur insiste sur la fausseté revendiquée de la représentation sado-érotique. Les jeunes filles sont les comédiennes d'une sorte de théâtre pervers rappelant la fin de *Marquis de Sade : Justine* de Jesus Franco. Dans ce film érotique, de 1968, l'innocente Justine, incarnée par Romina Power, échoue sur les planches d'un théâtre populaire. Cachée derrière un drap noir, elle finira par exhiber son corps nu au public. Le monde du spectacle fait partie intégrante de la fantasmatique sadienne or, comme a pu le faire remarquer Jacques Zimmer, dans son ouvrage *Sade et le cinéma,* le Divin Marquis est aussi l'auteur de nombreuses pièces de théâtre méconnues :

> Hors la publication de ses premières œuvres, il revient au théâtre qui l'a toujours occupé. Avec des succès très limités, il faut bien le dire, pour ses pièces d'alors : *Le Misanthrope par amour* sera reçu à la Comédie-Française en 1790, mais jamais joué, *Le Comte Oxtiern ou Les Effets du libertinage* comptera deux représentations (en 1791, au théâtre Molière), *Le Suborneur* une seule après 1792 au Théâtre italien. Il laissera après sa mort plus de cinquante manuscrits de pièces diverses. [646]

Dans *Justine ou les malheurs de la vertu*, l'importance accordée aux costumes et aux mises en scènes sophistiquées annonçait déjà les cérémonies macabres de *Souvenirs du triangle d'or* et de *Topologie d'une cité fantôme* :

> -Toutes les femmes que tu as vues hier, ma chère Thérèse, et celles que tu viens de voir, se divisent en quatre classes de quatre filles chacune ; la première est appelée la classe de l'enfance ; elle contient les filles depuis l'âge le plus tendre jusqu'à celui de seize ans ; un habillement blanc les distingue. La seconde classe, dont la couleur est le vert, s'appelle la classe de la jeunesse ; elle contient les filles de seize jusqu'à vingt et un ans. [647]

[645] ROBBE-GRILLET Alain, *Glissements progressifs du plaisir, op.cit.*, p.106-107.
[646] ZIMMER Jacques, *Sade et le cinéma,* Paris, La Musardine, 2010, p.22.
[647] SADE, *Justine ou les malheurs de la vertu,* Paris, Le livre de poche, 1973, p.171.

A l'image des détenues de *Glissements progressifs du plaisir* et des fillettes suppliciées de *Souvenirs du triangle d'or,* la jeune Justine, du film de Franco, est la vedette d'un spectacle pervers cadré de manière particulièrement stricte car, pour reprendre les propos tenus par Damien Lagauzère dans *Le Masochisme : Du sadomasochisme au sacré,* le SM est « un petit théâtre » et cette dimension le relie à la notion sociologique de script, qui se distingue de celle du scénario en cela qu'elle implique le moindre détail de la mise en scène afin de, comme au cinéma, pouvoir rejouer, plus tard, la scène, dans des conditions identiques [648]. En effet, il y a toujours, chez Robbe-Grillet, une perfection formelle inhérente à la représentation SM. Les décors sophistiqués du théâtre du Triangle d'or de *Gradiva* en sont la preuve la plus flagrante. Les mises en scène érotiques du cinéaste entrent en relation avec cette idée d'un théâtre de l'interdit évoqué par Véronique Poutrain dans son article « Modifications corporelles et sadomasochisme » :

> L'univers sadomasochiste se présente avant tout comme un théâtre. D'ailleurs, les adeptes parlent volontiers de « scène » SM. Pas n'importe quel théâtre, cependant. Pour les non-initiés, cet univers est le théâtre de toutes les horreurs, de toutes les barbaries : le décorum est celui des salles de tortures, de l'impensable, du lugubre et de l'inconcevable. Un théâtre où les accessoires eux-mêmes confèrent au sinistre : chaînes, cordes, bracelets de cuir, fouets, martinets, pinces diverses, etc. Un théâtre qui contient les corps, les immobilise, marque les chairs, parfois de manière définitive… Le théâtre de l'impensable, de l'inconcevable… en quelque sorte, le théâtre de tous les cauchemars, le théâtre de l'interdit. Interdit qui justement appelle la transgression. [649]

Cependant, chez Robbe-Grillet, l'idée d'interdit n'est pas réductible à l'imagerie sadomasochiste. Dans *La Reprise,* la jeune Gigi, adolescente et prostituée de treize ans, se donne en spectacle d'une manière similaire à celle du personnage interprété par Charlotte Rampling dans *Portier de nuit*. Dans le film de Liliana Cavani, l'actrice, la poitrine nue et simplement vêtue d'un pantalon trop grand autour des reins et d'une casquette SS, interprète

[648] LAGAUZERE Damien, *Le Masochisme : du sadomasochisme au sacré,* Paris, L'Harmattan, 2010, p. 205.
[649] POUTRAIN Véronique, « Modification corporelle et sadomasochisme », in *Quasimodo n°7,* 2003, p. 349.

‘‘Wenn ich mir etwas wünschen dürfte’’, la célèbre chanson de Marlène Dietrich composée par Holländer.



Portier de nuit de Liliana Cavani

Dans une même ambiance de cabaret, la jeune fille de *La Reprise* exécute un sulfureux numéro de music-hall berlinois. L’enfant, grimée en femme fatale, évoque alors implicitement la figure d’Eva Ionesco :

> Quand HR est entré dans la « salle de spectacle » du *Sphinx*, intime bien que surpeuplée, Gigi était debout sur le bar, en train d’exécuter un des traditionnels numéros berlinois, en guêpière noire et chapeau haut-de-forme. Sans interrompre son exhibition, avec sa longue canne blanche à pommeau d’argent de dandy, elle lui a gentiment adressé un signe d’accueil plein de naturel, comme s’ils avaient rendez-vous au cabaret cette nuit-là, ce que l’adolescente nie avec véhémence, tenant même à préciser qu’elle avait recommandé au malade de rester dans sa chambre, dans son état d’extrême faiblesse confirmé par le docteur Juan, et surtout de ne pas quitter la maison, dont elle aurait prétendu à titre dissuasif que toutes les portes étaient fermées à clef. [650]

On trouvait déjà, en 1922, dans *Docteur Mabuse, le joueur* de Fritz Lang, un type de représentation similaire, les danseuses des Folies Bergères y présentant des numéros pour le moins dénudés. Il semble également opportun de noter l’analogie évidente entre le personnage du Docteur Mabuse, mégalomane manipulateur et pervers qui use du déguisement

[650] ROBBE-GRILLET Alain, *La Reprise*, *op.cit.*, p.193.

comme d'une seconde peau, et celui de M, le psychopathe nécrophile de *Projet pour une révolution à New York* qui ne cesse de cacher sa véritable identité, tout au long du roman, en ayant recours, lui aussi, au travestissement. Ces deux archétypes pourraient d'ailleurs être les personnages principaux d'une pièce du théâtre du Grand Guignol. Cependant, contrairement à Mabuse, M ne s'attaque qu'à des jeunes filles auxquelles il fait subir toutes sortes de sévices sexuels. Les adolescentes de *Topologie d'une cité fantôme,* à l'image des fillettes violées et torturées de *Projet*, se retrouvent au centre de spectacles particulièrement malsains. Mises à mort de la même manière que les gladiateurs des jeux du cirque de la Rome Antique, elles s'opposent à cette figure de Lolita faussement ingénue incarnée par Gigi dans *La Reprise.* Dans son article « *Topologie d'une cité fantôme* : une approche catastrophique ou chaotique », Sylviane R. Schwer fait de cette thématique du sacrifice de la jeune vierge le centre même du roman de Robbe-Grillet[651]. Les victimes de *Topologie d'une cité fantôme* ressemblent d'ailleurs énormément aux adolescentes sacrifiées au Dieu de la fécondité du reportage regardé par J.R dans *Projet pour une révolution à New York* :

> […] selon la légende, était sacrifiée chaque soir au dieu du plaisir une jeune vierge blonde (visage délicat, longue chevelure, corps au modelé sans défaut) choisie parmi les captives ayant échappé aux jeux des soldats ivres, dont les interventions barbares ne seraient prolongées durant trois jours et trois nuits, lors du sac de la ville. [652]

Les jeunes filles sacrifiées au Dieu du plaisir évoquent les ''vierges du soleil'', femmes qui, dans la civilisation inca, étaient vouées au service du Dieu Soleil. Mises à mort pour la divinité ou appelées à devenir les esclaves sexuelles de l'empereur, ces victimes expiatoires connaissaient un sort similaire à celui des adolescentes de *Souvenirs du triangle d'or.* Ce type de culte sacrificiel existe aussi chez les mayas. Comme l'a souligné Christian

[651] R. SCHWER Sylviane, « *Topologie d'une cité fantôme* : une approche catastrophique ou chaotique », in *14èmes journées de Rochebrune : Rencontres interdisciplinaires sur les systèmes complexes naturels et artificiels. Catastrophes, discontinuités, ruptures, limites, frontières,* Megève, 2007, p. 7.
[652] ROBBE-GRILLET Alain, *Topologie d'une cité fantôme, op.cit.,* p.167.

Ngô, dans *Le Soleil,* des hommes et des jeunes vierges étaient régulièrement sacrifiés au Dieu des Mayas[653]. Une partie des représentations fantasmatiques qui peuplent l'univers robbe-grillétien emprunte énormément au domaine de l'anthropologie même si la visée symbolique tend, chez l'auteur des *Gommes,* à s'estomper. Selon Michel Coquet, auteur d'*Arunâchala : la montagne de Shiva,* le symbolisme oriental de la Vierge concerne le but de toute évolution qui est de protéger, nourrir et finalement révéler la beauté spirituelle cachée sous le voile Maya[654]. Contrairement aux ''vierges du soleil' 'de la civilisation inca, les jeunes filles de *Topologie d'une cité fantôme* sont sacrifiées au nom d'une divinité luxurieuse. Elles ne sont que des objets sexuels que les hommes se plaisent à dégrader :

> Les outrages ainsi cent fois répétés, avec les variantes barbares et la brutalité d'usage, expliquent pourquoi le sang de sa défloration coule en aussi grande abondance et forme une longue tache vermeille dans la région inguino- pubienne avant de ruisseler entre les cuisses, comme il a été vu au deuxième chapitre, sur l'image où l'infortunée s'enfuit du temple et court vers la partie absente du dessin. [655]

Dans *Le Château de Cène* de Bernard Noël, les jeunes vierges connaissent un sort similaire à celui des adolescentes de *Topologie d'une cité fantôme* et de *Souvenirs du triangle d'or.* Lors d'un cérémonial, rappelant les cultes sacrificiels mayas évoqués précédemment, la virginité d'une jeune fille est offerte au narrateur :

> Trois vieillards vinrent alors flanquer la suivante qui, près de moi, était demeurée inactive ; sur un nouveau geste du meneur de la cérémonie, ils commencèrent à dévêtir son corps gracile, dont la pâleur embuait la grâce.
> -La lune nouvelle est vierge, déclara l'un des déshabilleurs en pointant un index stupide vers le pubis découvert, tandis que ses deux acolytes partaient d'un rire qui s'enfla jusqu'à ce que le meneur y mît enfin comme un point d'orgue. La lune nouvelle est timide, ajouta-t-il pendant que la jeune suivante s'enfuyait en plaquant sur le haut de ses cuisses une main maladroite. [656]

[653] NGÖ Christian, *Le Soleil,* Paris, éd. Le Cavalier Bleu, 2005, p.114.
[654] COQUET Michel, *Arunâchala : la montagne de Shiva,* Paris, éd. Les Deux Océans, 1996, p.185.
[655] ROBBE-GRILLET Alain, *Topologie d'une cité fantôme, op.cit.,* p.51.
[656] NOEL Bernard, *Le Château de Cène, op.cit.,* p.22.

Dans l'imaginaire collectif, les Incas et les Aztèques sont des êtres barbares et sanguinaires. Georges Bataille qui, comme Robbe-Grillet, a fait du sacrifice l'un des motifs principaux de sa fantasmatique érotique, décrit avec exhaustivité, dans *La Part maudite,* les excès auxquels se livraient certaines de ces tribus.

> Nous connaissons d'une façon plus entière et plus vivante que ceux des temples plus anciens les sacrifices humains de Mexico, qui élèvent sans doute un sommet dans la chaîne cruelle des rites religieux. Les prêtres tuaient leurs victimes en haut des pyramides. Ils les étendaient sur un autel de pierre et les frappaient d'un couteau d'obsidienne à la poitrine. Ils arrachaient le cœur encore battant et l'élevaient ainsi vers le soleil. [657]

Il est, sans doute, possible qu'en rédigeant les scènes de sacrifices de *Projet pour une révolution à New York* et de *Topologie d'une cité fantôme,* Robbe-Grillet se soit inspiré de cet ouvrage fondamental. Néanmoins chez l'auteur des *Gommes,* comme chez Bernard Noël, la référence anthropologique est sans cesse déplacée et pervertie. On trouvait déjà dans l'œuvre de Sade ce même type de procédés. Dans des romans tels que *Justine ou les malheurs de la vertu* et *Les 120 journées de Sodome,* la sexualité est inlassablement liée à la nourriture. Il n'y qu'à se remémorer les nombreuses scènes de coprophagie qui peuplent l'univers fantasmatique du Divin Marquis pour s'en apercevoir :

> Et il en avait, à cet effet, apporté une de porcelaine blanche, qu'il tint pendant que je poussais et qu'il examinait scrupuleusement l'étron sorti de mon derrière, spectacle délicieux qui l'enivrait, disait-il de plaisir. Dès que j'eus fait, il reprit l'assiette, respira délicieusement le mets voluptueux qu'elle contenait, mania, baisa, flaira l'étron, puis, me disant qu'il n'en pouvait plus et que la lubricité l'enivrait à la vue d'un étron plus délicieux qu'aucun de ceux qu'il eût jamais vus de sa vie, il me pria de lui sucer le vit.[658]

Bien avant Sade, la mythologie indigène associait déjà fréquemment l'acte de manger à celui de copuler. Un mythe Jabuti relatait d'ailleurs l'histoire d'hommes se cachant pour

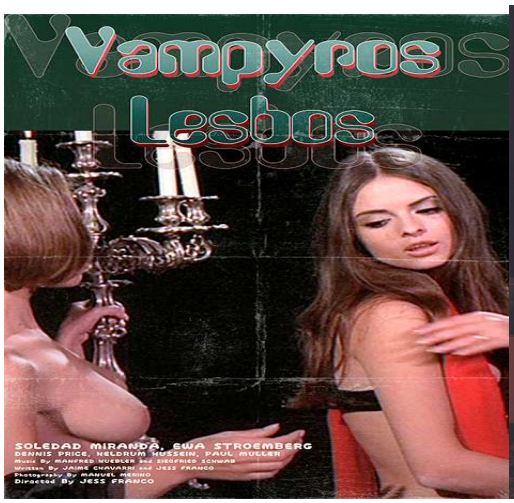
[657] BATAILLE Georges, *La Part maudite,* Paris, éd.de minuit, 1967, p.87.
[658] SADE, *Les 120 journées de Sodome, op.cit.,* p.208-209.

manger leurs propres excréments mélangés à des épis de maïs bouillis. Robbe-Grillet se place dans la parfaite filiation de Sade en reprenant bon nombre de coutumes et de mythes indigènes. Les représentations fantasmatiques qu'elles soient théâtrales, comme dans *Souvenirs du triangle d'or* et *Gradiva,* ou télévisuelles dans le cas de *Projet pour une révolution à New York*, prennent une dimension anthropologique inquiétante puisque ce qui ressort, chez Robbe-Grillet, de la culture indigène est toujours lié au couple *Eros* et *Thanatos*. Cette fascination morbide pour les cultes mayas a aussi énormément inspiré les réalisateurs de films d'aventures. En 1957, dans *The Living Idol* d'Albert Lewin, il est question de vierges sacrifiées et de divinités anthropomorphes. Le cinéaste américain distille dans un long-métrage, pourtant grand public, toutes sortes d'obsessions sexuelles et morbides.



Chez Robbe-Grillet, cet imaginaire du sacrifice est toujours mis à distance puisqu'il prend place sur la scène d'un théâtre. Quant aux spectacles privés de *La Maison de rendez-vous* et de *C'est Gradiva qui vous appelle,* ils baignent dans un climat érotico-morbide proche de celui des films de Jesus Franco. Dans *Vampyros Lesbos,* sorti en 1970, il est question d'une mystérieuse Comtesse vampire participant à un spectacle de strip-tease sur la scène d'un cabaret. Cette créature vaporeuse qui apparaît chaque nuit, au personnage de Linda, est proche de la mystérieuse fiancée de Corinthe de *La Belle Captive.* La Comtesse de *Vampyre*

Lesbos partage d'ailleurs, avec la jeune femme du film de Robbe-Grillet, un même goût pour le sang et le sexe.





Quant à la thématique lesbienne du film de Franco, elle n'est pas sans lien avec les jeux érotiques pervers des héroïnes de *Glissements progressifs du plaisir*. Lié à la fois à la mort et à la sexualité, le rouge, longtemps considéré comme la couleur des maisons closes, tient aussi une place importante dans ces deux films. Les héroïnes de *Glissements progressifs du plaisir* sont d'ailleurs des prostituées. A l'image des comédiennes de *Gradiva*, les deux jeunes femmes se donnent en spectacle mais dans un cadre plus intime. L'appartement de Nora et Alice est devenu la scène d'un nouveau théâtre érotique. Alice et son client sont même présentés comme les acteurs d'une saynète sexuelle particulièrement déceptive puisque l'idée de rapports SM, tant attendue par les spectateurs, est rapidement annihilée :

> Alice est allongée sur le lit en cuivre aux draps blancs ouverts ; elle est nue, étendue sur le dos, immobile et absente. Le garçon s'approche, la regarde, rectifie très légèrement la position des bras, lui écarte davantage les jambes, la regarde à nouveau. Il enlève sa veste et sa cravate, reste avec sa chemise blanche ouverte sur sa peau nue. Il conserve son pantalon, mais ôte sa ceinture de cuir : la façon dont il tient alors celle-ci devra laisser croire aux amateurs qu'il va en faire usage, mais c'est exprès pour les

décevoir, car il la laisse ensuite tomber à terre. Il apporte encore une retouche dans la position du corps de la jeune fille. [659]

Les personnages des films de Robbe-Grillet évoluent dans des univers dont l'artificialité ne cesse d'être surlignée. Qu'il s'agisse du Marrakech en carton-pâte de *Gradiva,* des décors abstraits de *Glissements progressifs du plaisir* ou encore de l'hôtel en spirales de *L'Année dernière à Marienbad,* la tentation réaliste est toujours rejetée. Chez Luis Buñuel, cette idée d'artificialité est poussée à son paroxysme. Dans *Cet obscur objet du désir,* deux actrices interprètent le même personnage. Quant à la construction dramatique du film, elle s'apparente à une simple succession de saynètes théâtrales. Mais l'érotisme affleure aussi derrière cette structure préfabriquée comme l'attestent les danses sensuelles de la belle Conchita qui exerce, à l'image de certaines héroïnes de Robbe-Grillet, la profession de danseuse nue. C'est d'ailleurs caché que le héros du film de Buñuel, comme cet archétype du voyeur que l'on retrouve dans l'ensemble de l'œuvre robbe-grillétienne, espionne les faits et gestes de la jeune femme et la surprend, entièrement nue, en train de danser le flamenco. Sa conduite l'apparente au spectateur de *peep-show* dont parle Dominique Maigueneau dans *La littérature pornographique* :

> En réalité, la logique de la pornographie fait que c'est le « peep-show », davantage que le théâtre, qui lui convient : le spectateur solitaire est un voyeur qui se trouve dans la proximité immédiate des « performeurs » (en règle générale des « performeuses ») sans en être vu. [660]

Mais le voyeur n'est pas, chez Robbe-Grillet, un simple spectateur puisqu'il finit toujours par participer à la représentation qui se présente à lui.

[659] ROBBE-GRILLET Alain, *Glissements progressifs du plaisir, op.cit.*, p.73.
[660] MAINGUENEAU Dominique, *La littérature pornographique, op.cit.*, p.16.

-Voyeurisme et décadence

Selon Didier Moulinier, auteur du *Dictionnaire de la perversion,* le voyeurisme n'est intelligible que référé à la pulsion scopique[661]. Ce concept de ''pulsion scopique'' est hérité de Freud qui, dans ses *Trois essais sur la théorie de la sexualité,* dit que le plaisir de voir (ou plaisir scopique) devient une perversion quand il se limite exclusivement aux parties génitales, est associé au dépassement du dégoût et qu'il refoule le but sexuel normal au lieu de le préparer[662]. Chez Robbe-Grillet, le voyeur est toujours obsédé par le sexe de ses victimes. La toison pubienne des femmes est, pour lui, l'objet d'une véritable fascination. Dans *Projet pour une révolution à New York,* un mystérieux individu compare le pubis d'une jeune fille suppliciée à l'araignée qui meurtrit ses chairs. La scène malgré sa monstruosité se mue en une véritable représentation scénique à laquelle plusieurs spectateurs se trouvent d'ailleurs conviés :

> Le serrurier voyeur, penché sur la scène à cause de son extrême myopie, ne peut détacher son regard de cet animal au corps de chauve-souris revêtu d'un pelage noir à reflets violets, agitant comme des tentacules un nombre effrayant de longs appendices crochus, sinon pour parcourir des yeux les lignes harmonieuses de la proie offerte à ses morsures, rendue plus intéressante encore par les liens qui la tordent, étranglent ses chairs, la contraignent à demeurer dans une position cruelle, l'exposent ouverte et sans voile à la vue des spectateurs. Le dernier arrivé de ceux-ci remarque, à ce sujet, un détail curieux : la fourrure triangulaire équilatérale, au dessin net et ferme, aux proportions discrètes, qui orne le pubis, a une belle teinte noire de jais ressemblant à celle de la bête elle-même. [663]

Le sexe des victimes est toujours exhibé aux yeux du voyeur ; or les femmes sont souvent réduites, chez Robbe-Grillet, à leurs seules parties génitales. Dans *Souvenirs du triangle d'or,* le narrateur, en décrivant la photographie du cadavre de la jeune ouvrière, s'étend longuement sur sa toison pubienne. Le lecteur, qui a une vision d'ensemble parfaite de la situation, devient voyeur au même titre que le narrateur. Ce procédé était déjà au centre de

[661] MOULINIER Didier, *Dictionnaire de la perversion, transformation de quelques concepts psychanalytiques,* Paris, L'Harmattan, 2002, p.153.
[662] FREUD Sigmund, *Trois essais sur la théorie de la sexualité, op.cit.,* p.42.
[663] ROBBE-GRILLET Alain, *Projet pour une révolution à New York, op.cit.,* p.196.

Roberte ce soir de Klossowski, l'auteur illustrant par un dessin la photographie d'une jeune femme à la robe enflammée :

ANTOINE

Quelle scène extraordinaire… cette jeune dame…

OCTAVE

…dont la jupe a pris feu à la cheminée et qui en se retournant du côté du foyer alors qu'elle se précipitait en avant, se jette dans les bras de ce monsieur, qui lui arrache la jupe pour éteindre la flamme.

ANTOINE

Mais cette dame, c'est tante Roberte… Avouez, mon oncle, que vous vous êtes amusé à faire un montage, vous n'avez pas pris cette photo sur le fait ?

OCTAVE

Je l'ai prise à l'instant même où tante Roberte faisait sa conférence dans le salon de la villa ; elle venait de s'accouder imprudemment au manteau de la cheminée, la jupe s'est enflammée pendant qu'elle parlait. [664]

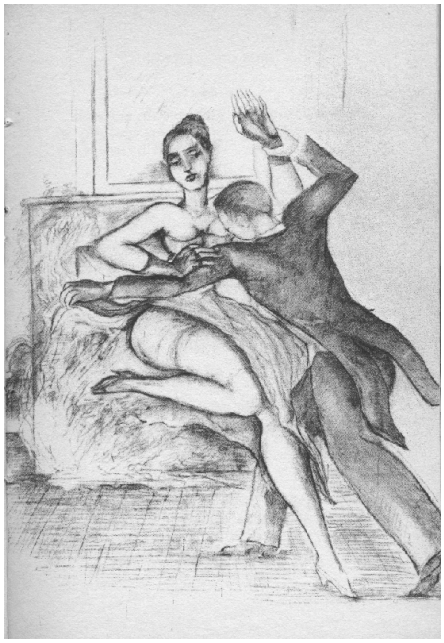


Illustration de Klossowski

[664] KLOSSOWSKI Pierre, *Roberte ce soir*, Paris, éd. de Minuit, 1953, p.24.

La photographie de *Souvenirs du triangle d'or,* de par son aspect particulièrement détaillé, se mue en un tableau qui rappelle *L'origine du monde* de Gustave Courbet mais aussi et surtout *Etant donné* de Marcel Duchamp :

> Présentée de face, elle ne porte plus qu'un léger pantalon de toile blanche, déchiré plusieurs fois depuis la taille jusqu'au niveau de l'entre-jambe, des grands lambeaux de tissu ayant même été arrachés de manière à mieux dégager le ventre et le pubis à la fine toison rousse triangulaire ; une des cuisses s'est ainsi trouvée dénudée presque jusqu'au genou, et c'est seulement l'écartement des jambes qui interdit au reste du vêtement de glisser aussitôt jusqu'aux chevilles. [665]



Gustave Courbet, *L'origine du monde* Marcel Duchamp, *Etant donné*

La jeune femme nue du tableau de Duchamp, tout comme l'ouvrière de la photographie de *Souvenirs du triangle d'or,* paraît morte. Dans la nouvelle « La Chambre secrète », issue de son recueil *Instantanés,* Robbe-Grillet semble reprendre, en la décrivant minutieusement, l'œuvre picturale de Duchamp. Or Robbe-Grillet rend surtout hommage à Gustave Courbet auquel il a d'ailleurs dédicacé cette nouvelle. « La Chambre secrète » apparaît alors comme la description d'un tableau imaginaire de Courbet :

[665] ROBBE-GRILLET Alain, *Souvenirs du triangle d'or, op.cit.,* p.18.

> C'est le corps laiteux lui-même qui semble éclairer la scène, la gorge aux seins gonflés, la courbe des hanches, le ventre, les cuisses pleines, les jambes étendues, largement ouvertes, et la toison noire du sexe exposé, provocant, offert, désormais inutile. [666]

L'adjectif « inutile » employé pour décrire le sexe de la jeune femme met en avant le caractère foncièrement morbide de la représentation. Le narrateur, devenu voyeur, semble frustré de n'avoir pu agresser et mettre à mort la victime. Il finit néanmoins par se métamorphoser en un monstrueux nécrophile proche de la figure de Ben Saïd, l'espion pervers de *Projet pour une révolution à New York.* Dans *Projet,* Ben Saïd qui a assisté, en spectateur, à la torture et mise à mort de la belle Sarah Goldstücker, viole le corps sans vie de la jeune femme. Le personnage du roman de Robbe-Grillet est un assassin raté qui surcompense son échec en abusant sexuellement des cadavres de jeunes filles :

> La fille est bien morte. Alors, avec des gestes doux et méticuleux, il se décide à déposer sa boîte à outils sur le sol, qu'il avait remise sur son épaule gauche après avoir fait jouer le pène de la serrure et conservée depuis lors, au cours de ses allées et venues dans le couloir. Puis il s'agenouille entre le poids de fonte, se couche avec précaution sur le corps couleur d'ambre, dont il déflore d'un coup de rein précis le sexe encore brûlant. [667]

Selon Henri Ey, Paul Bernard et Charles Brisset, auteurs du *Manuel de la Psychiatrie,* le voyeurisme est une perversion qui consiste à valoriser le jeu visuel comme pulsion partielle et dont le caractère passif peut s'intégrer dans une conduite psychopathique comme une agression détournée et cynique[668]. Le voyeur est donc appelé à devenir un assassin. On retrouve cette même idée dans *Le Voyeur,* à travers le personnage du jeune Julien Marek dont le comportement ambigu vis-à-vis de Mathias semble masquer une personnalité particulièrement trouble :

> Comment aurait-il su que ce chiffon- ce lainage Sali (très propre) au contraire- cet objet, enfin- appartenaient à la petite Jacqueline ? Il ignorait même que ce fût justement l'endroit où la fillette était

[666] ROBBE-GRILLET Alain, *Instantanés, op.cit.,* p.101.
[667] ROBBE-GRILLET Alain, *Projet pour une révolution à New York, op.cit.,* p.197.
[668] EY Henry, BERNARD Paul, BRISSET Charles, *Manuel de la Psychiatrie,* Paris, éd. Masson, 1997, p. 439.

> tombée … tombée… tombée… Il s'arrêta. Julien le regardait. Julien allait dire : « Elle n'est pas tombée, non plus. » Mais le garçon n'ouvrit pas la bouche. [669]

Julien est passé du statut de témoin d'un crime à celui de complice. Il s'est accaparé symboliquement la place de l'assassin en se réfugiant dans un mutisme inquiétant. Bien que rien ne soit jamais dit tout au long du roman, le lecteur imagine que le jeune homme fantasme sur ce crime qu'il n'a pu commettre. Robbe-Grillet laisse d'ailleurs en suspens cette hypothèse en présentant Julien Marek comme un être fantomatique au regard vide :

> Julien avait « vu ». Le nier ne servait plus à rien. Seules les images enregistrées par ces yeux, pour toujours, leur conféraient désormais cette fixité insupportable. [670]

L'attitude du voyeur est celle d'un futur psychopathe masquant ses pulsions meurtrières derrière un silence pesant. Mathias serait le médiateur par l'intermédiaire duquel Julien aurait réussi à réaliser indirectement son fantasme de mort. C'est donc par le regard que transite ici la possibilité d'une transgression future. Mais chez Robbe-Grillet, le voyeur est aussi un maniaque du détail. Il épie tout ce qui l'entoure et reste longuement fixé sur des éléments qui, à première vue, paraissent totalement insignifiants. Or le propre d'un psychopathe n'est-il pas d'être d'une minutie qui confine à l'obsession ? Dans *Le Voyeur*, Mathias, assassin présumé de la jeune Jacqueline, scrute tout avec une précision d'entomologiste :

> Il avait tout de suite reconnu Violette, dans le déguisement de paysanne qu'elle portait sur la photographie. Sa mince robe de cotonnade noire-la même que sur l'image-convenait mieux pour le plein été, mais il faisait si chaud au fond de ce ravin, qu'on s'y croyait au mois d'août. Violette attendait au soleil, dans l'herbe, à moitié assise, à moitié à genoux, les jambes rempliées sous elle, le reste du corps dressé et légèrement tordu vers le côté droit, dans une attitude un peu forcée. La cheville droite et le pied s'écartaient du haut de la cuisse : l'autre jambe demeurait invisible à partir du genou. Les bras étaient relevés, coudes en l'air et mains ramenées vers la nuque- comme pour arranger les cheveux par

[669] ROBBE-GRILLET Alain, *Le Voyeur, op.cit*., p.216.
[670] *Ibid.,* p.214.

> derrière. Un paletot de laine grise gisait près d'elle, sur le sol. La robe sans manches laissait voir le creux des aisselles. [671]

Sous les yeux de Mathias, la jeune fille se fragmente en une série d'entités disparates. Le regard du voyeur ne se porte plus sur un ensemble mais sur des morceaux de corps. Cette idée de réduction métonymique rejoint les interrogations du psychiatre Jean-Luc Cacciali qui, dans son article « Une perversion du regard : le voyeurisme », dit que le voyeur est quelqu'un qui a fait le choix libidinal électif de cet objet regard et que si l'objet est la condition du désir, pour le voyeur c'est le regard qui en est la condition absolue.[672] Pour le voyeur, le désir serait moins dans l'objet du regard que dans l'idée de regarder. Cette même idée ressort des analyses de Gérard Bonnet :

> Comme l'exhibitionniste, mais plus encore, le voyeur trouve dans sa pratique l'essentiel de sa satisfaction. Ce n'est pas dans son esprit une manœuvre d'approche ou un préliminaire, mais un plaisir en soi pour lequel il se cache et multiplie les artifices. [673]

Dans son article « Le voyeur dans deux œuvres d'Alain Robbe-Grillet : analyse stylistique », Neïla Manai dit , à propos du *Voyeur,* que le regard de Mathias correspond à la distinction qu'établit Freud entre les pulsions visuelles inconscientes des pulsions du moi- relatives aux fonctions sensitives- , le voir sexuel et le voir fonction[674]. Les fantasmes du personnage se trouvent même dédoublés par les scènes intimes qu'il épie. Ainsi, Mathias assiste à une séance de soumission sexuelle qui entre en relation directe avec le meurtre de la jeune Jacqueline :

> Mathias aperçoit alors, s'encadrant dans la grande place ovale au-dessus de la coiffeuse, l'homme, qui se tient dans la partie gauche de la pièce. Il est debout ; il a le regard fixé sur quelque chose ; mais la présence du miroir, entre lui et l'observateur, empêche d'en préciser la direction. Les yeux toujours

[671] *Ibid.*, p.122.
[672] CACCIALI Jean-Luc, « Une perversion du regard : le voyeurisme », in *Journal français de psychiatrie* 2/2002 (n°16), p.33.
[673] BONNET Gérard, *Les perversions sexuelles*, Paris, PUF, 1983, p.96.
[674] MANAI Neïla, « Le voyeur dans deux œuvres d'Alain Robbe-Grillet : analyse stylistique », in ALLEMAND.R-G., MILAT. C. (éds.), *Alain Robbe-Grillet : Balises pour le XXIème siècle,* Paris, 2010, p.140.

> baissés, la fille se lève et se met en marche, à mouvement peureux, vers celui qui vient de parler. Elle quitte la partie visible de la chambre, pour apparaître, quelques secondes plus tard, dans le champ de la glace ovale. Arrivée près de son maître- à moins d'un pas de distance- à portée de sa main-elle s'arrête. […] elle déplace doucement ses deux bras, avec précaution dirait-on ; ses petites mains obéissantes, remontent le long de ses cuisses, passent derrière les hanches et s'immobilisent à la fin dans le dos, un peu au-dessous du creux de la taille-poignets croisés-comme captives. Alors on entend la voix qui dit : « Tu es belle… », avec une sorte de violence contenue ; et les doigts de géant reviennent se poser sur la proie qui attend à ses pieds- tellement menue qu'elle y paraît presque disproportionnée. [675]

Dans l'extrait ci-dessus, l'attention du voyeur se porte essentiellement sur des éléments et non sur un ensemble. L'œil, pour reprendre les propos de Neïla Manai, n'est donc pas seulement un œil organique, mais aussi un œil fantasmatique dont le fonctionnement est soumis à la loi du désir[676]. Le narrateur de *La Jalousie,* tout comme Mathias dans *Le Voyeur,* finira, lui aussi, par fragmenter les objets sur lesquels il porte son attention. En déconstruisant l'univers qui se présente à lui, le voyeur se crée une nouvelle réalité fantasmatique dans laquelle le détail a plus d'importance que l'ensemble. Pour reprendre les propos tenus par Gérard Bonnet, dans son ouvrage *Les perversions sexuelles,* nous pouvons affirmer que le voyeur est un maniaque du fragment[677]. Or, pour Jacques Bril, auteur de *Regard et connaissance : avatars de la pulsion scopique,* « voir, c'est s'emparer de quelque chose de l'autre »[678]. Dans *La Jalousie,* le narrateur s'accapare les faits et gestes des êtres qu'il épie. La précision clinique de la description transforme progressivement les personnages en objets. Sous les yeux du narrateur, Franck et A… deviennent des entités abstraites, de véritables pantins dénués de toute psychologie :

> Au bout de plusieurs minutes-ou plusieurs secondes- ils sont toujours l'un et l'autre dans la même position. La figure de Franck ainsi que tout son corps se sont comme figés. Il est vêtu d'un short et d'une chemise kaki à manches courtes, dont les pattes d'épaules et les poches boutonnées ont une allure vaguement militaire. Sur ses demi-bas en coton rugueux, il porte des chaussures de tennis enduites

[675] ROBBE-GRILLET Alain, *Le Voyeur, op.cit*., p.77-78.
[676] MANAI Neïla, « Le voyeur dans deux œuvres d'Alain Robbe-Grillet : analyse stylistique », in *Alain Robbe-Grillet : Balises pour le XXIème siècle, art.cit.* p. 146.
[677] BONNET Gérard, *Les perversions sexuelles, op.cit*., p.97.
[678] BRIL Jacques, *Regard et connaissance : avatars de la pulsion scopique,* Paris, L'Harmattan, 1997, p. 85.

> d'une épaisse couche de blanc, qui se craquelle aux endroits où plie la toile sur le dessus du pied. A… est en train de verser l'eau minérale dans les trois verres, alignés sur la table basse. [679]

Dans *L'Immortelle*, un mystérieux voyeur épie, également derrière des jalousies, la belle L. qui lui apparaît comme une créature fantasmatique. Figée et inexpressive, la jeune femme évoque les mannequins érotiques de *Glissements progressifs du plaisir* et de *Projet pour une révolution à New York.* Le voyeur, que le spectateur imagine être N ou l'homme aux chiens, ne se rend cependant coupable d'aucune exaction contrairement à certains personnages de *Souvenirs du triangle d'or* et de *Topologie d'une cité fantôme* :

> Après quelques secondes d'immobilité, les jalousies basculent lentement, jusqu'à se trouver ouvertes au maximum, ne montrant alors que la tranche des lames de bois, qui, dans le même mouvement, disparaissent bientôt elles-mêmes tout à fait, pour laisser le visage de L occuper entièrement l'écran, sans trace de rayures horizontales. Le sourire de la jeune femme semble vouloir se préciser, mais l'image s'assombrit rapidement et l'écran devient noir. […] C'est L, de nouveau, immobile encore et vue de pied, mais à peine plus éloignée, son emplacement sur l'écran reste néanmoins le même (au premier tiers environ à partir du bord gauche). [680]

Dans le ciné roman de *L'Immortelle,* Robbe-Grillet insiste sur l'aspect foncièrement imaginaire du regard que N porte sur les choses qui l'entourent. C'est lui qui fait, tour à tour, de L, une déesse, une statue de cire du musée Grévin et une prostituée de convention[681]. Comme a pu le faire remarquer Antonio Quinet, dans son article « Le trou du regard », le concept de pulsion scopique a permis à la psychanalyse de rétablir une fonction d'activité de l'œil, non plus comme source de vision mais comme source de libido[682]. Chez Robbe-Grillet, l'œil transforme la réalité des êtres et des choses en fantasmes. L'auteur des *Gommes* rejoint également les théories de Merleau-Ponty qui réaffirmait dans *L'Œil et l'Esprit*, l'importance de l'intellect dans le processus même de vision. Le voyeur des œuvres de Robbe-Grillet, tout

[679] ROBBE-GRILLET Alain, *La Jalousie, op.cit.,* p.46.
[680] ROBBE-GRILLET Alain, *L'Immortelle, op.cit.,* p.16-17.
[681] *Ibid.,* p.10.
[682] QUINET Antonio, « Le trou du regard », in *Cairn info* site web, p.1.

comme la figure du peintre évoquée dans l'essai de Merleau-Ponty, pratique donc une « théorie magique de la vision[683] » :

> Il lui faut bien admettre que les choses passent en lui ou que, selon le dilemme sarcastique de Malebranche, l'esprit sort par les yeux pour aller se promener dans les choses puisqu'il ne cesse d'ajuster sur elles sa voyance. [684]

Contrairement à l'artiste peintre, le voyeur ne crée rien à partir des images qui se présentent à lui. Il n'arrive d'ailleurs jamais à se les réapproprier. Seul, le voyeur de *L'Eden et après,* tour à tour caché derrière des jalousies et les murs des maisons de Djerba, réussira à capter le moment présent en prenant en photo Violette. La vision du voyeur est cependant toujours conditionnée par son propre ressenti. Ainsi, dans *La Jalousie,* la scutigère évoquée par le narrateur ne cesse de changer de forme et de longueur. Elle devient une création abstraite qui n'a plus de la scutigère que le nom :

> Soudain l'avant du corps se met en marche, exécutant une rotation sur place, qui incurve le trait oblique vers le bas du mur. Et aussitôt, sans avoir le temps d'aller plus loin, la bestiole choit sur le carrelage, se tordant à demi et crispant par degrés ses longues pattes, cependant que les mâchoires s'ouvrent et se ferment à toute vitesse autour de la bouche, à vide, dans un tremblement réflexe… [685]

Pour reprendre les propos tenus par Merleau-Ponty dans *L'Œil et l'Esprit*, nous pouvons affirmer que la vision est une pensée conditionnée naissant « à l'occasion » de ce qui arrive dans le corps et qui est « excitée » à penser par lui[686]. La thèse avancée par Merleau-Ponty rejoint les propres interrogations de Sartre sur le voyeurisme. Dans *L'Être et le Néant,* le célèbre philosophe parle de conditionnement fantasmatique. Pour lui, le voyeur, avant même de passer à l'acte, évolue déjà dans la sphère du fantasme :

> Mon attitude, par exemple, n'a aucun « dehors », elle est pure mise en rapport de l'instrument (trou de la serrure) avec la fin à atteindre (spectacle à voir), pure manière de me perdre dans le monde, de me

[683] MERLEAU-PONTY Maurice, *L'Œil et l'Esprit,* Paris, Gallimard, 1964, p.27-28.
[684] *Ibid.,* p.28.
[685] ROBBE-GRILLET Alain, *La Jalousie, op.cit.,* p.164.
[686] *Ibid.,* p. 51.

> faire boire par les choses comme l'encre par un buvard, pour qu'un complexe-ustensile orienté vers une fin se détache synthétiquement sur fin de monde. [687]

Dans *Glissements progressifs du plaisir*, ce sont les désirs sexuels d'Alice qui semblent guider son propre regard. Ainsi, en épiant Maître David et l'une des jeunes détenues de la prison religieuse, l'adolescente devient témoin d'ébats lesbiens fantasmatiques :

> A ce moment, Sœur Julia pousse la porte d'un geste brusque en introduisant avec violence Alice dans la pièce : l'avocate est debout derrière la jeune Claudia, assise au piano. Claudia a sa blouse dégrafée et un sein nu ; l'avocate, penchée, l'embrasse sur la bouche, lui tenant d'une main la tête relevée et de l'autre lui caressant le cou. Les mains de Claudia, restées sur les touches, font quelques notes molles. Sœur Julia a un éclat de rire dément. L'avocate se redresse, avec un air hagard sur le visage. La scène se termine par un assez gros plan d'Alice, qui a le même visage dur, les mêmes yeux fixes, que lorsqu'elle a condamné la maîtresse à mort au n°14. [688]

On retrouve dans *Projet pour une révolution à New York,* ce même imaginaire. En effet, le voyeur, caché derrière le trou de la serrure, finit par donner vie à la couverture d'une bande dessinée d'aventure. Comme a pu le faire remarquer Jacques Lacan, en reprenant le concept freudien de pulsion scopique, le voyeur cherche à voir l'objet en tant qu'absence[689]. A partir de ce qu'il n'aperçoit qu'en partie, il se crée de nouveaux scénarii. Ainsi, pour Lacan : « Ce que le voyeur cherche et trouve, ce n'est qu'une ombre, une ombre derrière le rideau. Il y fantasmera n'importe quelle magie de présence, la plus gracieuse des jeunes filles, même si de l'autre côté il n'y a qu'un athlète poilu.[690] ». Selon Gérard Bonnet, les divers moyens utilisés par le voyeur (trous dans les murs, planchers, cloisons) lui permettent de faire apparaître et disparaître les choses à son gré[691]. La vision fragmentaire serait donc le moteur de toute expansion fantasmatique. Dans *Projet pour une révolution à New York,* Laura semble

[687] SARTRE Jean-Paul, *L'Être et le Néant,* Paris, Gallimard, 1943, p.317.
[688] ROBBE-GRILLET Alain, *Glissements progressifs du plaisir, op.cit.,* p.128-129.
[689] LACAN Jacques, *Le Séminaire, livre XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse,* Paris, Seuil, 1973, p.204.
[690] *Ibid.,* p.204.
[691] BONNET Gérard, *Les perversions sexuelles, op.cit.,* p.96.

épier, par sa fenêtre, les jeux des écolières de la cours de récréation. L'idée de voyeurisme est ici implicite puisqu'aucun indice textuel ne prouve que Laura regarde réellement ce qui se passe au dehors, cependant la description précise des activités sadomasochistes des petites filles illustre parfaitement la définition que Jacques Lacan donne du voyeurisme. Laura qui n'aurait qu'une vision partielle de ce qui se passe réellement dans la cours de l'école, s'imaginerait toutes sortes de scénarii fantasmatiques :

> A la cinquième porte, elle se trouve dans une chambre vide encore de tout son mobilier, qui donc n'est toujours pas la sienne, mais qui pourtant devrait l'être puisqu'elle donne de la même façon sur la cour entouré de hauts grillages d'une école de filles, la même probablement. Les élèves sont en récréation ; cependant elles ne semblent guère nombreuses aujourd'hui : six en tout et pour tout, qui sont en train de jouer à une sorte de colin-maillard. […] C'est une des plus jeunes qui a sur les yeux le bandeau de soie blanche et qui évolue d'un pas incertain, apeuré, les deux bras tendus en avant explorant le vide comme des antennes d'insecte aveugle, et la bouche entrouverte. Les cinq autres qui l'entourent sont munies chacune d'une longue règle de fer à section carrée, qui fait sans doute partie de la trousse à dessin dont elles doivent se servir pour tracer sur leurs cahiers des figures de géométrie. Mais l'usage qu'elles en font ici serait plutôt celui de banderille dans l'arène. [692]

Cette même idée se retrouve dans *La Jalousie* puisque, comme ont pu le démontrer Christian Michel et Lionel Verdier, dans *Robbe-Grillet* Les Gommes, La Jalousie : « Les jalousies permettent de voir sans être vus. Elles définissent une vision singulière du monde et des personnes. La jalousie n'offre en effet qu'une vision partielle de la réalité.[693]». Dans *Les Derniers Jours de Corinthe*, Robbe-Grillet se présente lui-même comme un voyeur, devenant ainsi, à son tour, l'un des personnages pervers de ses œuvres antérieures :

> Regardant par-dessus la tête d'un gamin à oreilles de vieillard, je vois que la circonférence parfaite qu'ils dessinent, comme arrêtés par un invisible fil, se situe à distance respectueuse-une dizaine de pieds-du spectacle qui les retient avec tant de force : une fille couchée à terre, inerte, sans doute morte

[692] ROBBE-GRILLET Alain, *Projet pour une révolution à New York*, *op.cit.*, p. 119.
[693] MICHEL Christian, VERDIER Lionel, *Robbe-Grillet* Les Gommes, La Jalousie, Neuilly, Atlande, 2010, p.99.

baignant dans son sang vermeil. Elle est éblouissante, pâle et blonde, comme un ange tombé du ciel. On ne lui donne pas vingt ans. [694]

Le corps meurtri de la jeune fille fait l'objet de descriptions précises et minutieuses évoquant celles de Jacqueline Leduc dans *Le Voyeur*. Cependant, la vue du narrateur est, en partie, masquée par les individus qui se trouvent devant lui. Le personnage ''Robbe-Grillet'', n'ayant qu'une vision partielle de la réalité, se met donc à fantasmer. C'est la part d'invisible qui permet ici l'expansion du fantasme. Ce personnage de voyeur-créateur rappelle également le narrateur de *La Vue* de Raymond Roussel qui crée, à partir d'un porte-plume, son propre univers fantasmatique :

QUELQUEFOIS un reflet momentané s'allume
Dans la vue enchâssée au fond du porte-plume
Contre lequel mon œil bien ouvert est collé
A très peu de distance, à peine reculé ;
La vue est mise dans une boule de verre
Petite et cependant visible qui s'enserre
Dans le haut, presque au bout du porte-plume blanc
Où l'encre rouge a fait des taches, comme en sang.[695]

Dans ce long poème, comme dans *Le Voyeur* de Robbe-Grillet, la description cède rapidement sa place à la rêverie. On y retrouve notamment le motif des mouettes cher au Nouveau Romancier ainsi qu'une même tendance à décrire minutieusement la forme géométrique de certains objets :

Dans les airs, des mouettes
Dessinent sur le ciel ou l'eau leurs silhouettes ;
Une, modeste en son essor, vole très bas
Restant presque sur place et ne s'élançant pas ;
Plus haut, une autre avec les ailes immobiles
Plane, semblant tracer des courbes inutiles […]
Le jardinet a pour seule entrée une grille

[694] ROBBE-GRILLET Alain, *Les Derniers Jours de Corinthe, op.cit.*, p.128.
[695] ROUSSEL Raymond, *La Vue*, Paris, éd .Volets verts, 2001, p.5.

En ce moment fermé et fixe ; les barreaux,
Pareils comme grosseur, ne sont pas tous égaux
De longueur, dessinant comme un profil de dôme
Par leurs pointes, en l'air, l'homme a posé la paume
De sa main droite sur un des barreaux ; son bras [696]

Mais contrairement à l'auteur des *Gommes*, Raymond Roussel ne fait pas de la vue une source d'angoisse. Chez Robbe-Grillet, le voyeur, perpétuellement inquiet, cherche à donner un sens à ce qui se dérobe à lui. Thomas, le héros de *Blow-Up* d'Antonioni, perçoit, lui-aussi, des éléments mensongers auxquels il confère une signification préétablie. Alors qu'il pense avoir pris en photo un couple d'amoureux, le personnage découvre, en développant sa pellicule, une main tenant un revolver et un corps allongé dans les buissons. Dans le film d'Antonioni, comme dans les œuvres de Robbe-Grillet, le voyeurisme est une ouverture sur un monde d'apparences et d'illusions particulièrement inquiétant.



Blow-Up de Michelangelo Antonioni

[696] *Ibid.*, p.20 et 50.

Selon Gérard Pirlot et Jean-Louis Pedinielli, auteurs de *Les perversions sexuelles et narcissiques,* « le voyeur est celui qui fabrique un dispositif particulier (« dispositif visuel » pour Bonnet) par lequel il s'approprie, pour en jouir, l'image d'autrui, dans des circonstances en rapport avec la sexualité[697]. Tout comme Laura dans *Projet pour une révolution à New York*, l'auteur-personnage des *Derniers Jours de Corinthe* se perd dans une rêverie qui l'empêche de considérer sérieusement les faits qui lui sont présentés :

> N'était la flaque rouge aux contours sinueux et nets qui recouvre l'asphalte depuis la hanche gauche, sous la cuisse offerte et dans le triangle élargi qu'elle forme avec l'autre jambe, étendue et moins généreusement dévoilée, n'était peut-être encore la pâleur excessive du visage, on la croirait simplement perdu dans un songe enfantin. A-t-elle été culbutée par un chauffard, qui aurait évidemment pris la fuite ? S'est-elle volontairement jetée sous une voiture ? Ou bien vient-elle d'être assassinée ? Personne ne dit rien et, de toute manière, je ne comprends pas l'américain. Un long véhicule de police à gyrophare bleu et jaune arrive à ce moment, dans un inutile vacarme de klaxon et de sirènes variées. Aucun des voyeurs ne bouge, tandis que claquent les portières : la chute d'un ange est chose trop rare. Quant au meurtrier, s'il s'agit d'un crime, il a peu de chance de figurer parmi les curieux. [698]

Le narrateur est visiblement fasciné par la dépouille de l'adolescente. Il semble même la désirer. Si Robbe-Grillet ne s'auto-représente pas en nécrophile, son attitude ambiguë le rapproche des voyeurs de *Projet pour une révolution à New York* et de *Topologie d'une cité fantôme.* Dans *Glissements progressifs du plaisir,* le voyeur n'est plus un nécrophile frustré mais un assassin. Contrairement au serrurier de *Projet,* cet individu mystérieux, que l'on n'apercevra jamais tout au long du film, finit par passer à l'acte en tuant Nora, la colocataire d'Alice :

> Et, presque aussitôt, le policier du début fait irruption de la même manière dans l'appartement. Toujours agité, il marche à grands pas vers Alice, qui n'est plus auprès du lit mais adossée au mur un peu plus loin (comme au début) ; et il lui déclare :

[697] PIRLOT Gérard, PEDINIELLI Jean-Louis, *Les perversions sexuelles et narcissiques,* Paris, Armand Colin, 2009, p. 78.
[698] ROBBE-GRILLET Alain, *Les Derniers Jours de Corinthe, op.cit.*, p.129.

> « Voilà. C'est fini. La reconstitution n'aura pas lieu. Votre innocence est enfin prouvée : on a retrouvé le voyeur assassin et il a fait des aveux… »[699]

Si l'on omet les cas particuliers de *La Jalousie* et de *L'Immortelle*, les voyeurs qui peuplent l'ensemble de l'œuvre robbe-grillétienne sont toujours des sociopathes sadiques. Leur comportement extrême semble même découler de leur attrait pour le voyeurisme. Ces personnages ne répondent donc que partiellement à la définition que Gérard Bonnet donne du voyeur dans *Les perversions sexuelles* :

> Si le sadisme incarne l'acte par excellence, le voyeur représente exactement l'acte inverse : il ne fait rien, il voit. Sa violence se condense dans la source, dans l'œil.[700]

Chez Robbe-Grillet, le voyeurisme ne fonctionne pas comme un rempart à la volonté de meurtre. Il fonctionne, au contraire, comme une sorte de révélateur poussant le pervers à commettre les pires exactions. Cette idée est aussi présente dans *Le Voyeur* de Michael Powell. Mark Lewis, le héros du film, incarné par Carl Boehm, est un assassin qui filme ses victimes au moment de leur mort. Pour Serge Reznik, auteur de *Le malaise pervers*, la scotophilie est présentée par Powell sous l'angle singulier d'un besoin de regarder la mort, et non le sexe, d'autrui[701]. En filmant son suicide, à la fin du film, le psychopathe devient même voyeur de sa propre mort. Il accomplit alors une sorte de fantasme ultime en partageant, à la fois, le sort du bourreau et celui de la victime. Mais, chez Powell, le véritable voyeur est le spectateur qui, à l'image du serrurier de *Projet pour une révolution à New York*, assiste, en première loge, aux méfaits de l'assassin.

[699] ROBBE-GRILLET Alain, *Glissements progressifs du plaisir*, *op.cit*., p.148.
[700] BONNET Gérard, *Les perversions sexuelles*, *op.cit*., p.97.
[701] REZNIK Serge, *Le malaise pervers*, Paris, L'Harmattan, 2009, p.30.



Le Voyeur de Michael Powell

Pour Serge Reznik, la mise en abyme visuelle du cinéma de Powell filmant le cinéaste assassin qui filme la victime à l'acmé de son épouvante quand elle se voit mourir, place le spectateur dans la position du voyeur et de la victime[702]. Dans *Fenêtre sur cour* d'Alfred Hitchcock, c'est Jeff, le voyeur interprété par James Stewart, qui devient miroir du spectateur. Immobilisé dans une chaise roulante, le reporter-photographe épie ses voisins à l'aide d'un téléobjectif. Témoin d'une scène étrange, le personnage est persuadé que l'un de ses voisins a assassiné la femme avec laquelle il vit. Le voyeur perd alors son statut de spectateur pour devenir acteur de la fiction qu'il a, lui-même, entrevue. Selon Anne Mathonet, auteur de *Regard et voyeurisme dans l'œuvre de Simenon,* le héros de *Fenêtre sur cour,* armé en permanence de son téléobjectif, rappelle que lorsqu'on a commencé à regarder pour se distraire, il est difficile de s'arrêter[703]. Simple divertissement, au début du film, le voyeurisme se transforme en une obsession que le spectateur partage avec le personnage de James Stewart. En 1984, Brian De Palma, reprendra la trame du film d'Hitchcock, en réalisant *Body Double,* avec Graig Wasson et Mélanie Griffith. La thématique du voyeurisme y est encore dédoublée par la présence d'un deuxième voyeur qui, à l'image du personnage de Ben Saïd dans *Projet pour une révolution à New York,* dissimule sa véritable identité derrière un masque. Le faux Indien de *Body Double* tend un véritable miroir aux spectateurs qui, comme lui, peuvent tout voir sans risquer d'être vu. Mais le voyeur du film de Brian De Palma finira

[702] *Ibid.*, p.31.
[703] MATHONET Anne, *Regard et voyeurisme dans l'œuvre de Simenon,* Liège, éd.du Céfal, 1996, p.59.

également par assassiner la jeune femme qu'il épie, rejoignant ainsi la galerie des psychopathes pervers des romans de Robbe-Grillet. Dans l'imaginaire collectif, le voyeur est un criminel qui épie les faits et gestes de sa victime avant de trouver le moment adéquat pour passer à l'action, ce qui explique, comme l'a souligné Léonardo Gandini dans son ouvrage sur Brian De Palma, que la police ne croit pas à la version du crime raconté par Scully, le héros de *Body Double.* Comme le faux Indien psychopathe du film, Scully est un voyeur, c'est-à-dire un maniaque sexuel, pour reprendre les propos de l'inspecteur de police chargé de l'enquête[704]. Les spectateurs de *Body Double* se trouvent, eux-aussi, dans la même posture que le héros du film. A travers la réflexion de l'inspecteur de police, c'est leur propre voyeurisme qui semble être mis en cause.



Fenêtre sur cour d'Alfred Hitchcock *Body Double* de Brian De Palma

On retrouve ce même type de réflexion sur le voyeurisme du spectateur dans *Glissements progressifs du plaisir*. En effet, le personnage de la jeune Claudia laisse entendre que les spectateurs du film de Robbe-Grillet se délecteraient d'assister à des scènes érotiques à caractère sadomasochiste :

> -Je voudrais vous demandez quelque chose… On m'a dit que… Est-ce qu'il y a des punitions corporelles, quand vous êtes prise en faute ?
> -Des punitions ?

[704] GANDINI Léonardo, *Brian De Palma,* Rome, éd. Gremese, 2002, p.60.

-Oui, ne craignez rien, mon petit, je suis avocate. On m'a parlé de cachots souterrains, de chaînes, de fouet et même pire…

-Non, je n'ai jamais rien vu de pareil ici… C'est dommage : ça serait peut-être amusant…

-Vous trouvez ? Amusant pour qui ?

-Je ne sais pas moi, pour les spectateurs. »

Elle sourit gentiment pendant tout ce dialogue ; elle a, en disant la dernière phrase, un geste vague (de la main et du visage) en direction de la caméra (mais cette plaisanterie doit demeurer imperceptible).[705]

Bien avant Robbe-Grillet, Sade interrogeait déjà le voyeurisme du lecteur à travers la posture ambiguë de Justine, l'héroïne des *Malheurs de la vertu*. Cachée derrière une cloison, la jeune fille, visiblement choquée, épie longuement les perversions sexuelles que le personnage de Rodin fait subir à un groupe d'enfants des deux sexes :

Les verges se prennent ; Rodin fustige ; plus excité sans doute qu'avec la vestale, ses coups deviennent et bien plus forts, et bien plus nombreux ; l'enfant pleure, Rodin s'extasie mais de nouveaux plaisirs l'appellent, il détache l'enfant et vole à d'autres sacrifices. Une petite fille de treize ans succède au garçon, et à celle-là un autre écolier suivi d'une jeune fille ; Rodin en fouette neuf, cinq garçons et quatre filles ; le dernier est un jeune garçon de quatorze ans, d'une figure délicieuse. Rodin veut en jouir, l'écolier se défend, égaré de luxure il le fouette, et le scélérat n'étant plus son maître des jets écumeux de sa flamme sur les parties molestées de son jeune élève, il l'en mouille des reins aux talons : notre correcteur furieux de n'avoir pas eu assez de force pour se contenir au moins jusqu'à la fin, détache l'enfant avec humeur, et le renvoie dans la classe en l'assurant qu'il n'y perdra rien ; voilà les propos que j'entendis, voilà les tableaux qui me frappèrent. [706]

Justine est une voyeuse, au même titre que le serrurier de *Projet*, même si, contrairement aux pervers des romans de Robbe-Grillet, la jeune fille ne commet aucune exaction. Le dégoût devient, pour elle, un pur objet de fascination. Or, comme a pu le dire Julia Kristeva, dans son ouvrage *Pouvoirs de l'horreur*, l'abject sollicite, inquiète et fascine le désir qui pourtant ne se laisse pas séduire[707]. Justine ne détourne jamais le regard et assiste, comme au théâtre, à l'intégralité des sévices qui lui sont présentés. Même si la jeune fille ne cautionne pas ce qu'elle voit, elle se trouve dans l'incapacité de regarder ailleurs. Chez

[705] ROBBE-GRILLET Alain, *Glissements progressifs du plaisir, op.cit.*, p.114-115.
[706] SADE, *Justine ou les malheurs de la vertu, op.cit.*, p. 126.
[707] KRISTEVA Julia, *Pouvoirs de l'horreur*, Paris, Seuil, 1980, p.9.

Robbe-Grillet, comme chez Sade, le voyeur est toujours spectateur d'une représentation. Les jeunes filles qu'il épie apparaissent moins comme des victimes que comme des actrices du théâtre du Grand Guignol. Les supplices et mises à mort, particulièrement sophistiqués, de *Projet pour une révolution à New York* et de *Souvenirs du triangle d'or*, font écho aux spectacles théâtraux sado-érotiques de *Gradiva* et de *La Maison de rendez-vous.* Pour Christian Milat, auteur de *Robbe-Grillet, romancier alchimiste,* le « petit théâtre » de *La Maison de rendez-vous,* lieu de tous les voyeurismes, peut même être considéré comme un environnement représentatif de l'inconscient, puisqu'on y parvient en descendant un escalier étroit et raide et que, lorsqu'à lieu la représentation des pièces, les spectateurs sont toujours dans le noir[708]. La place des spectateurs du théâtre de la Villa bleue est, d'une certaine manière, analogue à celle du voyeur de *Projet pour une révolution à new York.* Le caractère excessif des scènes de tortures et de meurtres, entrevues par le voyeur du roman de Robbe-Grillet, renvoie d'ailleurs plus, comme on a pu le voir précédemment, au monde du théâtre du Grand Guignol qu'à une quelconque réalité. Cependant, les objets de la représentation voyeuriste n'ont pas toujours besoin d'être dégradés pour demeurer fantasmatiques. Dans *Topologie d'une cité fantôme,* les adolescentes s'immobilisent pour devenir des œuvres d'art que le voyeur contemple :

> Par un œil-de-bœuf, placé très bas, l'homme solitaire aperçoit les prairies ensoleillées où les longues adolescentes jouent à rester sans bouger des heures entières, en conservant sur leurs lèvres sans fard un imperceptible sourire préraphaélite, qui semble le reflet de secrets ineffaçables et lointains, fragiles, fugitifs, inexistants. [709]

Les jeunes filles de *Topologie d'une cité fantôme* semblent se donner en spectacle. Elles appartiennent à la catégorie des exhibitionnistes qui, pour reprendre les propos de Philippe Corval, dans *Violence, psychopathie et socio-culture,* s'ajustent au voyeur en prenant la mesure du regard qui les fixe. L'exhibitionniste doit donc, selon Philippe Corval, séduire et

[708] MILAT Christian, *Robbe-Grillet, romancier alchimiste,* Paris, L'Harmattan, 2001, p. 189.
[709] ROBBE-GRILLET Alain, *Topologie d'une cité fantôme, op.cit.*, p.80-81.

emporter l'adhésion du voyeur mais aussi satisfaire à sa passion de voir un bel objet et un bon objet[710]. Les adolescentes de *Topologie d'une cité fantôme* cherchent perpétuellement le regard de l'autre. Elles utilisent toutes sortes d'artifices pour se rendre désirables. Leurs postures artificielles sont celles des jeunes modèles de David Hamilton :

> Une jeune fille entièrement dévêtue se peigne dans sa chambre, devant une glace ovale à peine opalescente où ses longs cheveux blonds se reflètent. Derrière elle, au fond de la pièce, dans la pénombre, une autre adolescente est allongée sur le dos, nue, les membres en croix, le corps étalé en travers d'un divan très bas dans le désordre des draps défaits. [711]

Dans *La Reprise* et *Un Roman sentimental,* les jeunes filles, même exposées dans les postures les plus dégradantes, essayent toujours de satisfaire les désirs scopiques de leurs tortionnaires. Dans le seul but d'assouvir les fantasmes du narrateur, la jeune Gigi, dans *La Reprise,* accepte de prendre la position de la victime suppliciée. Elle joue alors un rôle similaire à celui des victimes de *Projet pour une révolution à New York* et de *Souvenirs du triangle d'or* :

> Quant à moi, dont elle satisfait à merveille- il faut en convenir- les fixations sexuelles et fétiches anatomiques les mieux ancrés, construisant même à mes yeux éblouis une sorte d'idéal féminin, je me trouve être en matière d'éros, partisan de la douceur et de l'inoffensive persuasion. Même lorsqu'il s'agit d'obtenir des complaisantes humiliantes ou de mettre en scène des pratiques amoureuses à caractère ouvertement cruel, j'ai besoin du consentement de ma partenaire, c'est-à-dire bien souvent de ma victime. [712]

Le rapport qui relie le voyeur de *La Reprise* à Gigi, sa jeune maîtresse exhibitionniste, rappelle l'idée de pacte sadomasochiste entre dominant et dominé. Gigi accepte d'être regardée mais aussi d'être battue et abusée. Dans *Un Roman sentimental*, l'exhibition sexuelle des jeunes filles est à la fois annoncée et dédoublée par toute une série de gravures à caractère sado-érotique :

---

[710] CORVAL Philippe, *Violence, psychopathie et socio-culture*, Paris, L'Harmattan, 2009, p.203.
[711] ROBBE-GRILLET Alain, *Topologie d'une cité fantôme, op.cit.*, p.10-11.
[712] ROBBE-GRILLET Alain, *La Reprise, op.cit.*, p.139.

> Les parois de tapisseries anciennes sont en outre décorées par des gravures du XVII° siècle représentant de très jeunes femmes en train de mourir, exécutées selon les méthodes atroces en usage dans les harems de l'empire ottoman. [713]

Le regard du lecteur, comme celui du voyeur de *Projet pour une révolution à New York*, se porte autant sur les éléments du décor que sur les corps des victimes suppliciées. Chez Robbe-Grillet, les objets comme les êtres humains sont exhibitionnistes. Ils poussent le voyeur à les regarder. Mais la posture du voyeur est aussi, dans certains cas, plus ambiguë qu'elle n'y paraît. Selon Philippe Corval, « celui qui est vu et regardé (exhibitionniste) regarde celui qui voit et regarde (le voyeur) ; en quoi celui qui voit devient exhibitionniste pour celui qui le regarde : son double devenu voyeur[714] ». Dans *Glissements progressifs du plaisir*, Claudia, pendant qu'elle se fait caresser le sexe par sœur Julia, cherche du regard le voyeur qui la surprendra :

> La première de ces images montre nécessairement sœur Julia touchant le sexe de la jeune Claudia, sous sa courte robe de détenue, après avoir regardé vers l'objectif (c'est-à-dire vers les spectateurs) […] [715]

Une fois n'est pas coutume, c'est le spectateur qui est désigné comme le seul véritable voyeur de l'histoire. Cette scène du film de Robbe-Grillet entre d'ailleurs en relation directe avec la peinture *La femme aux bas blancs* de Gustave Courbet. Comme l'a souligné Jacques Bonnet, dans son ouvrage *Femmes au bain. Du voyeurisme dans la peinture occidentale*, le tableau de Courbet représente une femme nue dont le regard se porte sur le spectateur[716]. Comme Claudia, mais aussi Alice et Nora, dans *Glissements progressifs du plaisir*, la jeune femme du tableau de Courbet est une exhibitionniste qui transforme le voyeur qu'elle épie, à son tour, en exhibitionniste :

---

[713] ROBBE-GRILLET Alain, *Un Roman sentimental*, *op.cit.*, p.172.
[714] CORVAL Philippe, *Violence, psychopathie et socio-culture*, *op.cit.*, p.203.
[715] ROBBE-GRILLET Alain, *Glissements progressifs du plaisir*, *op.cit.*, p.119.
[716] BONNET Jacques, *Femmes au bain. Du voyeurisme dans la peinture occidentale*, Paris, Hazan, 2006, p.149.



Gustave Courbet, *La femme aux bas blancs*

Dans *La Belle Captive* et *Le Jeu avec le feu,* les jeunes filles passent, elles-aussi, leur temps à se dénuder. Le voyeurisme de l'auteur, visiblement fasciné par la chair nue de ses héroïnes, se transmet, à la fois, aux personnages et aux spectateurs de ses films. Ce mode de fonctionnement fantasmatique est aussi présent dans les romans de Robbe-Grillet, comme l'attestent les premiers mots du narrateur de *La Maison de rendez*-vous :

> La chair des femmes a toujours occupé, sans doute, une grande place dans mes rêves. Même à l'état de veille, ses images ne cessent de m'assaillir. [717]

Selon Anne-Marie Dardigna, l'objet atteint par le regard reste invariablement une femme, tandis que l'organe de la vision et les instruments aidant à celle-ci apparaissent intangiblement comme des propriétés masculines[718]. Le magistrat de *Glissements progressifs du plaisir,* qui épie Alice derrière un judas, semble troublé par la nudité frontale de la jeune fille qui, ne pouvant se mettre à la place d'un véritable voyeur, écoute des enregistrements d'agressions sexuelles. L'ouïe compense donc la vue dans le cas d'Alice qui, se trouvant dans l'incapacité d'endosser le rôle du voyeur, est condamnée à rester exhibitionniste :

> Cette séquence commence par un long plan du magistrat attendant derrière la porte de la cellule d'Alice (mais ce pourrait être aussi bien la porte de la pièce où se trouve le prie-Dieu), sur le point d'y pénétrer (une main sur le verrou) mais écoutant les sons étranges qui viennent de l'autre côté de la porte : une femme qui gémit, des bruits de pas, de verre cassé, des cris encore, des hurlements… Sur ce paroxysme,

[717] ROBBE-GRILLET Alain, *La Maison de rendez-vous, op.cit.*, p.11.
[718] DARDIGNA Anne-Marie, *Les Châteaux d'Eros ou les infortunes du sexe des femmes, op.cit.*, p. 240.

> l'homme se décide à entrer, après avoir jeté un coup d'œil par le judas. Dans la pièce, il ne se passe rien du tout : Alice, entièrement nue, regarde au-dehors par la petite fenêtre (ou bien, si celle-ci est placée trop haut, se hausse pour tenter de voir) tandis qu'un vieux tourne-disque portatif, posé sur le lit, produit les sons que l'on vient d'entendre et qui se poursuivent, un peu plus calmes à présent […][719]

Chez Robbe-Grillet, le voyeurisme et l'exhibitionnisme sont déceptifs. Le fantasme, toujours conditionné par l'environnement dans lequel il apparaît, a donc besoin d'un nouvel espace pour pouvoir pleinement s'exprimer.

[719] ROBBE-GRILLET Alain, *Glissements progressifs du plaisir, op.cit.*, p.59-60.

IV-Vers la création d'un nouvel espace

1-L'œuvre totale

-Une ouverture sur l'art

Pour Robbe-Grillet, l'art est un espace ouvert sur le fantasme. Il ne connaît ni la censure ni le mensonge et explore les zones les plus sombres et tortueuses de la psyché humaine. A travers la représentation artistique, tous les fantasmes ont la possibilité de prendre vie. Les images de femmes torturées et disloquées qui traversent l'œuvre robbe-grillétienne rappellent les mannequins démembrés chers aux surréalistes. Ainsi, on peut rapprocher l'image du mannequin supplicié de *Glissements progressifs du plaisir* des créations de Hans Bellmer. Dans son article « Ceci n'est pas un con : Duchamp, Lacan et L'Origine du monde », Derek Sayer évoque la particularité des œuvres de l'artiste et notamment de sa série controversée des *Die Puppe* :

> « […] la première photographie de la série *Die Puppe* (1934) ne laisse voir que l'armature de la poupée, la seconde vient ajouter un sein et une partie de l'estomac, la troisième la tête, un torse restant inachevé et une jambe, combinée avec l'image de l'artiste qui se met en scène dans son œuvre au moyen d'une surimpression spectrale. Interrompant l'embryon du récit biographique que l'on aurait pu voir poindre, la quatrième montre la photographie de la poupée complètement démantelée à nouveau et clouée sur le mur. »[720]

Les poupées de Hans Bellmer, contrairement aux mannequins de Robbe-Grillet, sont des chimères aux membres morcelés ou surnuméraires. Ces corps détériorés renvoient cependant au mannequin féminin de *Glissement progressifs du plaisir*, que l'on retrouve, à plusieurs reprises, démantibulé à l'intérieur de l'un des placards de l'appartement d'Alice :

> Alice, au contraire, semble se retrouver progressivement chez elle. Elle a fermé les fenêtres et les bruits de la rue ont cessé aussitôt. Elle baisse un à un les stores blancs et la lumière devient moins crue. Elle

[720] SAYER Derek, « Ceci n'est pas un con : Duchamp, Lacan, et L'Origine du monde », in DECIMO.M. (éd.), *Marcel Duchamp et l'érotisme*, Dijon, Les Presses du réel, 2008, p. 183.

jette un regard circulaire et va vers un placard, d'un pas décidé. Elle en ouvre la porte : à l'intérieur il y a le mannequin supplicié, plus ou moins pendu à un crochet, comme on a pu l'apercevoir en 26a.[721]





Le mannequin de *Glissements progressifs du plaisir* *Die Puppe* de Hans Bellmer

Les poupées de Hans Bellmer sont des créatures fantasmatiques au même titre que certains personnages féminin des œuvres de Robbe-Grillet. Elles se modèlent selon les goûts de l'artiste qui peut créer, à la fois, une poupée constituée de seulement deux paires de jambes et une autre chez qui les fesses se substituent aux seins. Enfantine, la poupée de Hans Bellmer incarne la perte de l'innocence. Démembrée, violée et mutilée, elle s'apparente aux adolescentes perverties et mises à mort de *Souvenirs du triangle d'or* et *d'Un Roman sentimental.* Si elles gardent leurs attributs physiques intacts, les jeunes filles de Robbe-Grillet sont traitées, elles-aussi, comme des mannequins érotiques. Elles sont de purs objets sexuels, dénuées de conscience, qui ne sont là que pour subir toutes sortes de sévices sexuels ou corporels. Dans *Glissements progressifs du plaisir,* Nora devient le jouet d'Alice qui semble prendre autant de plaisir à l'habiller qu'à la malmener :

> Tandis que ce texte off se poursuit, on voit Alice qui habille Nora pour l'aventure en question. Elle a l'air de jouer à la poupée ; avec des gestes d'étalagiste dans une vitrine de mode, elle tourne autour de Nora, dressée telle une statue de chair et se laissant manœuvrer avec la complaisance tranquille d'une odalisque, ou d'une déesse, un demi-sourire tendre flottant sur ses lèvres disjointes, les yeux fixes et comme perdus dans une sorte de plaisir lointain, sans jamais montrer d'initiative personnelle, ni protester si sa costumière la malmène un peu : en particulier lorsque ses mouvements de mannequin articulé manquent de souplesse dans un passage délicat (l'enfilage d'une manche par exemple). Alice

[721] ROBBE-GRILLET Alain, *Glissements progressifs du plaisir, op.cit.*, p.143.

> lui donne alors des ordres brefs, d'un ton autoritaire, soudain presque violent : « Mets-toi debout !... Plie-toi, idiote !... Cambre les reins !.... Ecarte les jambes !... »[722]

Quant aux adolescentes prostituées de *La Reprise*, elles sont présentées comme des poupées dans une vitrine de jouets d'un genre bien particulier :

> Tout en réfléchissant à ces mystères, Wall, dont les yeux se sont maintenant habitués à la trouble pénombre, qui obscurcit le vaste salon aux lourds rideaux rouges presque clos, inspecte avec plus d'attention son décor de foire aux puces onirique, de capharnaüm oppressant, magasin aux souvenirs enfouis où la présence parmi les jouets d'enfant, plus ou moins miniaturisés, de nombreuses poupées grandeur nature en accoutrements suggestifs, contrastant avec leurs minois juvéniles, évoquerait quelque lupanar 1900 beaucoup plus qu'une boutique pour petites filles [723]

Bien avant Robbe-Grillet, Marcel Duchamp avait déjà interrogé la notion ambiguë de jouet en proposant, à un catalogue de grands magasins, un dessin publicitaire pour des boites de jeux de Noël contenant une poupée et un lapin musicien automatisé. Dans son article « De la rationalisation d'Eros : ''Le Fléau d'Onan'', l'impératif de procréation et les automates sexuels de Duchamp », Fae Brauer démontre que la poupée dessinée par Duchamp a été conçue, avant tout, pour être offerte aux vieux messieurs[724]. Le jouet enfantin était donc devenu un véritable objet de perversion. Dans *Le Voyeur*, il est notamment question d'une poupée salie et désarticulée qui renvoie au corps souillé de la jeune Jacqueline Leduc. La figurine en plastique, en partie morcelée, du *Voyeur* entre clairement en relation avec les mannequins mutilés de *Glissements progressifs du plaisir* et de *Projet pour une révolution à New York.* Comme les adolescentes des œuvres de Robbe-Grillet, les mannequins de *Glissements progressifs du plaisir* et de *Projet* ne deviennent désirables que lorsqu'ils sont pervertis. C'est donc la situation périlleuse dans laquelle il se trouve qui rend le mannequin attirant. Les poupées de *Topologie d'une cité fantôme* sont, elles aussi, présentées comme des victimes d'agressions sexuelles même si certains indices semblent nous indiquer le contraire :

---

[722] *Ibid* ., p.68.
[723] ROBBE-GRILLET Alain, *La Reprise*, *op.cit*., p.93-94.
[724] BRAUER Fae, « De la rationalisation d'Eros : Le '' Fléau d'Onan '', l'impératif de procréation et les automates sexuels de Duchamp », in *Marcel Duchamp et l'érotisme. op.cit*.,p. 157.

> […] un mannequin rose et blond, une jeune femme articulée, grandeur nature, en matière plastique imitant la chair comme les magasins de confection en exposent dans leurs vitrines, mais ne portant plus ici aucun vêtement, est couchée en travers du sommier métallique formé de minces lames entrecroisées. Un des pieds est accroché (retenu par des liens ?) aux tiges verticales qui constituent le chevet, tandis que l'autre jambe, le buste, le visage au sourire immuable pendent à la renverse sur le sable lisse.[725]

Comme nous le montre son sourire, le mannequin de *Topologie d'une cité fantôme*, à l'image de la jeune Gigi de *La Reprise,* prend plaisir à être maltraité. Il est un masochiste assumé qui n'a, de la victime, que l'apparence. Mais la poupée robbe-grillétienne peut aussi se transformer en innocente victime. Dans la nouvelle « Le Mannequin », extrait du recueil *Instantanés*, un mystérieux narrateur scrute les choses qui l'entourent avec un souci de précision qui rappelle les descriptions minutieuses et obsessionnelles du mari de *La Jalousie*. La plus grande partie de son attention se porte sur un mannequin qui devient peu à peu l'objet d'une menace aussi insidieuse qu'inquiétante :

> Le mannequin n'est pas à sa place : on le range d'habitude dans l'angle de la fenêtre du côté opposé à l'armoire à glace. L'armoire a été placée là pour faciliter les essayages. Le dessin du dessous de plat représente une chouette, avec deux grands yeux un peu effrayants. Mais, pour le moment, on ne distingue rien, à cause de la cafetière. [726]

Chez Hans Bellmer, la poupée est aussi un objet de voyeurisme. Elle est une nymphette que le violeur ou l'assassin cherche à attaquer. Le corps disloqué des mannequins de Bellmer symbolise la violence de l'agression sexuelle. Dans son ouvrage *La fabrique de la poupée chez Hans Bellmer,* Céline Masson met justement en avant la fascination perverse de l'artiste pour l'intimité des jeunes filles. C'est Ursula, sa jeune cousine, qui lui inspira d'ailleurs sa toute première poupée :

> Le projet de la première Poupée connut la participation enthousiaste de la famille : le frère l'aida pour la réalisation ''technique'', la mère finança le coût de l'aventure à l'insu du mari, sa femme l'encouragea et soutint ses idées, la cousine Ursula, jeune adolescente inspira Bellmer à laquelle il dédicacera le livre de *Die Puppe.* Souvent, il répétait que sa cousine n'était pas autorisée à pénétrer dans

[725] ROBBE-GRILLET Alain, *Topologie d'une cité fantôme, op.cit.,* p.171.
[726] ROBBE-GRILLET Alain, *Instantanés, op.cit.,* p.13.

> la pièce où se tenait la poupée mais pouvait l'observer uniquement par l'entrebâillement de la porte. Dans une lettre à P. Webb, Ursula écrivit qu'il ne s'agissait là que d'une légende ou d'une liberté poétique visant à susciter la curiosité. Il est vrai que l'image de l'adolescente vierge et ''initiable'' à la sexualité – en cours de sexualisation (ayant les potentialités des deux sexes)- plaisait à Bellmer. [727]

Dans l'une des photographies de la série *Les Jeux de la poupée*, un voyeur observe, dans la forêt, un mannequin quadrijambiste, rougeoyant et nu. Le lien entre les photographies de Bellmer et les œuvres de Robbe-Grillet est ici évident. Le pervers, caché derrière un arbre, de la photo de Bellmer, est le double de Mathias dans *Le Voyeur*, mais aussi de Ben Saïd dans *Projet pour une révolution à New York.* Marcel Duchamp poussa encore plus loin l'exploration du concept de voyeurisme, en créant une machine qui, comme a pu le démontrer Derek Sayer, dans son article « Ceci n'est pas un con : Duchamp, Lacan et L'Origine du monde », permet aux spectateurs de glisser l'un après l'autre dans la peau du valet épiant par le trou de la serrure, pour y découvrir non une jeune fille nue mais un mannequin allongé sur le dos[728]. Dans *Projet pour une révolution à New York*, le voyeur, tel un spectateur déçu par l'œuvre de Duchamp, transforme le mannequin qu'il aperçoit en femme. Il finit aussi par l'agresser sauvagement, réalisant ainsi le fantasme, apparemment avorté, du voyeur de la photographie de Hans Bellmer :

> […] j'arrose d'essence le crin qui tient lieu de toison au mannequin enchaîné, je rapporte le bidon à sa place (ouverture et fermeture de la porte) et je m'approche à nouveau du lit ; je retrouve dans la poche de ma veste, où je l'avais fourrée en pénétrant dans le terrain vague, la boîte d'allumettes déjà mentionnée ; j'éteins les trois projecteurs, je craque une de mes allumettes sur le frottoir, et j'en effleure rapidement le sexe imbibé d'essence, qui s'embrase d'un coup. […] Je rallume les projecteurs. La belle Joan semble à présent bien ranimée. [729]

Marcel Duchamp, tout comme Hans Bellmer, est fasciné par les corps dégradés. Selon Michael R. Taylor, auteur de l'article « Le corps dans tous ses états : *Etant donné* de Marcel Duchamp revisité », le corps de la victime de *Etant donné*, le célèbre tableau de Duchamp, est

[727] MASSON Céline, *La fabrique de la poupée chez Hans Bellmer*, Paris, L'Harmattan, 2000, p.154-155.
[728] SAYER Derek, « Ceci n'est pas un con : Duchamp, Lacan et L'Origine du monde », *art.cit*.,p. 187.
[729] ROBBE-GRILLET Alain, *Projet pour une révolution à New York*, *op.cit.*, p.178-179.

tout aussi monstrueux que celui des poupées de Hans Bellmer puisque son sexe semble dépourvu de vestibule vaginal et de clitoris. Quant à *Rrose Selavy*, le mannequin féminin créé par Duchamp, ses parties génitales semblent être, pour reprendre les propos de Michael R. Taylor, tout à la fois un anus et un vagin[730]. Si Rrose, contrairement aux poupées monstrueuses de Bellmer, ressemble à une femme, son intimité problématique en fait un véritable objet de fantasme.



Hans Bellmer, *Les Jeux de la poupée* (1938-1949) Marcel Duchamp, *Rrose Selavy*

Le mannequin de *Glissements progressifs du plaisir* est cependant très différent des diverses créations des artistes surréalistes. Anatomiquement, il ressemble plus à une femme que la *Rrose Selavy* de Marcel Duchamp. Le Nouveau Romancier recherche d'ailleurs autant la vraisemblance que l'artificialité puisque sa poupée, bien qu'elle ne ressente aucune émotion, saigne lorsqu'on la mutile :

> Nora l'embrasse sur la poitrine, lui caresse les lèvres, le cou, l'entrecuisse, etc. ; puis elle prend un fort couteau pliant à large lame recourbée (un genre de greffoir, ou de poignard pour ouvrir les coquillages) qu'elle fait pénétrer à l'intérieur du sexe, dont le triangle a été garni d'une toison pubienne très vraisemblable ; avec la pointe tranchante, elle remonte le long de l'aine en éraflant lentement la chair,

[730] R. TAYLOR Michael, « Le corps dans tous ses états : *Etant donné* de Marcel Duchamp revisité », in *Marcel Duchamp et l'érotisme, op.cit.*, p. 49.

> pour continuer ensuite par de multiples blessures et estafilades sur un sein, une aisselle, la bouche… Chaque nouvelle entaille laisse une longue marque sanglante, d'où ruissellent des gouttes épaisses suivant les courbes du corps : la courte lame comporte en effet un petit canal collé sur sa face non visible, aboutissant à une poire en caoutchouc que Nora dissimule dans sa paume. [731]

L'œuvre de Robbe-Grillet est peuplée de créatures hybrides mi-femmes, mi objets. Dans *Un Roman sentimental,* Odile, emballée dans un paquet cadeau, est offerte à la jeune Gigi. L'adolescente est considérée comme un jouet sexuel au même titre que le mannequin de *Glissements progressifs du plaisir* :

> […] il défait le nœud situé à mi-hauteur, laissant choir au sol couvercle et ruban. A l'intérieur, protégée de tous les côtés par un épais capitonnage en soie rose, il y a une adolescente debout, bien vivante.[732]

Quant à Angélica, dans *Souvenirs du triangle d'or,* elle devient, à l'image de Nora dans *Glissements progressifs du plaisir,* une sorte de poupée érotique prête à subir tous les outrages :

> Elle se sent maniée comme une poupée de chiffon et ne s'aperçoit même pas, sur le moment qu'on lui a fait un geste vif passé des menottes aux poignets pour lui enchaîner les mains. [733]

Cette idée de symbiose entre l'humain et le matériel atteint son apogée dans *Temples aux miroirs* puisque, comme a pu le souligner Sjef Houppermans, dans son article « Alain Robbe-Grillet et le photoroman », le thème de la confusion inextricable entre le mannequin et le corps vivant, entre la fillette et ses poupées, redouble le charme pervers des photos comme construction du désir[734]. La petite Eva, comme les autres modèles des photographies d'Irina Ionesco, s'est transformée en véritable poupée. Elle illustre alors parfaitement le texte de *Souvenirs du triangle d'or* :

---

[731] ROBBE-GRILLET Alain, *Glissements progressifs du plaisir, op.cit.,* p. 82-83.
[732] ROBBE-GRILLET Alain, *Un Roman sentimental, op.cit.,* p. 40-41.
[733] ROBBE-GRILLET Alain, *Souvenirs du triangle d'or,* op.cit., p.173.
[734] HOUPPERMANS Sjef, « Alain Robbe-Grillet et le photoroman », in BAETENS. J., GONZALES. A. (éds), *Le Roman-photo,* Amsterdam, éd. Rodopi, 1996, p. 116.

> La petite fille est nue, à l'exception de ses longs gants noirs et d'une paire de bas- de nuance voisine quoique plus translucide- retenu à mi-cuisses par des jarretières à froufrous ornementées de minuscules roses en percale. Son cou est enserré dans une sorte de large collier en dentelle brodée, noire également.[735]

Dans *Projet pour une révolution à New York,* le corps meurtri d'une jeune femme s'apparente à celui d'une poupée-esclave japonaise :

> Ensuite, la fille reste immobile et molle, comme une de ces poupées-esclaves japonaises que l'on vend dans les magasins populaire de China-Town, abandonnée à tous les caprices, la bouche définitivement muette, les yeux fixes. [736]

La victime de *Projet* évoque alors les créations de l'artiste nippon Simon Yotsuya qui, suite à la découverte de l'œuvre de Hans Bellmer, décida de fabriquer, lui-même, ses propres poupées. Selon Agnès Giard, auteur de *L'imaginaire érotique au Japon,* les poupées nipponnes avec leurs longs yeux aux regards troubles, leurs visages graves et leurs bouches équivoques parodient le statut de la femme-objet avec d'inquiétantes expressions[737]. Cette idée de parodie parcourt l'œuvre de Robbe-Grillet comme l'atteste, d'ailleurs, la posture particulièrement grotesque de Nora dans *Glissements progressifs du plaisir* :

> Alice déshabille Nora. Sur un fond de mur blanc où se détachent seulement un fauteuil canné en bois noir et une grande bicyclette noire, Nora est débout, telle un mannequin dans une vitrine, mais enveloppée de voiles comme une statue le jour de son inauguration. Alice tourne autour d'elle, enlève l'un après l'autre un drap blanc, un grand châle de laine blanche au crochet, un filet en lin naturel (genre hamac, ou filet de pêcheur à grosse maille) ; elle dénude peu à peu totalement le corps de son amie, prenant de temps à autre du recul pour contempler son ouvrage. [738]

Nora, immobile et les bras arqués, s'est métamorphosée en une sorte de portemanteau. Elle ressemble, de ce fait, aux créations d'Allen Jones, auteur dans les années soixante d'une série de sculptures dans lesquelles les femmes sont assimilées à des objets. Cet artiste britannique, connu pour avoir travaillé sur le design du film *Maîtresse* de Barbet Schroeder, a

[735] ROBBE-GRILLET Alain, *Souvenirs du triangle d'or, op.cit.,* p.100-101.
[736] ROBBE-GRILLET Alain, *Projet pour une révolution à New York, op.cit.,* p.197.
[737] GIARD Agnès, *L'imaginaire érotique au Japon,* Grenoble, éd. Glénat, 2011, p.152.
[738] ROBBE-GRILET Alain, *Glissements progressifs du plaisir, op.cit.,* p.30-31.

également inspiré à Kubrick les sculptures du Korova Milkbar d'*Orange mécanique.* Cet imaginaire de la réification traverse aussi l'ensemble de l'œuvre robbe-grillétienne. Il atteint son apogée dans *Souvenirs du triangle d'or* puisque les jeunes filles, sous l'appellation de saumons aux aromates, deviennent de véritables denrées alimentaires :

> C'est donc dans cette tenue et nu-pieds qu'ils la jettent dans leur voiture, mais pour en descendre bientôt après, non loin de l'usine à saumons dite « La Belle Sirène », et continuer la route à pied sous prétexte de couper au plus court, en traversant jusqu'au vieux fort la baie largement découverte par une marée basse de grande amplitude.[739]



Sculptures d'Allen Jones



Les sculptures d'*Orange mécanique*

Dans *Djinn*, le mannequin est androgyne puisque son physique d'homme s'oppose à sa voix féminine. Le narrateur, troublé par cette contradiction, imagine la femme qui pourrait se cacher derrière le haut-parleur de l'automate. Le fantasme du narrateur se porte alors sur un objet qu'il ne voit pas mais qu'il ne cesse d'imaginer :

> Djinn n'a pas l'air pressée de parler davantage. Elle m'observe avec attention, sans complaisance. Peut-être porte-t-elle sur les capacités un jugement défavorable. Je redoute le verdict, qui tombe en fin d'examen : « Vous êtes assez joli garçon, dit-elle, mais vous êtes trop grand pour un Français. » J'ai envie de rire. Cette jeune étrangère n'est pas en France depuis longtemps, je suppose, et elle arrive avec des idées toutes faites. « Je suis français », dis-je en guise de justification. « La question n'est pas là »,

[739] ROBBE-GRILLET Alain, *Souvenirs du triangle d'or, op.cit.,* p.192.

> tranche-t-elle après un silence. Elle parle français avec un léger accent, qui a beaucoup de charme. Sa voix chantante et son aspect androgyne évoquent pour moi, l'actrice Jane Frank. Je vais voir tous ses films. Hélas, comme dit « monsieur » Djinn, la question n'est pas là. [740]

Mais, le narrateur devient à son tour une femme qui, comme Jean (Djinn), ne serait pas un véritable être humain mais un mannequin robotique conçu par le cruel docteur Morgan :

> Je n'étais pas, prétendait-il, une vraie femme, mais seulement une machine électronique très perfectionnée, construite par un certain docteur Morgan. Celui-ci, à présent, se livrait sur moi à des expériences diverses, afin de tester mes performances. [741]

Les personnages de *Djinn* sont marqués par une profonde ambiguïté. Ce sont des automates ayant la possibilité de changer, quand ils le désirent, d'identité sexuelle. Ils incarnent un personnage similaire à celui de la Rrose Selavy de Marcel Duchamp. L'artiste s'est également métamorphosé, à plusieurs reprises, en femme sous l'objectif de Man Ray, devenant ainsi l'objet qu'il a lui-même créé. Andy Warhol suivra d'ailleurs le même chemin en féminisant, dans de nombreuses photographies, sa propre image d'artiste. Le dédoublement de Duchamp qui, devenu femme, signa certaines de ses œuvres du nom de Rrose Selavy, entre en relation directe avec la métamorphose permanente du narrateur de *Djinn.* A la fois homme et femme, les personnages de Robbe-Grillet incarnent un véritable fantasme de dédoublement identitaire. Tel Tirésias, les différents personnages de *Djinn* assument autant leur masculinité que leur féminité. Jean, malgré sa voix et ses caractéristiques féminines, accepte même que le narrateur l'appelle monsieur :

> Ma surprise est si forte que je la dissimule à grand peine. La voix est en effet celle d'une jeune femme : voix musicale et chaude, avec des résonnances graves qui lui donnent un air d'intimité sensuelle. Pourtant, elle ne rectifie pas cette appellation de « monsieur », qu'elle semble donc accepter. Un demi-sourire passe sur ses lèvres. Elle demande : « Cela vous choque de travailler sous les ordres d'une

[740] ROBBE-GRILLET Alain, *Djinn, un trou rouge entre les pavés disjoints, op.cit.,* p.13.
[741] *Ibid.,* p.132.

fille ? » Il y a du défi dans le ton de sa phrase. Mais je décide aussitôt de jouer le jeu. « Non, monsieur, dis-je, au contraire. » De toute façon, je n'ai pas le choix. [742]



Rrose Selavy (Marcel Duchamp) Andy Warhol en travesti
photographié par Man Ray

Les références à Duchamp ne sont cependant pas exclusivement liées à des représentations de type sexuel. Chez Robbe-Grillet, comme dans l'œuvre de l'auteur d'*Etant donné*, les objets tiennent une place prépondérante. La description précise et minutieuse qui en est faite leur donne une densité nouvelle. Ils deviennent des objets d'art au même titre que les célèbres ready-mades. L'auteur des *Gommes* leur fait même perdre leur statut utilitaire rejoignant ainsi les théories artistiques de Duchamp évoquées par Dalia Judovitz, dans son ouvrage *Déplier Duchamp : Passage à l'art* :

> Nous passerons en revue assez rapidement les ready-mades de Duchamp tels que Porte-bouteilles ou Egouttoir (1964), Porte-chapeaux, et Portemanteau, Trébuchet (1964) dont les originaux (datés respectivement de 1914 et 1917 pour les deux derniers) sont perdus. Dans ces trois œuvres, l'artiste explore comment le simple déplacement physique des objets peut se traduire en paradoxes logiques et artistiques. Suspendre le porte-bouteille et le porte-chapeaux fait résolument ressortir l'ambiguïté de

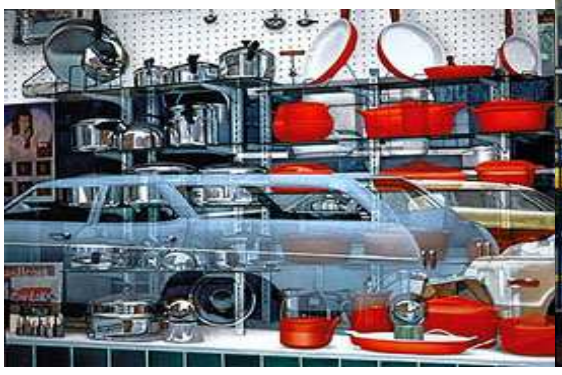
[742] *Ibid.*, p.12-13.

> leur statut. Accrochés de la sorte, ces objets ordinaires perdent leur caractère fonctionnel. Il est évident que le portemanteau, dès qu'il est cloué au sol, devient inutilisable.[743]

Dans des romans tels que *Dans le labyrinthe* et *La Jalousie*, l'objet est détaillé avec une telle précision que l'on finit par en oublier son utilité. Dans *Dans Le labyrinthe,* le narrateur qui décrit, avec minutie, une estampe de « La défaite de Reichenfels », semble plus intéressé par le détail de l'œuvre que par son ensemble. Les portemanteaux, peints sur la gauche du tableau, sont plus importants, à ses yeux, que les soldats qui se trouvent au premier plan :

> A mieux observer, l'isolement des trois soldats apparaît comme produit moins par l'espace minime qui se trouve entre eux et la foule que par la direction des regards alentour. Les silhouettes du fond ont toutes l'air de passer- d'essayer plutôt, car le passage est malaisé- pour se rendre sur la gauche du tableau, où se situe peut-être une porte (mais cette issue hypothétique ne peut se voir sur le dessin, à cause d'une série de portemanteaux surchargés de chapeaux et de vêtements) ; les têtes regardent devant elles (c'est-à-dire vers les portemanteaux) […] [744]

Robbe-Grillet cherche à rendre le réel encore plus réel pour ne pas dire sur-réel. Il se rapproche, en cela, de peintres hyperréalistes tels que Richard Estes et Don Eddy qui, en imitant la technique précise des gros plans photographiques, amènent le spectateur à une réflexion sur la notion même de réalité.



Don Eddy, *Post and Pans*



Richard Estes, *Telephone Booths*

[743] JUDOVITZ Dalia, *Déplier Duchamp : passage de l'art,* Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2000, p. 91.
[744] ROBBE-GRILLET Alain, *Dans le labyrinthe, op.cit.,* p.27.

L'objet devenu, chez Robbe-Grillet, le sujet d'analyses particulièrement méticuleuses, se retrouve alors dépossédé de ses caractéristiques principales. La description du quartier de tomate des *Gommes* reste l'un des exemples les plus significatifs de cette volonté de transgression :

> Un quartier de tomate en vérité sans défaut, découpé à la machine dans un fruit de symétrie parfaite. La chair périphérique, compacte et homogène, d'un beau rouge de chimie, est régulièrement épaisse entre une bande de peau luisante et la loge où sont rangés les pépins jaunes, bien calibrés, maintenus en place par une mince couche de gelée verdâtre le long d'un renflement du cœur. Celui-ci, d'un rose atténué, légèrement granuleux, débute, du côté de la dépression inférieure, par un faisceau de veines blanches dont l'un se prolonge jusque vers les pépins - d'une façon peut-être un peu incertaine. Tout en haut, un accident à peine visible s'est produit : un coin de pelure, décollé de la chair sur un millimètre ou deux, se soulève.[745]

Selon Galia Yanoshevsky, auteur des *Discours du Nouveau Roman,* le quartier de tomate déposé sur un sandwich d'Automatic et décrit selon la méthode de Robbe-Grillet, constitue un objet sans hérédité, sans liaisons et sans références, un objet têtu, rigoureusement enfermé dans l'ordre de ses particules, suggestif de rien d'autre que de lui-même, et n'entraînant pas son lecteur dans un ailleurs fonctionnel ou substantiel[746]. A trop être décrit, l'objet finit donc par se néantiser. Il occupe alors entièrement l'espace, à l'image des objets gigantesques qui peuplent les tableaux de Magritte. Le peigne et le verre des *Valeurs personnelles* comme la pomme de *La Chambre d'écoute* perdent leurs caractéristiques d'objets pour devenir des entités obsessionnelles. Chez Robbe-Grillet, les objets ont souvent plus d'importance que les personnages en présence. Dans *Dans le labyrinthe,* les murs de la chambre, décrits avec un vrai souci de précision, finissent par néantiser le soldat qui y habite :

> Un motif analogue orne encore le papier peint des murs. C'est un papier gris pâle, rayé verticalement de bandes à peine plus foncées ; entre les bandes foncées, au milieu de chaque bande claire, court une ligne de petits dessins, tous identiques, d'un gris très sombre : un fleuron, une espèce de clou de girofle, ou un

[745] ROBBE-GRILLET Alain, *Les Gommes, op.cit.,* p.161.
[746] YANOSHEVSKY Galia, *Les Discours du Nouveau Roman : essais, entretiens, débats,* Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2006, p.100.

> minuscule flambeau, dont le manche est constitué par ce qui était à l'heure la lame d'un poignard, le manche de ce poignard figurant maintenant la flamme, et les deux appendices latéraux en forme de flamme, étaient la garde du poignard, représentant cette fois la petite coupe qui empêche les matières brûlantes de couler le long du manche. [747]

Dans *Préface à une vie d'écrivain,* Robbe-Grillet met en relation la représentation picturale de la rose du *Tombeau des lutteurs* de Magritte avec la description excessive de la casquette de Charles Bovary dans le célèbre roman de Flaubert :

> Il paraît que la description de la casquette, sur un brouillon perdu, déchiré sur les conseils de Maxime Du Camp, faisait une page entière. Mais il reste encore une hypertrophie de la description. D'abord la casquette est invraisemblable, et il l'a décrit par couches. Mais la première apparition de la casquette donne du sens. Le Premier paragraphe se termine par : Bref, elle était affligeante comme le visage d'un imbécile ». Ici Balzac se serait arrêté, parce que tout est dit, le sens y est. Et c'est là que la vraie description commence, la vraie description flaubertienne, qui est comme le premier objet du Nouveau Roman qui fait irruption dans la littérature. Flaubert, décrit donc la casquette par plusieurs couches successives, et on a l'impression qu'elle grossit et qu'elle finit par occuper tout l'espace de la classe. Exactement comme la rose dans le tableau de Magritte intitulé *Le Tombeau des lutteurs*, où il y a une rose qui occupe tout l'espace d'une chambre. On a l'impression que cette casquette occupe progressivement tout l'espace de la classe. [748]

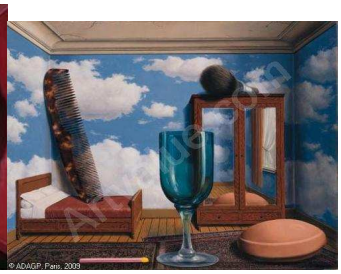
Robbe-Grillet fait un rapprochement intéressant entre deux œuvres qui, à première vue n'ont rien en commun. Il se place donc dans la double filiation du romancier réaliste et du peintre surréaliste.



La Chambre d'écoute



Le Tombeau des lutteurs



Les valeurs personnelles

[747] ROBBE-GRILLET Alain, *Dans le labyrinthe, op.cit,* p. 19.
[748] ROBBE-GRILLET Alain, *Préface à une vie d'écrivain, op.cit.*, p.27-28.

Avec le picto-roman *La Belle Captive,* qui porte le titre d'une série de six tableaux de Magritte achevés entre 1931 et 1967, Robbe-Grillet fait entrer en résonnance le futur texte de *Souvenirs du triangle d'or* avec les tableaux du peintre surréaliste belge. Pour Rennie Yotova, auteur de *Jeux de construction : poétique de la géométrie dans le Nouveau Roman,* la rencontre entre René Magritte et Alain Robbe-Grillet devient possible à une époque où le roman est davantage occupé à montrer qu'à raconter[749]. Les tableaux de Magritte sont à tour à tour en relation et en opposition avec le texte de Robbe-Grillet. Ce type de construction rappelle évidemment les mises en correspondances des textes du Nouveau Romancier aves les photographies de David Hamilton et d'Irina Ionesco. Mais *La Belle Captive* est aussi le titre d'un film de Robbe-Grillet, datant de 1983, dans lequel on retrouve, incrustés au cœur même de l'image, de nombreux tableaux de Magritte. Lors de ses rêveries (ou des expérimentations parapsychologiques du docteur Morgendot), Walther imagine une nouvelle version de *L'Assassin menacé* de Magritte dans lequel la victime, en robe noire, n'est autre que Marie-Ange van de Reeves. Contrairement à la jeune femme, les hommes qui épient à la fenêtre semblent provenir, comme l'a souligné François Jost, dans son article « Les éclats de la représentation », du tableau *Le Mois des vendanges.*[750] Par un habile jeu de répétition et de variation, Robbe-Grillet a ajouté un chapeau haut de forme à tous les voyeurs de son œuvre, ustensile traditionnel de l'homme magrittien que les personnages du tableau *L'Assassin menacé* ne portent cependant pas.

[749] YOTOVA Rennie, *Jeux de construction : poétique de la géométrie dans le Nouveau Roman,* Paris, L'Harmattan, 2006, p.153.
[750] JOST François, « Les éclats de la représentation », in *Robbe-Grillet cinéaste, op.cit.,* p.63.



L'Assassin menacé par Magritte



L'Assassin menacé par Alain Robbe-Grillet



Magritte, *Le Mois des vendanges*

Les six œuvres issues de la série *La Belle Captive* apparaissent aussi, tout au long du film, notamment sous la forme d'une carte postale que Walter trouve, démultipliée, chez Mr. de Corinthe. Les tableaux de Magritte servent de cadre au monde imaginaire du long-métrage de Robbe-Grillet. Marie-Ange van de Reeve, la créature fantasmatique qui hante les nuits de Walter, est d'ailleurs souvent encadrée par un rideau rouge qui permet au Nouveau Romancier de créer, à son tour, sa propre série de *La Belle Captive.* Cette idée de

correspondance entre la peinture et le cinéma était déjà présente chez Antonioni. Certains plans de *L'Avventura* sont même inspirés de tableaux de Chirico. Ainsi, l'étrange travelling qui semble observer Sandro et Clara qui fuient pour vivre leur amour au lieu de chercher Anna évoque le cadrage de *La Tour rouge.* Enfin, le dernier plan du travelling présente une église vide qui rappelle le cadrage et l'architecture de *La Mélancolie* :



Début du travelling de *L'Avventura*



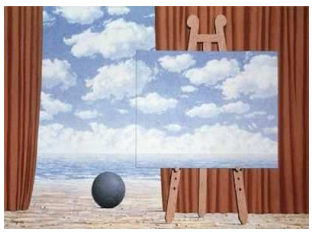
La Tour rouge de Georges de Chirico



Fin du travelling de *L'Avventura*



La Mélancolie de Georges de Chirico



La Belle Captive par René Magritte





La Belle Captive par Robbe-Grillet

Les références d'Antonioni sont cependant moins explicites que celles de Robbe-Grillet qui reprend, à son compte, les principaux motifs picturaux du peintre surréaliste. Selon Jacques Meuris, l'étrangeté des tableaux de Magritte vient moins des éléments qui composent

l'image et sont reconnus, que de leur mise en situation réciproque[751]. Pour Robbe-Grillet, ce ne sont pas tant les objets que leur disposition dans l'espace qui crée ce même sentiment. Ainsi, dans *Projet pour une révolution à New York,* un terrain vague se retrouve entièrement rempli d'objets disparates, ce qui crée, chez le lecteur, une indicible impression de malaise :

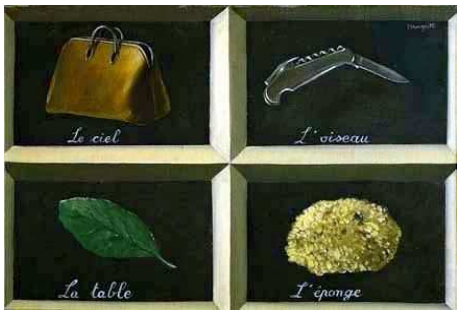
> Mais je reviens à ce terrain vague : il est parsemé d'objets au rebut, disposés de la façon que je dirai plus tard, parmi les herbes hautes qui ont poussé ça et là dans les interstices du pavage. […] Pour les autres objets abandonnés aux alentours , je cite en désordre : une bicyclette, une table à repasser pliante, une femme nue articulée en matière plastique rose, grandeur nature et encore parée de sa perruque rousse, provenant dans aucun doute d'une vitrine de magasin populaire, trois projecteurs de cinéma à pied de fonte, une grande quantité d'appareils de télévision et beaucoup d'ustensiles encore plus modestes, souvent difficiles à identifier. [752]

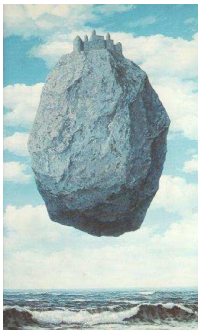
Certains objets, que l'on retrouve de manière obsessionnelle dans un grand nombre de tableaux du peintre surréaliste belge, apparaissent également dans l'œuvre de Robbe-Grillet. C'est notamment le cas de la mallette du docteur Morgan de *Souvenirs du triangle d'or* :

> Parvenu sur les lieux au moment où le médecin légiste- qui était ce jour-là le docteur Morgan- avait déjà étalé les instruments sortis de sa mallette en cuir noir, au milieu du grand rocher plat dominant l'anfractuosité creusée dans le granit, où elle formait une sorte de piscine naturelle, Franck n'avait pu supporter de voir le chirurgien pratiquer les premières constatations d'usage sur le corps lisse et blanc exposé en pleine lumière, poli comme du marbre, statue antique aux yeux grands ouverts qu'aucun gonflement ou meurtrissure ne venait défigurer. [753]

L'allusion reste néanmoins anecdotique. C'est la mise en relation de cet objet avec un grand rocher, autre motif majeur de l'œuvre de Magritte, qui permet ici la correspondance.

[751] MEURIS Jacques, *Magritte*, Paris, Taschen, 2001, p.84.
[752] ROBBE-GRILLET Alain, *Projet pour une révolution à New York, op.cit*., p.161-162.
[753] ROBBE-GRILLET Alain, *Souvenirs du triangle d'or, op.cit.,* p. 35.





Magritte, *La Clé des songes* Magritte, *Pyrénées*

Mais chez Magritte, comme chez Robbe-Grillet, il n'y a pas que les objets qui remplissent l'espace. Les êtres humains, devenus aussi (in)signifiants que les choses qui les entourent, ont également fini par croître. La multiplication des faux aveugles de *Djinn* en est l'exemple le plus significatif :

> La salle entière est en effet pleine d'aveugles, de faux aveugles aussi, probablement : des jeunes hommes de mon âge, vêtus de façons diverses (mais somme toute assez proche de la mienne), avec les mêmes grosses lunettes noires sur les yeux, la même canne blanche dans la main droite, un gamin tout pareil au mien les tenant par la main gauche. [754]

Comme les hommes volants du tableau *Golconde* de Magritte, les faux-aveugles de *Djinn* se ressemblent sans être, pour autant, des copies conformes. Les références à Magritte sont particulièrement nombreuses dans ce roman. L'accoutrement des différents personnages de *Djinn* est, par exemple, très proche de celui des individus anonymes qui peuplent l'œuvre du peintre belge :

> Soudain, j'ai la troublante impression d'une scène qui se répète, comme dans un miroir : en face de moi, à cinq ou six pas, se dresse le même personnage immobile, à col relevé, ses lunettes noires et son chapeau de feutre à bord rabattu sur le front, c'est-à-dire un second mannequin, reproduction exacte du premier, dans une posture identique. [755]

[754] ROBBE-GRILLET Alain, *Djinn, un trou rouge entre les pavés disjoints*, *op.cit.*, p.71.
[755] *Ibid.*, p.16.



Le fils de l'homme *Golconde*

Des artistes du *Pop Art* tels que Warhol, Lichtenstein, Wesselman, Rosenquist et Oldenburg avouent avoir été influencés par l'œuvre de Magritte même si celui-ci refusa toute paternité et tout ascendant sur le *Pop Art* qu'il considérait comme un art de la décoration et de l'étalage. Cependant l'objet, chez les artistes du *Pop Art* comme chez Magritte, est souvent au centre de la représentation. Robbe-Grillet, grand admirateur de Magritte, s'intéressa également à cette particularité du Pop Art. Selon Lucy R. Liffard, auteur de *Le Pop Art,* le but du *Pop* est de décrire tout ce qui auparavant était tenu pour indigne d'être remarqué, et encore moins d'être inclus dans un domaine artistique : la publicité à tous ces niveaux, les illustrations de journaux et de revues, les meubles de série, les vêtements, les aliments, les stars de cinéma, les bandes-dessinées et les pin-up[756]. Dans *Projet pour une révolution à New York*, les objets de consommation, chers à Warhol et Lichtenstein, tiennent une place privilégiée. Les affiches publicitaires de *Projet* sont même de véritables réservoirs à fantasmes sexuels :

> Je me rappelle que, dans les couloirs de la sortie, il y avait la grande affiche pour le nouveau détersif Johnson.
> –Celle de la fille qui baigne dans son sang, au milieu du tapis d'un salon moderne, tout en nylon blanc ?

[756] R. LIFFARD Lucy, *Le Pop Art,* Paris, éd. Thames and Hudson, 1996, p.80.

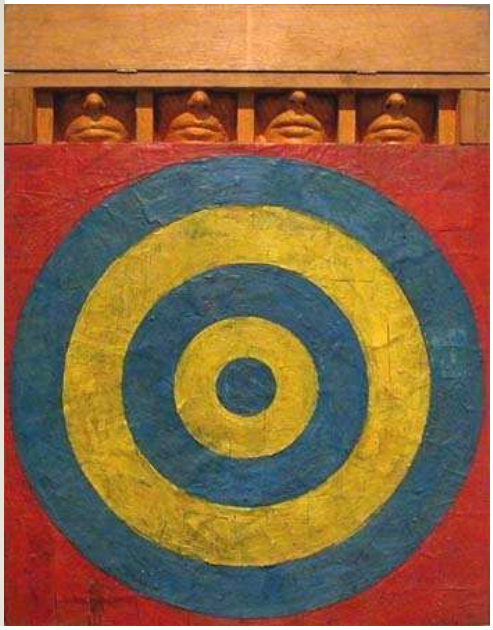
-Oui, c'est ça. Je décris la disposition du corps ? Les couteaux, les cordes et tout le reste ? --Non. Tu l'as déjà fait dix fois. Le texte seulement.

–Le texte dit : « Hier, c'était un drame… Aujourd'hui, une pincée de lessive diastasique Johnson et la moquette est toute neuve. »[757]

Comme a pu le faire remarquer Crystel Pinçonnat, dans son ouvrage *New York, mythe littéraire français,* New York est à la fois le lieu fantasmatique de l'outrance et du crime et la capitale du Pop Art[758]. Cette double particularité est parfaitement illustrée par l'affiche publicitaire pour le détergent Johnson puisque c'est un crime sexuel qui sert ici à promouvoir le produit. Mais, de tous les artistes du *Pop A*rt, seul Jasper Johns, considéré avec Rauschenberg comme l'un des précurseurs de ce mouvement artistique, a été célébré par le Nouveau Romancier. En effet, Robbe-Grillet a écrit le texte « La Cible, en hommage à Jasper Johns », en 1978, pour le catalogue d'exposition du centre Georges Pompidou. Dans cette nouvelle, Robbe-Grillet donne aux objets de Johns une fonction similaire à celle qu'ils avaient dans *Le Voyeur*. Les choses – chaises, boîtes de bières, cintres – laissent paraître leurs ''chiffres'' 4, 7 et 9, et s'ordonnent dans le récit comme les cercles concentriques de *La Cible*, l'œuvre majeure de l'artiste américain. Déjà, dans *Le Voyeur,* les objets du monde étaient choisis et assemblés de façon à composer un véritable système formel, notamment à travers le chiffre 8 qui sous-tend la bicyclette, la corde, le double-circuit de l'affiche de cinéma et la structure même du roman. Cette analogie entre les deux textes est dédoublée, par la présence, dans *La Cible,* l'œuvre de Johns, de voyeurs cachés derrières des œils-de-bœuf. Grand admirateur d'art contemporain, Robbe-Grillet a également collaboré avec Robert Rauschenberg, un autre précurseur du *Pop Art*, sur l'ouvrage *Traces suspectes en surface.* Le texte du Nouveau Romancier illustre ici vingt-cinq lithographies de l'artiste américain.

[757] ROBBE-GRILLET Alain, *Projet pour une révolution à New York, op.cit.*, p. 158-159.
[758] PINCONNAT Crystel, *New York, mythe littéraire français,* Genève, Droz, 2001, p.271.





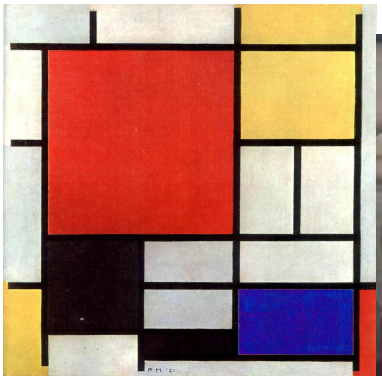
Traces suspectes en surface de Robbe-Grillet et Robert Rauschenberg

La Cible de Jasper Johns

L'influence du *Pop Art* et de l'art abstrait est encore plus importante dans les films du Nouveau Romancier, notamment en ce qui concerne la question de l'architecture. Une grande partie des décors de *L'Eden et après* ont, par exemple, été construits à partir de tableaux de Mondrian. Qu'il s'agisse des maisons aux toits plats de Djerba ou des panneaux mobiles du café de Bratislava, l'univers visuel du peintre est omniprésent. Quant à l'oncle de Violette, auteur du tableau bleu et blanc intitulé *Composition n°234*, il se présente, selon Robbe-Grillet, comme un véritable double de Mondrian :

> A ce moment-là, je m'intéressais à la vie de Paul Klee qui a séjourné longtemps en Tunisie et s'en est inspiré curieusement ; alors j'ai inventé un autre peintre, qui est plutôt une sorte de Mondrian, dont la peinture mettrait à plat les formes de l'architecture tunisienne. Donc la couleur, la cruauté, l'architecture, la lumière trop vive, la platitude, le tableau bleu et blanc, la peinture…, à partir de ce moment-là les choses se sont engendrées d'elles-mêmes l'une l'autre.[759]

[759] ROBBE-GRILLET Alain, Annexe à l'article d'André Gardies « Le travail du double » : Le cinéma d'Alain Robbe-Grillet », tapuscrit annoté d'Alain Robbe-Grillet, in *Robbe-Grillet cinéaste*, *op.cit.*, p.141.



Piet Mondrian, *Composition avec rouge, bleu et jaune*



Le bar de *L'Eden et après*

Eric Rohmer, avec *Les Nuits de la pleine lune*, en 1984, utilisa, à son tour, les œuvres de Mondrian comme éléments de décors. On retrouvera ainsi, dans l'appartement du personnage interprété par Pascale Ogier, quelques célèbres reproductions du peintre.





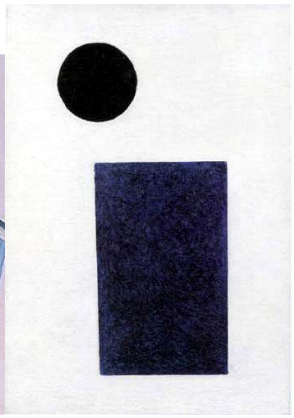
Les Nuits de la pleine lune d'Eric Rohmer

Lors de ses entretiens avec Benoît Peeters, autour de *N. a pris les dés*, Robbe-Grillet avait également évoqué l'influence de Malevitch sur la conception de *Composition sérielle n°234.* Les grands aplats de couleur bleu et blanc du tableau de *L'Eden et après* rappellent, en effet, les œuvres abstraites de l'artiste russe. Dans *Glissements progressifs du plaisir*, la référence à Malevitch est plus explicite, les murs blancs des lieux dans lesquels évolue Alice pouvant être considérés comme d'immenses monochromes. Quant aux maisons tunisiennes bleues et blanches de *L'Eden et après*, elles finissent par former, au même titre que

Composition sérielle n°234, une véritable œuvre d'art abstraite. Les spectateurs du film de Robbe-Grillet ont alors l'impression que Violette voyage à l'intérieur même du tableau de son oncle :

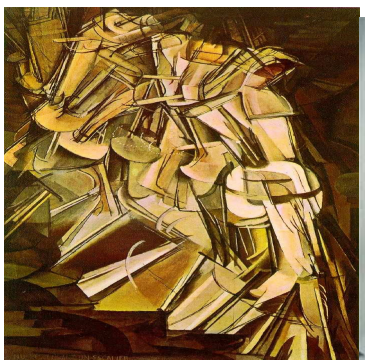


Les maisons de Djerba dans *L'Eden et après*



Malevitch, *Cercle noir et carré bleu*

Cependant, l'oncle de Violette n'apparaît jamais à l'écran contrairement à Dutchman, double du personnage de Duchemin et artiste dont les photographies de jeunes filles nues entourées de ferrailles évoquent, comme on a pu le voir précédemment, les œuvres de Rosenquist et de Paul Delvaux. L'une des photographies de Dutchman fait également référence au tableau *Nu descendant un escalier* de Duchamp. Le rapport d'analogie entre les deux œuvres est même dédoublé par les ressemblances phoniques qui s'établissent entre les noms de Dutchman et de Duchamp.

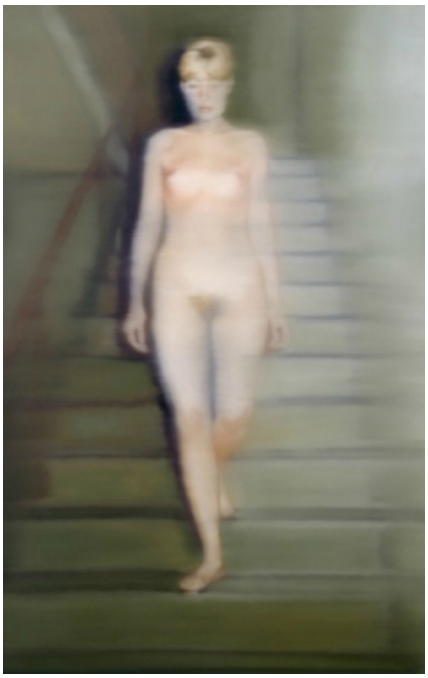


Marcel Duchamp, *Nu descendant un escalier*



Nu descendant un escalier par Dutchman

La photographie de Dutchman est néanmoins totalement différente du tableau de Duchamp. Les deux artistes ont, comme le montrent les images ci-dessus, une vision du monde sensiblement opposée. A travers le personnage de Dutchman, l'auteur des *Gommes* transforme le tableau abstrait de Duchamp en photographie érotique. L'œuvre illustre alors parfaitement son titre tout en dévoilant, aux spectateurs de *L'Eden et après*, les fantasmes sexuels du Nouveau Romancier. Quelques années avant Robbe-Grillet, l'artiste allemand Gerhard Richter avait également rendu hommage à l'œuvre de Duchamp en peignant sa femme nue en train de descendre un escalier. Si le titre de l'œuvre *Nu sur un escalier* fait écho au travail de Duchamp, le tableau de Richter évoque aussi, par son utilisation du flou, l'univers sensuel et vaporeux des photographies de David Hamilton. Nul doute que Robbe-Grillet connaissait aussi bien le nu de Richter que celui de Duchamp. La référence dans *L'Eden et après* serait donc double puisque le *Nu descendant un escalier* de Dutchman se présente plus comme une œuvre figurative que comme une pure abstraction.



Gerhard Richter, [*Ema*], *Nu sur un escalier*

Comme l'auteur des *Gommes*, Duchamp a fait du voyeurisme l'une des constantes de son œuvre. La femme y est toujours surprise dans une nudité totale ou partielle. En 1947, l'artiste réalise le catalogue de la VIème Exposition internationale du surréalisme. L'emboîtage pour l'édition de luxe est constitué d'un moulage de sein de femme posé sur un morceau de velours noir. A l'intérieur du coffret, une inscription cernée d'un lisère bleu indique : « Prière de toucher ». Cette forme de réification extrême du corps féminin se retrouve aussi chez Robbe-Grillet. La femme est souvent réduite à une seule partie sexuellement désirable de son anatomie. Dans *C'est Gradiva qui vous appelle*, Belkis, alors qu'elle se fait violenter par John Locke, fait fièrement ressortir l'un de ses seins de sa robe de bure. L'attention du héros se porte alors moins sur la jeune femme que sur cet infime morceau de chair. Paul Delvaux, à qui l'on doit les gravures de *Construction d'un temple en ruine à la déesse Vanadé* de Robbe-Grillet, s'est également intéressé à cette représentation morcelée du corps féminin. Dans *L'Aurore*, c'est le détail de la poitrine d'une jeune femme se reflétant dans un miroir qui appelle l'œil du voyeur. Cette peinture a d'ailleurs inspiré à Duchamp son tableau *A la manière de Delvaux.*



Paul Delvaux, *L'Aurore*



Marcel Duchamp, *A la manière de Delvaux*

Les lithographies de Delvaux, sur *Construction d'un temple en ruine à la déesse Vanadé,* illustrent le texte de *Topologie d'une cité fantôme.* Le voyeurisme de Robbe-Grillet fait ici écho à celui de Delvaux comme l'atteste l'illustration de la cellule génératrice :

> Sur l'affiche, on peut lire le mot « Règlement » imprimée à la partie supérieure, en lettres capitales romaines de très grande taille, et quatre chiffres du même corps-1,2,3,4- dans la marge de gauche, en tête de chacun des paragraphes qui, à l'inverse, ont été composés en caractères minuscules, ce qui les rend tout à fait indéchiffrables, un cinquième paragraphe apparaît encore, tout bas, mais le nombre 5 qui devrait figurer là dans la marge est complètement masqué par la tête d'un des personnages : une jeune femme blonde aux longs cheveux en désordre, entièrement nue, qui se présente de face, debout, immobilisée dans une attitude à la fois souple et rigide (un genou légèrement fléchi, le bras gauche à demi tendu vers l'avant, l'autre s'écartant un peu du corps et la main ouverte, doigts disjoints, paume offerte aux regards) rappelant quelque statue antique, ou quelque tableau de la Renaissance. L'impression immédiate donnée par le décor laisse imaginer que l'on est ici dans une prison.[760]



« Dans la cellule génératrice » par Paul Delvaux

Paul Delvaux était surtout connu pour ses dessins de nus féminins. Son œuvre, peuplée de femmes statufiées évoluant dans des univers oniriques, a parfois été appelée ‘‘Théâtre des courtisanes’’. Or la femme des lithographies de *Construction d'un temple en ruine à la déesse*

[760] ROBBE-GRILLET Alain, DELVAUX Paul, *Construction d'un temple en ruine à la déesse Vanadé*, Paris, éd. Le Bateau Lavoir, 1975, p.9.

Vanadée n'est pas seulement une rêveuse. Telles les jeunes modèles de David Hamilton, elle est présentée en train de peindre, de lire un livre ou de se regarder dans miroir. La principale source d'inspiration artistique du Nouveau Romancier reste néanmoins le *Pop Art* qui tient une place importante, tant au niveau esthétique que thématique, dans son œuvre de cinéaste. Selon François Jost, auteur de l'article « La télévision entre « grand art » et pop art », Robbe-Grillet clamait haut et fort, à la sortie de *L'Eden et après,* que son cinéma était inspiré du Pop Art, et spécialement de Lichtenstein, raison pour laquelle il réduisait la réalité à des images plates, des stéréotypes proches de la BD ou de l'imagerie populaire[761]. Comme les artistes du *Pop Art*, le Nouveau Romancier réutilise les clichés les plus éculés de la paralittérature et de la publicité. Il érige la culture populaire au rang d'œuvre d'art. L'influence du *Pop Art* est cependant beaucoup moins prégnante dans *Glissements progressifs du plaisir* même si la peinture y tient encore une place importante. Cette fois-ci Robbe-Grillet rend explicitement hommage à l'œuvre d'Yves Klein et notamment à sa série des anthropométries :

> Scène de « peinture » à la mémoire d'Yves Klein. Alice est dans sa cellule. Mais on dirait que celle-ci a des proportions plus grandes que d'habitude : en fait, si l'on choisit pour cette pièce un décor en studio plus ou moins abstrait, il serait souhaitable que ses dimensions s'adaptent aux nécessités- techniques ou dramatiques-de chaque scène. (*Solution adoptée, voir au n° 1°)* La jeune fille, toute nue, vu en pied, debout dans un angle (murs et sols immaculés) dépourvu de tout meuble, se peint le devant du corps lentement avec un très gros pinceau de soies molles, qu'elle trempe dans sa cuvette pleine de peinture rouge ; ensuite elle applique son corps, à quatre ou cinq reprises, contre les parois blanches de la cellule. Elle laisse ainsi toute une série d'empreintes rouges successives, principalement des mains, du ventre et des cuisses. [762]

Le bleu de Klein a été remplacé par le rouge, couleur entrant en relation directe avec la thématique du meurtre sur laquelle s'ouvre le film. Quant à Alice, elle se présente à la fois comme une artiste et comme un instrument. La jeune fille de *Glissements progressifs du plaisir,* contrairement aux femmes des anthropométries de Klein, est un modèle libre. Aucun

[761]JOST François, « La télévision entre « grand art » et pop art », in DELAVAUD G. (éd.), *Télévision : la part de l'art*, Paris, 2002, p.45.
[762] ROBBE-GRILLET Alain, *Glissements progressifs du plaisir, op.cit.* p.123-125.

homme ne lui dicte sa conduite. Cette allégorie féminine de la liberté est d'ailleurs en totale opposition avec la fantasmatique sexuelle de l'auteur. Dans *Glissements progressifs du plaisir,* la femme n'est un objet sexuel que si elle le désire. Elle n'est pas obligée, comme les héroïnes de *Souvenirs du triangle d'or* et de *Projet pour une révolution à New York,* d'assouvir les fantasmes sexuels des hommes qui l'entourent. En créant ses propres anthropométries, Alice affirme son statut de femme libre, ce que ne peuvent, bien sûr, pas faire les modèles de Klein. Comme l'a souligné Camille Morineau, dans son article « De l'imprégnation à l'empreinte, de l'artiste au modèle, de la couleur à son incarnation », les pinceaux vivants de Klein ont souvent été présentés comme des victimes d'agression. Catherine Millet, en reprenant, à son compte, la « réification humaine » développée par Restany à propos des anthropométries, ajoute, en 1983, dans *Art Press,* que leur intérêt tient à ce que tout en étant vouées au corps féminin, elles sont aussi un acte d'agression vis-à-vis du corps. Les photographies de leur exécution en sont la preuve puisque l'on y voit Klein tapit derrière les filles avec son pistolet à peinture et son brûleur à gaz[763]. L'artiste apparaît alors comme l'un des meurtriers pervers des œuvres de Robbe-Grillet, rôle que l'auteur des *Gommes* refuse pourtant de lui assigner. L'anthropométrie de *Glissements progressifs du plaisir* illustre une fantasmatique érotique proche des univers éthérés de David Hamilton. Le corps nu de la jeune fille y est un objet esthétique que l'on ne doit pas dégrader. Il s'oppose donc aux modèles ensanglantés des photographies de Dutchman dans *L'Eden et après.*

[763] MORINEAU Camille, « De l'imprégnation à l'empreinte, de l'artiste au modèle, de la couleur à son incarnation », in MORINEAU C. (éd.), *Yves Klein, Corps, couleur, immatériel*, Paris, Beaux Arts Maga, 2006, p. 123.



Anthropométrie d'Yves Klein



Anicée Alvina dans *Glissements progressifs du plaisir*

L'art moderne n'est cependant pas la seule source d'inspiration du romancier-cinéaste. La peinture académique tient aussi une place importante dans son œuvre. Elle permet à Robbe-Grillet d'illustrer certains types de fantasmes sexuels. Ainsi, dans *Souvenirs du triangle d'or*, la posture de la jeune ouvrière retrouvée morte rappelle Angélique dans le célèbre tableau d'Ingres :

> J'ai d'autant plus de raisons de me montrer circonspect que le renversement gracieux de la gorge et la molle courbure des bras reproduisent curieusement l'improbable pose d'un tableau fameux qui fait la gloire de notre Musée National : la Belle Angélique, enchaînée à son rocher, ouvrant de grands yeux avec un mélange d'effroi et d'abandon sur le chasseur dont la lance n'arrête qu'à la dernière seconde un monstrueux reptile, prêt à la dévorer vivante, elle gémissant alors d'un long râle de gorge comme si le fer brûlant pénétrait dans son propre sexe exposé en pâture.[764]

Or, comme a pu le démontrer Edward Lucie-Smith, dans son ouvrage *La sexualité dans l'art occidental*, la jeune fille du tableau *Roger délivrant Angélique* d'Ingres est volontairement offerte malgré les chaînes qui la retiennent[765]. On observe cette même tendance dans les œuvres religieuses représentant le martyre des saintes. Dans *Le Martyre de sainte Agathe* de Sébastiano del Piombo, la passivité de la suppliciée semble même s'apparenter à du masochisme. Les jeunes communiantes de *Souvenirs du triangle d'or* ont une attitude similaire à celle du modèle de cette peinture. Elles subissent toutes sortes de sévices qu'elles se sont résignées à accepter :

[764] ROBBE-GRILLET Alain, *Souvenirs du triangle d'or*, *op.cit.*, p. 18-19.
[765] LUCIE-SMITH Edward, *La sexualité dans l'art occidental*, Londres, éd. Thames et Hudson, 1991, p. 213.

> Quand il a inspecté de cette façon les douze yeux bleus des petites filles, le prêtre en chasuble d'or se retrouve du côté de l'autel, tend le cierge à bout de bras vers la suppliciée qui commence à perdre ses forces ; et, pour la ranimer, il éteint la flamme en l'enfonçant de quelques centimètres tout en haut des cuisses, dans la fente médiane qui s'ouvre sous la toison noire triangulaire, souillée de vermillon. L'adolescente se tord faiblement sur la croix.[766]

Tout comme les mannequins de *Glissements progressifs du plaisir* et de *Projet pour une révolution à New York*, les martyres des œuvres de Robbe-Grillet sont de simples poupées érotiques. Elles cherchent à exciter le lecteur/spectateur au même titre que la *Jeune Martyre* du tableau de Cagnacci qui, selon Edward Lucie-Smith, ne semble pas vouée par une quelconque illustration apologétique mais seulement destinée à inspirer l'appétit sexuel[767].



Ingres, *Roger délivrant Angélique*



Sébastiano del Piombo, *Le Martyre de sainte-Agathe*



Cagnacci, *Jeune Martyre*

Dans *C'est Gradiva qui vous appelle,* les saynètes, dans lesquelles jouent les actrices du théâtre du Triangle d'or, sont inspirées de tableaux de Fernand Cormon mais aussi, de manière plus générale, de l'art pompier. Elles mettent en scène des situations scabreuses souvent teintées de sadisme et de masochisme :

> « Troisième Tableau : La favorite déchue, d'après Fernand Cormon. » Les rideaux rouges se rouvrent et l'on voit alors sur la scène une disposition des personnages analogue, en effet, à celle de la peinture en question. Le sultan, qui assiste à l'exécution de son ancienne favorite (Nina), est à demi couché sur une méridienne d'apparat. (Est-ce la même que dans le tableau précédent ? L'homme est-il encore Georgios Anatoli, dans un costume différent ?) La nouvelle favorite, aux trois quarts nue (un pantalon

[766] ROBBE-GRILLET Alain, *Souvenirs du triangle d'or, op.cit.*, p. 213.
[767] LUCIE-SMITH Edward, *La sexualité dans l'art occidental, op.cit.*, p. 216.

mauresque d'étoffe légère lui dégage le ventre presque jusqu'au pubis), est allongée à la renverse contre lui. [768]

La saynète de *Gradiva* est une représentation fidèle du tableau de Fernand Cormon. Comme dans d'autres œuvres de l'artiste pompier, notamment *Le Meurtre au sérail,* l'érotisme y côtoie la cruauté.



Cormon, *La Favorite déchue*



Cormon, *Meurtre au sérail*

Malgré son académisme, l'art pompier est un inépuisable réservoir à fantasmes. Pour Louise-Marie Lécharny, c'est un art ambigu qui traite à la fois de l'élégance et de la vulgarité, du bienséant et du grivois, du vice et de la vertu, du sublime et du sordide de l'homme[769]. Les représentations orientalistes, chères aux artistes pompiers et que l'on retrouve dans des œuvres telles que *C'est Gradiva qui vous appelle* et *L'Eden et après,* sont souvent violentes et cruelles. Les femmes, réduites au rang d'esclave, y sont offertes aux regards des spectateurs. Or, selon Lynn Thornton, auteur de *La femme dans la peinture orientaliste,* les représentations qui prévalaient au dix-neuvième siècle montraient des femmes capturées comme butin de guerre dans les temps anciens[770]. Ce thème de la femme captive, cher à

[768] ROBBE-GRILLET Alain, *C'est Gradiva qui vous appelle, op.cit.*, p. 99.
[769] LECHARNY Louise-Marie, *L'Art Pompier,* Paris, PUF, 1998, p. 28.
[770] THORNTON Lynn, *La femme dans la peinture orientaliste,* Paris, éd. ACR, 1993, p.190.

Robbe-Grillet, tenait aussi une place importante dans les œuvres de peintres tels que Georges Rochegrosse et Benjamin-Constant.



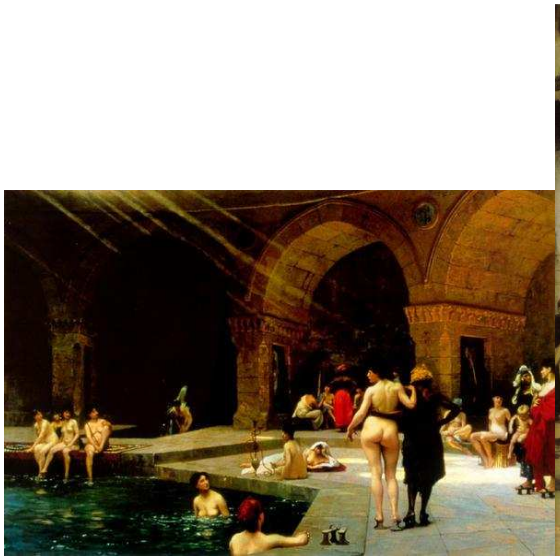
Georges Rochegrosse, *Pillage d'une villa gallo-romaine* Benjamin Constant, *Les Chérifas par les Tartares*

Dans *C'est Gradiva qui vous appelle*, les tableaux imaginaires de Delacroix, qui rappellent, autant par leurs textures que par leurs thématiques, les œuvres orientalistes des artistes pompiers, présentent des femmes soumises et mises à mort. Sur l'une de ces toiles, une jeune fille, nue et ensanglantée, est juchée sur un cheval. Cette œuvre fantasmatique entre en résonnance avec la mort de Joujou, la jeune actrice asiatique du théâtre du Triangle d'or. Le dessin de Delacroix anticipe donc le destin tragique du personnage. Chez Robbe-Grillet, les créations du célèbre peintre romantique se muent en tableaux et croquis à caractère sado-érotique :

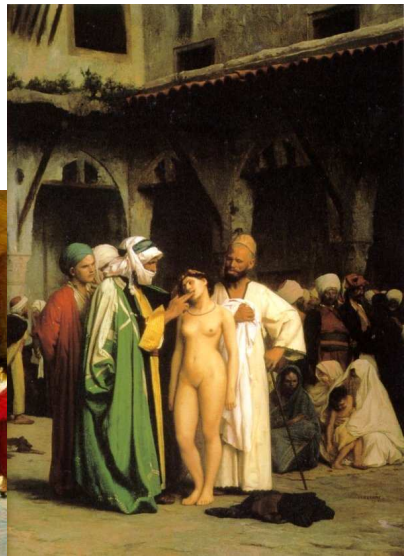
> A ces citations cinématographiques se mêleraient des croquis inspirés par la peinture orientaliste : une jolie fille nue à califourchon sur un chevalet coupant, dans la pénombre d'un cachot (cf. la lumière des « Chrétiens » de Benjamin Constant) ou d'autres supplices à caractère nettement sexuel, comme une belle femme aux chairs resplendissantes écartelée par quatre cavaliers mamelouks dont les chevaux se cabrent (cf. Les Massacres de Scio »), ou bien une jeune esclave expirant sur un pal, etc.[771]

[771] ROBBE-GRILLET Alain, *C'est Gradiva qui vous appelle, op.cit.*, p.31-32.

Les personnages féminins de *Gradiva* semblent provenir de certains tableaux de Gérôme. Comme la jeune fille du *Marché aux esclaves*, elles sont exhibées nues aux yeux du public. Elles se lavent, également en groupe, dans une ambiance saphique qui rappelle *Les Baigneuses.*



Gérôme, *Les Baigneuses*



Gérôme, *Le marché aux esclaves*



Scène du bain dans *C'est Gradiva qui vous appelle*

Selon Edward Lucie-Smith, la particularité sexuelle la plus fréquemment représentée dans les arts plastiques européens est le saphisme[772]. Elle permettrait aux hommes de satisfaire leur curiosité sur un domaine dont ils sont exclus. Chez Robbe-Grillet, comme dans

[772] LUCIE-SMITH Edward, *La sexualité dans l'art occidental, op.cit.,* p. 207.

certaines œuvres de l'art pompier, il est énormément question d'homosexualité féminine. On peut évoquer, comme exemples, les jeux pervers de Silvia, Maria et Laura dans *L'Homme qui ment* et les rapports sadomasochistes d'Alice et Nora dans *Glissements progressifs du plaisir*. Les fillettes d'*Un Roman sentimental* évoluent, quant à elles, dans un décor orientalisant à l'intérieur duquel elles explorent leur propre sexualité :

> Djinn les trouve en train de s'embrasser, en se frottant juste le bourgeon de leurs jeunes seins (ceux d'Agathe ont de fines coupures à peine refermées). Elles sont à genoux face à face dans la paille blonde et douce du cachot, où elles dorment en adorable couple de lesbiennes attendant leur supplice.[773]

Elles rappellent également les modèles des photographies de David Hamilton même si leur innocence et leur sensualité les apparentent surtout aux fillettes des œuvres de Bougereau, autre grand nom de l'art pompier :



Bougereau, *Les jeunes baigneuses* — Bougereau, *Petite fille au bouquet* — Bougereau, *Idylle enfantine*

Dans *Angélique ou l'enchantement,* Robbe-Grillet évoque la figure de Jean-Baptiste Greuze. Ce célèbre artiste du XVIIIème siècle a peint, tout comme Bougereau, de nombreux portraits de jeunes filles. L'auteur de *La Jalousie* rapproche d'ailleurs l'art de Greuze de la peinture physique des personnages de Sade :

[773] ROBBE-GRILLET Alain, *Un Roman sentimental*, *op.cit*., p. 239.

> Or, Sade aime le joli (qu'il soit garçonnet ou fillette). Quant à moi, j'aime le joli et j'aime Sade ; et même, sans doute, je n'aimerai pas autant Sade s'il aimait le joli un peu moins. Définir ce terme, dans un tel contexte, est assez facile. Les innombrables descriptions du romancier, s'attardant avec délectation sur les traits (visage, taille, fesses, etc.) de ses jeunes victimes, composent un répertoire suffisamment insistant de formes, couleurs, expressions et attitudes, allant toutes dans le même sens, pour que s'en dégage une catégorie de beauté fort précise, codifiée de façon très étroite : la plus conventionnelle qui soit, la plus anodine, la moins dérangeante. Et, puisque toutes ses adolescentes sont « faites à peindre », résumons leur saveur érotique par le nom de ce liquoreux contemporain du marquis : Jean-Baptiste Greuze. [774]

La référence est, évidemment, provocatrice, l'atmosphère des œuvres de Greuze se trouvant aux antipodes de l'esthétique sadienne. Cependant, comme les héroïnes de Sade, les jeunes filles des œuvres de Robbe-Grillet sont, elles aussi, « faites à peindre ». Dans *Souvenirs du triangle d'or,* leurs corps nus, magnifiquement ornés de toutes sortes de bijoux, sont décrits de manière hyperbolique. Cette forme de perfection en fait de véritables modèles de peinture. Les fillettes de ce roman sortent tout droit d'un tableau de Greuze. Elles sont donc de purs objets fantasmatiques au même titre que la Justine de Sade.



Jean-Baptiste Greuze, *La Cruche cassée*



Jean-Baptiste Greuze, *La Jeune fille à la colombe*

Dans *Angélique ou l'enchantement,* Robbe-Grillet investit de ses propres fantasmes le tableau *Après le bain* de Lord Corynth. La jeune fille du tableau impressionnisme de Corynth,

[774] ROBBE-GRILLET Alain, *Angélique ou l'enchantement, op.cit.,* p. 213.

parent éloigné du Comte de Corinthe de la trilogie des *Romanesques*, est présentée comme une victime d'agression sexuelle :

> Celui-ci m'y a rapporté de Hambourg (une petite heure de train, l'ancien musée de peinture, restauré, étant comme autrefois contigu à la gare centrale) l'inattendue reproduction en carte postale d'une huile colorée peinte en 1906 par cet artiste passionnant trop peu connu en France. Sous le titre *Après le bain,* elle montre une jeune fille assise sur un rocher dans uns sorte de sous-bois touffu, au dessin brouillé. Vêtue seulement d'une vague chemise blanche à demi défaite, elle est en train de remettre sa chaussure gauche, un soulier de bal au fin talon pointu, dont l'empeigne triangulaire a l'air garnie de paillettes métallisées, d'un bleu intense. Sous elle, du côté droit (donc vers ma gauche), s'étend une large rouge vif, comme du sang frais. On ne comprend pas bien ce que cela représente. [775]

Mais Robbe-Grillet ne s'intéresse pas seulement aux modèles de la peinture académique. En effet, les paysages de ses films évoquent de nombreuses œuvres picturales. L'Orient en carton-pâte de *Gradiva,* qui rappelle les tableaux orientalistes des artistes pompiers, renvoie à l'œuvre de Delacroix. Le célèbre peintre romantique, qui a séjourné plusieurs jours à Alger, était fasciné par l'architecture orientale. Dans son ouvrage *Eugène Delacroix, Le cri d'Alger*, Maurice Arama insiste sur cette particularité :

> La visite de Delacroix à Alger s'était ouverte dans ce climat abrupt. Par ailleurs, partout où le peintre poussait son pas, se dressaient des chantiers. On s'évertuait à donner une jeunesse nouvelle aux maisons ; des façades éventrées attendaient des fenêtres à « notre mode » ; on murait l'intervalle de jolies colonnes qui formaient le fond de la cour et soutenaient les étages supérieurs avec « des planches et des briques ». On aménageait, « dans une foule de palais, des petits cabinets autour des galeries », et on faisait « des chambres à l'usage de cette foule d'hommes civilisés […] qui s'en venaient prendre la place des Arabes ». Partout « le papier peint remplaçait les peintures élégantes » sur les murs. Le peintre ne comprenait pas la motivation de « ces Européens qui, venus à Alger » prenaient autant de plaisir à détruire « tout […] de la distribution et de l'ornement des maisons mauresques. »[776]

Dans *Gradiva,* Robbe-Grillet recrée l'œuvre et la vie de Delacroix. Le peintre, qui aurait vécu plusieurs mois à Marrakech, serait l'auteur méconnu de croquis sado-érotiques. Les dessins fantasmatiques découverts, dans le film, par le personnage de John Locke,

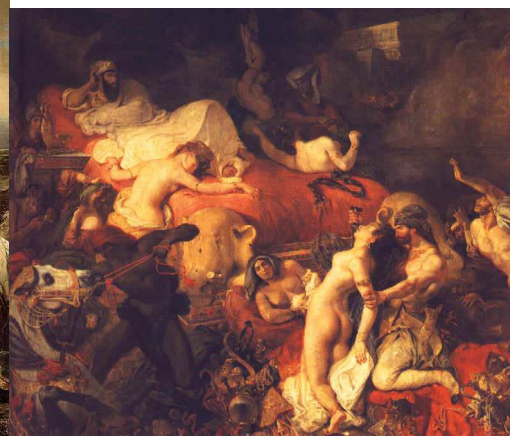
[775] *Ibid.*, p. 157.
[776] ARAMA Maurice, *Eugène Delacroix, Le cri d'Alger,* Paris, éd. Non Lieu, 2008, p.15-16.

ressemblent énormément aux véritables œuvres de l'artiste. Le fantasme a donc investi ici le champ de la représentation picturale. Dans le ciné roman de *C'est Gradiva qui vous appelle,* Robbe-Grillet fait également allusion à un véritable tableau de Delacroix *Le massacre de Scio* qui se métamorphose rapidement en une œuvre d'art érotique proche de *L'Origine du monde* de Courbet devenue, non sans ironie, « L'Orient du monde » :

> « Vous voyez, il s'agit visiblement d'études préliminaires pour les « Massacres de Scio », qui devaient à l'origine constituer une série de plusieurs toiles. » En effet, le premier croquis ressemble beaucoup au cavalier turc qui galope avec une belle fille nue attachée derrière lui sur la croupe du cheval, dans une posture qui exhibe toute sa splendeur sexuelle, encore bien plus que sur le tableau célèbre que nous connaissons. Mais la seconde esquisse, plus inattendue, montre une autre captive qui gît sur le dos, les mains ramenées derrière la taille (invisibles donc, mais sans aucun doute liées ensemble) et les cuisses écartelées par deux cavaliers tirant sur des chaînes fixées à leur selle qui enserrent les chevilles. Le sexe entrouvert est tourné vers le spectateur, comme dans « L'Orient du monde » de Courbet. [777]



Delacroix, *Scènes des massacres de Scio*



Delacroix, La Mort de Sardanapale

L'érotisme et le sadisme font partie intégrante de l'œuvre de Delacroix, comme l'atteste notamment sa célèbre représentation de *La Mort de Sardanapale*. Robbe-Grillet transforme cependant les œuvres de l'artiste en exacerbant leur caractère masochiste. Mais,

[777] ROBBE-GRILLET Alain, *C'est Gradiva qui vous appelle, op.cit.,* 104-105.

comme on a pu déjà s'en rendre compte, l'art est moins, pour le Nouveau Romancier, une illustration qu'un support de fantasmes. Dans son article « C'est Robbe-Grillet qui nous appelle : limites du réel et de l'imaginaire », Chantal Jordaan rapproche les décors artificiels de *Gradiva* de certaines œuvres de Delacroix :

> Toutefois, les couleurs des tableaux orientalistes ont indiscutablement la plus grande influence dans le film, où les scènes extérieures reproduisent les teintes dominantes-brunes, écrues, bleu-gris clair-, du *Massacre de Scio* (*Gra* : 33) de Delacroix ; et les scènes intérieures- le roux, le brun, l'ocre et le gris bleu, plus sombre, cette fois, nuancé par l'écru résultant d'effets plus ou moins importants de lumière extérieure. [778]

Les décors orientalistes font partie intégrante de la fantasmatique robbe-grillétienne. Dans *Angélique ou l'enchantement*, l'auteur des *Gommes*, en multipliant les références picturales, transforme la nature en œuvre d'art :

> Dans une lumière blonde improbable en cette saison, artificielle ou féérique, l'impression d'immobile sérénité quasi-surnaturelle est encore accrue par le majestueux décor de haute futaie, pittoresque et rocheux, comme un tableau du XVIIIème siècle, Hubert Robert ou Jean-Baptiste Huet, ou peut-être Corot peignant cinq ans plus tard la forêt de Brocéliande. [779]

Les paysages de *La Forteresse,* sans doute tirés de tableaux de l'époque romantique, illustrent aussi parfaitement cette idée. Ils confèrent même une dimension symbolique forte à la passion incestueuse qui unit le colonel Marcus à sa fille :

> Scène du passé. Marcus et Diane chevauchent côte à côte dans une belle lumière rose de fin d'après-midi. Marcus, qui devance un peu sa compagne, se retourne un instant vers elle pour lui sourire. Encouragée peut-être par ce signe (ou bien y a-t-elle compris une sorte d'injonction ?), la jeune fille ôte son casque et libère les boucles de ses cheveux blonds, qui resplendissent dans le contre-jour. Marcus se

[778] JORDAAN Chantal, « C'est Robbe-Grillet qui nous appelle : limites du réel et de l'imaginaire », in *Alain Robbe-Grillet, Balises pour le XXI° siècle, op.cit.*, p.220.
[779] ROBBE-GRILLET Alain, *Angélique ou l'enchantement, op cit.*, p.162.

> tourne à nouveau vers elle, amène les deux montures à la même hauteur et, quand il est juste contre Diane, il dépose un baiser rapide sur sa bouche. [780]

Selon Alain Fleig, auteur de l'article « Le Paysage révélateur du sentiment amoureux », le paysage peint est le théâtre où se jouent le destin des hommes ou des dieux qui ne sont que des images métaphoriques[781]. Dans ce cadre idyllique, les deux héros de *La Forteresse* deviennent des personnages mythiques. Tels de nouveaux Tristan et Yseut, ils vivent leur amour, seuls dans la forêt. Il semble également intéressant de noter que la fille de Marcus s'appelle Diane, nom donné, comme on a pu le voir précédemment, à la déesse romaine de la chasse. Or cette figure mythologique, à l'image de l'héroïne de Robbe-Grillet, est souvent représentée au milieu de la nature. Le rapport d'analogie est ici renforcé par le jeu sur l'homophonie :

> « En fait, depuis l'étrange nuit où Marc m'a déflorée, je me trouve excitée sans cesse par mon propre corps, dont je rêve de jouir selon tous les registres, de l'exposer même aux humiliations, aux souillures, comme en faisaient subir les soldats romains aux jeunes martyres de nos livres, quand nous étions au couvent… Caresse-toi ce soir, dans ton lit, en pensant à moi, qui reste ta petite Diane, mois chasseresse aujourd'hui que proie, éperdue, entre deux chasseurs. »[782]

Diane a inspiré de nombreux artistes, au cours des siècles, notamment Thomas Gainsborough, précurseur du romantisme anglais, devenu, de manière assez surprenante, l'un des personnages pervers de *Souvenirs du triangle d'or* :

> 11 heures 24. Lord Gainsboro reçoit un carton d'invitation pour une chasse à courre d'un genre très spécial.[783]

[780] ROBBE-GRILLET Alain, *La Forteresse*, *op.cit.*, p.71.
[781] FLEIG Alain, « Le Paysage révélateur du sentiment amoureux », in FOURNET. C. (éd.), *Paysages et imageries du sentiment romantique*, Besançon, RMN, 2003, p.65.
[782] ROBBE-GRILLET Alain, *La Forteresse*, *op.cit.*, p.65.
[783] ROBBE-GRILLET Alain, *Souvenirs du triangle d'or, op.cit.*, p. 229.

Mais le titre de Lord renvoie, aussi et surtout, à la célèbre lignée des Comtes de Gainsborough. La référence choisie par Robbe-Grillet est donc double. Néanmoins, les exemples de Delacroix et de Gainsborough démontrent que, chez Robbe-Grillet, les artistes, au même titre que leurs œuvres, sont toujours contaminés par le fantasme. Ils sont des personnages à part entière issus de l'imaginaire de leur auteur. Le temps n'a d'ailleurs pas de prise sur eux puisqu'ils ont la possibilité de traverser toutes les époques. Dans *C'est Gradiva qui vous appelle,* John Locke va même jusqu'à se métamorphoser en Eugène Delacroix. Hors de toute temporalité, les deux hommes semblent ne faire plus qu'un. Ils forment une véritable entité bicéphale au même titre que les deux Laura de *Projet pour une révolution à New York.* La référence à l'art, au sens large de son acception, permet au Nouveau Romancier d'investir de ses propres fantasmes la création, mais aussi la vie d'artistes venant d'horizons très divers. Mais cette forme d'exploration fantasmatique touche aussi le domaine de la littérature. En effet, l'intertextualité tient une place importante dans l'œuvre de Robbe-Grillet.

-L'omniprésence des intertextes

Les références littéraires, particulièrement abondantes chez l'auteur des *Gommes,* lui permettent de mettre en correspondance ses propres fantasmes avec ceux d'écrivains d'époques et d'horizons différents. Les mises en relation sont d'ailleurs parfois surprenantes. Dans *Le Miroir qui revient,* le Comte de Corinthe est présenté comme un double de Stavroguine, personnage athée et malfaisant des *Démons* de Dostoïevski :

> Tel justement Stavroguine d'un bout à l'autre du roman de Dostoïevsky, Corinthe est presque toujours en voyage, durant cette période fiévreuse et sans pitié. [784]

Dans le roman de Dostoïevski, Stavroguine est un bretteur cynique et désabusé. Chez Robbe-Grillet, le Comte de Corinthe est marqué par une profonde dualité puisqu'il est présenté à la fois comme un héros de guerre et comme un pervers sexuel. A première vue,

[784] ROBBE-GRILLET Alain, *Le Miroir qui revient, op.cit.,* p.174.

les deux personnages n'ont aucun point en commun mis à part un goût prononcé pour les voyages. Or la référence n'est pas anodine puisque, comme a pu le faire remarquer Robbe-Grillet, dans *Préface à une vie d'écrivain,* Stavroguine aurait violé et tué une petite fille :

> Dans le texte des *Démons,* Dostoïevski avait écrit une confession de Stavroguine. A un moment du récit (on ignore lequel puisque le passage a été supprimé à l'impression), Stavroguine décide qu'il va aller se confesser à l'évêque Tikhone. Il fait un long chemin jusqu'au monastère où se trouve l'évêque, le rencontre, et lui dit : « Je voudrais faire ma confession, et, pour mieux être compris, je l'ai écrite. » Il sort un cahier, l'ouvre, arrache deux pages et remet le reste à l'évêque qui lui dit : « Si vous voulez faire votre confession, pourquoi arracher deux pages ? » Et Stavroguine répond : « Je ne sais pas encore si vous êtes digne de les lire. » On ignore ce que contenaient ces pages, mais l'histoire de l'édition prétend que le crime inavouable de Stavroguine serait le viol et le meurtre d'une petite fille.[785]

Dans *Angélique ou l'enchantement,* le Comte de Corinthe prend plaisir à maltraiter des adolescentes lors de jeux sexuels à caractère sadomasochiste, affichant ainsi une cruauté proche de celle du personnage de Dostoïevski :

> Lors de la répression aux frontières de l'Uruguay, peu d'années après la fin de la seconde guerre mondiale, il aurait organisé, ou du moins serait impliqué dans des parties de chasse à courre où les biches (le plus dangereux gibier, disait-il, en riant) étaient remplacées par des jeunes filles en tenues fort légères, âgées de quinze à dix-huit ans, que les veneurs forçaient à cheval en lançant à leurs trousses une meute de chiens spécialement dressés à déchirer en pleine course min-robes ou lingeries, ainsi qu'à mordre l'intérieur des cuisses. [786]

Mais les actes de Stavroguine, contrairement à ceux du Comte de Corinthe, restent énigmatiques. Au final, le personnage de Dostoïevski est moins un double de Corinthe que de Mathias dans *Le Voyeur.* Dans les deux romans, le viol et le meurtre d'une petite fille, bien qu'au centre du récit, n'apparaissent jamais dans le texte. La référence à l'œuvre de Dostoïevski semble ici explicite ; or, à l'époque de la rédaction du *Voyeur,* Robbe-Grillet n'avait pas encore lu *Les Démons*. Dans *Préface à une vie d'écrivain,* le Nouveau Romancier parle même du *Voyeur* comme d'une réécriture involontaire du roman de Dostoïevski. Les

[785] ROBBE-GRILLET Alain, *Préface à une vie d'écrivain, op.cit.*, p.53.
[786] ROBBE-GRILLET Alain, *Angélique ou l'enchantement, op.cit.,* p. 60.

univers romanesques des deux auteurs, pourtant aux antipodes l'un de l'autre, ont donc fini par se rencontrer. *Le Voyeur* et *Les Démons* se construisent tous deux autour d'un manque, celui de l'élément qui, pour reprendre les propos de Robbe-Grillet dans *Préface à une vie d'écrivain*, aurait éclairé le récit si on ne l'avait pas enlevé[787]. Le vide permet l'expansion du fantasme. En refusant la représentation, l'écrivain laisse libre cours à l'imaginaire de ses lecteurs. On trouvait déjà chez Flaubert ce même type de procédés. Dans *L'Education sentimentale*, Dussardier, un ami républicain de Frédéric Moreau, est assassiné d'un coup de sabre par le lieutenant Sénécal, un autre ami du personnage. Si la scène semble importante pour la suite des événements, Flaubert ne la développera pas. Ce creux laisse en suspens la possibilité de créer un nouveau roman. Selon Robbe-Grillet, cette idée de manque est constitutive de l'écriture flaubertienne. Dans *Préface à une vie d'écrivain*, l'auteur des *Gommes* répertorie plusieurs exemples lui permettant d'étayer sa thèse :

> Il y a notamment un autre exemple célèbre, dans *Hérodias.* Le roi Hérode-Antipas vit avec sa femme Hérodias, et ils entretiennent plus ou moins le prophète saint Jean-Baptiste, que Flaubert appelle Iokanaan, ce qui est tout de même plus beau. Un détachement des occupants romains arrive pour chercher l'or, parce que les juifs cachent l'or, c'est connu… Le roi leur dit qu'il n'y en a pas, et l'un des Romains, montrant une plaque d'égout, demande : « Et cette plaque, qu'est-ce qu'elle cache ? » Le roi répond que c'est seulement un conduit d'évacuation, mais le Romain insiste pour qu'on l'ouvre. On soulève la trappe, et l'on entend la voix énorme de Iokanaan qui vient des profondeurs, et qui déblatère contre le roi et la reine des injures grossières. Le texte dit : « La reine se penchait, béante, au-dessus du trou. » Or, c'est le trou qui est béant, non la reine. La figure s'appelle un hypallage, le déplacement d'un adjectif caractérisant un des personnages vers un autre, ou d'un objet vers un personnage, etc. Donc, cette figure rhétorique, « Frédéric, béant, reconnu Sénécal », on la reconnaît ici : c'est la béance que Flaubert a appelé « crevasse » dans *Madame Bovary*. Il y a dans le mot « béer » la figure du trou qui s'élargit. On a l'impression que la reine va être aspirée par ce trou béant, et je peux certifier au nom de mon camarade Flaubert que tout cela est parfaitement conscient, il y a trop d'exemples dans son œuvre pour que ce ne soit pas volontaire. [788]

Les premières œuvres de Robbe-Grillet sont entièrement constituées autour d'une béance. Dans *La Jalousie*, rien n'est jamais dit sur la nature des relations qui unissent A… à

[787] ROBBE-GRILLET Alain, *Préface à une vie d'écrivain*, *op.cit.*, p.54.
[788] *Ibid.*, p.51-52.

Franck. Le lecteur, dans la même posture que le narrateur, a la possibilité d'actualiser ou non le sentiment de jalousie qui a donné son titre au roman. Cette idée de manque distille une ambiance anxiogène que l'on retrouve dans l'ensemble de l'œuvre du Nouveau Romancier. L'impossibilité de savoir la vérité crée toujours un malaise durable. Dans *Le Voyeur,* Mathias cherche à se déculpabiliser d'un crime qu'il a peut-être commis. Son trouble se transmet au lecteur qui n'aura jamais, lui non plus, le fin mot de l'histoire. Cette ambiance pesante est similaire à celle des romans de Kafka. Dans *Le Procès,* Joseph K. est condamné pour une faute que l'on ne connaîtra jamais. Quant à K., l'arpenteur du *Château*, rien ne semble expliquer le violent rejet dont il est victime. L'univers cauchemardesque de Kafka a toujours fasciné Robbe-Grillet. Il lui rend directement hommage dans *L'Homme qui ment,* à travers le personnage de Boris qui, comme le héros du *Château*, arrive de nulle part et ne sait pas où il va. Au début du *Château,* K. apparaît comme une présence vide, sans passé ni avenir. Il est, tout comme Jean-Louis Trintignant dans *L'Homme qui ment,* un être fantasmatique qui se crée au fur et à mesure que le récit avance :

> C'était le soir tard, lorsque K. arriva. Le village était sous la neige. La colline du Château restait invisible, le brouillard et l'obscurité l'entouraient, il n'y avait pas même une lueur qui indiquât la présence du grand Château. K . s'arrêta longuement sur le pont de bois qui mène de la route au village, et resta les yeux levés vers ce qui semblait être le vide. [789]

Mais, selon Robbe-Grillet, K. est moins une victime qu'un manipulateur. Comme Boris, dans *L'Homme qui ment,* il cherche, par tous les moyens, à imposer sa présence aux autres. Dans *Le Miroir qui revient,* le Nouveau Romancier souligne le caractère particulièrement ambigu de ce personnage. :

> Les relations de K. avec la loi sont, on le sait, plus complexes : il feint d'être plus naïf et, pour ainsi dire, innocent, tandis qu'il est seulement plus retors. Il fait d'abord semblant d'avoir été appelé (comme arpenteur, pourquoi pas), alors que personne ne lui demandait rien, de toute évidence. Ensuite il s'étonne qu'on ne l'accueille pas avec plus d'égards. Il se plaint, il discute, il négocie. Comme son frère

[789] KAFKA Franz, *Le Château,* (1926), Paris, Flammarion, 1984, p.21.

> Joseph dans *Le procès*, il séduit volontiers les jeunes femmes qui se trouvent sur son chemin, dont il escompte ainsi se faire des alliées. Il s'accroche, il campe, il réclame, il s'entête. Il s'insinue peu à peu dans toutes les voies secondaires qui peuvent le mener vers son but, s'approchant toujours plus près de la porte interdite, dont il sait très bien qu'elle est infranchissable, sinon par un mort (dont la liberté a d'un seul coup disparu). Il se pose sans cesse en victime, quand c'est lui-même qui persécute le « château ». Ses stratagèmes sont guidés par une sorte de connaissance intuitive, qu'il possède, de tout ce qui touche à la loi. Il ne faut pas s'en étonner : la loi ne se dresse pas en face de lui-même. Il est la loi, en même temps qu'il est le criminel. Sa parole, antinomique, têtue, déraisonnable sous ses apparences raisonneuses, mais sans laquelle il ne serait rien, c'est le texte même du livre. [790]

Boris, contrairement à K., réussira à franchir les portes du château même s'il finira, lui aussi, pas en être rejeté. Les lieux où se déroule l'action de *L'Homme qui ment* rappellent évidemment ceux du *Château*. L'auberge et le château du film proviennent même clairement, comme a pu l'indiquer Robbe-Grillet dans *Préface à une vie d'écrivain,* du roman de Kafka. Mais *L'Homme qui ment*, loin d'être une simple réécriture du *Château,* est, avant tout, une œuvre somme multipliant les références culturelles et littéraires. On peut notamment évoquer l'influence du texte « Le Traitre et le Héros » de Borges dans lequel le personnage principal, à l'image de Boris dans le film de Robbe-Grillet, est à la fois un traitre et un héros. Mais l'intertexte majeur de *L'Homme qui ment* reste le célèbre *Dom Juan* de Molière. Dom Juan, comme Boris, est marqué par une profonde démesure puisqu'il choisit sa propre parole contre celle de Dieu. S'opposant aux dogmes de la foi, le personnage ne cesse de se réinventer comme l'atteste l'extrait ci-dessous :

> DOM JUAN.- Oui ; mais ma passion est usée pour Done Elvire, et l'engagement ne compatit point avec mon humeur. J'aime la liberté en amour, tu le sais, et je ne saurais me résoudre à renfermer mon cœur entre quatre murailles. Je l'ai dit vingt fois, j'ai une pente naturelle à me laisser aller à tout ce qui m'attire. Mon cœur est à toutes les belles, et c'est à elles à le prendre tour à tour, et à le garder tant qu'elles le pourront. [791]

[790] ROBBE-GRILLET Alain, *Le Miroir qui revient, op.cit.*, p.75-76.
[791] MOLIERE, *Dom Juan ou le Festin de Pierre,* Paris, Hatier, 2009, p.71 (acte III, scène V).

Dom Juan est son propre Dieu. Il ne cesse de défier l'ordre moral en laissant libre cours à ses seuls désirs. Dans son essai *Ou bien… ou bien,* Kierkegaard a démontré que si Dom Juan est une figure démoniaque, ce n'est pas au sens traditionnel du blasphème et de l'immoralité, mais au sens de la sensualité opposée à la spiritualité. Cette éthique du libertinage est partagée par le héros de *L'Homme qui ment* même si, comme le soulève Robbe-Grillet dans *Préface à une vie d'écrivain,* le contexte historique et social des deux œuvres est radicalement différent. Dans le monde dévasté d'après-guerre de *L'Homme qui ment,* les communistes ont, en effet, remplacé Dieu :

> Le libertin est celui qui a choisi sa propre parole contre la parole de Dieu, qui est en l'occurrence, dans le film, celle de la société communiste.

Mais le héros du film de Robbe-Grillet rappelle aussi et surtout le personnage de Boris Godounov dans la pièce éponyme de Pouchkine. Chez le dramaturge russe, comme dans l'opéra de Moussorgski, Boris Godounov est le faux tsar qui a assassiné le tsarévitch Dimitri. Il est un imposteur et un assassin au même titre que Boris dans *L'Homme qui ment.* Le fait que les deux personnages portent le même prénom n'est d'ailleurs pas anodin. Robbe-Grillet distille dans son film de très nombreuses références à l'œuvre de Pouchkine. Le héros de *L'Homme qui ment* est, par exemple, hanté, comme Boris Godounov, par le fantôme de l'homme qu'il a assassiné. La référence chez Robbe-Grillet reste cependant fantasmatique puisque le personnage de Trintignant, qui recule devant un fantôme que le spectateur ne voit pas, prétend jouer la comédie. L'hypothèse semble confirmée à la fin du film par le retour de Jean Robin qui finira d'ailleurs par assassiner Boris. Or Boris reviendra d'entre les morts pour raconter, une fois de plus, son histoire. Le village de *L'Homme qui ment* serait donc une sorte de purgatoire dans lequel des esprits errants, proches des personnages du *Huis-clos* de Sartre, ne cessent de lutter les uns avec les autres. Malgré le contexte historique de l'après-guerre, *L'Homme qui ment* est une œuvre fantasmatique où tout est appelé à sans cesse recommencer.

L'intertextualité confère un aspect atemporel au film de Robbe-Grillet, à la fois enraciné dans un imaginaire culturel archaïque et ouvert sur l'infini. Ce même sentiment d'atemporalité est au cœur de la trilogie des *Romanesques,* le personnage d'Henri de Corinthe étant à la fois un héros de la Première Guerre Mondiale et un chevalier du Moyen âge. Dans *Angélique ou l'enchantement,* Robbe-Grillet réécrit même un passage de *Carmen,* la célèbre nouvelle de Mérimée. La voix d'Henri de Corinthe a cependant supplanté celle de l'auteur. Le personnage, devenu narrateur de sa propre histoire, évolue dans la sphère du fantasme. Il vit des aventures romanesques extraordinaires auxquelles il essaie néanmoins de conférer une certaine véracité :

> Le brigadier, dressé, sur un coude, a crié : « Carmina, reviens, Carmina ! » Elle s'est retournée pour le narguer de nouveau, visiblement décidée à s'enfuir. Alors il a saisi son pistolet réglementaire, dont il a fait basculer le chien, et il a dit, en le menaçant du canon braqué sur elle : « Revenez ou je vous casse les jambes ! » Pourtant, il a encore voulu se relever, afin de la poursuivre ; mais c'était toujours en vain, tant son pied le faisait souffrir. La fille a fait quelques nouvelles enjambées, puis, dans une brusque volte-face, elle a hurlé : « Tire donc, impuissant » Il a tiré, une seule fois, juste un peu trop haut. Elle s'est écroulée dans un flot de sang. [792]

Manrica, contrairement à la plupart des personnages féminins de l'œuvre robbe-grillétienne, est une femme forte qui n'a pas peur de défier les hommes. Son hubris causera néanmoins sa perte comme il avait causé celle de l'héroïne de Mérimée :

> Elle me dit :
> -T'aimer encore, c'est impossible. Vivre avec toi, je ne le veux pas.
> La fureur me possédait. Je tirai mon couteau. J'aurais voulu qu'elle eût peur et me demandât grâce, mais cette femme était un démon.
> -Pour la dernière fois, m'écriai-je, veux-tu rester avec moi ?
> -Non ! non ! non ! dit-elle en frappant du pied.
> Et elle tira de son doigt une bague que je lui avais donnée, et la jeta dans les broussailles. Je la frappai deux fois. C'était le couteau du Borgne que j'avais pris, ayant cassé le mien. Elle tomba au second coup

[792] ROBBE-GRILLET Alain, *Angélique ou l'enchantement, op.cit.*, p. 143.

> sans crier. Je crois voir encore son grand œil noir me regarder fixement ; puis il devint trouble et se ferma. Je restai anéanti une bonne heure devant ce cadavre. [793]

Même morte, la jeune femme garde son emprise sur Don José. Elle a définitivement abandonné sa condition de femme pour devenir un mythe. La fascination trouble du narrateur de *Carmen* pour le corps sans vie de la jeune femme qu'il vient d'abattre évoque les penchants sexuels pervers d'une grande partie des protagonistes masculins des romans de Robbe-Grillet. Chez Robbe-Grillet, comme chez Sade, les cadavres sont de véritables objets de désir. La condamnation à mort rend même certaines victimes plus désirables. Dans *Souvenirs du triangle d'or*, les jeunes filles passent rapidement du rang d'esclave sexuelle à celui de denrée alimentaire. Elles finissent même par être données en pâture aux chiens :

> On projetait de servir ensuite cette prise de choix comme pièce en belle-vue au festin qu'on se prépare, mais la chair des femmes est plus excitante pour l'esprit que pour les palais délicats, et, puisqu'il fallait aussi nourrir les chiens, de toute manière, on leur jette sans attendre la jeune fille encore chaude, dont le cœur continue même à battre faiblement, avant qu'elle n'expire tout à fait.[794]

Cette idée d'une beauté du mal, déjà entrevue dans l'œuvre du Divin Marquis, fait partie intégrante de l'imaginaire érotique du Nouveau Romancier. Les pratiques sexuelles les plus extrêmes sont réalisables comme l'atteste, dans *Projet pour une révolution à New York,* le terrible supplice de Joan Robenson :

> Ensuite, je renouvelle l'ensemble des opérations précédentes : je vais reprendre le bidon d'essence dont je verse quelques décilitres dans le sexe tout frais de la jeune femme, qui est à nouveau comme neuve. Je remporte le bidon, puis je retourne jusqu'au lit où j'éteins les trois projecteurs. Je craque une allumette, prise dans la boîte qui se trouve dans ma poche, et j'enflamme le buisson roux. [795]

[793] MERIMEE Prosper, *Carmen*, (1847), Paris, éd. Mille et une nuits, 1998, p. 88.
[794] ROBBE-GRILLET Alain, *Souvenirs du triangle d'or, op.cit.,* p. 164.
[795] ROBBE-GRILLET Alain, *Projet pour une révolution à New York, op.cit.*, p.180.

Alors que chez Sade, tout le monde a la possibilité de devenir une victime sexuelle de premier choix, chez Robbe-Grillet, seules les jeunes filles sont appelées à subir toutes sortes de sévices. L'auteur des *Gommes* s'en tient, pour l'essentiel, à un registre de perversions plus circonscrit, s'attachant plus particulièrement aux images de « belles captives ». Robbe-Grillet se montre d'ailleurs moins radical que Sade dans la représentation des fantasmes sexuels. Ses descriptions de tortures sont souvent beaucoup moins élaborées et détaillées que celles qui jalonnent l'œuvre du Divin Marquis. Seul *Un Roman sentimental,* le dernier ouvrage du Nouveau Romancier, fait exception à la règle. Dans ce roman, tout devient acceptable même ce qui dépasse de loin les lois du vraisemblable. *Un Roman sentimental* est un roman de Sade signé de la main de Robbe-Grillet. Certains extraits du texte font même clairement référence aux *120 journées de Sodome* :

> Les douze servantes « tous usages », acquises à l'encan par le père, sont livrées dans un fourgon de la police. Elles arrivent à destination très peu de temps après avec les maîtres eux-mêmes. On a laissé aux jeunes captives leurs uniformes de collégiennes, mais aussi l'ensemble des fers et chaînes portés à la prison spéciale. [796]

L'arrivée des servantes à la demeure du père de Gigi évoque celle des victimes des *120 journées* au château de Silling :

> Tous ces soins remplis et l'état déjà commencé, on ne s'occupa plus que du transport des différentes choses qui devaient, pendant les quatre mois de séjour à la terre de Durcet, en rendre l'habitation commode et agréable. On y fit porter une nombreuse quantité de meubles et de glaces, des vivres, des liqueurs de toute espèce, on y envoya des ouvriers, et petit à petit on y fit conduire les sujets que Durcet, qui avait pris les devants, recevait, logeait, et établissait à mesure. [797]

Les contes narrés par les personnages d'*Un Roman sentimental* rappellent, quant à eux, les récits pornographiques des quatre historiennes des *120 journées* :

[796] ROBBE-GRILLET Alain, *Un Roman sentimental*, op.*cit.*, p. 159.
[797] SADE, *Les 120 journées de Sodome, op.cit.,* p.57.

> Les trois enfants décident que ça sera leur salon de lecture, car la chaleur accumulée sous le zinc en été interdit les activités physiques. Heureusement, elles sont toutes nues. Elles s'allongent par terre sur le dos, après avoir étalé des morceaux de tapis sur les lattes en bois mal rabotées. Lorette déclare qu'elle va faire une première lecture. Il fait si noir que personne ne saurait dire si elle a ou non un livre entre les mains. Et elle invente une histoire à dormir debout, ce qui n'est pas grave puisque les auditrices, justement, sont couchées. [798]

Comme dans l'œuvre de Sade, les jeunes filles racontent leurs histoires dans un grand salon entièrement mis à leur disposition. Les récits ont pour but de décupler leur propre appétit sexuel. Dans *Les 120 journées de Sodome,* cet espace fantasmatique permet aux libertins d'élaborer de nouveaux supplices. Or, comme a pu le faire remarquer Maurice Blanchot, dans son *Sade et Restif de la Bretonne,* Sade s'est attelé, avec *Les 120 journées,* à la tâche gigantesque de faire le dénombrement complet de toutes les anomalies, de tous les écarts et de toutes les possibilités humaines. [799] Avec *Un Roman sentimental,* Robbe-Grillet présente, lui aussi, un répertoire extrêmement varié de perversions sexuelles allant de l'urologie à l'anthropophagie. Cette propension à l'excès fait, de son dernier roman, une œuvre sadienne dans la forme et sadique sur le fond. On remarque aussi que, comme dans les romans du Divin Marquis, les victimes d'*Un Roman sentimental* renaissent sans cesse de leurs cendres. Alors qu'on les croit à l'agonie, elles se relèvent plus fraîches que jamais et de nouveau prêtes à subir toutes sortes d'outrages :

> Le chirurgien-généraliste assure que, dans moins d'une semaine, aucun dommage visible ne subsistera, si ce n'est quelques rares souvenirs discrets de la fête mémorable, comme les brûlures au tisonnier rougi sous les pieds de Christina. Et l'on pourra de nouveau se servir des trois captives, aussi belles qu'auparavant. [800]

[798] ROBBE-GRILLET Alain, *Un Roman sentimental, op.cit.*, p.245.
[799] BLANCHOT Maurice, *Sade et Restif de la Bretonne*, Bruxelles, éd. Complexe, 1986, p. 30.
[800] ROBBE-GRILLET Alain, *Un Roman sentimental, op.cit*., p.207.

Qu'il s'agisse des victimes ou des bourreaux, la résistance des personnages de Sade semble ne connaître aucune limite. Dans *Les Malheurs de la vertu,* Justine, après avoir été, à plusieurs reprises, violée et torturée, se régénère au cœur de la forêt :

> […] je me crus morte ; cette chute-ci, faite involontairement, avait été plus rude que l'autre ; j'étais d'ailleurs entièrement couverte des matériaux qui m'avaient suivie ; quelques-uns m'ayant frappé la tête, je me trouvais toute fracassée... Ô Dieu ! me dis-je au désespoir, n'allons pas plus avant, restons là ; c'est un avertissement du ciel ; il ne veut pas que je poursuive : mes idées me trompent sans doute : le mal est peut-être utile sur la terre, et quand la main de Dieu le désire, peut-être est-ce un tort de s'y opposer ! Mais, bientôt révoltée d'un système, trop malheureux fruit de la corruption qui m'avait entourée, je me débarrasse des débris dont je suis couverte, et trouvant plus d'aisance à remonter par la brèche que je viens de faire, à cause des nouveaux trous qui s'y sont formés, j'essaie encore, je m'encourage, je me trouve en un instant sur la crête. [801]

Dans la préface de la *Nouvelle Justine*, l'auteur de *La Jalousie* dit même que les merveilleuses chairs fragiles imaginées par Sade peuvent subir pendant des mois les tourments les plus horribles sans rien perdre de leur fraîcheur.[802] L'univers romanesque du Divin Marquis est une véritable dystopie. C'est un monde imaginaire terrifiant à l'intérieur duquel les pires atrocités deviennent réalisables. Les libertins, tels que Dolmancé et le chevalier de Mirvel dans *La philosophie dans le boudoir*, ont la possibilité de jouir indéfiniment. Ils se régénèrent aussi rapidement que les victimes de leurs caprices. Selon Roland Barthes, Sade multiplie dans une même scène les extases des libertins au-delà de tout possible. [803] On retrouve cette même frénésie sexuelle dans *Un Roman sentimental,* Robbe-Grillet reprenant à son compte la grammaire érotique sadienne théorisée par Roland Barthes dans *Sade, Fourier, Loyola.* Chez Sade, les postures se combinent et créent ce que le critique appelle l'opération. Les différentes opérations se succèdent de manière à former l'unité la plus importante de cette grammaire érotique : la scène ou la séance. Or, comme a pu le faire remarquer Barthes, toutes ces unités sont soumises à des règles de combinaison-ou de

[801] SADE, *Justine ou Les Malheurs de la vertu,* op.*cit.*, p.225-226.
[802] ROBBE-GRILLET, " L'ordre et la moral", in *Obliques*, n°12-13, Paris, éd. Obliques, 1977, p.231.
[803] BARTHES Roland, *Sade, Fourier, Loyola, op.cit.*, p.39.

composition. Ces règles permettraient d'ailleurs facilement une formalisation de la langue érotique, analogue aux « arbres » graphiques proposés par les linguistes.[804] Dans *La philosophie dans le boudoir*, la structure des orgies est purement mathématique, chaque participant y tenant une place bien définie :

> Attendez, que je dispose cette jouissance d'une manière un peu luxurieuse. *(Tout s'exécute à mesure que Dolmancé indique.)* Augustin, étends-toi sur le bord du lit ; qu'Eugénie se couche dans tes bras ; pendant que je la sodomiserai, je branlerai son clitoris avec la superbe tête du vit d'Augustin, qui, pour ménager son foutre, aura soin de ne pas décharger ; le cher chevalier, qui, sans dire un mot, se branle tout doucement en nous écoutant, voudra bien s'étendre sur les épaules d'Eugénie, en exposant ses belles fesses à mes baisers : je le branlerai en dessous ; ce qui fait qu'ayant mon engin dans un cul, je polluerai un vit de chaque main ; et vous, madame, après avoir été votre mari, je veux que vous deveniez le mien ; revêtissez-vous du plus énormes de vos godemichés ![805]

Certains passages d'Un *Roman sentimental* reprennent clairement cette structure algébrique. Le Nouveau Romancier emploie également des termes analogues à ceux employés par le Divin Marquis :

> Gigi doit avoir eu cette même pensée, car elle veut à présent que Pauline vienne se prosterner au pied de son fauteuil pour lui lécher la vulve et surtout le clitoris, tandis que Sexie, par d'habiles cinglons, dessinera sur l'adorable croupe ainsi exposée ces mêmes rayures écarlates qui ornent le ventre d'Antoinette par la salive de Pauline. L'ordre s'exécute aussitôt.[806]

L'emploi de l'adjectif subjectif ''adorable'' dans l'expression « adorable croupe » ainsi que la phrase finale : « L'ordre s'exécute aussitôt » nous permettent de conforter cette hypothèse. Robbe-Grillet crée un algorithme semblable à celui de Sade. L'image ne cesse de se recomposer au fur et à mesure que le récit avance. Dans *Projet pour une révolution à New York*, les sévices sont également énumérés de façon schématique. La description y est précise et minutieuse :

---

[804] *Ibid.*, p.32.
[805] SADE, *La philosophie dans le boudoir*, Paris, Gallimard, 1976, p.177-178.
[806] ROBBE-GRILLET Alain, *Un Roman sentimental*, *op.cit*., p.199-200.

> Ensuite j'ai approché sa tête de mon visage, en empoignant sa chevelure défaite dans la main droite, juste au-dessus de la nuque, et j'ai caressé sa bouche avec mes lèvres. Comme elle ne se montrait pas assez complaisante à mon gré, je l'ai giflée de nouveau, sans plus d'explications. Après la troisième sanction, elle m'a embrassée sans réticence, en y mettant tout le soin et la douceur qu'il fallait. Alors je l'ai fait s'allonger sur le dos en travers du lit, ses poignets fragiles toujours emprisonnés ensemble au creux de sa taille, dans ma main gauche, en même temps que je remontais sa chemise de nuit jusqu'au-dessus des seins ; et je me suis couché à moitié sur cette chair sans défense. J'ai promené longuement le bout des cinq doigts de ma main libre sur sa peau, aux endroits où celle-ci est la plus délicate, mais davantage pour faire ressentir son impuissance à ma prisonnière que pour l'intéresser à mes intentions. Bientôt, sous la menace d'autres sévices, je l'ai forcée à ouvrir les cuisses en les écartant d'un de mes genoux, tout en écrasant avec le poignet le tissu léger ramené en bouchon sur sa gorge de manière à l'étouffer un peu à chaque pression comme moyen de persuasion supplémentaire. [807]

Selon Muriel Schmid, auteur de *Le souffre au bord de la chaire-Sade et l'évangile*, Sade avait une passion obsessionnelle pour les chiffres[808]. Or ce caractère mathématique des orgies dont parle Barthes passe aussi par le classement, en groupes de nombres pairs, des différents participants :

> Ce repas devait être servi par les huit petites filles nues. Elles se trouvèrent prêtes au moment où l'on changea de salon, ayant eu la précaution de sortir quelques minutes avant. Les convives devaient être au nombre de vingt : les quatre amis, les huit fouteurs et les huit petits garçons. [809]

Les victimes d'*Un Roman sentimental* sont aussi toutes numérotées. Elles sont de simples objets érotiques dont les libertins peuvent se débarrasser quant ils le désirent. Cet imaginaire sadien de la réification apparaît, à plusieurs reprises, dans l'œuvre du Nouveau Romancier:

> En attendant, j'ai trouvé ce qu'il faut ici : six petites filles, deux concubines, et quatre condamnées à mort pour le *deliciae.* En attendant les douze ont la même origine (le pensionnat détruit) et le même statut. [810]

[807] ROBBE-GRILLET Alain, *Projet pour une révolution à New York, op.cit.*, p.171.
[808] SCHMID Muriel, *Le souffre au bord de la chaire-Sade et l'évangile,* Genève, Labor et Fides, 2001, p.67.
[809] SADE, *Les 120 journées de Sodome, op.cit.,* p.101.
[810] ROBBE-GRILLET Alain, *Un Roman sentimental, op.cit.,* p.120.

Robbe-Grillet décrit également, avec un grand souci d'exactitude, les mouvements et la texture des corps avant l'acte sexuel. Comme chez Sade, les corps sont magnifiés avant d'être consommés. Dans *La Reprise,* Io, la belle-mère du narrateur, semble sortir tout droit d'un tableau de la Renaissance. Elle est une créature fantasmatique à la beauté exceptionnelle au même titre que la mystérieuse fiancée de Corinthe de *La Belle Captive* :

> Mais cette fois, ses cheveux noirs aux souples ondulations brillantes se répandaient défaits sur les épaules, et sa chair laiteuse apparaissait en maints endroits à travers les gazes et dentelles d'un déshabillé transparent pour nuit de noces, sous lequel ne se discernait aucun sous-vêtement et qui retombait jusqu'à ses pieds nus. Ses bras étaient nus également, ronds et fermes sous une peau de satin presque immatérielle. Les aisselles bien lisses devaient être rasées. La fourrure pubienne formait un triangle équilatéral, peu important mais net, et très sombre sous les plis mouvants du voile. [811]

Son teint diaphane, sa nudité partielle et sa chevelure couleur ébène l'apparente au jeune modèle de *La Fornarina* de Raphaël. Io, telle un personnage de Sade, est « faite à peindre ». Quant à son nom, il renvoie à cette figure mythique de nymphe que Jupiter, dans *Les Métamorphoses* d'Ovide, a changée en génisse.



Raphaël, *La Fornarina*

[811] ROBBE-GRILLET Alain, *La Reprise, op.cit.,* p.161.

La fantasmatique sexuelle de Sade a toujours fasciné Robbe-Grillet. Dans *Le Miroir qui revient*, l'auteur des *Gommes* va même jusqu'à réaffirmer sa filiation avec le Divin Marquis :

> Sans le savoir de façon consciente, j'aurais donc forgé des récits pour dominer mes fantasmes criminels devenus trop arrogants (le spectre du marquis de Sade, qui venait me tirer par les pieds dans mon lit), mais en même temps, tout au contraire, afin de vaincre cette sensibilité excessive d'un tendre pleurnicheur attardé, capable de se désoler pendant des jours d'infimes crève-cœur sans actualité, ni souvent réelle existence, mais ressassés jusqu'à nouer la gorge et piquer les paupières, surtout s'ils mettent en scènes de très jeunes femmes ou de petits enfants. [812]

Chez Sade, l'érotisme est souvent lié à la transgression des interdits religieux. D'après Jean-Baptiste Jeangène Vilmer, auteur de *La religion de Sade*, Sade opère une réduction méticuleuse du christianisme à la sexualité[813]. Dans son imaginaire, la religion est toujours sexualisée. Les hommes d'Eglise pervers qui jalonnent l'ensemble de son œuvre sont les répliques avilies et déformées de véritables religieux :

> Voyons d'abord les personnages. La biographie montre comment, dès son plus jeune âge, Sade aperçoit le sexe sous le masque de la religion, par la figure du prêtre libertin, son oncle l'abbé, et la volupté monacale du collège jésuite. Ses premières lectures licencieuses associent volontiers l'église à la pornographie, puisque c'est à la mode, et son voyage en Italie, où il rencontre des cardinaux débauchés et collecte les intrigues coquines du Vatican, achève de le convaincre que les religieux n'ont pas, moins que les autres, le goût de la chair. [814]

Dans l'œuvre sadienne, les représentants de Dieu sont toujours présentés comme d'horribles pervers. En commettant les pires méfaits, ils s'accaparent symboliquement la toute- puissance de la divinité. Comme a pu le dire Maurice Blanchot, dans *Lautréamont et Sade*, l'homme de Sade a pris à son compte le pouvoir d'être au-dessus des hommes[815]. Cette idée se retrouve dans *Justine ou Les Malheurs de la vertu* puisque les moines du couvent de

[812] ROBBE-GRILLET Alain, *Le Miroir qui revient*, op.cit., p.185.
[813] JEANGENE VILMER Jean-Baptiste, *La religion de Sade*, Paris, Les Editions de l'Atelier, 2008, p.116.
[814] *Ibid.*, p.116-117.
[815] BLANCHOT Maurice, *Lautréamont et Sade*, Paris, éd.de Minuit, 1963, p.37.

Sainte-Marie-des-Bois profitent de leur autorité religieuse pour abuser et torturer de très jeunes filles :

> Le vieux Jérôme ne se sert que de ses dents, mais chaque morsure laisse une trace dont le sang jaillit aussitôt ; après une douzaine, le plastron lui présente la bouche ; il y apaise sa fureur, pendant qu'il est mordu lui-même aussi fortement qu'il l'a fait. [816]

Robbe-Grillet reprend, dans des œuvres telles que *Souvenirs du triangle d'or* et *Glissements progressifs du plaisir,* ce motif de la sexualisation du religieux même s'il en occulte la portée critique et blasphématoire Les tenues d'église, au même titre que les uniformes nazis et les costumes de petite mendiante, se présentent comme de simples déguisements pour jeux érotiques sadomasochistes. Dans *Glissements progressifs du plaisir,* le Révérend et les sœurs de la prison ressemblent d'ailleurs plus à des acteurs de théâtre qu'à de véritables religieux. Dénués de véritable psychologie, ils hantent les rêves érotiques d'Alice :

> Cette nuit, j'ai rêvé du pasteur : il venait pour célébrer mon mariage, mais il profitait de ce que j'étais à genoux sur le prie-Dieu pour me caresser sous ma robe. Sa main fourrageait dans les frous-frous de dentelle et remontait entre mes cuisses, jusqu'au sexe. [817]

On retrouve également dans *Glissements progressifs du plaisir,* le motif effrayant du souterrain hérité du roman gothique que Sade avait, par ailleurs, énormément utilisé dans *Les Malheurs de la vertu.* Les jeunes détenues du film de Robbe-Grillet renvoient donc toutes par analogie à la figure de Justine, prisonnière des moines pervers du couvent de Sainte-Marie des Bois. Dans le roman de Sade, les souterrains, lieux de tortures et de perversions, se situent en-dessous de la sacristie :

> Ce pavillon-ci ma chère, n'a en tout que des souterrains, un plain-pied, un entresol et un premier étage ; le dessus est une voûte très épaisse, garnie d'une cuvette de plomb pleine de terre dans laquelle sont plantés des arbustes toujours verts qui, se mariant avec les haies qui nous environnent donnent au total

[816] SADE, *Justine ou Les Malheurs de la vertu, op.cit.,* p.167.
[817] ROBBE-GRILLET Alain, *Glissements progressifs du plaisir, op.cit.*, p.131-132.

> un air de massif encore plus réel ; les souterrains forment une grande salle au milieu et huit cabinets autour, dont deux servent de cachots aux filles qui ont mérité cette punition[…] [818]

Dans *Glissements progressifs du plaisir*, il est question d'escaliers secrets menant dans d'atroces cachots souterrains :

> Le décor est très sombre, parois de pierres noires, sol en terre battue, escaliers humides, voûtes basses, passages étroits, sans la moindre fenêtre… Seuls sont éclairés, et de façon absolument artificielle, se détachant sans raison logique sur le fond d'ombre, des objets au rebut entassés contre les murs. [819]

On retrouve cette même fascination pour le roman gothique chez les écrivains surréalistes. Dans *Le monde du surréalisme,* Gérard de Cortanze évoque l'influence du *Moine* de Lewis sur l'imaginaire d'auteurs tels qu'Antonin Artaud et André Breton :

> Ce ne sont pas des auteurs de « jeunesse » qui conduisent les surréalistes vers les textes de Maturin, Radcliffe, Clara Reeves ou Walpole ; ce ne sont pas non plus les « mérites littéraires », comme le confirme Maurice Heine (*Minotaure,* n°5, 1934) qui vantent les frontispices et les illustrations qui accompagnent ces éditions toujours anciennes, mais trois raisons essentielles. La première nous est donnée par Artaud : « Je me souviens dans aucune lecture d'avoir vu arriver sur moi des images […] qui, dans leur aspect d'images, traînent après elles un véritable courant de vie prometteur comme dans les rêves de nouvelles existences et d'actions à l'infini » (« *Le moine raconté par A. Artaud,* 1931, rééd. *Œuvres complètes,* t.VI, Gallimard, 1974). […]
>
> Breton évoque la « tentation continue » que le moine Ambrosio éprouve à l'encontre de Mathilde (Le *Moine*). Lieu rituel du désir et de l'interdit, le roman noir est subversif. Le bon usage des rêves, la libération des désirs, transforment à la fois la vie et la littérature. [820]

Mais cette résurgence du roman gothique permet surtout à Robbe-Grillet de laisser libre cours à ses propres fantasmes sadomasochistes. Les souterrains de *Glissements progressifs du plaisir,* éclairés, comme il est dit dans le ciné-roman, de « façon absolument artificielle », évoquent finalement plus les donjons dans lesquelles officient les dominatrices professionnelles que de véritables cachots du Moyen Age. Quant aux objets religieux, détournés de leur fonction traditionnelle, ils deviennent de véritables instruments de torture.

---

[818] SADE, *Justine ou Les Malheurs de la vertu, op.cit*., p.173.
[819] ROBBE-GRILLET Alain, *Glissements progressifs du plaisir, op.cit*., p.103.
[820] DE CORTANZE Gérard, *Le monde du surréalisme,* Paris, éd. Complexe, 2005, p.289 et 290.

Dans *Souvenirs du triangle d'or,* c'est d'ailleurs avec un cierge que le docteur Morgan déflore une jeune communiante :

> Il a cueilli le premier cierge au passage, laissant à nu le dard du chandelier d'église, et il se penche sur les visages au risque de mettre le feu aux voiles qui les nimbent, en approchant le plus possible la mèche allumée dont la rougeur fusiforme et dansante se reflète dans le miroir de l'iris. Quand il a inspecté de cette façon les douze yeux bleus des petites filles, le prêtre en chasuble d'or se retrouve du côté de l'autel, tend le cierge à bout de bras vers la suppliciée qui commence à perdre ses forces ; et, pour la ranimer, il éteint la flamme en l'enfonçant de quelques centimètres tout en haut des cuisses, dans la fente médiane qui s'ouvre sous la toison noire triangulaire, souillée de vermillon. L'adolescente se tord faiblement sur la croix.[821]

Le motif religieux de la crucifixion, que l'on retrouve souvent perverti dans l'œuvre de Sade, est aussi, comme on a pu le voir précédemment, un élément érotique majeur de la fantasmatique sexuelle de Robbe-Grillet. La fascination du narrateur de *Projet pour une révolution à New York* pour cette pratique particulièrement barbare renvoie probablement aux propres désirs de l'auteur :

> J'aurais été quand même en droit, il me semble, de dire au moins comment elles avaient toutes fini crucifiées d'une façon différente : la plus jeune exposée de dos, la tête en bas, clouée par la plante des deux pieds et les paumes de mains à un poteau en forme de Y. [822]

Robbe-Grillet, dans la parfaite filiation de Sade et de Georges Bataille, fait de la religion le support d'une pornographie aussi obscène qu'ostentatoire. Le Nouveau Romancier revendique même ses références comme l'atteste, dans *Glissements progressifs du plaisir,* l'évocation de la petite croix en or portée par Nora :

> Nora, aussi immobile que si elle était en cire, a sans doute conservé pour cette séquence sa petite croix d'or (en hommage à Georges Bataille !)[823]

[821] ROBBE-GRILLET Alain, *Souvenirs du triangle d'or,* o*p.cit.,* p.213.
[822] ROBBE-GRILLET Alain, *Projet pour une révolution à New York, op.cit.,* p.188.
[823] ROBBE-GRILLET Alain, *Glissements progressifs du plaisir, op.cit.,* p.77.

Cette même référence est également présente, bien que non explicitée, dans le picto-roman de *La Belle Captive* :

> […] je fends selon son axe, d'un long trait de scalpel, la robe d'or, depuis le triangle de soie orange (étiré latéralement vers les hanches) dont le bord supérieur laisse deviner la naissance d'une toison blonde (triangulaire elle aussi, bien que de dimensions plus réduites et beaucoup plus proches du modèle équilatère), jusqu'à la gorge où apparaît alors une petite croix, retenue au cou par une mince chaînette. [824]

La thématique de la sexualisation du Sacré, entrevue chez Sade, tient une place prépondérante dans l'œuvre de Bataille. Selon Gérard Durozoi, auteur de l'article « Note sur Sade et Bataille », l'écriture des deux romanciers est marquée par une même forme de démesure :

> L'écriture de Sade et de Bataille sont proches l'une de l'autre (ce qui est en cause ici, bien entendu, n'est pas leur style, mais leur raison d'être, le projet auquel elles obéissent, ou plutôt si l'on veut être quelque peu fidèle au second, l'ivresse qui les anime et tend à en faire bien autre chose précisément qu'une simple écriture)[825]

Les personnages d'*Histoire de l'œil*, pareils aux pervers sadiens, vont jusqu'à énucléer le confesseur de Simone, après l'avoir sauvagement violé. L'œil du prêtre devient, dès lors, le jouet sexuel de la jeune femme :

> Sir Edmond ne tressaillit pas mais prit dans un portefeuille une paire de ciseaux, s'agenouilla et découpa les chairs puis il enfonça les doigts dans l'orbite et tira l'œil, coupant les ligaments tendus. Il mit le petit globe blanc dans la main de mon amie. Elle regarda l'extravagance, visiblement gênée, mais n'eut pas d'hésitation. Se caressant les jambes, elle y glissa l'œil. La caresse de l'œil sur la peau est d'une excessive douceur … avec un horrible côté cri de coq.[826]

Dans *Histoire de l'œil*, les œufs, au même titre que les yeux, sont des accessoires pour jeux érotiques. Simone s'amuse notamment, au début du récit, à les casser avec ses fesses. L'œuf évoque également la rondeur et la couleur du sein féminin. Pour le narrateur, il

[824] ROBBE-GRILLET Alain, *La Belle Captive*, Bruxelles, Cosmos TEXTES, 1975, p.86.
[825] DUROZOI Gérard, « Note sur Sade et Bataille », in *Obliques*, n°*12-13*, p.80.
[826] BATAILLE Georges, *Histoire de l'œil*, (1928), Paris, 10/18, 2002, p.167.

ressemble même aux fesses de sa maîtresse. Enfin, il a la grosseur et la forme des testicules de taureau servis à Simone à la fin de la corrida :

> Mais, à la place où mon amie devait s'asseoir reposaient sur une assiette les deux couilles nues ; ces glandes, de la grosseur et de la forme d'un œuf, étaient d'une blancheur nacrée, rosie de sang, analogue à celui d'un globe oculaire.[827]

La dimension sexuelle de l'œuf est moins prégnante chez Robbe-Grillet. Dans *Glissements progressifs du plaisir,* il se présente comme un simple support de jeux érotiques au même titre que les prie-Dieu et les cierges de *Souvenirs du triangle d'or*. Néanmoins l'utilisation qu'en font Alice et Nora rappelle les amusements pervers de Simone dans *Histoire de l'œil* :

> Alice, assise par terre sur une de ses jambes repliée, casse des œufs frais sur le corps nu de Nora, principalement sur les seins, le pubis, les aines, le nombril. Les œufs encore intacts sont étalés en grand nombre à côté d'elle, qui brise leur coquille un à un sur le bord du bol blanc vu au n°6, faisant ensuite couler la matière glissante sur la peau ambrée. [828]

Dans *La Belle Captive,* le motif de l'œuf réapparaît plus furtivement. La référence à Bataille est cependant hypothétique puisque l'œuf ne renvoie pas à une quelconque imagerie érotique:

> Dans la chambre qui vient ensuite, il y a de nouveaux les trois œufs blancs intacts, qui reposent l'un contre l'autre dans une petite coupe en verre, placée (par qui ?) sur l'appui de l'embrasure béante. [829]

La référence à Bataille ne se limite cependant pas à ce seul motif. Les personnages féminins qui jalonnent l'ensemble de son œuvre sont, en effet, aussi pervers et démoniaques que les héroïnes robbe-grillétiennes. Dans *L'Abbé C.,* Robert est tenté par la belle Eponime, véritable figure de la tentation :

---

[827] *Ibid.,* p.148.
[828] ROBBE-GRILLET Alain, *Glissements progressifs du plaisir, op.cit.,* p.77.
[829] ROBBE-GRILLET Alain, *La Belle Captive, op.cit.,* p.24.

> Eponime ne pouvait de son côté, se satisfaire du malheur apparent de mon frère. Peu lui importait qu'il souffrît, car elle était encore niée dans sa souffrance ! Furieuse et lasse d'en rire, elle voulait de l'abbé qu'il la reconnût, qu'elle existât pour lui, et comme elle savait n'avoir en elle-même de vérité que ses vices, elle ne respirait librement qu'à le séduire. Elle avait raison : au lit, le mépris qui se lie à l'état de prostituée se changeait en un sentiment de délice, qui était la mesure de sa pureté.[830]

Alice, l'adolescente de *Glissements progressifs du plaisir*, est tout aussi perverse et manipulatrice que l'héroïne de Bataille. Telle Eponime dans *L'Abbé C.,* elle s'en prend, prioritairement, aux hommes d'Eglise :

> « Ecoutez, mon père, le sang qui bat trop fort et demande à sortir… Ecoutez le flot montant du plaisir que nul amour ne purifie… Connaissez-vous, mon père, le sang des filles qui jaillit sur la chair blanche en ruisseaux de feu ? Touchez mes seins, touchez mes hanches… J'ai dans tout le corps une mer violente et douce qui coule lentement, hors de moi, hors de moi… Mon père, il faut m'exorciser…[831]

Dans *Angélique ou l'enchantement,* l'auteur de *La Jalousie* va encore plus loin en faisant de Georges Bataille son propre porte-parole. Il lui rend ainsi hommage de manière détournée :

> Mais à leur déroulement direct, sans flou ni bavure, se mêle à présent le récit oral, dont je me souviens d'une façon tout aussi vive, que j'en ai fait douze ou quinze ans plus tard à Georges Bataille, sans doute à propos de *L'abbé C*…, le décor de la brasserie Lipp et ses clients plus ou moins célèbres se superposant dans ma tête à l'architecture encore plus pompeuse du palais Garnier, avec comme figurants les rigides officiers de la Wehrmacht. [832]

Or, comme l'a fait remarquer Roger-Michel Allemand, dans *Duplication et duplicité dans les* Romanesques *d'Alain Robbe-Grillet,* Bataille étant mort, Robbe-Grillet ne court pas de gros risques à l'évoquer comme « témoin »[833]. L'auteur d'*Histoire de l'œil,* à l'image de Sade, se présente ici comme une figure tutélaire. Il est un véritable modèle pour le Nouveau Romancier qui n'a cessé de lui rendre hommage tout au long de sa carrière. Mais Robbe-

[830] BATAILLE Georges, *L'Abbé C.*, (1950), Paris, Gallimard, 1972, p.61.
[831] ROBBE-GRILLET Alain, *Glissements progressifs du plaisir, op.cit.,* p.136-137.
[832] ROBBE-GRILLET Alain, *Angélique ou l'enchantement, op.cit.,* p.218-219.
[833] ALLEMAND Roger-Michel, *Duplication et duplicité dans les* Romanesques d'*Alain Robbe-Grillet, op.cit.,* p.36.

Grillet ne puise pas l'intégralité de sa fantasmatique sexuelle dans les œuvres de Sade et de Bataille. Grand amateur de séries roses, il reprend également certains motifs issus de romans érotiques de qualité littéraire parfois douteuse. Les adolescentes faussement ingénues de *Projet pour une révolution à New York* et de *La Reprise* évoquent, par exemple, le personnage sulfureux de la jeune Marie-Anne dans le célèbre *Emmanuelle* d'Emmanuelle Arsan, publié en 1959. Selon Sébastien Hubier, auteur de *Lolitas et petites madones perverses-Emergence d'un mythe littéraire,* la figure de Marie-Anne est chargée d'une fonction ambiguë. D'une part, elle oriente le roman vers l'utopie et de l'autre, elle permet un jeu subtil sur la scène stéréotypée constituée de la conversation de deux personnages féminins parlant de leurs désirs[834]. Alors qu'elle n'est âgée que de treize ans, Marie-Anne parle librement de sexualité. Elle aime se montrer nue et se caresse à plusieurs reprises sous les yeux d'Emmanuelle. L'enfant cherche même à initier son amie, pourtant plus âgée, aux plaisirs de la masturbation :

> -Tu ne te caresses pas ? s'étonna-t-elle. Elle pencha la tête sur son épaule, le regard futé. Moi, je me caresse toujours quand je lis.
> Emmanuelle approuva de la tête, incapable de parler. Marie-Anne posa sa lecture, cambra les reins, porta ses mains aux hanches et, d'un geste vif, fit descendre le slip rouge sur ses cuisses. [835]

Dans l'adaptation de Crepax pour la bande dessinée, Marie-Anne se masturbe en lisant *Histoire de l'œil* de Bataille. Le clin d'œil a sûrement plu à Robbe-Grillet qui évoque, dans *Le Miroir qui revient,* sa collaboration avec le dessinateur belge :

> […]Franco-Maria Ricci réalisait à tirage très limité, sur papier de luxe à grand format, de la bande dessinée réservée aux adultes que Guido Crepax avait tiré d'*Histoire d'O*. Désirant pour ce volume exceptionnel deux préfaces conjointes, il me demandait l'une, l'autre à Roland Barthes.[836]

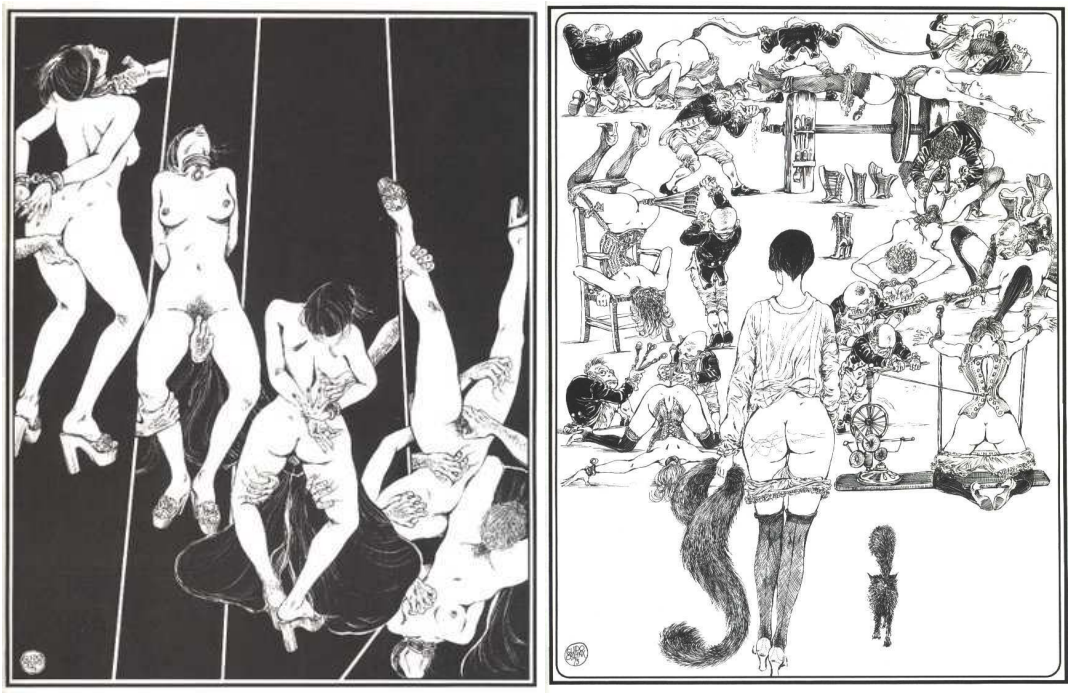
Contrairement au roman de Pauline Réage, l'*Histoire d'O* de Crepax est pornographique. L'imaginaire sexuelle du dessinateur semble ne connaître aucune limite. Les

[834] HUBIER Sébastien, *Lolitas et petites madones perverses- Emergence d'un mythe littéraire, op.cit.,* p.39.
[835] ARSAN Emmanuelle, *Emmanuelle*, Paris, Union Générale d'Editions, 1983, p.55.
[836] ROBBE-GRILLET Alain, *Le Miroir qui revient, op.cit.,* p.163.

corps peuvent subir toutes sortes de sévices puisqu'ils sont, comme a pu le démontrer Robbe-Grillet, dans *Le Miroir qui revient*, totalement irréels :

> Alors que Pauline Réage avait pris soin de rapprocher de nous sa vaillante héroïne par d'à peine perceptibles signes d'usure ou menues défaillances physiques (tous ces détails anthropo-mortels qui séparent de son modèle le marbre grec), voilà qu'ici les seins un peu trop lourds, ou les traits qu'une légère fatigue déjà rendait plus émouvants, se trouvent soudain remplacés par les fermes lignes noires dépourvues de la moindre bavure, du moindre tremblement, qui délimitent des surfaces de chair à la perfection abstraite, sans passé, sans lassitude possible, dure et lisse pour l'éternité. [837]

Crepax, en présentant des orgies et des tortures extrêmement sophistiquées, se place dans la filiation directe de Sade. C'est la représentation de l'impossible qui semble avant tout l'intéresser et c'est, sans doute, pour cette raison qu'il a donné une dimension proprement sadienne à l'imagerie érotique du roman de Pauline Réage.



Crepax, *Histoire d'O*

[837] *Ibid.,* p.164.

Cependant, l'œuvre de la compagne de Jean Paulhan reste un texte de référence en matière de littérature érotique. Dans *Emmanuelle,* Emmanuelle Arsan y fait même allusion de manière détournée :

> -Quelle mouche a donc piqué ton mari ? s'enquit une autre, occupée à peigner, sur une chaise longue de toile rouge, une chienne blasée qu'elle appelait O. Ses principes fléchiraient-ils ?[838]

La docile héroïne d'*Histoire d'O,* réduite au rang d'animal, semble s'ennuyer contrairement à la jeune Emmanuelle qui explore une sexualité libre mais dénuée de toute violence. Contrairement à Emmanuelle Arsan, de nombreuses romancières se sont intéressées, au cours des années cinquante, à la thématique du masochisme féminin. Anne-Claire Rebreyend, dans son ouvrage *Intimités amoureuses, France 1920-1975,* évoque quelques titres majeurs de cette littérature sadomasochiste féminine :

> Le masochisme est pourtant décliné dans les années 1950 par de jeunes romancières (Le *rempart des béguines, le repos du Guerrier* et surtout *Histoire d'O*). Les fantasmes de soumission, que l'on retrouve chez des jeunes filles dès l'entre-deux guerres, ont-ils trouvé leurs plumes dans les années 1950 ?[839]

Dans *Le Rempart des Béguines* de Françoise Mallet-Joris, publié en 1951, une adolescente entretient des rapports sadomasochistes avec la maîtresse de son père. La soumission de la jeune fille à cette figure matriarcale évoque les relations perverses de Claire et d'Anne dans *L'image* de Catherine Robbe-Grillet. Dans *Glissements progressifs du plaisir,* la tendance est inversée puisque c'est Alice, l'adolescente, qui soumet Nora, l'adulte, à ses caprices sexuels. L'âge et l'expérience n'entrent plus en jeu ici :

> Quand Nora est prête, Alice se recule pour la contempler ; et, jouant avec de long ciseaux de couturière-ceux évidemment du n°6-elle dit avec un air plus tendre :

[838] ARSAN Emmanuelle, *Emmanuelle, op.cit.*, p. 44.
[839] REBREYEND Anne-Claire, *Intimités amoureuses, France 1920-1975*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2008, p.182.

« Sale putain… »

« Peut-être que, cette fois-ci, tu vas tomber sur un sadique et qu'il voudra que tu… »[840]

Mais, dans la fantasmatique sexuelle de Robbe-Grillet, les jeunes filles ne sont pas uniquement des initiatrices. Telles les adolescentes des photographies et des films de David Hamilton, certaines découvrent à peine la sexualité. Dans *Souvenirs du triangle d'or*, il est notamment question de jeunes vierges appelées à être sacrifiées :

> Les jeunes mariées et communiantes en robes de tulle immaculé sourient toujours de leur même air naïf-tendres brebis attendant le couteau de sacrifice-figures ou costumes dont la fraîcheur surprend dans le paysage de démolitions et de ruines où se dresse, encore intact, ce petit immeuble de style Directoire apocryphe. [841]

Les adolescentes de *Topologie d'une cité fantôme* évoquent, quant à elles, les beautés nordiques des œuvres du célèbre photographe. Robbe-Grillet présente, dans ce roman, des jeunes filles alanguies et dénudées faisant l'expérience de leur propre sensualité :

> Dans le miroir taché-de mauvaise qualité sans aucun doute car il n'est pas tellement ancien- s'encadre le visage d'une très jeune fille aux cheveux pâles, défaits, à la poitrine nue, sa longue chemise de nuit blanche en dentelle ayant glissé jusqu'à la taille sous l'action sans doute de deux bras agiles et de deux mains aux doigts effilés qui retiennent encore le tissu de chaque côté, sur les hanches. L'adolescente est en train de regarder ses seins naissants, dans la glace, comme étonnée par la présence incongrue de deux petits hémisphères de chair tendre qui auraient poussé cette nuit, pendant son sommeil. [842]

L'ambiance saphique dans lequel baigne le roman de Robbe-Grillet fait clairement référence aux , recueil de poèmes lesbiens publié par Pierre Louÿs en 1894. Véritable éloge à la beauté et à la sensualité des jeunes filles, *Les Chansons de Bilitis* ont même inspiré à David Hamilton un film écrit par Catherine Breillat :

[840] ROBBE-GRILLET Alain, *Glissements progressifs du plaisir, op.cit*., p.68.
[841] ROBBE-GRILLET Alain, *Souvenirs du triangle d'or, op.cit.,* p.90-91.
[842] ROBBE-GRILLET Alain, *Topologie d'une cité fantôme, op.cit*., p. 82.

> La bouche d'une fille de quinze ans reste pure malgré tout. Les lèvres d'une femme chenue, même vierges, sont dégradées ; car le seul opprobre est de vieillir et nous ne sommes flétries que par le vide.[843]

La thématique des premiers émois sexuels tient une place importante dans le recueil de Pierre Louÿs comme dans l'œuvre de David Hamilton. Les adolescentes découvrent leur propre corps mais aussi celui de l'autre. Le saphisme n'empêche d'ailleurs pas les relations strictement hétérosexuelles :

> Ne suis-je pas bien imprudente, moi qui loue ainsi une jeune fille pour distraire mes heures laborieuses, moi qui la montre ainsi aux regards curieux de mes amants, ne suis-je pas inconsidérée ? [844]

Laura, l'héroïne de *Laura, les ombres de l'été* de David Hamilton, est âgée de quinze ans comme les jeunes filles des *Chansons de Bilitis.* Elle est initiée à la sexualité par Paul, un sculpteur, ancien amant de sa mère. Mais l'adolescente évolue aussi dans une atmosphère ouatée propice aux étreintes saphiques. A l'intérieur des vestiaires de son cours de danse, qui ressemblent d'ailleurs étrangement à un hammam, les jeunes filles se lavent et se caressent tendrement. Cette même sensualité adolescente se retrouve dans les *Chansons de Bilitis* notamment à travers l'évocation de la poitrine de Mnasidika :

> Avec soin, elle ouvrit d'une main sa tunique et me tendit ses seins tièdes et doux, ainsi qu'on offre à la déesse une paire de tourterelles vivantes. [845]



David Hamilton, *Bilitis*



David Hamilton, *Laura, les ombres de l'été*

[843] LOUYS Pierre, *Les Chansons de Bilitis,* (1894), Paris, Gallimard, 1990, p.156.
[844] *Ibid.,* p.160.
[845] *Ibid.,* p.101.

Cet érotisme doux n'est pas incompatible avec la fantasmatique sexuelle perverse de Robbe-Grillet. Dans *Rêves de jeunes filles*, ouvrage pour lequel le Nouveau Romancier a collaboré avec David Hamilton, les adolescentes qui seront, par la suite, sauvagement violées et torturées, vivent de très chastes amours saphiques :

> Et j'ai pris les mains de mon amie,
> et je marche vers la maison,
> en l'entraînant sur le sentier entre les broussailles dociles
> qui se couchent à notre passage.
> Et nous nous couchons aussi parmi les herbes dociles.
> Et, sur le lit défait,
> ôtées les mousselines bleu pâle et les capelines dorées,
> les souliers blancs, les guirlandes roses de fleurs,
> je regarde celle, alanguie, qui fait semblant de s'endormir. [846]

Publiée en 1896, la célèbre *Aphrodite* de Pierre Louÿs se présente comme l'ancêtre des ouvrages collectifs de Robbe-Grillet et de David Hamilton puisque si les relations homosexuelles entre jeunes filles sont synonymes de douceur et de délicatesse, le sadisme y tient aussi une place prépondérante comme l'atteste l'éprouvante torture de la jeune Aphrodisia par le personnage de Bacchis :

> Elle cloua la deuxième main. Elle cloua les pieds l'un sur l'autre. Puis, excitée par les sources de sang qui s'échappaient des trois blessures, elle s'écria :
> « Ce n'est pas assez ! Tiens ! voleuse ! truie ! fille à matelots ! »
> Elle enlevait l'une après l'autre les longues épingles de ses cheveux et les plantait avec violence dans la chair des seins, du ventre et des cuisses. Quand elle n'eut plus d'armes dans les mains, elle souffleta la malheureuse et lui cracha sur la peau.[847]

Selon Sébastien Hubier, auteur de l'article « Peines exquises : l'érotique du supplice dans *Aphrodite* de Louÿs et *Le jardin des supplices* de Mirbeau », l'importance accordée aux supplices- dont la crucifixion d'Aphrodisia, mise en abyme dans la grande fête de Bacchis, est l'exemple le plus achevé- n'est qu'une manière d'accentuer le fait que la jouissance est liée à

[846] ROBBE-GRILLET Alain, HAMILTON David, *Rêves de jeunes filles*, *op.cit*., p.49.
[847] LOUYS Pierre, *Aphrodite*, (1896), Paris, Gallimard, 1992, p.213.

la souffrance, à l'humiliation et à la domination infligée à autrui. [848]Saphisme et pulsions masochistes paraissent donc compatibles même si, chez Robbe-Grillet, les rapports sado-érotiques sont le plus souvent hétérosexuels. Dans l'œuvre de Pierre Louÿs, les relations hommes-femmes sont également marquées par une certaine forme de violence. Si, dans *Aphrodite*, l'auteur fait l'éloge de l'homosexualité féminine, il présente aussi la femme dans un état de soumission qui ne semble pas inconciliable avec l'idée de plaisir :

> Il y a quelque chose de charmant dans l'union de deux jeunes femmes, à condition qu'elles veuillent bien rester féminines toutes les deux, garder leurs longues chevelures, découvrir leurs seins et ne pas s'affubler d'instruments postiches, comme si, par une inconséquence, elles enviaient le sexe grossier qu'elles méprisent si joliment. Oui, leur liaison est remarquable parce que leurs caresses sont toutes superficielles, et leur volupté d'autant plus raffinée. Elles ne s'étreignent pas, elles s'effleurent pour goûter la suprême joie. Leur nuit de noce n'est pas sanglante. […] Où la conduisaient-ils ? Elle n'en savait rien ; mais ce second matelot lui plaisait par sa rudesse, par sa tête de brute. Elle le considérait du regard imperturbable qu'ont les jeunes chiennes devant la viande. Elle pliait son corps vers lui pour le toucher en marchant. [849]

Les jeunes filles des œuvres de Louÿs, comme celles des romans de Robbe-Grillet, sont bisexuelles. Or, dans l'œuvre du Nouveau Romancier, les rapports saphiques font souvent office de première initiation à une sexualité essentiellement hétérosexuelle. Dans *La Forteresse*, Diane confie à sa meilleure amie la passion qui la consume. En racontant, dans l'une de ses lettres, son aventure avec le lieutenant Heinrich, la jeune fille cherche à exciter son amie. C'est donc par l'entremise d'un homme que le fantasme saphique tend à se réaliser:

> Caresse-toi ce soir, dans ton lit, en pensant à moi, qui reste ta petite Diane, moins chasseresse aujourd'hui que proie, éperdue entre deux chasseurs.[850]

[848] HUBIER Sébastien, « L'érotique du supplice dans *Aphrodite* de Louÿs et *Le jardin des supplices* de Mirbeau », in *Le supplice oriental dans la littérature et les arts*, *op.cit*., p.53.
[849] LOUYS Pierre, *Aphrodite, op.cit.*, p.152-153 et 203.
[850] ROBBE-GRILLET Alain, *La Forteresse, op.cit*., p.65.

Cette relation est similaire à celle qui lie Emmanuelle à la jeune Marie-Anne dans le roman d'Emmanuelle Arsan. La jouissance des deux personnages, totalement intellectualisée, passe uniquement par la masturbation. Marie-Anne écoute, en se caressant, les aventures érotiques d'Emmanuelle :

> -De quelle façon as-tu commencé avec les hommes ? enquêta Marie-Anne.
> -C'est Jean, dit Emmanuelle, qui m'a déflorée.
> -Tu n'avais eu personne, avant ? se récria Marie-Anne si manifestement scandalisée que son interlocutrice prit un ton d'excuse. [851]

L'héroïne de *La Forteresse* rappelle aussi le personnage éponyme du roman de Pauline Réage. En effet, comme Diane, O est prête à subir toutes sortes de sévices par amour. Cependant, contrairement à la jeune fille du scénario de Robbe-Grillet, l'esclave sexuelle de sir Stephen ne semble pas assumer pleinement ses désirs masochistes. Au final, O évoque plus les jeunes victimes de *Souvenirs du triangle d'or* et d'*Un Roman sentimental* que l'héroïne de *La Forteresse* :

> Mais O hurlait non, non par pitié, elle ne pouvait pas, non, elle ne pouvait pas une seconde de plus supporter le supplice. Elle le subit cependant jusqu'au bout, et Anne-Marie lui sourit quand Colette quitta l'estrade. « Remercie-moi », dit Anne-Marie à O, et O la remercia. [852]

Dans *Le Marquis de Sade et sa complice*, Jean Paulhan interroge la figure ambiguë du bourreau dans le roman de sa compagne. Pour lui, René et sir Stephens n'éprouvent aucun plaisir à battre, humilier ou à torturer O. Ils accomplissent leurs actes de manière mécanique comme de simples automates. Contrairement aux libertins pervers des ouvrages de Sade, les personnages d'*Histoire d'O* semblent n'avoir aucun désir :

> Donc, il ne manque pas de tortures dans l'Histoire d'O. Il ne manque pas de coups de cravache ni même de marques au fer rouge, sans parler du carcan et de l'exposition en pleine terrasse. Presque autant de tortures qu'il y a de prières dans la vie des ascètes du désert. Non moins soigneusement distinguées et

[851] ARSAN Emmanuelle, *Emmanuelle*, *op.cit.*, p.59.
[852] REAGE Pauline, *Histoire d'O*, *op.cit.*, p.160.

> comme numérotées- les unes des autres séparées par des petites pierres. Ce ne sont pas toujours des tortures joyeuses – je veux dire joyeusement infligées. René s'y refuse ; et sir Stephen, s'il y consent, c'est à la manière d'un devoir. De toute évidence, ils ne s'amusent pas. Ils n'ont rien d'un sadique.[853]

L'érotisme froid et distancé d'*Histoire d'O* n'est pas sans lien avec l'esthétique glacée de *Glissements progressifs du plaisir*. Alice, comme sir Stephen dans le roman de Pauline Réage, n'éprouve, en effet, aucun plaisir à insulter et maltraiter Nora qui, telle une automate, se contente de sourire béatement à sa tortionnaire. Les héroïnes du film de Robbe-Grillet se contentent de jouer des saynètes érotiques dont l'artificialité revendiquée rappelle les pièces du théâtre du Triangle d'or de *Gradiva.* Les scènes sado-érotiques, quasiment statiques, qui se déroulent à l'intérieur des souterrains de la prison religieuses sont mêmes considérées, par le Nouveau Romancier, comme des ''cartes postales''[854]. Le monde de la photographie n'est d'ailleurs pas non plus totalement absent du roman de Pauline Réage puisqu'O, le personnage éponyme, exerce la profession de photographe de mode :

> La première difficulté que rencontra O fut son métier. Difficulté est beaucoup dire. Etonnement serait plus juste. O travaillait dans le service de mode d'une agence photographique. Ce qui voulait dire qu'elle exécutait, dans le studio où elles devaient poser durant des heures, les photos des filles les plus étranges et les plus jolies, choisies par les couturiers pour parer leurs modèles. [855]

Enfin, comme *Souvenirs du triangle d'or* et *Topologie d'une cité fantôme,* le texte d'*Histoire d'O* a aussi été mis en image. On ne peut cependant pas parler ici de collaboration puisque Pauline Réage est décédée avant la publication, en 2001, du roman-photo de Doris Kloster. L'esthétique clinquante et volontairement *kitsch* de la photographe est très proche de l'imagerie érotique de Robbe-Grillet. A l'image des jeunes femmes de *C'est Gradiva qui vous appelle,* les modèles d'*Histoire d'O* apparaissent comme des gravures de mode évoluant dans un univers qui revendique sa propre artificialité.

---

[853] PAULHAN Jean, *Le Marquis de Sade et sa complice*, Bruxelles, éd. Complexe, 1987, p.110.
[854] ROBBE-GRILLET Alain, *Glissements progressifs du plaisir, op.cit.*, p.104.
[855] REAGE Pauline, *Histoire d'O, op.cit.*, p.77.



Doris Kloster, illustrations d'*Histoire d'O* de Pauline Réage

Les clichés de Doris Kloster rappellent également le travail d'Helmut Newton, photographe de mode pour *Vogue* et *Playboy* et véritable pionnier du porno chic. Contemporain de Robbe-Grillet, Newton partage avec l'auteur des *Gommes* un même type d'imaginaire sadomasochiste.



Photographies d' Helmut Newton

Dans *Glissements progressifs du plaisir*, Alice, face au photographe, prend toutes sortes de postures stéréotypées. Telles les actrices de *Gradiva* et les modèles de Doris Kloster,

la jeune femme incarne l'archétype de la soumise obéissant aux caprices de son maître. Elle est une sorte de nouvelle O même si le décor qui l'entoure évoque surtout, comme on a pu le voir précédemment, l'univers gothique du roman sadien :

> Après quelques postures style cover-girl, ce sont bientôt des images d'emprisonnement et de contrainte, sorte de documents imaginaires sur un pénitencier archaïque ne correspondant pas du tout à celui que l'on a entrevu jusqu'à présent : Alice faisant le geste d'esquiver une gifle, Alice à genoux lavant le sol de pierre, Alice accrochée aux barreaux d'une grille qui semble celle d'un cachot. Le décor, qui était d'abord celui de la cellule abstraite, a donc changé ensuite pour montrer les couloirs, escaliers ou salles communes de la prison, le passage d'un lieu à l'autre se faisant par des contrechamps sur le photographe. [856]

Des nombreuses références intertextuelles de *Glissements progressifs du plaisir*, *La Sorcière* de Michelet reste la plus importante. Selon Claude Murcia, « le film s'inspire, dans la dynamique même du récit, de *La Sorcière* de Michelet, ou plutôt de la lecture qu'en faisait Roland Barthes dans son fameux *Michelet par lui-même* »[857]. Pour Barthes, comme pour Robbe-Grillet, la sorcière représente une forme de liberté pure irréfutable. Sa grande intelligence lui permet notamment de faire face aux garants de l'ordre dont l'église fait partie:

> Michelet ne distingue jamais la sorcière de son activité : elle n'existe que dans la mesure où elle participe à une praxis, et c'est même expressément cela qui en fait, selon Michelet, une figure progressiste ; face à l'église, posée dans le monde comme une essence immobile, éternelle, elle est le monde qui se fait. [858]

L'image d'Alice consumée par le feu renvoie aux longs et cruels supplices dont est victime la belle sorcière du roman de Michelet. L'auteur des *Gommes* retrouve dans l'œuvre de l'historien plusieurs éléments issus de sa propre fantasmatique érotique. Pour Claude

[856] ROBBE-GRILLET Alain, *Glissements progressifs du plaisir, op.cit.,* p.53.
[857] MURCIA Claude, « L'image de la femme dans les films de Robbe-Grillet », in *Robbe-Grillet cinéaste, op.cit.*, p.48.
[858] BARTHES Roland, *Essais critiques, op.cit.*, p.121.

Murcia, certains supplices que l'on fait subir à la jeune sorcière sont même détaillés de façon gourmande par Michelet dont le journal intime confirme les imaginations sado-érotiques[859] :

> Spectacle bien terrible cependant (même dans la lourde rédaction des procès-verbaux du Flamand) de voir ce combat inégal ; cette fille, plus âgée et si forte, robuste Provençale, vraie race des cailloux de la Crau, chaque jour lapider, assommer, écraser cette victime, jeune et presque enfant , déjà suppliciée par son mal, perdue d'amour et de honte, dans les crises de l'épilepsie. [860]

Mais les jeunes filles des romans de Robbe-Grillet, à l'image de la sorcière de Michelet, subissent aussi, comme on a pu déjà s'en rendre compte, toutes sortes de sévices corporels. Il arrive également que leurs bourreaux se déguisent en hommes d'églises comme l'atteste cet extrait de *Souvenirs du triangle d'or* :

> Quand il a inspecté de cette façon les douze yeux bleus des petites filles, le prêtre en chasuble d'or se retrouve du côté de l'autel, tend le cierge à bout de bras vers la suppliciée qui commence à perdre ses forces ; et, pour la ranimer, il éteint la flamme en l'enfonçant de quelques centimètres tout en haut des cuisses, dans la fente médiane qui s'ouvre sous la toison noire triangulaire, souillée de vermillon. L'adolescente se tord faiblement sur la croix.[861]

Le Nouveau Romancier a fait sien l'anticléricalisme de Michelet en présentant, à partir de *Glissements progressifs du plaisir,* toute une série de faux-dévots pervers allant du révérend obsédé sexuel au prêtre pédophile. Bien avant Robbe-Grillet, le célèbre historien avait également emprunté à Goethe la fameuse légende de la fiancée de Corinthe. Cependant Michelet, même s'il recopie mot pour mot, le texte de l'écrivain allemand, refuse d'y intégrer la dernière strophe de son élégie. La thématique du vampirisme qui fascine tant Robbe-Grillet est répudiée par l'auteur de *La Sorcière* qui développe les raisons de son rejet dans une note de bas de page:

---

[859] MURCIA Claude, « L'image de la femme dans les films de Robbe-Grillet », in *Robbe-Grillet cinéaste, art.cit.*,p. 48 .
[860] MICHELET Jules, *La Sorcière,* (1862), Paris, Garnier-Flammarion, 1966, p.182.
[861] ROBBE-GRILLET Alain, *Souvenirs du triangle d'or, op.cit.*,p. 213.

> Ici j'ai supprimé un mot choquant. Goethe, si noble, dans la forme, ne l'est pas autant d'esprit. Il gâte la merveilleuse histoire, souille le grec d'une horrible idée slave. Au moment où on pleure, il fait de la fille un vampire. Elle vient parce qu'elle a soif de sang, pour sucer le sang de son cœur. Et lui fait dire froidement cette chose impie et immonde : « Lui fini, je *passerai à d'autres ;* la jeune race succombera à ma fureur. »[862]

« La fiancée de Corinthe » n'est pas le seul texte poétique de Goethe auquel Robbe-Grillet fait allusion. Dans *Souvenirs du triangle d'or*, le Nouveau Romancier rend également hommage au « Roi des aulnes ». Le père de la jeune Christine, au même titre que le personnage éponyme du poème de Goethe, incarne la mort. Il détient sur sa fille une emprise similaire à celle du roi des aulnes sur l'enfant. Robbe-Grillet pervertit néanmoins cette référence en insistant lourdement sur le caractère incestueux de la relation qui unit Christine à son père :

> Mais le roi des aulnes, qui la tient, fermement prisonnière dans d'invisibles liens, lui interdit même un clignement de paupières qui pourrait altérer, ne fût-ce qu'un instant, l'immobile beauté de son visage et de tout son corps. C'est en remuant les lèvres d'une façon imperceptible qu'avant de perdre tout à fait connaissance elle réussit seulement à murmurer comme un tendre reproche : Ne vois-tu pas, père, que je brûle ?[863]

Dans sa trilogie des *Romanesques*, Robbe-Grillet reprend les mythes de la fiancée de Corinthe et du Roi des aulnes. Selon Alain Goulet, auteur de l'article « L'Autre de l'écriture du Moi : Henri de Corinthe, le vampire », la connivence supposée des activités de Corinthe avec le nazisme connote le mythe du Roi des aulnes, et du nazi ogre et vampire[864]. Henri de Corinthe, comme Abel Tiffauge dans le roman de Tournier, apparaît comme un messager de la mort. Quant à Manrica, la troublante bohémienne qui cherche à la séduire, elle évoque, en plus du personnage Carmen, la figure démoniaque de la fiancée de Corinthe :

---

[862] MICHELET Jules, *La Sorcière, op.cit.*, p.50.
[863] ROBBE-GRILLET Alain, *Souvenirs du triangle d'or, op.cit.,* p.215.
[864] GOULET ALAIN, « L'Autre de l'écriture du moi : Henri de Corinthe, le vampire », in HORNUNG.A., RUHE.E. (éds*), Autobiographie et avant-garde : Robbe-Grillet*, Paris, G.Narr, 1992, p.63.

> Et puis Manrica s'est envolée à son tour, dans sa chemise blanche immatérielle, tandis que le cavalier qui la retenait entre ses bras était absorbé par un tournant imprévu de la route forestière. [865]

La référence à cette élégie de Goethe est cependant beaucoup plus explicite dans *Souvenirs du triangle d'or.* En effet, Marie-Ange Salomé, la fiancée de Lord Corynth, est présentée comme une démone atteinte de vampirisme. Ce personnage maléfique préfigure évidemment celui de Marie-Ange van de Reeves dans *La Belle Captive* :

> Dans cette malle se trouve enfermée, conformément à ce qui sera établi un peu plus tard, pieds et poings liés, droguée en douceur par la seule durée du voyage et respirant tant bien que mal grâce aux émanations périodiques d'une bombe à oxygène tranquillisante, Marie-Ange Salomé, dont le procès a démontré les activités sanguinaires et vampiriques ; fiancée depuis neuf mois à lord Corynth, on a vu les forces de celui-ci décroître progressivement durant toute cette période, tandis que s'accentuaient de semaine en semaine à la base de son cou les deux petites marques rouges dont le médecin de famille, l'illustre docteur Morgan…[866]

Bien avant Robbe-Grillet, Théophile Gautier s'était déjà inspiré du texte de Goethe. Sa nouvelle *La Morte amoureuse,* publiée en 1836, narre l'histoire d'un prêtre tombé follement amoureux d'une goule qui se nourrit de son sang. Si chez Théophile Gautier, le démon récupère le sang du jeune homme avec une aiguille, dans *La Belle Captive,* Marie-Ange van de Reeves plante directement ses crocs dans le cou de son amant. Walther est donc, dans une certaine mesure, un double de Romuald, le héros de la nouvelle de Gautier, puisque, comme lui, il se laisse dépouiller de son sang mais aussi de sa raison par une créature aussi belle qu'effrayante. Selon Nathalie Bilger, auteur de *Anomie vampirique, anémie sociale : pour une sociologie du vampire,* on trouve dans *La Morte amoureuse* une alternance toujours entretenue entre la vie et la mort et le blanc et le rouge qui se mêlent l'un à l'autre, jusqu'à la confusion et même à l'assimilation[867]. Dans *La Belle Captive,* Marie-Ange van de Reeves apparaît, à plusieurs reprises, entièrement vêtue de blanc. Elle est à la fois une femme du

[865] ROBBE-GRILLET Alain, *Angélique ou l'enchantement, op.cit.,* p.124.
[866] ROBBE-GRILLET Alain, *Souvenirs du triangle d'or, op.cit.,* p.224-225.
[867] BILGER Nathalie, *Anomie vampirique, anémie sociale : pour une sociologie du vampire,* Paris, L'Harmattan, 2002, p .35.

monde, séductrice et provocante, et un fantôme, soit une créature de la mort qui se nourrit du sang de ses victimes. Clarimonde, l'héroïne de *La Morte amoureuse*, partage avec Marie-Ange van de Reeves cette même ambigüité. A la fois courtisane et démon, la jeune femme cherche à détruire les hommes sur lesquels elle a posé son dévolu. Dans *Glissements progressifs du plaisir*, Alice apparaît aux yeux du prêtre comme une nouvelle Clarimonde. L'effroi de l'ecclésiastique face à cette figure de la tentation fait brusquement basculer le récit dans le genre fantastique :

> -Laissez-moi, démon, je suis maintenant déjà vieux, et malade…
> -Exorcisez-moi ! Déchirez ma chemise ! Griffez ma peau fragile, écrasez ma chair dans vos mains, dans vos bras.
> -Laissez-moi, laissez-moi dans ma tombe.
> -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 les plus secrets et vous auriez joui de mes hurlements et de mes râles !...
> -Il est trop tard, démon, laisse-moi. »[868]

Le motif de la femme vampire apparaît tout au long du film. Alice, bien que rien ne vienne jamais confirmer cette hypothèse, est suspectée d'avoir vidé de son sang l'un de ses clients. Robbe-Grillet préfère rester allusif, conférant ainsi un fort potentiel fantasmatique à son personnage principal :

> 3°) Le garçon couché par terre, comme tombé à la renverse, sa belle chemise blanche toute tachée de rouge ainsi que sa bouche et son cou (on dirait vaguement qu'il est mort) ;
> 4°) analogue au 2°, mais, de la bouche de la jeune fille qui s'entrouvre progressivement, coule un filet de liquide rouge épais comme du sang, lui donnant un air caractérisé du vampire femelle ; [869]

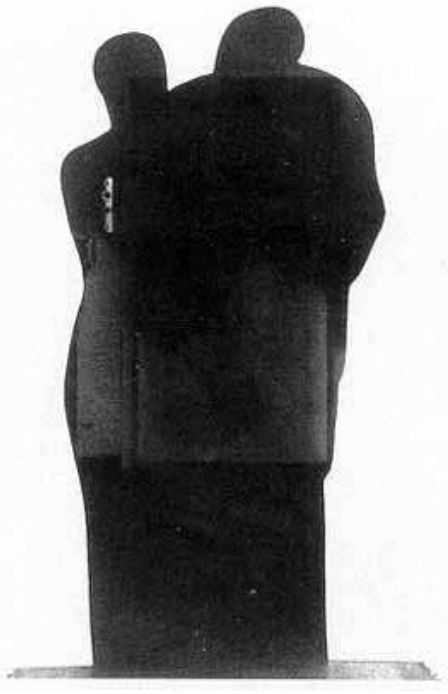
Les spectateurs de *Glissements progressifs du plaisir* et de *La Belle Captive* ne sauront jamais si Alice et Marie-Ange van de Reeves sont de véritables démons. Si les ombres de Goethe et de Gautier planent sur l'œuvre de Robbe-Grillet, elles permettent avant tout de

[868] ROBBE-GRILLET Alain, *Glissements progressifs du plaisir, op.cit.*, p. 137.
[869] *Ibid.*, p.74-75.

donner corps à des personnages instables appelés à sans cesse se métamorphoser. La fiancée de Corinthe de *La Belle Captive* en est le meilleur exemple. A la fois morte et en vie, c'est un démon mais aussi un fantasme issu de l'imaginaire de Watlher. Cette jeune femme mystérieuse rappelle également le personnage éponyme de la *Gradiva* de Wilhelm Jensen. Dans cette nouvelle, publiée en 1903, Norbert Hanold, un archéologue, tombe en adoration devant la sculpture d'une jeune femme sur un bas-relief du Musée National d'Archéologie de Naples. Par amour pour celle qu'il nomme Gradiva, le personnage délaisse tout ce qui l'entoure. Dans ses rêves, la sculpture de la jeune femme prend vie. La confusion entre le réel et l'imaginaire atteint même son paroxysme lorsque Norbert croit reconnaître en Zoé, son amie d'enfance, la réincarnation de Gradiva. Freud, dans *Le délire et les rêves dans la Gradiva de W. Jensen,* dit du personnage de Norbert Hanold qu'il fait partie de ces êtres humains dont le royaume n'est pas de ce monde[870]. Comme John Locke, dans *C'est Gradiva qui vous appelle,* il ne distingue plus le réel de l'imaginaire. Dans le film de Robbe-Grillet, le personnage interprété par Arielle Dombasle interfère à la fois dans la sphère du réel et dans celle des songes. Si dans la réalité, bien que le terme semble galvaudé chez Robbe-Grillet, elle est Hermione, actrice au théâtre du Triangle d'or, dans les rêves de John Locke, elle devient Leïla, maîtresse et modèle de Delacroix. Or, selon Anatoli, Delacroix surnommait la jeune femme Gradiva à cause de la position particulière de son pied. La démarche surnaturelle de ce personnage fantasmatique a également fasciné les surréalistes. André Masson et Salvador Dali peignirent des tableaux autour de cette figure devenue mythique et André Breton fonda la galerie d'art Gradiva pour laquelle Marcel Duchamp construisit sa fameuse *Porte pour Gradiva.*

[870] FREUD Sigmund, *Le délire et les rêves dans la Gradiva de W. Jensen,* Paris, PUF, 2010, p.12.





La Gradiva, bas-relief grec, IV°siècle av J.C Duchamp Marcel, *Porte pour Gradiva* (1937)





André Masson, *Gradiva* Salvador Dali, *Gradiva trouve les ruines anthropomorphes*

Dans le tableau d'André Masson, Gradiva ressemble à un énorme coquillage. Son sexe béant est surmonté d'un corps devenu un morceau de viande crue disproportionné. Malgré son obscénité apparente, l'œuvre du surréaliste regorge de références à la nouvelle de Jensen. On y trouve, en arrière-plan, le Vésuve en éruption mais aussi les mêmes coquelicots devant la fissure murale par laquelle Gradiva, chez Jensen, disparaît avant d'être reconnue comme une personne réelle. Dans le film de Robbe-Grillet, la figure de Gradiva n'est pas aussi

violemment malmenée même si Leïla est représentée assassinée dans une posture similaire à celle du modèle du tableau *Meurtre au sérail* de Fernand Cormon.



Mort fantasmée de Leïla dans *C'est Gradiva qui vous appelle*

Si les ombres de Jensen, de Sade ou encore de Goethe planent sur l'œuvre de Robbe-Grillet, le Nouveau Romancier a également trouvé l'inspiration du côté de ses contemporains. Dans *Préface à une vie d'écrivain,* il loue *La Nausée* de Sartre et *L'Etranger* de Camus avec lesquels *Un Régicide*, son premier roman, possède de nombreux points communs :

> Dans le Nouveau Roman, à l'inverse, les luttes ont lieu dans le texte même, ce qui fait dire à Maurice Blanchot que ces textes-là étaient le lieu où le monde a lieu. Le monde a lui-même lieu dans ces contradictions et ces béances. Evidemment, je pense que cela demande un autre type de lecture que celle employée pour la littérature classique. […] Or il me semblait, quand j'ai publié mes propres livres, que c'était étrange qu'on les juge si incompréhensibles. Sans même parler de Faulkner, Kafka, Joyce, que la critique française académique ne lisait pas, deux livres venaient de paraître en France, *La Nausée* en 1938 et *L'Etranger* en 1942 où ces choses étaient déjà mises en scène. Oui, mais il y avait justement cela de rassurant qu'elles étaient racontées de façon rationnelle. Un peu moins dans *L'Etranger,* dans sa première partie notamment, où c'était déjà un peu au niveau de l'écriture que le monde a lieu. [871]

Dans *La Nausée,* Roquentin éprouve un véritable dégoût pour les choses les plus anodines de la vie quotidienne :

> Le cousin Adolphe n'a pas d'yeux : ses paupières gonflées et retroussées s'ouvrent tout juste un peu sur du blanc. Il sourit d'un air endormi ; de temps à autre, il s'ébroue, jappe et se débat faiblement, comme

[871] ROBBE-GRILLET Alain, *Préface à une vie d'écrivain, op.cit.*, p.72-73.

> un chien qui rêve. Sa chemise de coton bleu se détache joyeusement sur un mur chocolat. Ça aussi ça donne la Nausée. Ou plutôt *c'est* la Nausée. La Nausée n'est pas en moi : je la ressens *là-bas* sur le mur, sur les bretelles, partout autour de moi. Elle ne fait qu'un avec le café, c'est moi qui suis en elle.[872]

Le héros d'*Un Régicide* ressent un malaise existentiel similaire à celui du personnage de Sartre puisque, comme a pu le faire remarquer Jacques Poirier, dans son article « Faux départ : *Un régicide* d'Alain Robbe-Grillet », Boris éprouve l'horreur du visqueux et une envie de vomir qui fait symptôme[873]. Le personnage cherche également à tuer son roi bien qu'aucune raison valable ne semble motiver son geste :

> C'est alors que, dans le tumulte, on entendit distinctivement cette phrase : « Ce qu'il faudrait, c'est tuer le roi ! »
> Immédiatement, un silence étonné s'établit. La solution était en effet très étrange, la personne du roi étant, sinon populaire, du moins reconnue comme sans importance et parfaitement inoffensive.[874]

Ce désir de meurtre inexplicable et inexpliqué évoque évidemment la pulsion meurtrière brutale de Meursault dans *L'Etranger* de Camus :

> Il m'a semblé que le ciel s'ouvrait sur toute son étendue pour laisser pleuvoir du feu. Tout mon être s'est tendu et j'ai crispé ma main sur le revolver. La gâchette a cédé, j'ai touché le ventre poli de la crosse et c'est là, dans le bruit à la fois sec et assourdissant, que tout a commencé. J'ai secoué la sueur et le soleil. J'ai compris que j'avais détruit l'équilibre du jour, le silence exceptionnel d'une plage où j'avais été heureux. Alors, j'ai tiré encore quatre fois sur un corps inerte où les balles s'enfonçaient sans qu'il y parût. [875]

Mais Boris, comme Roquentin dans *La Nausée* et Meursault dans *L'Etranger*, est prisonnier d'une vie triste et monotone. Son existence s'y caractérise, pour reprendre les propos tenus par Robbe-Grillet à propos de *La Nausée* dans *Pour un Nouveau Roman,* par la présence de distances intérieures, et par le fait que la *nausée* est un penchant viscéral

[872] SARTRE Jean-Paul, *La Nausée*, Paris, Gallimard, 1938, p.38.
[873] POIRIER Jacques, « Faux départ : *Un régicide* d'Alain Robbe-Grillet », in ANDRE. M., FARBER. J. (éds), *Premiers romans : 1945-2003*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2005, p.182.
[874] ROBBE-GRILLET Alain, *Un Régicide*, *op.cit.*, p.52.
[875] CAMUS Albert, *L'Etranger*, Paris, Gallimard, 1942, p.92-93.

malheureux que l'homme ressent pour ces distances. [876] Cependant, malgré une approche phénoménologique proche, *Un Régicide* se démarque des romans de Sartre et de Camus. Boris évolue dans une sphère fantasmatique aux antipodes des univers réalistes de *L'Etranger* et de *La Nausée*. Mais à regarder de plus près, on trouvait déjà chez Sartre ce même fantasme d'une géographie imaginaire permettant l'émergence d'une nouvelle réalité romanesque. Roquentin, dans *La Nausée*, habite Bouville, une cité irréelle qui rappelle le Havre. Cette ville fantasmée possède néanmoins un nom contrairement au village d'*Un Régicide*. Or, comme on a pu le voir précédemment, le renouveau du roman passe par l'idée d'une destruction complète des valeurs romanesques classiques et du cadre spatio-temporel. *Un Régicide* illustre parfaitement ce fantasme de destruction :

> J'habite une île, trop éloignée de tout continent pour qu'on puisse jamais songer en sortir. De grands bateaux passent parfois dans le lointain, mais ne se détournent pas de leur route pour quelques maisons de si peu d'importance : il n'y a rien chez nous que des landes, de la pierre, du sable. […] Notre village ne comprend guère plus d'une vingtaine de chaumières, bâties en schistes bleuâtres, basses et groupées presque toutes sur une avancée de terre à une extrémité de la petite baie qui sert de refuge à nos barques.[877]

Selon Young-Girl Jan, auteur de *L'objet duchampien,* le roi que le héros du roman de Robbe-Grillet cherche à tuer est un symbole de valeur absolue. Il représente le roman traditionnel dont le Nouveau Romancier cherche par tous les moyens de se débarrasser.[878] Robbe-Grillet se place également dans la filiation d'auteurs tels que Proust, Joyce et Faulkner chez qui les conventions du roman classique tendent complètement à s'estomper. Dans *Les règles de l'art-Genèse et structure du champ littéraire,* Pierre Bourdieu dit, à propos de la nouvelle « Une rose pour Emily » de William Faulkner, que l'auteur rompt tout contrat de lecture. Comme dans *Glissements progressifs du plaisir,* les indices éparpillés tout au long du

[876] ROBBE-GRILLET Alain, *Pour un Nouveau Roman, op.cit.,* p.61.
[877] ROBBE-GRILLET Alain, *Un Régicide*, *op.cit.*, p.21.
[878] JAN Young-Girl, *L'objet duchampien,* Paris, L'Hamattan, 2001, p.31.

texte ne servent pas au dénouement de l'intrigue[879]. Cependant si Robbe-Grillet s'inspire des structures romanesques novatrices de certains auteurs majeurs de la première partie du XXème siècle, il ne les copie jamais. Il pousse, au contraire, encore plus loin le champ de ses recherches narratologiques. L'intertextualité a donc permis au Nouveau Romancier de créer une œuvre fantasmatique unique à l'intérieur de laquelle des auteurs et des romans d'époques et de nationalités différentes ont la possibilité de communiquer les uns avec les autres. En multipliant, jusqu'au trop plein, les références littéraires et artistiques, l'auteur des *Gommes* a donné vie à une véritable chimère. Il est le créateur d'un fantasme, celui d'une œuvre somme à l'intérieur de laquelle roman gothique, légende bretonne, pornographie et récit d'espionnage peuvent se côtoyer. Mais les œuvres de Robbe-Grillet communiquent également entre elles composant ainsi un tableau unique et gigantesque ouvert à tous les possibles.

2-Un monde clos et obsessionnel

-Intra-intertextualité

Selon François Ricard, auteur de l'article « Jacques Poulin : de la douceur à la mort », l'intra-intertextualité, ou intratextualité, provoque la montée de diverses émotions dont la principale est le plaisir de la familiarité[880]. Jean Ricardou préfère employer le terme d'intertextualité restreinte pour rendre compte de ce phénomène de cloisonnement qui a énormément touché le roman naturaliste[881]. Le retour des mêmes personnages, d'une œuvre à l'autre, comme dans la *Comédie Humaine* de Balzac ou les *Rougon Macquart* de Zola, permet la création d'un environnement qui donne l'impression du réel. Or comme a pu le faire remarquer François Ricard :

> […] cette façon de se référer à ses propres créations et de construire ainsi des sortes de ponts entre tous ses livres […] a pour effet de faire apparaître la production de l'écrivain comme un tout unifié […].

[879] BOURDIEU Pierre, *Les règles de l'art-Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992, p.445.
[880] RICARD François, « Jacques Poulin : de la douceur à la mort », in *Liberté, vol.16, n°54*, p. 101.
[881] RICARDOU Jean, « Claude Simon, textuellement », in RICARDOU. J. (éd.), *Claude Simon. Analyse. Théorie*, Paris, 10/18, 1975, p.11-12.

> Ces correspondances internes donnent en effet à l'ensemble de l'œuvre l'aspect d'un système cohérent.[882]

Selon Brian T. Fitch, auteur de l'article « L'intra-intertextualité interlinguistique de Beckett ; la problématique de la traduction de soi », il existe tout un jeu de rapports et d'interactions par lesquels les textes d'un écrivain se commentent d'eux-mêmes[883]. Mais seul le lecteur a la possibilité de rendre possible ce « jeu de rapport et d'interaction » en établissant des liens entre les différentes œuvres qu'il a lues. De ce point de vue, la conception robbe-grillétienne de l'intra-intertextualité est plutôt complexe puisque ce ne sont pas exactement les mêmes personnages qui reviennent d'une œuvre à l'autre. S'ils gardent des noms et des occupations similaires, ils ne sont jamais complètement identiques. Boris, le personnage principal d'Un *Régicide* porte le même prénom que le héros de *L'Homme qui ment* bien que les deux hommes n'aient, *a priori*, rien en commun. Si le Boris d'*Un Régicide* travaille comme comptable dans une usine, on ne sait rien de la profession du Boris de *L'Homme qui ment.* Le personnage est un fugitif poursuivi par une horde de soldats qui trouve refuge dans un village dont les spectateurs ignorent le nom. Mais Boris est aussi l'un des prénoms d'attribution du narrateur de *La Reprise.* Son nom Wallon rappelle, quant à lui, Wallas le héros des *Gommes* :

> Le double fond truqué n'a visiblement pas été ouvert, les fragiles repères en sont intacts et, à l'intérieur de la cache, ses deux autres passeports attendent toujours. Il les feuillette sans projet défini. L'un est au nom de Franck Matthieu, l'autre de Boris Wallon. Peut-être l'image du soi-disant Wallon correspond-elle davantage à ce qui est apparu dans la glace, après la suppression du postiche. [884]

La principale identité du mystérieux espion de *La Reprise* est Henri Robin or ce personnage possède aussi le même nom que le prétendu meilleur ami de Boris dans *L'Homme qui ment.* Quant au prénom Henri, il évoque le Comte de Corinthe de la trilogie des

[882] *Ibid.,* p.98-99.
[883] FITCH Brian.T, « « L'intra-intertextualité interlinguistique de Beckett ; la problématique de la traduction de soi », in *Texte* , n°2,1983, p. 93.
[884] ROBBE-GRILLET Alain, *La Reprise, op.cit.,* p.49.

Romanesques. Ce phénomène d'intra-intertextualité est renforcé par un habile jeu de ressemblances et de dissemblances entre les différents personnages homonymes. On peut également noter la mention dans *Le Voyeur* d'un dénommé Jean Robin :

> « J'ai connu un Robin autrefois, dit celui-ci, quand j'étais tout gosse, il y a une trentaine d'années… » Et il se mit à évoquer, de façon assez vague, des souvenirs d'école applicables à n'importe qui dans l'île. « Robin, ajouta-t-il, c'était un costaud ! Jean, je croix qu'il s'appelait, Jean Robin…[885]

Comme Boris, dans *L'Homme qui ment,* le héros de *La Reprise* est à la fois une victime et un bourreau. Agent subalterne d'un service français de renseignements et d'interventions, engagé pour assassiner un inconnu, le personnage va se retrouver au cœur d'un véritable complot. Tel le narrateur de *Djinn*, également prénommé Boris, il ignore tout du sens et du but de sa mission :

> -Cette victime éventuelle, que tu nommes X, on connaît évidemment son identité ?
> -Non. A peine quelques suppositions, d'ailleurs contradictoires.
> -Que suppose-t-on ?
> -Ça serait trop long à expliquer et ne te servirait à rien. En un sens, cela pourrait même déformer ton examen objectif des personnages et des faits qui doit demeurer le plus impartial possible. [886]

Le dialogue entre HR et Pierre Garin dans *La Reprise* fait d'ailleurs écho à celui entre Boris et Jean (Djinn) dans *Djinn* :

> Puis, après une pause, elle continue : « Notre mission est secrète, par nécessité. Elle comporte pour nous des risques importants. Tu vas nous aider. Nous allons te donner des instructions précises. Mais nous préférons (du moins au début) ne te révéler ni le sens particulier de ta mission ni le but général de notre entreprise. Cela pour des raisons de prudence, mais aussi d'efficacité. [887]

Ces trois personnages ont en commun une même incapacité à maîtriser leur destin. Ils sont des pions que de mystérieuses forces occultes ne cessent de manipuler au gré de leur envies. Mais d'autres protagonistes prénommés Boris apparaissent aussi ponctuellement dans

[885] ROBBE-GRILLET Alain, *Le Voyeur, op.cit.,* p. 61.
[886] ROBBE-GRILLET Alain, *La Reprise, op.cit.,* p.30.
[887] ROBBE-GRILLET Alain, *Djinn-Un trou rouge entre les pavés disjoints, op.cit.,* p.18.

l'œuvre du Nouveau Romancier. Il s'agit, à chaque fois, d'une figure de roi qui rappelle le personnage de Boris Godounov dans la pièce éponyme de Pouchkine. Chez le dramaturge russe, Boris est suspecté d'avoir assassiné le prince Dimitri Ivanovitch pour prendre sa place sur le trône. Dans *Les Derniers Jours de Corinthe,* le roi Boris, sans doute coupable lui-aussi d'un régicide, s'apprête à être exécuté :

> « Quelle importance, tout ça, quelle importance ? » répétait le vieux roi Boris, peu avant son exécution. Je lui réponds ici : bien malin celui qui pourra dire, fût-ce au seuil des Enfers, comment les choses seront pesées, comptées, partagées… Et par quelle insistance… [888]

Il est intéressant de noter que le but de Boris, le héros d'*Un Régicide,* était déjà de tuer le roi bien qu'il ne fût nullement question, pour lui, de prendre sa place. Dans *La Maison de rendez-vous,* l'influence de Pouchkine transparaît aussi derrière le personnage du vieux roi Boris :

> Le vieux roi fou a une canne à bout ferré, avec laquelle il scande sa marche sur le plancher du couloir, un long couloir qui traverse tout l'appartement, de bout en bout. Ai-je dit que ce vieux roi s'appelait Boris ? Il ne se couche jamais, puisqu'il n'arrive plus à dormir. [889]

Dans *Souvenirs du triangle d'or,* Boris est présenté comme un roi sanguinaire plus proche de l'archétype du tueur sadique que l'on retrouve dans l'ensemble de l'œuvre robbe-grilletienne que de la figure de Godounov chez Pouchkine. L'évocation de Barbe Bleue lui confère d'ailleurs un aspect particulièrement inquiétant :

> Vanessa, pour une raison que je ne saisis pas bien, se met à raconter la mort du roi Charles-Boris, dit Boris à la Barbe bleue :
> Il est assis dans son fauteuil favori, dont le dossier vertical redresse sa haute taille, au milieu d'un des grands salons solitaires qui donnent sur l'arrière du parc.
> Le vieux roi demande combien de temps la révolution mettra pour parvenir jusqu'à lui. Une heure au plus, répond le domestique.[890]

[888] ROBBE-GRILLET Alain, *Les Derniers Jours de Corinthe, op.cit.,* p.47.
[889] ROBBE-GRILLET Alain, *La Maison de rendez-vous., op.cit.,* p.161.
[890] ROBBE-GRILLET Alain, *Souvenirs du triangle d'or, op.cit.,* p.92-93.

Cependant n'importe quel personnage du roman de Robbe-Grillet semble pouvoir investir cette identité problématique :

> « Je suis Ralph Johnson.
> -Bien sûr » dit Manneret en souriant avec l'air de celui qui se prête au jeu d'un enfant ou d'un fou. « Et moi je suis le roi Boris. »[891]

A travers ces caractères instables, le Nouveau Romancier met en scène un véritable fantasme identitaire. Bien qu'ils ne soient pas réductibles à un seul nom, les différents protagonistes de ses œuvres arrivent à se confondre sous une même identité. Ainsi Franck, l'amant hypothétique de A … dans *La Jalousie* se trouve deux homonymes, tout aussi mystérieux et intrigants que lui dans les films *L'Année dernière à Marienbad* et *Un Bruit qui rend fou.* Dans *Marienbad*, Franck n'apparaît jamais à l'écran. Il est le personnage d'une histoire racontée par l'un des hommes de l'hôtel :

> UN HOMME, puis UN AUTRE HOMME (la première phrase est dite *off* sur la fin du plan précédant le premier groupe) : *Vous ne connaissez pas l'histoire ?* (Changement de plan, apparition du premier causeur et se ses trois auditeurs : A, M, et un comparse.) *On ne parlait que de ça, l'année dernière. Franck lui avait fait croire qu'il était un ami de son père et qu'il venait pour la surveiller. C'était une surveillance plutôt bizarre, bien entendu. Elle s'en est rendu compte un peu tard : le soir où il a voulu pénétrer* (L'image a glissé et l'on ne voit déjà plus le groupe ni le personnage qui parle et dont on continue d'entendre la voix.) *dans sa chambre, comme par hasard, et sous un prétexte d'ailleurs absurde : il prétendait lui donner des explications sur un seul tableau dans la chambre ! Mais elle n'y a* (le glissement de l'image s'étant poursuivi, on voit maintenant le second groupe et le nouveau causeur, dont la voix semble se raccorder à la phrase de l'autre.) *pas pensé, tout d'abord.* [892]

Franck et la jeune fille sont de véritables doubles de X et de A. Quant à l'histoire racontée par l'inconnu, elle préfigure la scène de l'hypothétique viol de A. Ce court récit annonce la suite des événements bien que l'on ne puisse jamais s'assurer de la véracité des faits qui nous sont présentés :

---

[891] *Ibid.*, p.114.
[892] ROBBE-GRILLET Alain, *L'Année dernière à Marienbad, op.cit.*, p.43.

> Sur le dernier mot de X, le plan change de nouveau, brusquement : nouvelle apparition de la chambre, à peu près identique à ce qu'elle était à l'instant. Mais il y a des tapis, et les meubles, restant les mêmes, se sont déplacés légèrement ; on sent que maintenant ils sont à leur juste place, et que tout à l'heure ils ne l'étaient pas. Quelques éléments supplémentaires complètent l'ensemble (sièges et objets divers). Le cadrage est exactement le même, il n'y a toujours pas de personnage ; la durée est plus longue que la première fois.
>
> C'est le silence encore, jusqu'au *non* qui termine le plan, prononcé par A invisible, mais avec beaucoup moins de force : dénégation finale de quelqu'un qui se rend, comme si elle disait « Par pitié ! »
> VOIX DE A : *Non !* [893]

Dans *Un Bruit qui rend fou,* Franck, péri en mer, est un fantôme qui revient régulièrement sur les lieux du décès de la belle Santa. Le personnage aurait d'ailleurs quelque chose à voir avec la mort de la jeune fille. S'il porte le même prénom que le mari de *La Jalousie,* Franck évoque surtout le navigateur maudit du *Vaisseau fantôme* de Wagner. Il rappelle aussi le mystérieux garçon de café de *Djinn,* également décédé en mer :

> « Tu as remarqué la tête du garçon de café ? C'est lui qui est sur la photographie, en uniforme de marin, dans le cadre mortuaire.
> -Il est vraiment mort ?
> -Evidemment. Péri en mer. Son fantôme revient servir dans le café où il travaillait autrefois. C'est pour ça qu'il ne parle jamais.
> -Ah bien, dis-je. Je vois. »[894]

Dans *Souvenirs du triangle d'or,* c'est un inspecteur de police qui porte le prénom de Franck bien que sa situation n'ait rien en commun avec celle de ses homonymes d'*Un Bruit qui rend fou* et de *La Jalousie* :

> L'histoire, ainsi qu'il a été écrit dans un article du *Globe,* débute comme un conte de fées. Un inspecteur principal du nom de Franck V. Francis, qui est en congé ce jour-là et marche d'un bon pas sans itinéraire ni but précis, trouve dans la rue en question où il passe pour la première fois de sa vie, au hasard de son aventureuse promenade matinale, une chaussure féminine de très petite pointure

[893] *Ibid.,* p. 132.
[894] ROBBE-GRILLET Alain, *Djinn, un trou rouge entre les pavés disjoints, op.cit.,* p.45.

> abandonnée sur une de ces grilles en fonte perforées d'arabesques, prévues pour l'arrosage des arbres, qui subsistent encore dans certains faubourgs datant de l'époque coloniale…[895]

Si, chez Robbe-Grillet, certains homonymes partagent des caractéristiques similaires, d'autres n'ont en commun que leur seul prénom. Ces personnages ont néanmoins, eux aussi, un double. Ainsi Franck V. Francis, dans *Souvenirs du triangle d'or*, ressemble à s'y méprendre à Walther dans *La Belle Captive.* Ces deux personnages, propriétaires chacun d'une chaussure de femme bleue recouverte de sang, n'arrivent, en effet, plus à dissocier le rêve de la réalité :

> Franck croirait bien qu'il a rêvé, si la fine chaussure bleue à pierre d'or n'était là, au fond d'une poche de son imperméable, précieusement emballée dans un sachet en matière plastique translucide, pour garantir la réalité de ce dont il se souvient avec la précision d'une gravure.[896]

Le phénomène d'intra-intertexualité n'est cependant pas le seul fait d'un personnage puisque, comme on a pu le voir précédemment, le texte de *Souvenirs du triangle d'or* a servi à illustrer le picto-roman *La Belle Captive.* Le film et le picto-roman, même s'ils portent le même titre, ne racontent pas la même chose. Ils renvoient aux personnages homonymes mais dissemblables qui peuplent les œuvres du Nouveau Romancier. Robbe-Grillet a d'ailleurs inséré, dans son long-métrage, un plan très bref sur la couverture de son picto-roman. Ces deux œuvres, bien que dissemblables sur de nombreux plans, ont cependant en commun une même référence appuyée aux tableaux de Magritte. Pour en revenir à la problématique de l'homonymie des personnages robbe-grillétiens, nous remarquons également que Walther, le héros de *La Belle Captive*, porte le même prénom que le demi-frère du narrateur de *La Reprise.* L'agent secret du film de Robbe-Grillet n'a pourtant rien en commun avec ce personnage malfaisant qui cherche à tuer son frère et entretient une relation incestueuse avec sa demi-sœur :

---

[895] ROBBE-GRILLET Alain, *Souvenirs du triangle d'or, op.cit.*, p.27.
[896] *Ibid.*, p.34.

> « Oui, je suis bien Walther, et je colle à toi comme une ombre depuis que tu es monté dans le train, au départ d'Eisenach, te suivant ou te devançant selon d'où vient la lumière… Ton ami Pierre Garin a besoin de moi ici, un besoin absolu, pour des affaires autrement importantes. En échange, il m'a fourni ce rendez-vous avec toi, Markus dit Ascher, dit Boris Wallon, dit Mathias Franck… Maudit ! (Sa voix se fait soudain plus menaçante.) Cent fois maudit ! Tu as tué le père ! Tu as fait l'amour avec sa jeune épouse, sans même savoir qu'elle m'appartient désormais, et tu as convoité sa fille, une enfant !... Mais je vais aujourd'hui me débarrasser de toi, puisque tu as terminé ton rôle. »[897]

Quant à HR, véritable Œdipe des temps modernes, il possède de nombreux noms d'emprunts faisant référence à une grande partie des protagonistes masculins des œuvres du Nouveau Romancier. Mathias Franck évoque autant le potentiel assassin du *Voyeur* que l'hypothétique amant de *La Jalousie.* Quant à Markus, il renvoie au vieil officier aphasique de *La Forteresse* :

> Depuis lors (trente années au moins), Marcus n'a plus prononcé une parole, sans que les médecins puissent décider à coup sûr si cette aphasie est le résultat d'un traumatisme cérébral réel, ou d'une simulation plus ou moins consciente. [898]

Certains personnages archétypiques gardent néanmoins une même fonction et une même identité d'une œuvre à l'autre. C'est notamment le cas du terrifiant Docteur Morgan, psychopathe pervers qui apparaît dans bon nombre d'ouvrages de la période formaludique. Dans *Projet pour une révolution à New York,* il se livre à d'étranges opérations sur d'innocentes jeunes filles :

> Le docteur Morgan, qui a terminé ses préparatifs, émet une sorte de sifflement, assez faible, continu, à peine modulé. A cet instant, un gros rat gris - le même que tout à l'heure, peut-être - sort des ténèbres en trottinant et s'avance jusqu'à la grille, passant seulement la tête dans la pièce, entre les deux barres verticales. [899]

Le personnage se montre aussi inquiétant et menaçant dans *Souvenirs du triangle d'or.* Figure de savant fou, il empoisonne les futures victimes de ses sévices :

---

[897] ROBBE-GRILLET Alain, *La Reprise*, *op.cit.*, p.222.
[898] ROBBE-GRILLET Alain, *La Forteresse*, *op.cit.*, p.17.
[899] ROBBE-GRILLET Alain, *Projet pour une révolution à New York*, *op.cit.*, p.149.

> Et voilà qu'elle reconnaît avec horreur le docteur Morgan lui-même. Il dit, en rapprochant son visage sévère et tout son corps massif, comme un géant, au-dessus du lit de cuivre qu'il s'apprête à écraser : vous avez de la fièvre. On va vous faire une piqûre pour que vous puissiez dormir. Un sursaut de révolte la redresse à moitié sur un coude : Non ! Non ! Pas de piqûre, je vous en supplie ! Mais, elle retombe, sans force, dans la fourrure blanche. [900]

Dans le picto-roman *La Belle Captive,* c'est sous les traits du narrateur que l'on retrouve cet archétype du docteur sadique même si le nom de Morgan n'apparaît plus :

> Donc, sans m'attarder sur mes considérations de pilosités discordantes, je saisis la seringue tout prête pour l'injection dans son étui à ouverture automatique. La position de la patiente m'interdisant l'accès commode aux emplacements traditionnels, je choisis de faire la piqûre dans la chair ambrée de l'aréole du sein droit ; et, afin d'apprendre avec certitude, en lui causant une douleur si vive en cet endroit particulièrement sensible, si la jeune fille est consciente ou non, j'enfonce l'aiguille avec une lenteur calculée en la tournant sur elle-même comme une vrille.[901]

Dans le film *La Belle Captive,* Morgan devient Morgentodt. Il n'abuse plus des jeunes filles mais manipule l'esprit de Walther lors d'expériences parapsychologiques. Morgan n'est cependant pas la seule figure de docteur sadique que l'on rencontre chez Robbe-Grillet. Dans *La Maison de rendez-vous,* le personnage d'Edouard Manneret, bien qu'il ne soit ni médecin ni chirurgien, se livre à de cruelles expérimentations sur le corps de la jeune Kito. Les traitements particulièrement violents subis par la jeune fille finiront par causer sa mort. Manneret, comme Morgan, dans *Souvenirs du triangle d'or* et *Projet pour une révolution à New York,* prend plaisir à torturer et à tuer des adolescentes. Mais un autre docteur tient également une place importante dans l'œuvre du Nouveau Romancier. Il s'agit de Juard, l'un des personnages principaux des *Gommes.* Totalement opposé à Morgan, le docteur Juard n'est pas défini par son sadisme et sa perversité. Timide et réservé, le personnage peine à communiquer avec ses semblables comme l'atteste cet extrait des *Gommes* :

[900] ROBBE-GRILLET Alain, *Souvenirs du triangle d'or, op.cit.,* p.191.
[901] ROBBE-GRILLET Alain, *La Belle Captive, op.cit.,* p.89.

> Le petit docteur fait un signe vague de dénégation, et c'est le troisième personnage qui prend la parole à sa place. Assis au chevet du blessé sur une chaise de fer, il a gardé son pardessus.[902]

Dans *La Reprise*, le bon docteur Juard devient Juan et évoque, de par son comportement, le monstrueux Morgan de *Projet pour une révolution à New York.* En participant à la torture de la jeune Gigi, le personnage perd tout semblant de neutralité. Son attrait pour les jeunes enfants renforce également son caractère pervers :

> […] le docteur Juan vient d'apprécier son académie selon des critères esthétiques objectifs, mais elle est nettement trop formée pour son goût personnel, qui ne s'écarte pas de la plus stricte pédophilie. [903]

On retrouve cette idée d'inversion des rôles dans *Un Roman sentimental*, le docteur Morgan évoquant autant Juard dans *Les Gommes* que l'assassin sadique de *Souvenirs du triangle d'or.* Dans le dernier roman de Robbe-Grillet, ce personnage archétypique soigne les victimes de sévices sexuels. Il passe du rang de bourreau à celui de soigneur même si son aspect inquiétant ne s'est pas entièrement dissipé :

> Le chirurgien allemand est un bel homme d'une trentaine d'années, nommé Morgan, doux et ferme, qui plaît beaucoup aux jeunes dames. Il soigne donc l'entrejambe fendue de Christina et l'anus déchiré de Sabine. [904]

Les personnages féminins des œuvres de Robbe-Grillet participent aussi à ce jeu intra-intertextuel. Bien qu'elles n'aient rien en commun, la collègue de Boris, dans *Un Régicide*, s'appelle Laura comme la fillette perverse de *Projet pour une révolution à New York* et le mystérieux agent secret de *Djinn.* Dans *Trans-Europ-Express*, la prostituée interprétée par Marie-France Pisier se nomme Eva, prénom phonétiquement proche de celui de Lady Ava, la tenancière de la Villa Bleue dans *La Maison rendez-vous*. Dans le roman de Robbe-Grillet, Lady Ava, en proie à de multiples fluctuations identitaires finit d'ailleurs par s'appeler Eva.

[902] ROBBE-GRILLET Alain, *Les Gommes, op.cit*., p.31.
[903] ROBBE-GRILLET Alain, *La Reprise, op.cit.*, p. 139.
[904] ROBBE-GRILLET Alain, *Un Roman sentimental*, *op.cit*., p.239.

La prostituée vieillissante de *La Maison de rendez-vous* se présente, dès lors, comme la version dégradée de la jeune et belle cover-girl de *Trans-Europ-Express* :

> […] il n'y a plus cette nuit qu'une innombrable femme muette et immobile, inaccessible, qui multiplie ses poses apprêtées, grandiloquentes, exagérément dramatiques, et qui m'entoure de tous les côtés, Eve, Eva, Eva Bergmann, Lady Ava, Lady Ava, Lady Ava. Après le grand salon, je traverse d'autres salles désertes. On dirait que les domestiques eux-mêmes ont disparu ; et je monte seul l'escalier d'honneur jusqu'à la chambre où se tient la maîtresse de maison. Elle est couchée dans son grand lit à colonnes, gardée seulement par une des servantes eurasiennes debout près d'elle, qui s'en va silencieusement dès mon arrivée. Je demande à Eva comment l'a trouvée le docteur, combien de temps elle a dormi, si elle se sent mieux ce soir…[905]

Quant à Gigi, l'adolescente frivole de *La Reprise,* elle porte le même prénom que la jeune fille masochiste et incestueuse d'*Un Roman sentimental* dont le surnom Djinn renvoie au personnage éponyme de *Djinn.* L'héroïne du dernier ouvrage de Robbe-Grillet est néanmoins beaucoup plus vicieuse que ses deux homonymes. Si elle partage avec l'adolescente de *La Reprise* un même goût pour les pratiques sexuelles sadomasochistes, son attrait pour le crime et le sang en font une figure sadienne. Paradoxalement, le prénom de Gigi renvoie au personnage éponyme d'une célèbre nouvelle de Colette adaptée au cinéma par Vincent Minnelli en 1958. Jeune fille de quinze ans, fraîche et naïve, la Gigi de Colette est l'image inversée du personnage pervers de Robbe-Grillet. Quant au surnom de Djinn, évoquant la figure malfaisante du génie arabe, il confère à l'héroïne dans *Un Roman sentimental,* un caractère fantasmatique qui finit par l'apparenter à la créature hybride de *Djinn* :

> Djinn soumet la nouvelle recrue à une inspection attentive, donnant des ordres par gestes quand ses mots ne sont pas compris.[906]

Dans *Djinn,* Djinn (ou Jean en anglais) est un mannequin en matière plastique qui, contrairement aux poupées érotiques de *Glissements progressifs du plaisir* et de *Projet pour*

[905] ROBBE-GRILLET Alain, *La Maison de rendez-vous, op.cit.,* p.186-187.
[906] ROBBE-GRILLET Alain, *Un Roman sentimental*, *op.cit.,* p.76.

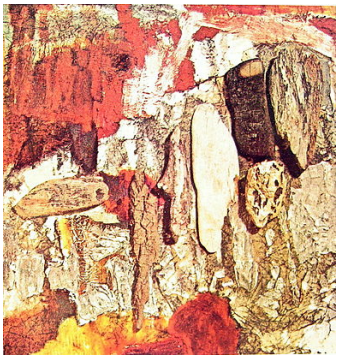
une révolution à New York, a, comme on a pu le voir précédemment, l'apparence d'un homme. Douée de parole, cette créature robotique possède également une voix de femme :

> Elle parle français avec un léger accent, qui a beaucoup de charme. Sa voix chantante et son aspect androgyne évoquent, pour moi, l'actrice Jane Frank. J'aime Jane Frank. Je vais voir tous ses films. Hélas, comme dit « monsieur » Djinn, la question n'est pas là.[907]

Djinn est multiple, c'est un être fantasmé. Son physique et sa voix sont celle de Jean Seberg devenue, dans l'univers romanesque de Robbe-Grillet, Jane Frank. Or Jane Frank est aussi le nom d'une artiste américaine spécialisée dans l'art abstrait.



Jane Franck, *Crags and Grevices*



Jane Franck, *Plum point*

Investie par toutes ces références, Djinn, dans *Djinn* mais aussi dans *Un Roman sentimental,* semble avoir la possibilité de prendre n'importe quelle forme. A la fois artiste peintre, actrice de cinéma, génie malfaisant, robot et libertine sadienne, le personnage de Robbe-Grillet est ouvert à toutes les métamorphoses. La belle Joan, dans *Projet pour une révolution à New York* et *La Reprise,* est, elle aussi, marquée par une même démesure. Si, dans l'avant-dernier roman de l'auteur des *Gommes,* elle est une tenancière de bordel qui prostitue sa propre fille, dans *Projet,* elle se métamorphose en une poupée érotique proche des créations surréalistes de Hans Bellmer. Le personnage a progressivement perdu son statut

[907] ROBBE-GRILLET Alain, *Djinn, un trou rouge entre les pavés disjoints, op.cit.*, p.13.

d'être humain pour devenir l'un des objets obsessionnels qui peuple l'œuvre du Nouveau Romancier :

> Quand l'essence et la toison mousseuse ont fini de brûler, la flamme s'éteint brusquement. Je rallume les projecteurs. La belle Joan semble à présent bien ranimée. Ses yeux sont grands ouverts et brillants, dont elle me regarde encore avec le même air candide, étonné, disponible, un peu enfantin, et elle a toujours le même sourire naïvement sensuel sur ses lèvres disjointes, chargé de promesses, immuable et conventionnel. [908]

Dans *Les Romans de Robbe-Grillet,* Bruce Morrisette parle d'une véritable parthénogénèse artistique. Qu'il s'agisse du store vénitien aux lamelles presque closes de *La Jalousie* et de *L'Immortelle,* des statues de *Marienbad* et de *La Maison de rendez-vous* ou encore de la bicyclette du *Voyeur* et de *Glissements progressifs du plaisir,* les références intratextuelles sont partout chez Robbe-Grillet. Elles abondent parfois au sein d'une même phrase comme l'atteste cet extrait de *La Maison de rendez-vous* :

> Contre une touffe de bananiers à moitié morts est appuyé de travers dont la face peinte représente un mur de pierre, de grosses pierres taillées qui saillent irrégulièrement, avec des anneaux de fer scellés à diverses hauteurs où sont accrochées de vieilles chaînes rouillées, le tout peint en trompe-l'œil de façon assez grossière.[909]

La « touffe de bananiers » évoque les plantations de *La Jalousie* et les anneaux de fer scellés renvoient au dispositif servant à amarrer les bateaux dans *Le Voyeur*. Le motif du trompe-l'œil caractérise, quant à lui, l'ensemble de l'œuvre robbe-grillétienne. *La Maison de rendez-vous* est d'ailleurs construite en trompe-l'œil puisqu'il est impossible de déceler, tout au long du roman, le vrai du faux et le réel de sa représentation :

> Sans doute cette scène a-t-elle eu lieu un autre soir ; ou bien, si c'est aujourd'hui, elle se place en tout cas un peu plus tôt, avant le départ de Johnson. C'est en effet sa haute silhouette sombre que désigne Lady Ava du regard, lorsqu'elle ajoute : « Maintenant, vous allez danser encore une fois avec lui. » La jeune femme au teint rose se tourne alors elle aussi, mais comme à regret, ou avec une sorte

[908] ROBBE-GRILLET Alain, *Projet pour une révolution à New York, op.cit.*, p. 179.
[909] ROBBE-GRILLET Alain, *La Maison de rendez-vous, op.cit.*, p.132.

> d'appréhension, vers le personnage en smoking noir, qui, un peu en retrait, de profil, regarde toujours vers les rideaux fermés, comme s'il attendait - mais sans y attacher beaucoup d'importance - que quelqu'un surgisse tout à coup de l'invisible fenêtre. Tout à coup, le décor change. [910]

On retrouve également dans ce roman le thème du paquet mystérieux puisque le personnage de Kim se fait remettre par un inconnu une grosse enveloppe de papier brun similaire à la boîte que porte sous son bras le soldat de *Dans le labyrinthe* :

> Il a, sous son bras droit, un paquet enveloppé de papier brun, quelque chose comme une boîte à chaussures, avec une ficelle blanche nouée sans doute en croix ; mais seule est visible la partie de cette ficelle qui entoure la boîte dans le sens de sa longueur, l'autre partie, si elle existe, étant dissimulée par la manche de la capote. [911]

Selon Bruce Morrisette, *Projet pour une révolution à New York,* encore plus que *La Maison de rendez-vous*, constitue une véritable synthèse des précédentes œuvres du Nouveau Romancier :

> Certains éléments du *Projet* se rattachent de façon générale au « stock » robbegrilletien, reparaissant dans plus d'un roman ou film : des noms (Franck, Boris, Müller, etc.), les scènes de verre cassé (*Marienbad, La Maison de rendez-vous, L'Homme qui ment, L'Eden et après*), le jeu de colin-maillard et les « simulacres cruels » (*L'Homme qui ment, L'Eden et après*). Les allusions *ouvertes* à des personnages ou décors d'œuvres précédentes (Projet, p.33), commencées dans *La Maison de rendez-vous,* se poursuivaient dans les allusions à Manneret ou à Mathias dans la bouche de *L'Homme qui ment,* ainsi que dans ce film, les inscriptions des pierres tombales. Ici et là, dans le *Projet* ,on a l'impression de jeter un coup d'œil fugitif à l'un ou l'autre de ces romans ou films : on peut reconnaître Elias dans le personnage qui feuillette les revues pornographiques (p.35), ou la Buick blanche de *L'Immortelle* abandonnée sur le terrain vague (p.161), lieu où s'accumule un bric-à-brac dont les objets sont plus ou moins évocateurs des autres fictions, selon un procédé déjà employé dans *La Maison de rendez-vous.*[912]

On peut aussi évoquer, dans ce roman, la présence d'une organisation criminelle qui rappelle celle des *Gommes* ainsi que la réapparition de nombreux motifs esthétiques empruntés au *Voyeur.* Les anneaux, les cordelettes et les dessins des veines de bois du *Voyeur*

---

[910] *Ibid.*, p.31.
[911] ROBBE-GRILLET Alain, *Dans le labyrinthe, op.cit.,* p.22.
[912] MORRISETTE BRUCE, *Les Romans de Robbe-Grillet, op.cit.*, p.287.

trouvent donc leur place dans *Projet pour une révolution à New York.* Quant à l'archétype du voyeur sur sa bicyclette, il est incarné par la figure du faux serrurier. Dans la description de l'un des rêves du narrateur de *Projet,* la bicyclette de Mathias fait également son apparition :

> La plupart des autres pièces ont été mentionnées au cours de ce qui précède. Rappelons : la voiture blanche sans roues, la cage de fer pour le transport des fauves en métro, la bicyclette du voyeur, plusieurs machines agricoles archaïques dont un hache-paille, une charrue à un seul soc et trois herses en bois garnies de pontes en fer forgé, deux portes peintes en bleu vif encore montées dans leurs cadres et tournant sur leurs gonds, enfin l'escalier métallique dressé dans un angle du terrain, tel un observatoire, permettant de surveiller à la fois le rectangle circonscrit sur la palissade et les avenues qui l'entourent. [913]

La bicyclette du voyeur réapparaîtra dans *Glissements progressifs du plaisir* mais aussi dans *L'Eden et après,* à travers les œuvres d'art de Dutchman. Dans *Glissements progressifs du plaisir,* sa couleur et sa taille ne cessent d'ailleurs de varier. A l'image de la scutigère de *La Jalousie,* l'objet est fantasmé :

> Sur un fond de mur blanc où se détachent seulement un fauteuil canné en bois tourné noir et une grande bicyclette noire […] une petite bicyclette de couleur orange vif et une table en marbre blanc à pied de fonte noire, sur laquelle repose un globe en verre pour couronne de mariée, mais dont le coussin sert de support à une chaussure de femme en cuir bleu, du genre socque. [914]

Si *Projet pour une révolution à New York* réinvestissait quelques-unes des esthétiques et thématiques majeures des précédentes œuvres de Robbe-Grillet, *Glissements progressifs du plaisir* fait constamment référence à ce dernier roman. En effet, le mannequin érotique et la pièce remplie d'objets disparates tiennent dans ce film, comme dans *Projet pour une révolution à New York,* une place prépondérante :

> Sœur Julia, est debout, soit près d'Alice (mais on ne la voit pas se déplacer) ; elle présente des objets à la prisonnière : des œufs, une bouteille brisée, la chaussure détériorée trouvée dans la tombe, une corde,

[913] ROBBE-GRILLET Alain, *Projet pour une révolution à New York, op.cit.,* p.177.
[914] ROBBE-GRILLET Alain, *Glissements progressifs du plaisir, op.cit.,* p. 30 et 35.

> les ciseaux du crime, un morceau de mannequin (main ou pied de préférence), le fer de bêche, la bouteille intacte avec le message plié à l'intérieur…[915]

Cependant, les références intratextuelles qui jalonnent l'œuvre du Nouveau Romancier sont parfois plus difficiles à déceler. Ainsi, le numéro de téléphone de *Projet pour une révolution à New York* (1234567) prolonge le numéro de matricule du soldat de *Dans le labyrinthe* (12345). Dans son premier roman *Un Régicide*, Robbe-Grillet faisait aussi brièvement mention de l'objet montre qui tiendra une place beaucoup plus importante dans *Le Voyeur* :

> S'était-il écoulé une heure entière, ou seulement quelques minutes ? C'est très gênant de ne pas le savoir et, pour comble d'ennui, la montre-bracelet accrochée à son cou s'était arrêtée sur minuit, car elle n'était pas remontée. [916]

Le lien intratextuel, ici juste allusif, requiert une grande attention de la part des lecteurs. Or de nombreux éléments d'*Un Régicide* font écho, de manière plus ou moins explicite, au *Voyeur*. L'inconnu témoin de la tentative de meurtre du roi préfigure notamment le personnage du jeune Julien Marek :

> Pourtant, bien d'autres détails l'inquiétaient ; il y avait dans l'ascenseur un second personnage, dont la conduite n'avait pas été claire : pourquoi n'avait-il pas bougé pendant toute la scène ? Avait-il été tué net dès le début par une balle de revolver, son corps étant ensuite resté debout, appuyé contre la paroi ? Ou bien avait-il agi, à l'insu de Boris ? Peut-être était-ce lui qui avait appelé au secours et a actionné le signal d'alarme ; à moins que ce ne fût Boris lui-même, par une erreur de manœuvre.[917]

Cependant, si les intentions du mystérieux personnage d'*Un Régicide* restent floues, celles de Julien, dans *Le Voyeur*, semblent beaucoup plus explicites. Hypothétique témoin du crime de Jacqueline Leduc, le jeune garçon est présenté, à plusieurs reprises, comme un maniaque sexuel. Robert Marek, son père, le rend même coupable du meurtre de l'adolescente :

---

[915] *Ibid.*, p.140.
[916] ROBBE-GRILLET Alain, *Un Régicide*, *op.cit.*, p.123
[917] *Ibid.*, p.215.

> -Voilà ! c'est moi qui suis fou… Vas-tu répondre, toi, oui ou non ? Tu étais là-bas-hein ?- sur la falaise, pendant que ce bonhomme est venu ici; tu as juste eu le temps de rentrer avant que j'arrive- sans passer par la route, puisque ta grand-mère ne t'a pas vu… Mais parle donc, tête de mule ! Tu as rencontré la petite Leduc et tu lui as encore cherché affaire ? Oh ! je sais, c'était pas une sainte… Tu n'avais qu'à la laisser tranquille… Alors ? Vous vous êtes battus ? –ou bien quoi ? Peut-être que tu l'as fait tomber sans le vouloir ? Vous étiez au bord du rocher, et dans la dispute… Ou bien c'est pour te venger, parce qu'on t'a fichu à l'eau, du haut de la digue, l'autre soir ?... Alors ?... Tu vas dire quelque chose-hein ?-ou je te casse le crâne, à son tour ! [918]

Dans *Projet pour une révolution à New York,* Robbe-Grillet se montre tout aussi allusif. Au détour d'une phrase, l'auteur rend hommage à Manneret, le vieillard nécrophile de *La Maison de rendez-vous* :

> Elle aurait pu dire, aussi bien, que c'était le lieutenant de pompiers qui la forçait à écouter ça, exprès pour lui faire peur ; ou bien que c'était vous, ou moi, ou Abraham Lincoln ou Edouard Manneret.[919]

Regroupant tous les motifs, majeurs comme mineurs, des romans et films robbe-grillétiens, *Projet pour une révolution à New York* se présente comme une œuvre-somme. Or il serait sans doute excessive de postuler pareille affirmation puisque les grands chiens noirs menaçants que l'on retrouve dans *La Maison de rendez-vous, L'Immortelle, L'Année dernière à Marienbad* et *Angélique ou l'enchantement* ne figurent pas dans ce roman, pas plus que l'archétype de l'enfant guide présent dans *Djinn*, *Dans le labyrinthe* ou encore *L'Immortelle.* Selon Roger-Michel Allemand, seule la thématique des ruines relie l'ensemble des œuvres du Nouveau Romancier entre elles:

> On pensera également aux ruines qui jonchent les œuvres de Robbe-Grillet, particulièrement les dernières, depuis *Projet pour une révolution à New York* jusqu'aux *Derniers jours de Corinthe*, en passant par *Souvenirs du triangle d'or* (1978), mais qui étaient présentés dès *Un Régicide,* sous la forme d'un château délabré et sur le point de s'écrouler, édifice périmée des anciens systèmes de valeurs, tout comme la maison de *Passage de Milan,* de Butor, est bâtie sur une ancienne crypte d'église effondrée.[920]

[918] ROBBE-GRILLET Alain, *Le Voyeur, op.cit.,* p.195.
[919] ROBBE-GRILLET Alain, *Projet pour une révolution à New York, op.cit*., p.66.
[920] ALLEMAND Roger-Michel, *Le Nouveau Roman,* Paris, éd. Ellipse, 1996, p.40-41.

Symbole de l'instabilité du récit et de ses personnages, les ruines font partie intégrante de l'imaginaire robbe-grillétien. Motif esthétique issu de la Renaissance, elles sont, selon Philippe Junod, auteur de *Chemin de traverse-Essais sur l'histoire des arts,* un véritable réservoir à fantasmes :

> La ruine est à la mode et se vend bien. L'abondance des publications récentes le prouve. Le tourisme archéologique aussi, qui ne s'est jamais mieux porté, et soutient le chiffre d'affaires des agences de voyages. Rien de tel, pour provoquer le grand frisson, qu'un beau champ de ruines. Les seuls noms de cités légendaires disparues nous font rêver : Pompéi, Palmyre, Persépolis, dont les vestiges fascinent par leur grandeur tragique, nourrissent notre imaginaire historique. Bactres, bastion avancé du monde grec en Orient, mirage d'une génération de fouilleurs, redevenu pâturage à chameaux ; Shahr-i-Zohag, dans l'Hindu-Kuch, détruite en 1222 par Gengis Khan, qui y extermina jusqu'aux chats et aux chiens ; Fathepur Sikri, ville fantôme, construite par un prince moghol entre 1562 et 1574, abandonnée quatorze ans plus tard pour manque d'eau ; Angkor, capitale durant dix siècles d'un empire florissant, dévorée aujourd'hui par la forêt tropicale. Autant de sujets de médiation, où certaine volupté un rien masochiste illustre la survivance d'une catégorie esthétique redéfinie en 1757 par Edmund Burke, celle du sublime.[921]

Dans l'œuvre de Robbe-Grillet, les ruines sont des lieux propices à l'aventure et au mystère. Elles sont liées à un passé archaïque sur lequel fantasme le narrateur de *Topologie d'une cité fantôme* :

> […] ce devrait être, normalement, le paysage de la Grèce antique, ou de Sicile, ou bien d'Anatolie, une route de pierrailles qui monte en lacets à travers la lande rase et sèche, vers le petit temple d'allure massive situé au sommet d'une colline.[922]

On retrouve ce type de représentation dans *La Forteresse*, le château en ruines dans lequel séjourne le vieux lieutenant Marcus étant, selon les dires du narrateur, un ancien palais particulièrement somptueux :

> Sur une côte sauvage, désolée, un ancien palais forteresse, en partie ruiné mais toujours habitable pour une aile entière au moins (où de splendides restes rappellent encore les fastes d'antan). [923]

[921] JUNOD Philippe, *Chemins de traverse-Essais sur l'histoire des arts*, Quetigny, éd. infolio, 2007, p.372-373.
[922] ROBBE-GRILLET Alain, *Topologie d'une cité fantôme, op.cit.,* p.27.

Le Berlin dévasté d'après-guerre de *La Reprise* rappelle, quant à lui, les paysages délabrés de *Souvenirs du triangle d'or* et de *Topologie d'une cité fantôme.* La ville en ruines s'est muée ici en une majestueuse cité antique :

> Dans son inconfortable voiture de fortune, au camouflage militaire crasseux, nous avons roulé en silence. Mon compagnon signalait cependant en quelques mots, de temps à autre, au milieu des décombres, ce qu'il y avait là autrefois, à l'époque du Troisième Reich. C'était comme la visite guidée d'une antique cité disparue, Héropolis, Thèbes ou Corinthe. [924]

Chez Robbe-Grillet, les paysages en ruines permettent l'expansion du fantasme. Elles transforment les personnages robbe-grillétiens en figures héroïques. Dans *C'est Gradiva qui vous appelle,* John Locke cherche Hermione au milieu des murailles écroulées. Tel le héros de la nouvelle de Jensen, le personnage se trouve projeté dans une temporalité proprement mythique :

> En fait, il ne cherche pas du tout un terrain plat pour piquer un galop. Il monte au contraire en direction des ruines où il avait parlé au fantôme de Gradiva. C'est déjà le crépuscule. Un ciel rouge serait évidemment une excellence affaire pour cette séquence. Bien entendu, le cavalier ne retrouve ni Leïla ni la jument blanche, ni rien qui attesterait leur passage. Et John ne comprend toujours pas comment la jeune femme a pu disparaître aussi vite, et sans faire le moindre bruit dans la pierraille, pendant les quelques secondes où il avait détourné la tête pour regarder en arrière. [925]

C'est aussi au milieu des ruines que John Locke découvre la dépouille de Joujou, pensionnaire de la maison des plaisirs du Triangle d'or. La jeune femme nue, couchée sur une pierre, a le corps cinglé de coups de fouets et le crâne fracassé. Ce décor dépouillé est devenu le lieu de représentations sado-érotiques similaires à celles auxquelles a assisté John Locke lors de ses visites au théâtre du Triangle d'or. Dans le ciné-roman *C'est Gradiva qui vous appelle,* Robbe-Grillet compare le supplice de Joujou à celui de la reine Brunehaut. Attachée

---

[923] ROBBE-GRILLET Alain, *La Forteresse, op.cit.,* p.15.
[924] ROBBE-GRILLET Alain, *La Reprise, op.cit.,* p.25.
[925] ROBBE-GRILLET Alain, *C'est Gradiva qui vous appelle,* op.cit., p.81.

par les cheveux, un bras et une jambe à la queue d'un cheval indompté, Brunehaut eut, comme Joujou, le corps entièrement brisé :

> Il semble ainsi que, à l'instar de la malheureuse reine Brunehaut, elle a été traînée au galop, encore vivante, par un pied, à travers les anfractuosités et l'affleurement des roches. Il faut que, dans la nuit, dans la nuit tombante, la clarté de la lampe soit suffisante, par moment, pour que l'on reconnaisse la jeune proie rieuse du vieux Monsieur, au Triangle d'Or.[926]

On retrouve cette référence à la reine suppliciée dans *Souvenirs du triangle d'or* mais aussi dans *Projet pour une révolution à New York*, les jeunes victimes du métro subissant des violences très proches de celles endurées par Brunehaut :

> C'est assez ennuyeux, parce que, si on refuse, ils vous attachent les mains dans le dos et ensuite, après vous avoir prise quand même de force à tour de rôle, ils vous pendent à un porte-bagages ou bien ils vous précipitent sur la voie par une portière, quelquefois en vous laissant accrochée par une corde au train qui continue sa course sans que le conducteur se soit aperçu de rien, ce qui achève d'arracher les vêtements, meurtrit le corps d'une manière horrible, brise les membres et multiplie les blessures à tel point qu'on est méconnaissable en arrivant au terminus. Plusieurs amies à moi sont mortes de cette façon. [927]

Or l'imaginaire sadique du Nouveau Romancier a été énormément nourri par les illustrations à caractère sado-érotiques de l'*Histoire de France* d'Henri Martin. Dans *Angélique ou l'enchantement,* l'auteur des *Gommes* revendique cette filiation :

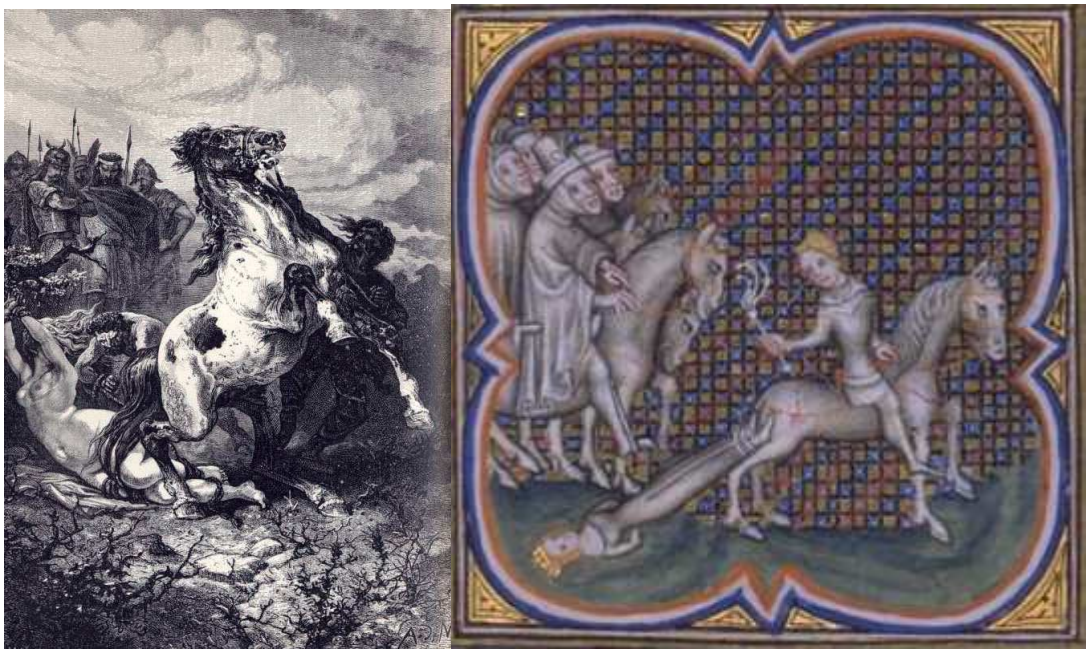
> Sur ce même thème-filles et chevaux- j'ai souvent signalé dans la volumineuse et sage *Histoire de France* d'Henri Martin, qui trônait en place d'honneur sur les rayons de notre modeste bibliothèque, à Kerangoff, une illustration échevelée dont la sensualité sadique a longtemps bercé mes songes : la reine Brunehaut, âgée d'une vingtaine d'années à peine, si l'on en croit la juvénile fraîcheur de son corps entièrement dévêtu qui se tord dans un abandon voluptueux (heureuse époque d'innocence ou bien subterfuge hypocrite ?), est traînée à travers la forêt primitive aux roches aiguës, un pied attaché à la queue d'un étalon sauvage. [928]

Il évoque aussi d'autres types d'illustrations historiques tout aussi fantasmatiques :

---

[926] *Ibid.*, p.84.
[927] ROBBE-GRILLET Alain, *Projet pour une révolution à New York, op.cit.*, p.106.
[928] ROBBE-GRILLET Alain, *Angélique ou l'enchantement, op.cit.,* p.59.

Au dessous, la légende annonçait : « Les derniers moments de la princesse Aïcha ». La jeune fille a les jambes maintenues, le vendre est délicat, la taille fine, le cou long et bien galbé, un peu renflé par la posture comme celui d'une pigeonne.[929]



Illustrations du supplice de Brunehaut

Chargé d'histoire et de mystères, les ruines deviennent, chez Robbe-Grillet, le lieu de tous les possibles. Si les pervers et les assassins peuvent y violer et y torturer leurs victimes, le poète peut aussi y retrouver sa muse. Dans *C'est Gradiva qui vous appelle,* John Locke aperçoit la belle et diaphane Leïla, assise sur un socle en pierre, au milieu des ruines de Marrakech. La créature fantomatique qui hante les rêves du personnage s'apparente ici aux fées bretonnes évoquées par Alfred Maury dans *Les fées du Moyen-âge* :

> […] ces fées sont ordinairement vêtues de blanc; cette couleur rappelle celle des vêtements des druidesses ; elle explique ce surnom de dame blanche qui leur a souvent été donné. [930]

[929] *Ibid.,* p.54.

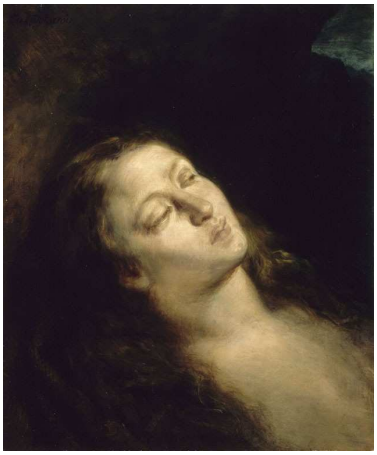
Elle évoque aussi la figure de la Banshee ou Dame Blanche qui, dans le folklore breton, annonçait par ses hurlements une mort prochaine. L'héroïne du film de Robbe-Grillet n'est cependant pas une messagère de la mort. Elle est plus proche des âmes en peine, ou ann Anaon en Bretagne, condamnées à errer sur terre en attendant le Jugement dernier. Comme elles, Leïla semble attendre que sa pénitence soit levée :

> John découvre Leïla, assise sur une espèce de socle en pierre, vêtue des mêmes voiles blancs que dans les rêves ou rêveries qui ont précédé. [931]

Bien avant Robbe-Grillet, les Romantiques s'étaient déjà intéressés à cette incarnation de la souffrance et de la solitude. La jeune femme du tableau *La Madeleine au désert* de Delacroix renvoie d'ailleurs à toute cette mythologie de la mélancolie.



W.H. Brooke, illustration d'une Banshee



Delacroix, *La Madeleine au désert*

A l'image des surréalistes, Robbe-Grillet utilise de nombreux motifs de la «matière de Bretagne». D'*Un Régicide* aux *Romanesques,* les légendes bretonnes et autres mythes anglo-normands ont façonné l'ensemble de l'œuvre du Nouveau Romancier. La référence constante à l'histoire de Tristan et Yseut en est l'un des exemples les plus frappants. Mais la forêt de Brocéliande, véritable centre de l'imaginaire arthurien, tient aussi une place importante dans

[930] MAURY Alfred, *Les fées au Moyen-âge*, Paris, Librairie philosophique de Ladrange, 1843, p.39.
[931] ROBBE-GRILLET Alain, *C'est Gradiva qui vous appelle, op.cit.*, p.65.

la fantasmatique robbe-grillétienne. Avec les *Romanesques,* Robbe-Grillet a créé de nouveaux espaces fortement investis par la référence mythique. Pour Roger-Michel Allemand, la Lande parcourue par le chevalier de Corinthe est la réunion de deux paysages bretons : la mer et la forêt qui rappelle Brocéliande[932]. Dans *Angélique ou l'enchantement,* la forêt de Perte est présentée comme le lieu de tous les maléfices. On y trouve notamment de grands arbres noueux semblables au célèbre hêtre des voyageurs de la forêt de Brocéliande:

> « Ne vois-tu pas les ramures des grands hêtres mortuaires qui s'inclinent de plus en plus vers nous ? C'est sous le poids des loups qui sont assis sur des branches basses… Non! Non! Ne me dis pas que ce sont des corbeaux: leur taille est beaucoup trop importante, démesurée même pour des aigles, et leurs queues en panache, énormes, gonflées, duveteuses, se balancent doucement au-dessus de nos têtes lorsque nous passons, dans le blanc galop de ton cheval fantôme.[933]

Les légendes bretonnes, même si elles apparaissent dans de nombreux ouvrages du Nouveau Romancier, sont essentiellement présentes dans les *Romanesques.* L'auteur des *Gommes* s'est, en effet, inspiré de plusieurs récits de *La légende de la mort* d'Anatole Le Braz. Il n'est donc pas étonnant de retrouver chez Robbe-Grillet, comme dans les histoires rapportées par le célèbre folkloriste breton, certaines figures mythiques telle que l'Ankou évoqué précédemment. Selon Pierre Jakez Hélias, auteur de *Le quêteur de mémoire, quarante ans de recherche sur les mythes et la civilisation bretonne,* l'Ankou est le personnage principal de *La Légende de la mort*[934]. Cette entité terrifiante est aussi au centre d' *Angélique ou l'enchantement* :

> Ayant été ainsi averti en vain à trois reprises- par l'*ankou,* d'abord, qui lui a mis entre les mains la faux maudite (que nul mortel ne peut toucher sans dommages), ensuite par la resplendissante fille du dieu des armées, qui s'est retournée pour lui sourire et l'a du même coup «désigné» de son regard d'ange, enfin par les quatre cavaliers noirs aux destriers rouges, tout droit issus d'une prophétie de saint Jean, qui lui

[932] ALLEMAND Roger-Michel, *Duplications et duplicités dans les* Romanesques *d'Alain Robbe-Grillet, op.cit.,* p. 82.
[933] ROBBE-GRILLET Alain, *Angélique ou l'enchantement, op.cit.,* p.121.
[934] HELIAS Pierre Jakez, *Le quêteur de mémoire-Quarante ans de recherche sur les mythes et la civilisation bretonne,* Paris, éd. Plon, 1990, p.226.

> ont transmis l'obscur message fatidique en riant de son innocence- il s'est avancé sans le savoir, d'un pas tranquille vers sa propre mort. [935]

Dans *Préface à une vie d'écrivain,* Robbe-Grillet évoque l'influence considérable du recueil d'Anatole Le Braz sur la trilogie des *Romanesques.* Il explique également que l'un des récits de *La légende des morts* a donné son nom au premier volet de son tryptique :

> Effectivement, enfant, j'ai toujours cru que l'épisode qui donne son nom au premier volume, *Le Miroir qui revient*, appartenait à la vie de mon arrière-grand-père : il était douanier à Brignotan, sur le côté Léon, et il aurait recueilli un jour un homme évanoui sur la plage, qui tenait entre ses bras un miroir repêché en mer. J'ai retrouvé ensuite cette histoire, qui s'appelle *Le Miroir épave,* dans *Les légendes de la mort*, d'Anatole Le Braz.[936]

Or, comme a pu le faire remarquer Alain Goulet, dans son article «L'Autre de l'écriture du Moi : Henri de Corinthe, le Vampire», l'intertexte de *La Légende de la mort* d'Anatole Le Braz assure la genèse et le centre de la scène centrale du *Miroir*- scène originelle où le héros épique Corinthe se trouve vampirisé par Marie-Ange, la fiancée disparue qu'il aurait assassinée jadis, et dont le visage resurgit par le miroir magique, selon la tradition de la catoptromancie[937]. Ce motif du miroir hanté se trouvait déjà dans *La Belle Captive* à travers les multiples apparitions nocturnes de la mystérieuse fiancée de Corinthe. Si dans «Le Miroir épave», rien ne nous est dit sur l'identité de la jeune femme qui hante le miroir découvert par le héros, dans *Le Miroir qui revient* et *La Belle Captive,* le fantôme a une identité. Il s'agit dans les deux cas du personnage fantasmatique de Marie-Ange van de Reeves. Tour à tour morte et en vie, la jeune femme incarne à la fois les fantasmes sexuels du héros et ses peurs les plus profondes. Selon Roger-Michel Allemand, cette figure de démon qui se nourrit du sang de ses victimes illustre parfaitement la définition du personnage romanesque donné par Michel Tournier dans *Le Vol du Vampire* :

---

[935] *Ibid.,* p. 51.
[936] ROBBE-GRILLET Alain, *Préface à une vie d'écrivain, op.cit.,* p.163.
[937]GOULET Alain, « L'Autre de l'écriture du moi : Henri de Corinthe, le vampire », in *Autobiographie et avant-garde : Robbe-Grillet, art.cit.* p.57-58.

> Qu'on songe par exemple aux vampires robbe-grilletiens : Manneret dans *La Maison de rendez-vous*, Carolina de Saxe dans *Souvenirs du triangle d'or*, Henri de Corinthe, entre autres. On retrouve ce que dit Michel Tournier du personnage romanesque dans *Le Vol du vampire* (1982): c'est un mort-vivant qui, pour exister, doit se nourrir de la substance du lecteur, qui lui donne seul sa consistance fantasmatique. [938]

Personnages, objets, mythes: les liens que Robbe-Grillet a tissés entre ses différentes œuvres sont particulièrement nombreux. Or l'intratextualité ne se résume pas à ce seul phénomène puisqu'il arrive qu'au sein d'une même œuvre certains éléments en anticipent ou en rappellent d'autres. Dans son article «L'Expression de l'espace dans le Nouveau Roman», Michel Raimond analyse une scène du *Voyeur* dans laquelle ce procédé est particulièrement actif:

> A un moment, l'obsession érotique de Mathias va créer un espace imaginaire, -celui d'une chambre, qui emprunte des traits aux chambres qu'il a perçues, qu'elles fussent réelles ou représentées sur une affiche. Mathias est assis sur un rocher, au bord de la mer et, tout d'un coup, il se retrouve dans l'étroit vestibule, devant la porte entrebâillée sur la chambre au carrelage noir et blanc: souvenir d'une chambre réellement aperçue ce matin même, au premier étage du café. Elle était vide. La rêverie de Mathias va y installer, sur le bord du lit défait, la jeune fille aux allures craintives qu'il a effectivement vue,-mais dans le café, la petite lampe allumée sur la table de chevet a été vue le matin aussi-mais dans une autre chambre, celle du quartier Saint-Jacques. Les draperies rouges qui viennent s'ajouter à cette chambre imaginaire de la chambre représentée sur l'affiche de cinéma. La scène qui se déroule dans la rêverie érotique de Mathias emprunte des éléments à ce qui s'est passé dans le café entre le patron et la jeune servante apeurée et à l'image de l'affiche. [939]

Si, dans *Le Voyeur*, les motifs intratextuels servent à illustrer les fantasmes du héros, dans *L'Eden et après*, ils anticipent le dénouement du film. Sous l'effet de la poudre de peur, Violette entrevoit des réalités auxquelles le spectateur aura accès par la suite. Les œuvres d'art de Dutchman qui feront partie intégrante de la deuxième moitié du film apparaissent, dès lors, comme des visions purement fantasmatiques. La reprise des motifs ne sert cependant pas à la

[938] ALLEMAND Roger-Michel, *Le Nouveau Roman, op.cit.*, p.52.
[939] RAIMOND Michel, « L'Expression de l'espace dans le Nouveau Roman », in MANSUY. M. (éd.), *Positions et oppositions sur le roman contemporain*, Paris, Klincksieck 1971, p. 186.

compréhension globale de l'œuvre puisque, chez Robbe-Grillet, les lois de la logique tendent totalement à s'estomper.

-Le principe d'inadéquation

Dans *Logique du sens,* Gilles Deleuze dit que les phantasmes ont l'impassibilité et l'idéalité de l'événement. Il ajoute que cette impassibilité nous inspirent une attente insupportable, l'attente de ce qui va résulter, de ce qui est déjà en train et n'en finit pas de résulter[940]. L'œuvre de Robbe-Grillet illustre parfaitement cette définition. Dans *L'Eden et après,* le spectateur, assailli par un flot d'images sans liens apparents les unes avec les autres, attend un dénouement qui ne cesse de se dérober à lui. Il se trouve dans une situation analogue à celle du lecteur de *Sylvie et Bruno* de Lewis Carroll. Les personnages de *L'Eden et après* évoluent dans deux sphères spatio-temporelles opposées qui rappellent les séries rêve-réalité du roman de Carroll, évoquées par Deleuze dans *Logique du sens* :

> […] Les séries rêve-réalité de *Sylvie et Bruno* sont construites d'après cette loi de divergence, avec les dédoublements de personnages d'une série à l'autre, et leurs redoublements dans chacune. Dans la préface de la seconde partie, Carroll dresse un tableau détaillé des *états,* humains et féériques, qui garantit la correspondance des deux séries suivant chaque passage du livre.[941]

Il n'y a cependant pas de dichotomie entre rêve et réalité dans le film de Robbe-Grillet. Rien ni personne ne cherche à expliquer l'irrationalité des faits qui nous sont présentés. Dans son article « Les trois séries du roman chez Robbe-Grillet», Renato Barilli rapproche l'œuvre du Nouveau Romancier des créations abstraites de Raymond Roussel:

> Robbe-Grillet lui-même avait annoncé, d'ailleurs, sa métamorphose, soulignant qu'il suffisait d'une simple anagramme pour passer de l'intentionnalité référentielle de Husserl (quoique d'une manière appliquée à tout état de conscience) à Roussel. Ce dernier étant le père reconnu, au sein des avant-gardes historiques, de la fiction absolue, bâtie sur une création exclusivement langagière, affranchie de

[940] DELEUZE Gilles, *Logique du sens,* Paris, Minuit, 1969, p. 246.
[941] *Ibid.,* p.57-58.

> toute dépendance vis-à-vis des fantasmes du réel, du vraisemblable, de tout ce que l'on pourrait obtenir d'un acte perceptif. [942]

Comme Roussel, Robbe-Grillet récuse la notion de cohérence. La seule réalité étant celle du texte, tout semble en mesure de devenir possible. Même s'ils appartiennent à deux temporalités différentes, les personnages de *L'Année dernière à Marienbad* sont réunis au sein d'un même espace. N'appartenant ni à la sphère du rêve, ni à celle du réel, ils cherchent, à l'image du spectateur, une vérité qui n'existe pas. Basée sur un principe d'inadéquation perpétuelle (entre les personnages, les temporalités et même les lieux), *L'Année dernière à Marienbad* raconte une histoire impossible ou plutôt l'impossibilité d'une histoire. Dans l'introduction de son ciné-roman, Robbe-Grillet revendique ses propres choix narratifs :

> Il n'y a pas d'année dernière, et Marienbad ne se trouve plus sur aucune carte. Ce passé-là, lui non plus, n'a aucune réalité en dehors de l'instant où il est évoqué avec assez de force; et, lorsqu'il triomphe enfin, il est tout simplement devenu le présent, comme s'il n'avait jamais cessé de l'être. [943]

Dans *N. a pris les dés*, la question de l'espace et de la temporalité est tout aussi problématique. Il est, par exemple, impossible de savoir si les jeunes esclaves blanches capturées par les corsaires font réellement partie de la diégèse. Si elles renvoient à une temporalité proprement mythique et au monde du fantasme, elles appartiennent aussi au présent de la narration. Quant à Boris, il se retrouve, après avoir bu l'eau empoisonnée par Eve, projeté dans deux univers spatio-temporels bien distincts. Le personnage agonise à la fois dans la cellule d'Eve à Djerba et au café de l'Eden à Bratislava. Les domaines du rêve, de la réalité et du fantasmes sont si entremêlés qu'il devient rapidement inconcevable, pour le spectateur, de tenter de les défaire. Les romans de l'auteur des *Gommes* sont tout aussi difficiles à définir. Au début d'*Un Régicide,* la délimitation entre rêve et réalité est évidente,

[942] BARILLI Renato, « Les trois séries du roman chez Robbe-Grillet », in *Alain Robbe-Grillet Balises pour le XXI° siècle*, *op.cit*., p. 98-99.
[943] ROBBE-GRILLET Alain, *L'Année dernière à Marienbad*, *op.cit.*, p.15.

l'opposition entre la première et la troisième personne du singulier permettant la mise en relief de deux univers diégétiques distincts. Or cette répartition bipartique tend rapidement à s'estomper. La confusion est causée par la suppression progressive des segments narratifs rédigés à la première personne du singulier. Le narrateur, devenu en quelque sorte l'auteur *d'Un Régicide*, rejette la traditionnelle dichotomie entre rêve et réalité. Il est le créateur d'un monde alternatif à l'intérieur duquel toutes les temporalités et tous les espaces ont la possibilité de communier ensemble :

> Il déroulerait la bande de papier et la rangerait soigneusement… une nouvelle vague un peu plus longue, on aurait dit que l'eau commençait à remonter. Il tourna les yeux vers Aimone, endormie à portée de sa main dans une pose abandonnée, étoile de mer oubliée sur la grève, sans défense, à sa merci. [944]

Les points de suspension marquent un véritable temps d'arrêt. Comme le rideau au théâtre, ils permettent de changer de décor et de scène. Dès lors, le roman de Robbe-Grillet se présente comme une succession de tableaux sans liens apparents les uns avec les autres. La puissance des images semble même primer sur leur sens. Le fantasme a investi ici le champ de la représentation. Dans son article «Alain Robbe-Grillet raconte (dysnarration, *fabula,* intrigue)», Franck Wagner invoque le primat du sculptural sur le diégétique dans l'œuvre du Nouveau Romancier[945]. Privilégiant la forme sur le fond, Robbe-Grillet serait le créateur d'une œuvre essentiellement plastique. Il semble d'ailleurs intéressant d'adapter les propos tenus par Maurice Blanchot sur l'œuvre de Mallarmé aux films et romans de Robbe-Grillet :

> Avec Mallarmé, l'Œuvre prend conscience d'elle-même et par là se saisit comme ce qui coïnciderait avec l'absence d'œuvre, celle-ci la détournant alors de ne jamais coïncider avec elle-même et la destinant à l'impossibilité. Mouvement de détour où l'œuvre disparaît dans l'absence d'œuvre, mais où l'absence d'œuvre échappe toujours davantage en se réduisant à n'être que l'Œuvre toujours disparue.[946]

---

[944] ROBBE-GRILLET Alain, *Un Régicide, op.cit.*, p.162.
[945] WAGNER Franck, «Alain Robbe-Grillet raconte (dysnarration, *fabula,* intrigue) », in *Alain Robbe-Grillet Balises pour le XXI° siècle, op.cit.,* p.127.
[946] BLANCHOT Maurice, *L'Entretien infini,* Paris, Gallimard, 1969, p.620.

Certaines œuvres du Nouveau Romancier sont appelées à se répéter infiniment. Elles n'ont ni début ni fin à l'image des récits de Boris, le héros de *L'Homme qui ment*, qui, même après avoir été assassiné, revient pour raconter son histoire. Dans *Topologie d'une cité fantôme*, les jeunes filles ne peuvent quitter l'espace dans lequel elles sont enfermées. La forêt où elles se retrouvent n'est qu'un prolongement de la cellule génératrice initiale, soit un espace inquiétant et clos sur lui-même propice aux pires débordements :

> On s'est sauvé par la fenêtre. Mais la forêt qui entoure le château est enchantée, elle aussi : les herbes s'enroulent autour de nos chevilles, des plantes vénéneuses suspendues partout alentour ricanent en silence au-dessus de nos têtes, de longues lianes descendent des branches pour nous saisir au passage par la taille, par les aisselles ou par les poignets. [947]

Quant à l'hôtel de Marienbad, il est ce lieu à l'intérieur duquel on reste enfermé même après en être sorti. Alors que les deux personnages principaux du film de Resnais semblent s'en aller, la voix de X reprend la description de l'hôtel comme si elle le présentait pour la première fois aux spectateurs. Mêmes vides, les lieux semblent habités. Il n'y a ni vie ni mort dans l'univers de *Marienbad*:

> Transition fondue lente. Puis lent travelling arrière: le jardin, la nuit, avec une longue allée droite et, tout au fond, la façade de l'hôtel éclairée par la lune. Ce même décor a déjà été vu, de jour, avec A s'avançant dans l'allée. Ici tout le décor est vide et la caméra recule, tandis que l'hôtel, de plus en plus lointain, semble cependant grandir peu à peu. […]
> VOIX DE X: *Le parc de cet hôtel était une sorte de jardin 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 surfaces sans mystère. Il semblait, au premier abord, impossible de s'y rendre… au premier abord… le long des allées rectilignes, entre les statues aux gestes figés et les dalles de granit, où vous étiez maintenant déjà en train de vous perdre, pour toujours, dans la nuit tranquille, seule avec moi.*
> La musique prend ensuite le dessus.[948]

L'Année dernière à Marienbad pourrait ne jamais s'arrêter. Il serait possible de revenir incessamment sur les mêmes scènes et les mêmes paroles. La fin du film n'en est pas réellement une puisqu'elle s'achève sur une idée d'inachevé. Selon Robert Benayoun, auteur

[947] ROBBE-GRILLET Alain, *Topologie d'une cité fantôme, op.cit.*, p.142.
[948] ROBBE-GRILLET Alain, *L'Année dernière à Marienbad, op.cit.*, p.172.

d'*Alain Resnais, arpenteur de l'imaginaire,* il n'y a pas d'ailleurs possible dans *L'Année dernière à Marienbad*[949]. Si les personnages s'en vont, ce n'est pas pour aller quelque part. Le figement de la structure narrative annule toute idée de déplacement. Avec *Muriel ou Le Temps d'un retour,* Alain Resnais poursuivra ce type de recherches narratologiques, en cherchant, pour reprendre les propos tenus par Sarah Leperchey dans *Alain Resnais-une lecture topologique*, à faire coexister différentes périodes comprises comme des continuums voisins et à se nourrir des tensions générées par leurs interactions[950]. Le principe de coexistence spatiale remplace celui de la succession chronologique. Le film est traversé par un dédoublement constant qui naît du fait, au-delà de la dualité des histoires, que tout se passe à la fois au passé et au présent.[951] Ainsi Marie-Do, la fiancée de Bernard qui, tel un héros de Robbe-Grillet, change d'identité au cours du film, rejoue le rôle Muriel, jeune résistante algérienne torturée par des soldats français pendant la guerre d'Algérie. Bernard, également prénommé Raymond, avait assisté au supplice de la jeune femme. En filmant Marie-Do le personnage cherchera, comme a pu le faire remarquer Sarah Leperchey, à faire revivre son passé :

> Comme elle, dont le cadavre avait gardé les yeux ouverts, Marie-Do ne doit pas fermer les siens. Et Bernard qui veut filmer pour accumuler des preuves et, comme le dit Robert, pour «raconter Muriel», filme *Marie-Do* (et lui dit, alors qu'il la filme, de ne pas fermer les yeux). Même Robert semble faire le lien entre les deux femmes. Dans la scène du café, alors qu'il adresse à Bernard des menaces voilées quant à son intention de raconter Muriel, il lâche brusquement : «Méfie-toi de la petite Marie-Do!». Marie-Do rejoue donc, *au présent,* Muriel qui appartient au passé des deux hommes. [952]

On peut également faire mention du personnage d'Alphonse qui comme Boris, dans *L'Homme qui ment*, n'arrête pas de mentir à son entourage. Les personnages de Resnais évoluent donc, eux aussi, dans une sphère fantasmatique. Comme les héros de Robbe-Grillet, ils construisent leur propre réalité. Cependant contrairement à *Marienbad*, l'action de *Muriel*

[949] BENAYOUN Robert, *Alain Resnais, arpenteur de l'imaginaire,* Gémenos, Ramsay, 2008, p.101.
[950] LEPERCHEY Sarah, *Alain Resnais-une lecture topologique, op.cit.*, p.68.
[951] *Ibid.*, p.68.
[952] *Ibid.*, p.67.

est enracinée dans un contexte historique défini qui ne laisse qu'une place très limitée à l'imaginaire. De plus, comme a pu le faire remarquer Robert Benayoun, *Muriel* constitue pour Resnais un récit à peu près traditionnel, ancré dans une observation concrète (description d'une ville, volonté de fresque contemporaine, regard global) et l'apparence d'une chronologie[953]. La parenté entre les deux œuvres atteint donc ici l'une de ses limites. En effet, *L'Année dernière à Marienbad*, comme tous les romans et longs-métrages de Robbe-Grillet est, à la fois, a-historique et a-politique. C'est un objet de fantasme insaisissable à l'intérieur duquel les notions de vrai et de faux finissent par s'annuler mutuellement. Il devient dès lors impossible d'affirmer que la chambre où A aurait été violée, l'année précédente, est la même que celle qui nous a été présentée auparavant :

> Sur le dernier mot de X, le plan change de nouveau brusquement: nouvelle apparition de la chambre, à peu près identique à ce qu'elle était à l'instant. Mais il y a des tapis, et les meubles, restant les mêmes, se sont déplacés légèrement ; on sent que maintenant ils sont à leur juste place, et que tout à l'heure ils ne l'étaient pas. Quelques éléments supplémentaires complètent l'ensemble (sièges et objets divers). Le cadrage est exactement le même, il n'y a toujours pas de personnage ; la durée est plus longue que la première fois. [954]

Reprenant les propos de Philippe Durand, René Prédal affirme que cet univers aussi fascinant qu'incohérent pourrait aussi représenter l'Au-delà :

> Le dernier rapprochement a été fort brillamment esquissé par Philippe Durand. Le critique remarque notamment qu'en Bretagne l'Au-delà est fréquemment représenté par un grand château aux nombreuses portes et couloirs, que les oiseaux et que les plumes (cf.les parures de A) sont des accessoires habituels des aventures bretonnes.[955]

[953] BENAYOUN Robert, *Alain Resnais, arpenteur de l'imaginaire*, *op.cit.*, p.113.
[954] ROBBE-GRILLET Alain, *L'Année dernière à Marienbad*, *op.cit.*, p.132.
[955] PREDAL René, *Etudes cinématographiques*, *op.cit.*, p.87.



Dephine Seyrig dans *L'Année dernière à Marienbad*

Cependant, le symbolisme n'aide pas à la compréhension de l'œuvre. Robbe-Grillet ne cherche pas à expliquer les choses. Il les rend, au contraire, encore plus abstraites et ambiguës qu'elles ne le sont déjà. Dans *L'Immortelle,* le spectateur se trouve confronté à diverses situations problématiques. Suivant le point de vue de N., le héros du film, il se rend rapidement compte que personne ne détient la vérité. La scène de la discussion entre L. et Catherine, entrevue par le personnage et donc par le spectateur, est d'ailleurs violemment réfutée par Catherine elle-même. Il devient alors impossible de savoir si cette scène a réellement eu lieu, si elle a eu lieu mais à une autre époque et à un autre endroit ou si elle a été tout simplement fantasmée par N :

> N (*off*) : Vous *aviez en tout cas beaucoup de choses à vous dire, semblait-il, ce jour-là.*
> CATHERINE (*off*) : *Mais non… Je ne me souviens plus… Ce jour-là…je ne suis même pas sûre que nous ayons parlé ensemble.*[956]

On retrouve la même situation dans *C'est Gradiva qui vous appelle.* John Locke est persuadé d'avoir vu Claudine en compagnie de Leïla à la terrasse d'un café. Le spectateur, qui s'identifie au personnage, surprend, lui aussi, les deux femmes en train de discuter ensemble or, selon les dires de Claudine, John Locke aurait imaginé toute la scène. Les personnages robbe-grillétiens ne voient et n'entendent pas les mêmes choses. Même s'ils partagent le

[956] ROBBE-GRILLET Alain, *L'Immortelle, op.cit.,* p. 125.

même monde, ils appartiennent à des univers totalement différents. Réfutant les lois de la logique, l'auteur des *Gommes* donne un caractère mystérieux aux actes les plus anodins. Le mystère autour des hypothétiques discussions de *Gradiva* et de *L'Immortelle* en est l'un des exemples les plus représentatifs. Le spectateur, comme le héros des films de Robbe-Grillet, ne saura jamais de quoi il est réellement question. Dans l'œuvre du Nouveau Romancier, le regard est toujours mensonger. Il trompe le lecteur/spectateur comme les personnages. Le narrateur de *Djinn* n'arrive d'ailleurs plus à avoir d'emprise sur ses propres faits et gestes. Ce qu'il est persuadé d'avoir vu est perpétuellement remis en question :

> «-De quel garçon parlez-vous?
> -L'homme à la veste blanche qui sert d'habitude, qui sert d'ici, d'habitude
> -C'est toujours moi qui sert les clients, dit-elle. Il n'y a personne d'autre, même aux heures d'affluence.
> -Mais hier, pourtant j'ai vu….
> -Hier, vous n'avez rien pu voir: c'était le jour de la fermeture.»[957]

Dans cet univers dénué de vérité, la notion de temporalité devient aussi problématique. Ainsi, le héros de *Djinn* ne sait plus s'il vit dans le passé, le présent ou le futur. A l'image des personnages de *Marienbad* et de *L'Immortelle,* il se pose toutes sortes de questions qui resteront sans réponses :

> «Mais non, se dit-il, ça ne peut pas être le rendez-vous de ce soir. Ce soir n'est pas encore venu et le rendez-vous a déjà eu lieu. C'était donc hier soir, probablement… Quand à ces deux scènes où figure le même gamin, il faut que la seconde ait été antérieure, puisque, dans la première, l'enfant gît sur son lit de mort… Mais d'où viennent ces images?» [958]

Dans *Alice aux pays des merveilles,* le temps est aussi marqué par une même forme d'instabilité. Additionné puis converti en monnaie, il a perdu toute sa substance :

> «Je crois bien que c'était le quatorze mars, dit-il.
> -Le quinze, rectifia le Lièvre de Mars.
> - Le seize, ajouta le Loir.

[957] ROBBE-GRILLET Alain, *Djinn, un trou rouge entre les pavés disjoints, op.cit., p*.87.
[958] *Ibid.,* p.81.

> -Notez tout cela», dit le Roi aux jurés. Ceux-ci écrivirent avec ardeur les trois dates sur leur ardoise, puis ils les additionnèrent, et convertirent le total en francs et en centimes.[959]

Le temps n'existe plus que sous forme de numéro. Selon Sophie Marret, auteur de *Lewis Carroll, de l'autre côté de la logique*, le langage est ici coupé de sa fonction de communication, le quinze inséré par le Lièvre de Mars amorçant un pur jeu sur le signifiant qui évoque les comptines fondées sur les séries alphabétiques ou chiffrées[960]. Dans *Djinn,* les nombres sont également présentés comme des entités obsessionnelles même si le mystérieux numéro de téléphone qui revient, tel un leitmotiv, n'est pas sujet à variations :

> Simon se dit que, peut-être, l'un de ces messages s'adressait à lui ; par exemple, ce numéro de téléphone qui revenait avec insistance, tracé au crayon rouge, dans tous les sens : 765-43-21. Les chiffres étaient, en tout cas, faciles à retenir.

S'il y a des numéros dans l'œuvre de Robbe-Grillet, ils ne servent pas à inscrire le roman dans une quelconque temporalité. Le narrateur de *Djinn,* comme les personnages de *L'Année dernière à Marienbad* et le Comte de Corinthe des *Romanesques*, appartient à plusieurs époques à la fois. Il évolue dans un monde dénué de toute logique spatio-temporelle où les événements ne sont plus cause les uns des autres mais entrent dans des rapports de quasi-causalité, pour reprendre les propos tenus par Gilles Deleuze à propos de l'œuvre de Lewis Carroll. Chez le célèbre écrivain britannique, il n'est d'ailleurs pas étonnant que : « les chats mangent les souris et que les souris mangent les chats ». Les contraires s'annulent pour ne former qu'une seule et même réalité. Pour Marie-Hélène Inglin-Routisseau, auteur de *Lewis Carroll dans l'imaginaire français : la nouvelle Alice*, Lewis Carroll restitue avec brio, dans son œuvre, ces lois insensées qui forgent la structure même du rêve[961]. On retrouve ce même type de procédé dans *Djinn* même s'il devient rapidement impossible de démêler ce qui

[959] CARROLL Lewis, *Alice aux pays des merveilles,* Paris, Gallimard, 1990, p.160.
[960] MARRET Sophie, *Lewis Carroll, de l'autre côté de la logique* Rennes, Presses universitaires de Rennes, 1995, p.125.
[961] INGLIN-ROUSSITEAU Marie-Hélène, *Lewis Carroll dans l'imaginaire français : la nouvelle Alice,* Paris, L'Harmattan, 2006, p.117.

est réel de ce qui est fantasmé. Certains personnages du roman de Robbe-Grillet sont d'ailleurs à la fois mort et en vie. Si le petit Jean meurt quand bon lui semble, le narrateur, pourtant vivant, apprend qu'il est, lui aussi, décédé en mer. Comme Alice chez Carroll, Simon Lecœur n'arrive pas à admettre ni à comprendre les situations illogiques qui lui sont présentées :

> -Vous voyez bien que c'est impossible ! Je ne veux pas avoir, la semaine prochaine, un enfant de huit ans, qui n'est pas encore né aujourd'hui, et que vous auriez néanmoins connu, vous, il y a plus de deux années. [962]

Le héros robbe-grillétien cherche souvent à rétablir un ordre et une vérité qui lui échappent. Dans *La Belle Captive,* Walther essaie de reconstituer la soirée qu'il a passé avec une mystérieuse jeune femme blonde. Or il semble possible, bien que rien ne vienne jamais confirmer cette hypothèse, que le personnage ait simplement rêvé puisque la jeune femme qu'il cherche serait morte depuis plusieurs années. L'auteur des *Gommes* multiplie les fausses pistes, n'apportant jamais de réponses définitives à ses spectateurs. Comme dans *Djinn* et *L'Année dernière à Marienbad*, le temps est présenté comme une matière malléable. Ainsi, Walther découvre que la Villa seconde dans laquelle il a passé la nuit est inhabitée depuis déjà plus d'une décennie. Chez Robbe-Grillet, il arrive aussi que le temps s'arrête. Dans *L'Immortelle* et *L'Année dernière à Marienbad,* les personnages se figent comme des statues. Ils sont hors de la vie et hors du temps :

> Plusieurs hommes sont arrêtés, plantés comme des statues sur le trottoir, tournés dans des directions diverses. L'un d'eux, au premier plan, est M (sans ses chiens) qui regarde vers la caméra derrière ses lunettes noires. [963]

Cette idée de figement temporel se trouvait déjà dans la suite d'*Alice aux pays des merveilles,* Humpy-Dumpty laissant entendre à Alice qu'elle aurait dû s'arrêter de grandir à sept ans.

---

[962] CARROLL Lewis, *Alice aux pays des merveilles, op.cit.*, p.114.
[963] ROBBE-GRILLET Alain, *L'Immortelle, op.cit.*, p.145.

> « Je veux dire, expliqua-t-elle, qu'un enfant ne peut pas s'empêcher de grandir.
> -*Un* enfant, peut-être ; mais deux enfants, oui. Si on t'avait aidée comme il faut, tu aurais pu t'arrêter à sept ans. [964]

Le personnage de Lewis Carroll, contrairement aux héros de Robbe-Grillet, revendique la possibilité de maîtriser le temps et d'arrêter le cours des choses. Le mari de *La Jalousie* et l'assassin du *Voyeur,* cherchent au contraire à restituer des instants perdus. Dans *La Forteresse,* présent, passé et futur n'arrêtent pas de fusionner. Ainsi, Marcus rencontre son double venu du passé :

> Marcus lui dit, assez bas (est-ce la première fois, dans le film, qu'on entendra cette belle voix très grave et profonde ?) : « Que fait donc là ce vieillard en travers de notre route ? » Une sorte d'anxiété est perceptible dans le ton, pourtant mesuré. [965]

Cette première scène permet de situer l'action du ciné-roman dans un présent indéterminé or, par la suite, c'est le même personnage, mais cette fois-ci beaucoup plus jeune, qui rencontrera son double vieillissant. Le futur et le passé communiquent donc ensemble, permettant au narrateur de créer un espace hors du temps et des lois de la logique :

> En retour, il désigne du doigt la flamme fumeuse du flambeau et, au-delà, ce coin sombre (si possible entre des colonnes) où le cavalier se dressait une minute auparavant. A mi-voix, répétant (et la complétant) comme en rêve une phrase prononcée par Diane au n°22, la jeune fille murmure : « Mais, mon père, je ne vois rien qu'une touffe de genêt dans les bruyères, et la poussière du chemin que soulève le vent… »[966]

Dans une scène située dans le passé, Marcus rencontrera même son propre fantôme, réconciliant ainsi le monde des morts avec celui des vivants :

> Mais soudain se dresse devant eux, au milieu du chemin, un chevalier monté sur une bête blanche. Il est lui-même tout vêtu de blanc : une cuirasse étrangement archaïque et un casque à visière baissée, que

[964] CARROLL Lewis, *Alice aux pays des merveilles De l'autre côté du miroir, op.cit.,* p.272
[965] ROBBE-GRILLET Alain, *La Forteresse*, *op.cit.*, p.72.
[966] *Ibid.,* p.76.

> surmonte un panache de plumes. Puisque l'on ne voit pas son visage, il est impossible de savoir s'il s'agit, comme on peut le penser, du vieux Marcus fantôme […][967]

Les personnages de *Projet pour une révolution à New York* et de *Souvenirs du triangle d'or* passent, quant à eux, d'un lieu à un autre sans la moindre transition. Dans *Projet*, la porte du métro ouvre, sans que cela ne soit jamais expliqué, sur l'appartement de Laura Goldstücker :

> Pour s'arrêter à la fascination qui risque de lui faire enjamber le garde-fou, si l'arrêt se prolonge, la jeune femme se cramponne à la poignée de porcelaine, qui tourne d'elle-même dans sa main, et elle ouvre la porte en grand d'un seul coup : le rat est là, qui trottine sur le carrelage blanc où ses griffes produisent un crissement désagréable, autour du corps sanglant de la fille assassinée. Elle ne s'était donc pas trompée quand elle avait cru sentir la présence d'un rat tout près d'elle, la nuit où on l'avait enfermée sans lumière dans la bibliothèque vide du rez-de-chaussée, la nuit dernière probablement. [968]

Laura a la possibilité de traverser différents espaces en un temps limité. La jeune fille évolue dans un univers changeant à l'intérieur duquel elle se dédouble également ; or, comme a pu le faire remarquer Bruce Morrissette, le thème du personnage dédoublé, qui depuis le *William Patson* de Poe s'est répandu abondamment, subit dans *Projet pour une révolution à New York* un épanouissement extraordinaire[969]. En annulant perpétuellement tous les contraires, le Nouveau Romancier reprend, à son compte, le concept leibnizien de compossibilité. Si dans le monde réel, l'appartenance au degré d'une certaine échelle ne peut être compossible avec l'appartenance à tout autre degré de cette même échelle, dans l'univers de Robbe-Grillet, comme dans celui de Lewis Carroll, cette propriété tend à s'estomper. Un même personnage peut donc être, à la fois, grand et petit, masculin et féminin ou encore mort et en vie. Dans *Alice aux pays des merveilles*, la Duchesse ne différencie même plus l'animal du végétal puisqu'elle met sur le même plan les flamants roses et la moutarde. Cette nouvelle

[967] *Ibid.*, p.108.
[968] ROBBE-GRILLET Alain, *Projet pour une révolution à New York, op.cit.*, p.140-141.
[969] MORRISSETTE Bruce, *Les romans de Robbe-Grillet, op.cit.*, p.289.

logique est incompatible avec celle de Leibniz qui trouve son meilleur représentant en la personne de la jeune Alice :

> « Tout à fait exact. Les flamants et la moutarde piquent également. Et la morale de ce fait est ‘‘ Qui se ressemble, s'assemble''
> -Mais la moutarde ne ressemble pas à un flamant.
> -Tu as raison, comme d'habitude. Ce que tu exprimes clairement les choses !
> -Il me semble bien que la moutarde est un minéral, poursuivi Alice. [970]

Chez Robbe-Grillet, ce type de discordance est assez fréquent. Dans *Projet pour une révolution à New York*, Joan est à la fois un être humain et une poupée en plastique. Si son corps est celui d'un mannequin, les sensations qu'elles éprouvent sont celles d'une femme :

> Quand l'essence et la toison mousseuse ont fini de brûler, la flamme s'éteint brusquement. Je rallume les projecteurs. La belle Joan semble à présent bien ranimée. Ses yeux sont grands ouverts et brillants, dont elle me regarde encore avec le même air candide, étonné, disponible, un peu enfantin, et elle a toujours le même air candide, étonné, disponible, un peu enfantin, et elle a toujours le même sourire naïvement sensuel sur ses lèvres disjointes, chargé de promesses, immuable et conventionnel. Le crin a disparu entre ses cuisses, entièrement consumé, et a laissé la place à une matière blanchâtre, gluante, qui recouvre le pubis en coulures irrégulières et que je suppose être le reste de la colle, fondue à la chaleur du brasier […] [971]

La scutigère de *La Jalousie*, même si elle n'est pas plus grande qu'un doigt, peut, quant à elle, tenir tout entière dans une assiette à soupe :

> Sur la peinture claire de la cloison, en face de A…, une scutigère de taille moyenne (longue à peu près comme le doigt) est apparue, bien visible malgré la douceur de l'éclairage. […] Dans l'assiette blanche, un crabe de terre déploie ses cinq paires de pattes aux jointures très apparentes, solides, bien réglées, emboîtées avec justesse. Tout autour de la bouche, des appendices nombreux, de taille plus faible, sont également semblables entre eux deux à deux.[972]

[970] CARROLL Lewis, *Alice aux pays des merveilles, op.cit.*, p.136.
[971] ROBBE-GRILLET Alain, *Projet pour une révolution à New York, op.cit.*, p.179.
[972] ROBBE-GRILLET Alain, *La Jalousie, op.cit.*, p.61-62 et p.145-146.

Dans *Souvenirs du triangle d'or,* tout ce qui est raconté est sans cesse repris et déformé. Il devient donc possible de revenir sur la scène d'un crime pour en changer l'intégralité des données :

> Il devrait suffire par conséquent de quelques modifications peu étendues, dans le texte, pour insérer la chaussure au septième rang qui lui revient, c'est-à-dire entre la corde effilochée se rapportant aux deux agents doubles précédemment nommés (la belle Angélica, dont le corps servait d'appât aux sections spéciales de la police, et la petite Temple, fausse fleuriste ambulante soupçonnée d'avoir transporté la machine infernale dans son innocent panier à roses, surchargé ce soir-là plus que de raison, et arrêtée sur place pour clore la tragique représentation de gala qui marquait une réouverture, très controversée vu les circonstances, du Grand Théâtre Lyrique), entre ce bout de corde - disais-je - et la cuillère paradoxale que j'ai déjà pris la décision d'accrocher au clou du miroir cassé, à bord vif curviligne, laissé au mur de ma cellule par une administration négligente, sinon machiavélique.[973]

Le texte s'écrit de lui-même, réfutant l'idée d'une quelconque logique. Selon François Migeot, auteur d'*Entre les lames-lectures de Robbe-Grillet,* aucune forme de cohérence narrative n'arrive à s'installer durablement pour gouverner l'ensemble, contrairement à ce qui a pu être observé dans d'autres œuvres :

> En revanche, dans *Souvenirs du triangle d'or,* outre le fait qu'aucune histoire stable et cohérente ne se construit - pratique dont toute l'œuvre de Robbe-Grillet est coutumière - , aucun ancrage ne permet à la narration de trouver un point d'équilibre autour d'une focalisation offrant quelques garanties de permanence. Il n'y a pas de narrateur dans ce roman, ou, au contraire, il y en a trop. […] En somme, s'il est difficile de dire *ce qui est raconté,* il l'est plus encore de déterminer *qui raconte.* [974]

Dans *La Maison de rendez-vous,* Kim, la prostituée de la Villa Bleue, se trouve confrontée à différents Mr. Tchang qui habitent tous dans le même immeuble. Le personnage, à l'image du lecteur, n'arrive pas à avoir la moindre emprise sur la situation. Kim subit un monde qu'elle ne comprend pas :

[973] ROBBE-GRILLET Alain, *Souvenirs du triangle d'or, op.cit.,* p.137-138.
[974] MIGEOT François, *Entre les lames-lectures de Robbe-Grillet, op.cit.,* p.117.

-Et savez-vous s'il y a d'autres personnes dans cette maison qui s'appellent Tchang ?

-Sans aucun doute », dit monsieur Tchang ? Et il referme la porte sur le visage de Kim, qui reste quelque temps, sur le palier redevenu sombre, à se demander ce qu'elle doit faire à présent. [975]

L'errance de la jeune fille rappelle celle du soldat de *Dans le labyrinthe,* qui ne sait ni où il va ni ce qu'il recherche réellement. Les personnages robbe-grillétiens parcourent des espaces qui les ramènent toujours au même point de départ. La logique de l'évolution a été remplacée par celle de la répétition. Le discours des personnages stagne donc autant que leurs déplacements :

« Qu'est-ce que vous allez faire, demande enfin la femme, puisque vous avez perdu le nom de cette rue ?

-Je ne sais pas, dit le soldat.

-C'était pour une chose importante ?

-Oui… Non… Probablement. »

Après un nouveau silence, la jeune demande encore :

« Qu'est-ce que c'était ?

-Je ne sais pas », dit le soldat.

Il est fatigué, il a envie de s'asseoir, n'importe où, là, contre le mur. Il répète machinalement :

« Je ne sais pas.

-Vous ne savez pas ce que vous y alliez y faire ?

-Ah !...

-Je devrais rencontrer quelqu'un. Il sera trop tard, à présent. »[976]

Mais les problèmes de logique touchent aussi le langage. Comme l'auteur d'Alice *aux pays des merveilles,* Robbe-Grillet crée de nouveaux objets emprunts de caractéristiques inédites. La limonade vendue au bar de l'Eden dans *L'Eden et après*, et que l'on retrouve dans *Projet pour une révolution à New York,* en est l'un des meilleurs exemples. Parfumée à la cocaïne, cette boisson est considérée comme un soda quelconque par tous les personnages robbe-grillétiens. Dans *Projet pour une révolution à New York,* il est même possible d'aller en chercher à la pharmacie :

[975] ROBBE-GRILLET Alain, *La Maison de rendez-vous, op.cit.,* p.131.
[976] ROBBE-GRILLET Alain, *Dans le labyrinthe, op.cit.,* p.62-63.

> J'ai bien envie de t'envoyer à la pharmacie, pour m'acheter un sandwich au bœuf cru et une limonade à la cocaïne. Seulement, j'ai peur que tu te perdes dans les couloirs sans lumière et que je ne te revoie jamais. Alors, allons-y : Quel âge as-tu ? [977]

Robbe-Grillet s'amuse à détourner le concept jakobsonien de signifiant et de signifié, la pharmacie, évoquée dans le texte ci-dessus, commercialisant des sandwiches au bœuf cru. Le Nouveau Romancier change le sens des mots. Dans cet univers profondément illogique, il devient possible de donner le nom de pharmacie à une simple épicerie. Pour Marina Yaguello, auteur d'*Alice aux pays du langage, pour comprendre la linguistique,* le jeu avec le sens, c'est le rapprochement inattendu des mots étrangers l'un à l'autre, l'exploitation habile de la synonymie, de l'ambiguïté sous toutes ses formes et les violations de sens proprement dites[978]. Ce type de jeux parcourt l'ensemble de l'œuvre robbe-grillétienne bien que l'auteur des *Gommes,* contrairement aux surréalistes, refuse l'emploi des néologismes. Dans *Glissements progressifs du plaisir,* Nora chosifie Alice. Elle utilise non plus la comparaison mais la métaphore. La jeune femme est, tour à tour, une barque échouée, un coquillage ouvert, une chienne gluante et une grenouille écrasée. Le procédé de la gradation la transforme en véritable chimère. Nora se présente à la fois comme un objet symbolique (une barque échouée) et une créature dépravée (une chienne gluante)[979]. Pour Tristan-Frédéric Moir, auteur d'*Images et symboles du rêve,* l'épave échouée au fond de l'eau représente une partie de nous ou la perception de notre corps que nous avons abandonné au fond de notre inconscient[980]. Nora, comme dépossédée de son propre corps, cède, sans protester, aux désirs sexuels de son entourage. Quant au terme « chienne gluante », fortement imagé, il évoque l'idée d'une souillure. L'image de la grenouille écrasée, moins explicite, implique l'idée d'un dégoût tant physique que moral or la plastique de Nora, contrairement à son comportement, reste irréprochable. Le sens des mots employés par Alice est donc sujet à caution. On peut

[977] ROBBE-GRILLET Alain, *Projet pour une révolution à New York, op.cit.* p.155.
[978] YAGUELLO Marina, *Alice aux pays du langage, pour comprendre la linguistique*, Paris, Seuil, 1981, p.32.
[979] ROBBE-GRILLET Alain, *Glissements progressifs du plaisir, op.cit*., p.90.
[980] MOIR Tristan-Frédéric, *Images et symboles du rêve,* Paris, Lanore, 2008, p.90.

également voir dans l'emploi de l'expression « grenouille écrasée » une possible allusion à certains textes de La Fontaine. Dans des fables comme « La grenouille qui veut se faire aussi grosse que le bœuf » et « Les deux taureaux et une grenouille », le batracien, quand il n'explose pas de lui-même, est violemment écrasé or Nora, comme la grenouille chez La Fontaine, finira, elle aussi, par trouver la mort :

> L'homme finit, dans une de ses volte-face subites, par se trouver en face du lit aux draps bouleversés où repose le corps sans vie de Nora, à demi nue et attachée avec des cordes aux barreaux en cuivre, une paire de longs ciseaux brillants plantée dans le sein gauche, vers le cœur. Cette image doit être belle dans son horreur […] [981]

A la fin de *Glissements progressifs du plaisir,* Sœur Julia emploie, à son tour, des termes métaphoriques :

> […] prenant des intonations excessives et très diverses, répétant certains mots plusieurs fois comme s'il les essayait ; ceux enfin, plus rares, que murmure la sœur avec dégoût (« Chienne. Putain. Crapaud …. »). [982]

Les insultes de la sœur visent directement Alice qui s'accapare, par ce biais, le rôle de la victime précédemment tenue par Nora. On remarque que le mot « crapaud », contrairement à « chienne » et « putain », est ici plutôt ambigu. S'il semble, comme « grenouille », renvoyer à la souillure, physique comme morale, du personnage, il évoque aussi le Diable. Il n'est d'ailleurs pas anodin que le Révérend considère Alice comme un véritable Démon :

> -Laissez-moi, démon, je suis maintenant déjà vieux et malade…[983]

Selon Richard Bessière, auteur de *Traditions, légendes et sorcellerie de la Méditerranée au Cévennes,* les crapauds étaient même supposés danser au sabbat avec les

[981] ROBBE-GRILLET Alain, *Glissements progressifs du plaisir, op.cit*., p.35.
[982] *Ibid.,* p.141.
[983] *Ibid.,* p.137.

sorcières[984]. Par métonymie, le « crapaud » du texte de Robbe-Grillet renvoie, à la fois, au Malin et à la figure de la sorcière micheletienne. Or si l'on interroge le mot « crapaud » dans son acception la plus restreinte, il se rapproche des termes « chienne gluante » et « grenouille écrasée » vus précédemment. Les sèmes de laideur et de saleté qui y sont attachés ne correspondent cependant pas au personnage de la jeune Alice. En effet, l'aspect gluant du crapaud rappelle plutôt le corps de Nora dans la scène dite des œufs qui saignent :

> Lorsqu'elle a répandu ainsi presque tous les œufs sur la chair offerte et sur le sol alentour, Alice saisit la bouteille de sirop, encore à demi pleine, laissée par le client du n°20. Elle approche le goulot brisé (et blessant) du sein de Nora et l'incline ; le sirop rouge coule, ruisselle, et se mélange aux œufs dont plusieurs jaunes sont crevés. [985]

Cette idée d'une déperdition du sens des mots atteint son apogée dans *Souvenirs du triangle*, les jeunes femmes se trouvant assimilées non plus à des animaux mais à de la nourriture. Si certaines, une fois tuées, sont vendues dans le commerce sous l'appellation de saumon aux aromates, d'autres se font chasser comme du gibier. L'anthropophagie fait partie intégrante de l'imaginaire robbe-grillétien. Les adolescentes de *Souvenirs du triangle d'or* sont même emmenées à l'abattoir :

> C'est donc dans cette tenue et nu-pieds qu'ils la jettent dans leur voiture, mais pour en descendre bientôt après, non loin de l'usine à saumons dite « La Belle Sirène », et continuer la route à pied sous prétexte de couper au plus court, en traversant jusqu'au vieux fort la baie largement découverte par une marée basse de grande amplitude.[986]

Dans *La Maison de rendez-vous*, c'est la chair de jeunes prostituées nipponnes qui est vendue à certains restaurants :

> La policière ne s'inquiète pas pour la disparition d'une prostituée, même mineure ; d'autant plus que la petite Japonaise, arrivée clandestinement de Nagasaki sur une jonque de contrebandiers, ne figurait dans

[984] BESSIERE Richard, *Traditions, légendes et sorcellerie de la Méditerranée aux Cévennes*, Paris, éd. Gérard Tisserand, 2004, p. 145.
[985] ROBBE-GRILLET Alain, *Glissements progressifs du plaisir, op.cit.*, p. 78.
[986] ROBBE-GRILLET Alain, *Souvenirs du triangle d'or, op.cit.*, p.192.

> aucune liste d'état civil ou d'immigration. Son corps exsangue, marqué seulement d'une minuscule plaie à la base du cou, juste au-dessus de la clavicule, fut vendu pour être servi à différentes sauces dans un restaurant réputé d'Aberdeen. La cuisine chinoise a l'avantage de rendre les morceaux méconnaissables. [987]

Les adolescentes sont devenues des denrées alimentaires de premier choix que les grands chefs prennent plaisir à cuisiner. Dans *Un Roman sentimental*, les fesses et les cuissots de Nadia sont même conservés afin d'être dégustés en grillades. Cependant, il y a aussi de la viande humaine de moindre qualité. Ainsi, certaines jeunes filles, encore en vie et considérées comme du gibier de second choix, sont données en pâtures aux chiens :

> Deux grands chiens noirs de la police tenus fermement en laisse par leurs maîtres, sont apparus, et ce n'est pas un hasard, évidemment. On leur jette les restes palpitants de l'enfant maudite. Il faut alimenter ces bêtes de façon régulière avec des filles encore vivantes. [988]

Selon Freud, le tabou de la chair humaine est fondamental dans la quasi-totalité des civilisations du monde même si, dans certaines sociétés traditionnelles, la viande d'homme est consommée dans un cadre strictement rituel. Dans *Totem et tabou*, le célèbre psychanalyste évoque le caractère sacré de ces rites ancestraux :

> Sacrifices et fêtes coïncidaient chez tous les peuples, chaque sacrifice comportait une fête, et il n'y avait pas fête sans sacrifice. Le sacrifice-fête était une occasion de s'élever joyeusement au-dessus des intérêts égoïstes de chacun, de faire ressortir les liens qui rattachaient chaque membre de la communauté à la divinité.[989]

Chez Robbe-Grillet, l'anthropophagie ne touche que les jeunes filles. Cette fantasmatique entre en relation directe avec l'imaginaire sexuelle de la femme soumise même si le Nouveau Romancier n'en occulte pas complètement le caractère sacré comme l'atteste dans *La Maison de rendez-vous*, l'évocation de certains festins rituels :

---

[987] ROBBE-GRILLET Alain, *La Maison de rendez-vous*, *op.cit.*, p.167.
[988] ROBBE-GRILLET Alain, *Un Roman sentimental*, *op.cit.*, p.147.
[989] FREUD Sigmund, *Totem et tabou*, Paris, Payot, 1976, p.155.

> […] préparée avec un soin spécial, elle leur était présentée au cours de festins rituels dont la mise en scène, ainsi que les divers excès auxquels ces réunions donnaient lieu, nécessitaient un cabinet particulier situé à l'écart des salles publiques.[990]

Si, dans *Glissements progressifs du plaisir,* les jeunes filles sont encore considérées comme des poupées érotiques, dans *Souvenirs du triangle d'or, La Maison de rendez-vous* et *Un Roman sentimental,* elles se trouvent réduites à l'état d'aliments prêts à être consommés. La décomposition progressive du corps féminin illustre parfaitement cette idée de réification. Ainsi, dans *Un Roman sentimental,* le clitoris de la jeune Antoinette est violemment sectionné avant d'être dévoré :

> Puis il finit de sectionner le bourgeon d'amour et, alors que le sang inonde à nouveau Antoinette, le galant Anglais va offrir en hommage à sa fiancée son trophée sanguinolent, qu'il lui met dans la bouche pour qu'elle avale, ce que Babie n'ose pas refuser. [991]

Ce type d'excès, fréquent dans la littérature et le cinéma de Robbe-Grillet, met le lecteur/spectateur dans une position particulièrement inconfortable. Il est, en effet, souvent difficile pour un lecteur n'adhérant pas à la fantasmatique érotique de l'auteur, de rentrer, sans résistance, dans son univers.

V-Une réception problématique

1-La position du destinataire

-La particularité des fantasmes

Comme on a pu le voir précédemment, les fantasmes sexuels représentés dans l'œuvre de Robbe-Grillet sont d'une grande violence. Cet imaginaire est aussi archaïque que pervers, l'archétype de l'adolescente ingénue subissant les pires outrages étant autant hérité de Sade

[990] ROBBE-GRILLET Alain, *La Maison de rendez-vous, op.cit.,* p.167-168.
[991] ROBBE-GRILLET Alain, *Un Roman sentimental, op.cit*., p.202.

que des contes de fée. Ainsi, la relation incestueuse entre Gigi et son père dans *Un Roman sentimental* rappelle la situation initiale de *Peau d'Âne.* Si, chez Perrault, l'inceste n'est jamais consommé, il est néanmoins fait mention, à plusieurs reprises, des attraits physiques de la jeune fille :

> L'Infante seule était plus belle
> Et possédait certains tendres appas
> Que la défunte n'avait pas.[992]

Le comportement de la princesse est cependant ambigu puisque si elle repousse les avances de son père, elle attise aussi son désir en lui demandant les plus belles robes qui soient. Somptueusement vêtue, l'infante devient donc, au même titre que Carolina dans *Souvenirs du triangle d'or,* l'objet du désir paternel :

> Le prince qui l'aimait d'un amour sans pareil,
> Fit venir aussitôt un riche Lapidaire
> Et lui commanda de la faire
> D'un superbe tissu d'or et de diamants,
> Disant que s'il manquait à le bien satisfaire,
> Il le ferait mourir au milieu des tourments.[993]

Robbe-Grillet, contrairement au célèbre conteur, refuse la suggestion ; chez lui, l'inceste n'est plus un tabou mais un fantasme sexuel que l'auteur se doit de partager avec ses lecteurs. Or, comme l'a suggéré Sartre, dans *Qu'est-ce que la littérature ?,* la lecture est un pacte de générosité entre l'auteur et le lecteur ; chacun fait confiance à l'autre, chacun compte sur l'autre, exige de l'autre autant qu'il exige de lui-même[994]. Cependant le fantasme est souvent, d'un point de vue éthique, répréhensible. D'ailleurs, nombreux sont les romanciers à avoir subi, à travers les siècles, les foudres de la censure. On peut notamment évoquer le cas récent de *Rose bonbon*, l'ouvrage scandaleux de Nicolas Jones-Gorlin, accusé, par la

[992] PERRAULT Charles, « Peau d'Âne » in *Contes,* Paris, Gallimard, 1981, p.100.
[993] *Ibid.,* p.102.
[994] SARTRE Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?* , Paris, Gallimard, 1973, p.62.

fondation pour l'enfance et l'association L'Enfant bleu, de faire l'apologie de la pédophilie. Publié en 2002, ce roman, narré à la première personne du singulier, se présente comme le journal intime d'un pédophile qui, pour reprendre les propos tenus par Sabine van Wesemael, dans son ouvrage *Le roman transgressif contemporain : de Bret Easton Ellis à Michel Houellebecq*, se livre sans cesse à des considérations qui ne manqueront pas de choquer un certain nombre de ses lecteurs[995] :

> Il m'est arrivé de me masturber à l'intérieur de mon déguisement de clown, en présence des enfants, des parents, des clients. Un jour, même, j'ai éjaculé à l'intérieur d'un gobelet que j'ai ensuite rempli à ras bord de Soda Boum, et je l'ai fait boire à une fillette aux cheveux blonds presque blancs , une gamine pâle comme un lys, un ange, une sucette géante, je l'avais léchée de bas en haut.[996]

En février 2008, dans l'émission *Ce soir ou jamais,* Robbe-Grillet avait défendu l'auteur de *Rose bonbon*. Reprenant à son compte la notion aristotélicienne de catharsis, le Nouveau Romancier avait accusé, non sans ironie, les membres de l'association l'Enfant bleu d'être de dangereux pervers puisque, selon lui, seuls les censeurs confondent le fantasme avec la réalité. *Un Roman sentimental,* le dernier roman de Robbe-Grillet, même s'il n'a pas été retiré de la vente comme l'ouvrage de Nicolas Jones-Gorlin, a néanmoins fait l'objet d'une controverse. On lui a, entre autres, reproché sa violence extrême et son caractère pédopornographique. Mais bien avant la parution *d'Un Roman sentimental*, l'auteur de *La Jalousie* avait déjà eu affaire à la censure. Dans *Angélique ou l'enchantement,* il évoque certaines de ses condamnations mais aussi l'interdiction de *L'image,* le premier roman écrit par sa femme sous le pseudonyme de Jean de Berg :

> La société occidentale, dont je n'ai pas, dans l'ensemble à me plaindre, m'a cependant peu fait justice sur ce point- qui n'est guère, on l'a vu, le premier de mes soucis. Dès le début de ma carrière d'écrivain, le gentil Emile Henriot, de l'Académie française, affirmait que mon *Voyeur* « relevait plus de la correctionnelle ou de Sainte-Anne » que des jurys littéraires. Vingt ans plus tard, c'est comme

[995] VAN WESEMAEL Sabine, *Le roman transgressif contemporain : de Bret Easton Ellis à Michel Houellebecq*, Paris, L'Harmattan, 2010, p.35.
[996] JONES-GORLIN Nicolas, *Rose bonbon*, Paris, Gallimard, 2002, p.48.

> cinéaste (à propos de *Glissements progressifs du plaisir*) que la prude Italie, par deux fois, m'a cité à comparaître devant ses tribunaux. […] Le roman de Catherine a tout de suite été interdit-totalement- par la censure de Michel Debré. Jérôme a dû en brûler quelques exemplaires noués d'une faveur rose devant un officier de justice, pour éviter les poursuites en cas de diffusion prohibée. [997]

Inspiré de Sade, *Un Roman sentimental*, est paru chez Fayard, en 2007, soit cinq ans après les scandales de *Rose bonbon* et de *Il entrerait dans la légende* de Louis Skorecki, très proche d'ailleurs du dernier ouvrage de Robbe-Grillet puisqu'il y est question des méfaits d'un serial killer pédophile qui n'est pas sans rappeler, lui aussi, certains héros de Sade. Publié sous plastique, avec cet avertissement de l'éditeur collé sur la couverture : « *Ce conte de fée pour adultes est une fiction fantasmatique qui risque de heurter certaines sensibilités »*, *Un Roman sentimental* est l'ultime provocation du pape du Nouveau Roman. Dans un entretien pour le magazine *Les Inrockuptibles*, Robbe-Grillet a désavoué cette œuvre qu'il considère, à juste titre, comme un simple récit masturbatoire. *Un Roman sentimental* n'est donc rien d'autre, pour son auteur, qu'une série de fantasmes couchés sur le papier :

> Ça n'est pas mon œuvre littéraire, ce sont mes fantasmes. Il est immoral d'accomplir des actes immoraux, mais il n'est pas immoral de penser des choses immorales.[998]

L'auteur des *Gommes* en appelle à la nature perverse de ses lecteurs, le sadisme faisant, selon lui, partie intégrante de l'être humain :

> J'ai parlé des petites filles, mais le sadisme en général est, comme dirait Descartes, la chose du monde la mieux partagée ! La simulation du sadisme est présente chez bien des couples normaux. J'ai conscience de ne pas être très original dans ce domaine ! Je pousse seulement la libre imagination jusqu'à ses limites extrêmes.[999]

Robbe-Grillet donne à cet ouvrage une dimension onirique qui le rapproche, comme on a pu le voir, des œuvres de Sade. Or, selon Jean Bellemin-Noël, auteur de *Psychanalyse et*

---

[997] ROBBE-GRILLET Alain, *Angélique ou l'enchantement, op.cit.,* p.199 et p.171.
[998] COLARD Jean-Max, ROBBE-GRILLET Alain, « Les plaisirs et l'enfer : entretien avec Alain Robbe-Grillet », in *Les Inrockuptibles, n°623*, 6 novembre 2007, p.40.
[999] *Ibid.,* p.40.

littérature, le lecteur d'un roman comme *Les 120 journées de Sodome* peut se libérer de certaines tensions en fantasmant à partir du texte sadien[1000]. *Un Roman sentimental,* comme l'ensemble de l'œuvre du Divin Marquis, ne cherche pas à reproduire une quelconque réalité, c'est un récit où l'imaginaire prédomine, un conte de fée pornographique dans lequel les pratiques sexuelles sont considérées comme des éléments du merveilleux. Dans cet univers dénué de limites, le sang, qui jaillit en torrent, évoque les excès d'un certain cinéma de genre :

> Quand les fines tenailles, maniées par son violeur, procèdent à l'excision, avec toute la lenteur recommandée, la victime pousse des hurlements hystériques, tandis qu'une fontaine de suc vermeil jaillit entre ses cuisses. [1001]

Ultra-violent et obscène, le dernier roman de Robbe-Grillet est parfois aussi grotesque que certaines séries Z tel que *The necro-files* de Matt Jaisle dans lequel officie un sérial killer avide de sexe. Cependant, les pratiques sexuelles perverses qui jalonnent l'œuvre du Nouveau Romancier ne sont pas toutes marquées par cette même démesure comme l'attestent, dans *La Reprise,* les jeux érotiques entre Gigi et son bourreau :

> Bientôt, avec mon autre main, j'ai introduit deux puis trois doigts dans sa vulve qui était agréablement mouillée, m'incitant donc à lui branler le clitoris avec délicatesse, attentive lenteur et bienveillance toute paternelle, sans trop insister néanmoins malgré le gonflement immédiat du menu bouton de chair, et les frissons parcourant tout le bassin. [1002]

Si le réalisme est totalement absent des représentations sadomasochistes de *Souvenirs du triangle d'or, Projet pour une révolution à New York* et *Un Roman sentimental,* dans *La Reprise,* la description des actes sexuels est plus rigoureuse et moins imaginative. Les scènes à caractère pornographiques sont plus proches de romans érotiques type *Emmanuelle* et *Histoire d'O* que des œuvres de Sade. Mais, contrairement à O et Emmanuelle, les héroïnes de Robbe-Grillet ne sont pas des femmes. Il s'agit de nymphettes faussement ingénues qui

[1000] BELLEMIN-NOEL Jean, *Psychanalyse et littérature,* Paris, PUF, 2002, p.59.
[1001] ROBBE-GRILLET Alain, *Un Roman sentimental, op.cit.*, p.202.
[1002] ROBBE-GRILLET Alain, *La Reprise, op.cit.*, p.145.

rappellent la figure de Lolita chez Nabokov. Or, comme a pu le faire remarquer Laura Kreyder, dans *La passion des petites filles,* la petite fille a toujours été et est toujours restée dans l'ordre sexuel[1003]. Dans *La Reprise,* les fillettes sont considérées comme de véritables poupées érotiques. Elles sont des objets esthétiques autant que des partenaires sexuelles :

> Wall lève alors les yeux vers la façade du coquet pavillon, dont la fenêtre centrale, au premier étage, est grande ouverte. Dans l'embrasure béante se tient un personnage féminin que le visiteur pense d'abord être un mannequin de vitrine, tant son immobilité vue d'un peu loin semble parfaite, l'hypothèse de son exposition en évidence face à la rue paraissant d'ailleurs tout à fait vraisemblable ici, étant donné la nature commerciale des lieux affichés sur le panonceau d'entrée. Mais, ayant soudain reçu un éclat vivant du regard qui le fixe, tandis qu'un impondérable sourire aurait légèrement disjoint les lèvres à l'ourlet boudeur, Wall doit reconnaître sa méprise : en dépit du froid qu'elle affronte dans une tenue outrageusement légère, il s'agit- Dieu me pardonne !- d'une adolescente de chair et de sang qui le dévisage avec un aplomb ostentatoire. La jeune fille aux boucles blondes en désordre, peut-être sortant à peine du lit, est, il faut le dire, très mignonne, autant du moins que cet adjectif aux connotations mièvres puisse convenir à son éclatante beauté du diable, à sa posture immodeste, à ses airs conquérants qui laissent au contraire prévoir un caractère fort affirmé, aguerri, voire aventureux, dépourvu en tout cas de la fragilité dont son âge tendre (quelque treize ou quatorze ans) devrait normalement être l'augure.[1004]

L'adolescente est moins un personnage qu'un fantasme. Elle se présente comme une apparition au même titre que la fiancée de Corinthe de *La Belle Captive.* Elle rappelle aussi les femmes immobiles au sourire figé de *L'Immortelle* et de *Glissements progressifs du plaisir*. Gigi, telle Nora dans le film de Robbe-Grillet, finit par perdre tout semblant de réalité. Ni vraiment poupée, ni vraiment enfant, elle semble n'être qu'une illusion. Cette impression est renforcée par les propos du narrateur qui transforme progressivement la fillette en créature fantomatique :

> L'effrontée gamine se détache sur le ciel, penchée elle-même en avant par-dessus le garde-corps, avec sa chemisette transparente plus qu'à demi défaite, comme si, dormeuse tardive, elle avait entrepris

[1003] KREYDER Laura, *La passion des petites filles,* Artois, Artois Presses Universités, 2003, p.261.
[1004] ROBBE-GRILLET Alain, *La Reprise, op.cit.*, p.83-84.

> d'ôter ses lingeries de poupée nocturne pour passer une tenue plus décente. […] Quant tout à coup elle se retire, aspirée par la chambre elle-même, et elle disparaît aussitôt. [1005]

L'adolescente est un vampire sexuel. Comme Marie-Ange van de Reeves dans *La Belle Captive* et Alice, dans *Glissements progressifs du plaisir,* Gigi n'a d'humain que son apparence. Cette sexualisation outrancière fait du personnage une véritable succube. Or, dans l'œuvre du Nouveau Romancier, les petites filles ne sont jamais totalement innocentes. Ce sont des femmes fatales déguisées en enfants. S'opposant aux innocentes sylphides des photographies de David Hamilton, elles multiplient les expériences sexuelles extrêmes. Dans *Projet pour une révolution à New York,* la jeune Laura devient dominatrice. Elle ne subit plus les sévices mais les inflige elle-même comme l'atteste son comportement désinvolte et violent envers Marc-Anthony :

> Tout paraît se passer très bien- puisque la pointe menue du téton déjà se dresse (ou bien se raidit, s'allonge, grossit, se tend, se durcit, se gonfle de sève, entre en érection, en turgescence, etc.,, on a compris), sous la caresse de trois doigts sales, tandis que, plus bas, un triangle à peine bombé de tendre cuir noir commence à se frotter contre le grossier pantalon maculé de taches –quand, brusquement, l'adolescente retire ses lèvres, s'écarte d'un pas vif en arrière qui libère du même coup la taille et le sein, et gifle avec violence son partenaire décontenancé, afin de lui apprendre à respecter les supérieurs hiérarchiques. […] Immobile et les dents serrées, à deux mètres en face du garçon qui se baisse pour ramasser son bout de cigarette éteint et, une fois redressé, le place à nouveau dans le coin de sa bouche, Laura fixe le regard, avec une moue de répugnance, sur la braguette déformée du mince pantalon trop collant. Un sourire méprisant, ou moqueur, ou de curiosité satisfaite, passe sur ses lèvres closes et entre les longs cils de ses paupières rapprochées, puis elle déclare avec son meilleur accent de Cambridge : « Oh, Marc-Anthony, vous êtes dégoûtant ! » [1006]

Cet érotisme de la transgression est cependant loin d'être du goût de tout le monde car si l'art permet d'explorer toutes sortes de fantasmes, sans pour autant les réaliser, il n'échappe que très rarement aux foudres de la censure. C'est ainsi, qu'à Sydney, en 2008, l'exposition « Présumés innocents » du photographe Bill Henson a été obligée de fermer ses portes, les

[1005] *Ibid.*,p.86-87.
[1006] ROBBE-GRILLET Alain, *Projet pour une révolution à New York, op.cit.,* p.109-110.

portraits d'enfants nus de douze et treize ans ayant suscité de très violentes réactions. Se situant quelque part entre l'univers sombre et torturé de David Lynch et celui sensuel et vaporeux de David Hamilton, l'œuvre de Bill Henson a fait l'objet d'une telle polémique que Marie Darrieussecq, auteur de *Truismes* et de *Clèves,* décida, dans une interview pour *les Inrockuptibles,* de prendre la défense de l'artiste :

> Il suffit de penser à l'affaire de l'expo attaquée en justice, Présumés innocents. Les juges et une partie du public confondent imaginaire, fantasme, passage à l'acte. Ça c'est vraiment contemporain. On n'a plus le droit d'avoir des colères, des imaginaires. L'artiste Bill Henson a vu son exposition envahie par la police à cause de photos de pré-adolescentes nues, c'est hallucinant. La galerie a été fermée. Je pense qu'on a le droit de regarder des photos d'enfants nus et y compris de se branler devant. Cela ne regarde que l'imaginaire privé des gens. Je ne fais pas l'apologie du viol des enfants. Mais je pose la question : peut-on encore écrire des romans où il se passe des choses illégales ? Je crois que la peur de ses fantasmes, pulsions est de plus en plus répandue alors qu'on sait très bien les contrôler. [1007]

Les propos de Marie Darrieussecq sont proches de ceux de Robbe-Grillet. Le Nouveau Romancier a, en effet, toujours défendu la sphère du privé et du fantasme. Mais, si dans une œuvre romanesque, la dignité de l'enfant ne se trouve pas atteinte, la question se pose quand il s'agit de la photographie et du cinéma. L'exemple des clichés érotiques d'Irina Ionesco, pour *Temples aux miroirs,* en est la meilleure illustration.



Bill Henson, *Untitled ≠46*



Bill Henson, *Untitled ≠ 28*

[1007] DARRIEUSSECQ Marie, SARRATIA Géraldine, « Marie Darrieussecq », in *Les Inrockuptibles,* n°721, 22 septembre 2009, p.6.

Si l'œuvre de Henson a fait scandale, elle se trouve pourtant aux antipodes de celle d'Irina Ionesco. Loin d'être obscènes, les photographies de l'artiste privilégient les ombres et les flous et ne mettent pas en scène l'enfant dans une position de victime. Les adolescentes des clichés de Henson, comme celles des photographies de David Hamilton, ne sont donc pas des personnages robbe-grillétiens. Elles évoluent dans un univers éthéré où la violence n'a pas sa place. Or chez Robbe-Grillet, la barbarie à l'encontre des jeunes filles ne connaît, au contraire, aucune limite. Le Nouveau Romancier présente des scènes de violences sexuelles si exagérées qu'elles en deviennent d'ailleurs souvent risibles. Ce type d'excès fait perdre tout aspect subversif à son œuvre qui, comme on a pu le voir précédemment, semble parodier le style grandiloquent de certains romans pornographiques. On retrouve ce même genre de procédé dans les films de Robbe-Grillet. En reprenant, jusque dans les dialogues, les clichés les plus ridicules qui soient, le réalisateur de *L'Immortelle* met à distance ses propres fantasmes. Ainsi, dans *Glissements progressifs du plaisir*, Alice, face au Révérend, surjoue le rôle de la fausse ingénue. Le dialogue entre les deux personnages est même digne d'un mauvais film érotique ou pornographique de série :

> Alice se frotte un peu le pubis, comme une petite fille pour calmer sa démangeaison :
> « C'est vrai, mon père, il y a une des sœurs qui me touche souvent à cet endroit. Je croyais que c'était par hasard. »
> Cette fois, le pasteur est « ferré ». Stoppé net dans sa marche forcenée, il s'assoit sur le lit tout près de la prisonnière ; il parle avec une voix qui se voudrait justicière, mais qui montre surtout son propre trouble :
> « Que dites-vous, petite malheureuse ? Donnez-moi des détails. Aussi nombreux et précis que vous pourrez. C'est pour votre salut.
> -Et puis j'ai aussi surpris des scènes, dont je ne comprenais pas le sens, c'est peut-être de cela que vous parlez ?
> -Des scènes entre qui ?
> -Eh bien, entre les sœurs et des jeunes prisonnières, surtout les plus jolies. »[1008]

[1008] ROBBE-GRILLET Alain, *Glissements progressifs du plaisir*, *op.cit*., p.117.

Avec *Un Roman sentimental,* Robbe-Grillet va jusqu'à pasticher les romans d'éducation du XVIIIème siècle. On y retrouve notamment l'esprit subversif du *Manuel de civilité pour les petites filles à l'usage des maisons d'éducation* de Pierre Louÿs, ouvrage parodique publié en 1927 et reprenant, tout en la pervertissant, la forme des rigoureux manuels d'éducation de la Belle Epoque :

> Quand une grande personne raconte une histoire leste que les petites filles ne doivent pas comprendre, ne vous mettez pas à pousser des cris inarticulés comme une petite fille qui décharge, même si l'histoire vous excite au plus haut point.[1009]

Quant à la thématique de l'inceste qui parcourt l'œuvre robbe-grillétienne, de *Projet pour une révolution à New York* à *La Reprise* en passant par *Souvenirs du triangle d'or* et *Le Jeu avec le feu,* elle trouve l'un de ses aboutissements les plus grotesques dans *La Forteresse,* lorsque Diane raconte à sa meilleure amie le plaisir qu'elle a pris à être déflorée par son père :

> « En fait, depuis l'étrange nuit où Marc m'a déflorée, je me trouve excitée sans cesse par mon propre corps , dont je rêve de jouir selon tous les registres, de l'exposer même aux humiliations et souillures, comme en faisaient subir les soldats romains aux jeunes martyres de nos livres, quand nous étions au couvent… Caresse-toi ce soir, en pensant à moi, qui reste ta petite Diane, moins chasseresse aujourd'hui que proie, éperdue entre deux chasseurs. » [1010]

Les scènes de confessions entre jeunes filles sont l'un des principaux topos du cinéma érotique. Dans *Emmanuelle* de Just Jaeckin, la belle Emmanuelle dévoile son intimité à la jeune Marie-Ange. Dans les films de David Hamilton, les adolescentes partagent leurs désirs et leurs fantasmes avant de s'abandonner à de très chastes étreintes saphiques. Robbe-Grillet reprend ses codes en les pervertissant. Il banalise l'inceste en le traitant comme un simple fantasme. Mais cette prédominance de la thématique incestueuse renvoie également à l'œuvre de Wagner, compositeur auquel le Nouveau Romancier a souvent fait référence. Dans la tétralogie de Wagner, l'inceste tient une place importante puisque Sieglinde et Siegmund, les

[1009] LOUYS Pierre, *Manuel de civilité pour les petites filles à l'usage des maisons d'éducation*, (1927), Paris, éd.Allia, 1998, p.10.
[1010] ROBBE-GRILLET Alain, *La Forteresse, op.cit.,* p.65.

enfants de Wotan, donnent naissance à Siegfried, le héros du troisième volet de *L'Anneau du Nibelung.* Selon Carl Dahlaus, auteur de *Les drames musicaux de Richard Wagner,* Wagner ne voyait pas l'inceste comme quelque chose de contre nature, mais comme naturel, par opposition à la loi[1011]. Le Dieu Wotan, contrairement à sa femme, la déesse, Fricka, ne condamne d'ailleurs pas l'union incestueuse de ses enfants. Dans l'imaginaire de Robbe-Grillet, l'inceste, généralement entre un père et sa fille (*Souvenirs du triangle d'or, Le Jeu avec le feu, Un Roman sentimental)* n'est jamais présenté comme un événement dramatique ou scandaleux. Les rapports sexuels masochistes entre parents et enfants sont même souvent consentis. Il ne semble alors pas anodin que Carolina, l'héroïne de *Souvenirs du triangle d'or,* se fasse malmener par son père lors d'une représentation du *Tristan et Isolde* de Wagner. Mais la thématique de l'inceste renvoie aussi au mythe des Atrides, la passion dévorante unissant Carolina à son père rappelant l'union incestueuse de Thyeste et de sa fille Pélopia :

> D'autres histoires ont d'ailleurs circulé sur les relations troubles que le père entretenait avec sa fille, ainsi que sur l'étonnante ressemblance de celle-ci avec sa propre mère, disparue autrefois dans un horrible accident dont les circonstances n'ont jamais été élucidées non plus de façon satisfaisante. C'est cette mort que la jeune fille aurait voulu venger. L'article s'appelle : Les Nouveaux Atrides.[1012]

Si, selon Lévi-Strauss, la prohibition de l'inceste est le lieu précis du passage de la nature à la culture, chez Robbe-Grillet, c'est l'inverse qui semble s'opérer. L'inceste est devenu une dominante culturelle. Dans *Un Roman sentimental,* il est également lié au sadomasochisme :

> Gigi est toute contente. Son père l'a fouettée souvent, en particulier au cours de séances de lecture érotiques, mais c'est la première fois qu'il l'attache. Elle s'estime devenue un personnage plus important, plus précieux, plus désirable.[1013]

[1011] DAHLAUS Carl, *Les drames musicaux de Richard Wagner,* Liège, éd. Mardaga, 1994, p.95.
[1012] ROBBE-GRILLET Alain, *Souvenirs du triangle d'or, op.cit.,* p.200.
[1013] ROBBE-GRILLET Alain, *Un Roman sentimental, op.cit.,* p.209.

Dans cet univers pervers, l'inceste est une norme. Le Nouveau Romancier reprend, à son compte, les théories de Serge Moscovici qui, dans *La société contre nature,* démontre que la prohibition de l'inceste n'est pas une règle universelle :

> […] quelles sont les exceptions ou ces normes d'application ? La série la plus marquante se réfère à l'opération d'une règle distincte : l'obligation de l'inceste. On l'a étudiée moins attentivement en tant que règle et on l'a réduite à désigner une classe d'exemples isolés, puisque son extension est moindre que celle de la prohibition. Les mariages entre père et fille, frère et sœur étaient fréquents en Perse ; les documents ne permettent pas de savoir si cette pratique s'étendait à toute la société ou si elle était restreinte à sa couche dominante. […] A Hawaï, le rang d'un chef était déterminé par l'union incestueuse dont il était issu et le mariage incestueux qu'il contractait.[1014]

Chez Robbe-Grillet, l'inceste unit systématiquement un père à sa fille. Il fait partie intégrante de la fantasmatique pédophile de l'auteur, le père se présentant comme le premier initiateur de l'enfant à la sexualité. Si, selon Freud, le désir incestueux tient une place importante dans le développement psychosexuel de l'enfant, il doit néanmoins rester à l'état de fantasme. Contrairement au célèbre psychanalyste, l'auteur des *Gommes* ne cherche pas à interroger la nature et la complexité de ce fantasme originaire. Il préfère le réaliser par le biais de l'écriture. C'est, au début des années 70, à partir de *Projet pour une révolution à New York*, que la thématique incestueuse fait son apparition dans l'œuvre de Robbe-Grillet. A cette même époque, et suite à la libération sexuelle, apparaît également un cinéma érotique transgressif dans lequel toutes les formes de sexualité ont la possibilité de s'épanouir. L'inceste, dans ce type de films, n'est plus traité comme un tabou. Il fait partie d'un imaginaire de la transgression qui nourrira progressivement l'œuvre du Nouveau Romancier. L'inceste devient ludique et amusant. Dans *Souvenirs du triangle d'or*, les rapports incestueux entre Carolina et son père sont même exhibés, sans pudeur, aux yeux du public :

[1014] MOSCOVICI Serge, *La société contre nature,* Paris, Seuil, 1974, p.253-254.

> Mais voilà que les gens font des *chut* impérieux de tous côtés ; comme son père, loin de retirer la main, s'est au contraire collé avec impudeur à ses reins pour la caresser plus à l'aise, et qu'elle ne peut même pas refermer les cuisses, elle prend le parti de se laisser faire sans rien dire…[1015]

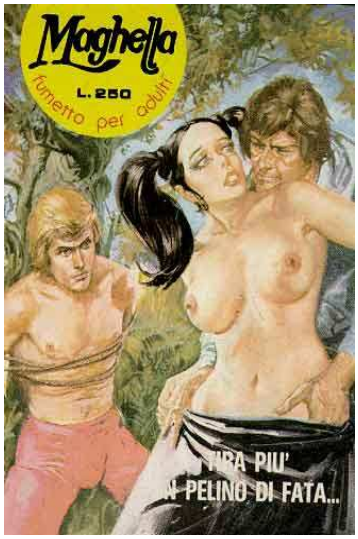
A la même époque, le film *Le souffle au cœur* de Louis Malle avait suscité une polémique en faisant de l'inceste un marivaudage aux allures innocentes. Si Malle, contrairement à Robbe-Grillet, ne joue pas avec les codes de la pornographie, il ne porte, lui non plus, aucun jugement moral sur ses personnages. Comme chez le Nouveau Romancier, l'inceste n'est jamais condamné.



Le souffle au cœur de Louis Malle

La bande dessinée érotique des années 70 a été encore plus loin que le cinéma en présentant des situations aussi insolites que perverses. Avec les aventures de son héroïne Maghella, le dessinateur italien Dino Leonetti a transgressé tous les tabous. Inceste, pédophile, nécrophilie, zoophilie : toutes les perversions sont devenues possibles. Or l'univers de cette bande dessinée pour adulte est assez proche de l'imaginaire sado-érotique de Robbe-Grillet. Comme la plupart des personnages du Nouveau Romancier, Maghella possède un double qui à l'image de *Gigi*, l'héroïne d'*Un Roman sentimental*, pratique l'inceste et le sadomasochisme avec son père tout en prenant plaisir à torturer d'innocents jeunes gens.

[1015] ROBBE-GRILLET Alain, *Souvenirs du triangle d'or*, *op.cit.*, p.206.







Les représentations sadomasochistes qui jalonnent l'œuvre du Nouveau Romancier sont décrites avec un luxe de détails qui rappelle autant l'œuvre de Sade que les illustrations de dessinateurs tels que Crepax et Leonetti. En utilisant les clichés les plus éculés de la pornographie, l'auteur de *La Jalousie,* met à distance ses fantasmes en les transformant en véritable image d'Epinal. La sexualité la plus perverse devient dès lors un objet humoristique. Ainsi, dans *La Forteresse*, Diane, qui se fait passer pour un garçon, pénètre une jeune paysanne avec un épi de maïs. La situation volontairement grotesque et les dialogues stéréotypés sont dignes d'une mauvaise série rose. La scène érotique tournée au ridicule perd tout aspect transgressif :

> Diane murmure, d'une voix très tendre : « Tu me plais bien, petite, et tu n'es pas farouche… Tu as un amoureux ?... Plusieurs peut-être ?... Et tu as déjà vu le loup ? » Elle caresse sans doute l'adolescente plus profondément, car celle-ci ne répond que par des moues d'acquiescement et des regards complices, laissant même échapper des embryons de gémissements. [1016]

Robbe-Grillet utilise, tout en s'en moquant ouvertement, les codes traditionnels de la pornographie. Dans *Projet pour une révolution à New York,* le narrateur, devenu porte-parole

[1016] ROBBE-GRILLET Alain, *La Forteresse, op.cit.,* p.98-99.

de l'auteur, refuse d'ailleurs, non sans ironie, d'être considéré comme un simple pornographe :

> -Tout dépend de ce que vous entendez par le mot « trop ». J'estime pour ma part, les choses étant ce qu'elles sont, être resté plutôt correct. Vous remarquez par exemple que je me suis abstenu de raconter en détail le viol collectif de la petite fille capturée dans le métro express grâce à la complicité de Ben Saïd, ou l'arrachage compliqué des bouts de sein pratiqué sur l'irlandaise Joan Robertson, alors que je pouvais sans mal organiser, sur chacun de ses événements capitaux et qui auront sans doute une importance considérable par la suite) plusieurs paragraphes d'une grande précision. [1017]

Cependant l'humour ne dissipe pas le malaise. L'auteur des *Gommes* en exposant, sans retenue, ses propres fantasmes tend à ses lecteurs un miroir peu flatteur. La mise à distance humoristique renforce alors le sentiment de trouble en traitant avec légèreté de sujets aussi graves que le viol ou l'inceste. Dans *Pour une esthétique de la réception,* Jauss dit qu'une œuvre littéraire peut rompre avec l'attente de ses lecteurs en usant d'une forme esthétique inédite et en les confrontant à des questions dont la morale cautionnée par l'Etat ou la religion ne leur a pas donné la réponse[1018]. Chez Robbe-Grillet, la forme et le fond imposent une rupture. Les fantasmes les plus déviants sont toujours réalisés sans la moindre contrainte morale comme matérielle. La sexualité représentée illustre parfaitement la définition que Laplanche et Pontalis donne de la perversion dans leur *Vocabulaire de la psychanalyse* :

> Déviation par rapport à l'acte sexuel « normal » défini comme un coït visant à obtenir l'orgasme par pénétration génitale, avec une personne du sexe opposé. On dit qu'il y a perversion : quand l'orgasme est obtenu par d'autres objets sexuels (homosexualité, pédophilie, bestialité, etc.) ; quand l'orgasme est subordonné de façon impérieuse à certaines conditions extrinsèques (fétichisme, voyeurisme et exhibitionnisme, sado-masochisme) ; celles-ci peuvent même apporter à elles seules le plaisir sexuel.[1019]

Il y a peu de rapports sexuels qui font appel à la simple pénétration génitale dans l'œuvre de Robbe-Grillet. Les tortures et les humiliations ont supplanté l'acte reproducteur.

[1017] ROBBE-GRILLET Alain, *Projet pour une révolution à New York, op.cit.*, p.188.
[1018] JAUSS Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception,* Paris, Gallimard, 1990, p.87.
[1019] LAPLANCHE Jean, PONTALIS J-B, *Vocabulaire de la psychanalyse, op.cit.*, p.306-307.

Le plaisir sexuel ne peut être séparé de la transgression. Ainsi, dans *La Reprise*, le narrateur se réjouit d'apprendre qu'il s'apprête à abuser de sa propre sœur. Cette information semble même raviver sa libido :

> On devine qu'elle a dû remplir souvent ce même formulaire d'identité. Pour moi, en revanche, cela ne va pas sans problème : nous avons donc affaire à la fille de Io, que je croyais demeurée en France. L'érotique objet de mes actuelles convoitises serait ainsi ma demi-sœur, puisque engendrée comme moi par le détestable Dany von Brücke. [1020]

Selon Vincent Jouve, auteur de *L'effet-personnage dans le roman*, il y a plusieurs façons de lire un roman. Si certains, oubliant la nature linguistique du texte, se laissent duper par l'illusion représentative et vivent, le temps de la lecture, dans un monde différent du monde réel ; d'autres, au contraire, ne perdent jamais de vue que tout texte, romanesque ou non, est d'abord une construction[1021]. Prendre trop au sérieux les fantasmes sado-érotiques d'œuvres comme *Un Roman sentimental* ou *Il entrerait dans la légende* serait donc une manière de conférer aux textes une réalité qu'ils ne possèdent pas. A l'époque de la parution de *Rose bonbon*, l'humoriste Jean-Marie Bigard, invité sur le plateau de l'émission *Tout le monde en parle* de Thierry Ardisson, avait mis sur le même plan le roman de Nicolas Jone-Gorlin et les vidéos à caractère pédopornographique. Véritable porte-parole des censeurs, le célèbre comique rejetait ici la notion robbe-grillétienne de catharsis. La polémique autour d'œuvres comme *Un Roman sentimental, Rose bonbon* et *Il entrerait dans la légende* est causée par l'idée d'une possible transposition dans la réalité d'actes imaginaires moralement et juridiquement répréhensibles. Ces ouvrages, comme ceux de Sade en leur temps, inciteraient le lecteur à violer, à torturer et à tuer. Dans *Glissements progressifs du plaisir*, le magistrat qui écoute les histoires sordides d'Alice se retrouve projeté, un très court instant, dans la peau de l'assassin de Nora. Image du lecteur perverti auquel sont attachés les

[1020] ROBBE-GRILLET Alain, *La Reprise*, *op.cit.*, p.142.
[1021] JOUVE Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, 1998, p.83.

défenseurs de la censure, le magistrat, contrairement aux voyeurs qui jalonnent l'œuvre du Nouveau Romancier, ne passera cependant jamais à l'acte :

> -Et quand tout a été en place, l'assassin providentiel est arrivé et a plongé un poignard dans la poitrine de Nora !
> -Des ciseaux.
> -Des ciseaux qui d'ailleurs vous appartiennent et sur lesquels on n'a relevé que *vos* empreintes.
> -Bien sûr, puisqu'ils sont à moi. Lui, il avait des gants… des gants noirs…. »
> On voit maintenant, sur l'écran, apparaître des mains gantées de noir. Puis c'est la tête inquiétante du magistrat qui entre dans le champ vide. Le dialogue off se poursuit :
> « Et pourquoi aurait-il fait ça ?
> -Sans doute un pauvre malade, jeté dans le crime par la fermeture des bordels.
> -C'était peut-être pour jouer, lui aussi. »
> Après un silence assez long, Alice ajoute, off toujours, d'une voix nettement chargée d'ironie :
> « N'est-ce pas ce qu'on appelle un transfert ? »[1022]

Si le magistrat renvoie au lecteur, Alice est un véritable double de l'écrivain. Comme Robbe-Grillet, la jeune fille est consciente de son pouvoir de conteuse. Chez l'auteur des *Gommes,* les pervers, contrairement à leurs victimes innocentes, sont toujours des narrateurs. En livrant leurs fantasmes les plus intimes, ils se racontent eux-mêmes tout en dévoilant les véritables intentions de l'écrivain. Avec son autofiction *Angélique ou l'enchantement,* Robbe-Grillet va encore plus loin en pervertissant ses propres souvenirs d'enfance. Le lecteur ne saura d'ailleurs jamais si l'enfant vicieux que l'auteur affirme avoir été a réellement existé :

> Un jour que, venant de la capturer après une longue course, je la serre ainsi dans un amas de foin odorant où elle s'est laissée tomber fort à propos, soudain toute molle et censément vaincue, elle dit à mi-voix, en me regardant de ses yeux bleus improbables : « Mords-moi la bouche, pour me punir. » […] Je pense qu'elle se livre à des jeux du même genre en compagnie de garçons plus mûrs. [1023]

Par le biais de la fausse autobiographie, Robbe-Grillet traite d'un autre sujet tabou : la sexualité infantile. Les penchants sadiques de l'auteur proviendraient de sa plus tendre

[1022] ROBBE-GRILLET Alain, *Glissements progressifs du plaisir*, *op.cit.*, p.48-49.
[1023] ROBBE-GRILLET Alain, *Angélique ou l'enchantement, op.cit.*, p.238-239.

enfance comme l'atteste, dans *Le Miroir qui revient*, l'évocation de rêves érotiques emprunts de cruauté :

> En fait, mes goûts pervers étaient si précoces qu'ils m'apparaissent, en y réfléchissant comme antérieurs même à toute conscience hétérosexuelle : je rêvais volontiers au massacre de mes camarades de classe (et les écoles communales n'étaient pas mixtes), mais ceux qui me semblaient laids et antipathiques étaient exécutés le plus vite possible, simplement pour les faire disparaître, tandis que les corps gracieux aux jolis visages tendres avaient droit à de longs supplices, liés aux troncs des marronniers dans la cours de récréation. [1024]

Or, comme a pu le démontrer Freud, dans *Trois essais sur la théorie de la sexualité*, les enfants qui assistent à un rapport sexuel entre adultes ne peuvent s'empêcher de voir l'acte sexuel comme une sorte de mauvais traitement[1025]. Le Robbe-Grillet enfant du *Miroir qui revient* n'est pas effrayé par cette brutalité inhérente à l'acte sexuel. La violence n'est pas pour lui un objet de peur mais un objet d'excitation. Ce pervers polymorphe assume pleinement ses désirs sadiques. Selon Laplanche et Pontalis, le coït parental (réel ou fantasmé) est compris par l'enfant comme une agression du père dans une relation sado-masochique ; il provoque une excitation sexuelle chez l'enfant en même temps qu'il fournit un support à l'angoisse de castration[1026]. Même si Robbe-Grillet n'évoque pas la sexualité de ses parents, on peut néanmoins mettre en relation la découverte des premiers désirs masochistes avec l'image freudienne de la mère violentée. Mais le Nouveau Romancier met néanmoins à distance la référence psychanalytique qui fait l'objet, dans son œuvre, de nombreuses moqueries comme le démontre cet extrait du *Miroir qui revient* :

> Méticuleux, sadique, économe par surcroît, je reconnais ici devant le bon docteur Freud avoir depuis mon plus jeune âge cumulé ces trois attributs, dont il a justement formé l'un de ses complexes favoris. Et, pour ses descendants actuels ou futurs, je signale en outre, à toute fins utiles, que j'ai tété le sein maternel jusqu'à plus de deux ans et qu'ainsi, sachant déjà marcher et parler presque couramment, j'ai

[1024] ROBBE-GRILLET Alain, *Le Miroir qui revient, op.cit.*, p180.
[1025] FREUD Sigmund, *Trois essais sur la théorie de la sexualité, op.cit.*, p.93.
[1026] LAPLANCHE Jean, PONTALIS J-B, *Vocabulaire de la psychanalyse, op.cit.*, p.432.

> pu réclamer en termes clairs cette exclusive nourriture par une phrase restée légendaire à la maison : « Pas lait tasse, lait à maman. »[1027]

L'écrivain se présente ici comme un être double puisqu'il est à la fois l'auteur et le personnage principal de son œuvre. Mais, comme on a pu déjà s'en rendre compte, cette fascination pour la question de la dualité des êtres fait partie intégrante de la fantasmatique robbe-grillétienne. Elle est également facteur de trouble pour le lecteur qui ne peut plus s'identifier à un seul personnage. Dans *La Reprise*, HR, en ne reconnaissant pas son reflet dans le miroir, fait sa propre expérience de la dualité :

> […] Ascher (ce qui voudrait dire, en allemand, l'homme couleur de cendre) redresse son visage vers le miroir fêlé, au-dessus du lavabo. C'est à peine s'il se reconnaît : ses traits sont brouillés, ses cheveux hirsutes, et sa moustache n'est plus en place ; à demi soulevée du côté droit, elle pend, légèrement de travers.[1028]

Ce morcellement identitaire atteint son apogée dans *Projet pour une révolution à New York,* le magasin aux masques humains permettant aux hommes de se fondre dans n'importe quelle peau :

> Les perruques- des deux sexes, mais surtout pour dames- sont placées à la partie supérieure de la vitrine ; au milieu, une longue chevelure blonde retombe en boucles soyeuses jusque sur le front d'un des présidents. Enfin, tout en bas, accouplés par paires sur une bande de velours noir posée à plat, des faux seins de jeunes femmes (de toutes les tailles, galbes et coloris, avec des aréoles de mamelons variés) sont offerts pour- à ce qu'il semble- au moins deux utilisation. En effet, un petit tableau latéral en expose le mode de fixation sur la poitrine (avec une variante pour les torses masculins), ainsi que la manière d'en faire passer inaperçu le pourtour, car seul ce point délicat peut trahir l'artifice, tant par ailleurs l'imitation de la matière charnue comme du grain de la peau est parfaite.[1029]

Chez Robbe-Grillet, ce fantasme lacanien du corps morcelé est omniprésent. L'individu, en changeant de peau, de visage, de sexe ou encore de matière, explore de nouveaux horizons sexuels. Ainsi, dans *Glissements progressifs du plaisir* et *Un Roman*

[1027] ROBBE-GRILLET Alain, *Le Miroir qui revient, op.cit*., p.181.
[1028] ROBBE-GRILLET Alain, *La Reprise, op.cit.*, p.48.
[1029] ROBBE-GRILLET Alain, *Projet pour une révolution à New York, op.cit*., p.53-54.

sentimental, les jeunes filles deviennent des poupées érotiques aussi rigides dans leurs postures que les modèles du photographe Eric Kroll :

> Elle a l'air de jouer à la poupée ; avec des gestes d'étalagiste dans une vitrine de mode, elle tourne autour de Nora, dressée telle une statue de chair et se laissant manœuvrer avec la complaisance tranquille d'une odalisque, ou d'une déesse, un demi-sourire tendre flottant sur ses lèvres disjointes, les yeux fixes et comme perdus dans une sorte de plaisir lointain, sans jamais montrer d'initiative personnelle, ni protester si sa costumière la malmène un peu : en particulier lorsque ses mouvements de mannequin articulé manquent de souplesse dans un passage délicat (l'enfilage d'une manche par exemple).[1030]



Photographies d'Eric Kroll

L'humain est devenu un objet malléable que le Nouveau Romancier prend plaisir à malmener. Cette idée d'une symbiose entre l'homme et l'objet, que l'on retrouve aussi chez des écrivains tels que William Burroughs et J.G. Ballard, permet à l'auteur des *La Jalousie* de laisser libre cours à son imaginaire pervers. A la fois en chair et en plastique, les femmes des œuvres de Robbe-Grillet subissent toutes sortes de sévices plus imaginatifs les uns que les autres. Au même titre que les poupées photographiées par Helmut Newton, en 2002, pour la revue *Playboy,* elles attendent la venue de leur tortionnaire. Dans *Projet pour une révolution à New York,* le corps en celluloïd fondu de Joan fascine le narrateur :

> Quand l'essence et la toison mousseuse ont fini de brûler, la flamme s'éteint brusquement. Je rallume les projecteurs. La belle Joan semble à présent bien ranimée. Ses yeux sont grands ouverts et brillants,

[1030] ROBBE-GRILLET Alain, *Glissements progressifs du plaisir, op.cit.*, p.68.

> dont elle me regarde encore avec le même air candide, étonné, disponible, un peu enfantin, et elle a toujours le même sourire naïvement sensuel sur ses lèvres disjointes, chargé de promesses, immuable et conventionnel. Le crin a disparu entre ses cuisses, entièrement consumé, et a laissé la place à une matière blanchâtre, gluante, qui recouvre le pubis en coulures irrégulières et que je suppose être le reste de la colle, fondue à la chaleur du brasier [...][1031]

La matière gluante sur le pubis de Joan rappelle le magma formé par les œufs et le sirop de grenadine sur le corps de Nora dans *Glissements progressifs du plaisir*. Le corps sale, meurtri et visqueux devient ici objet de désir. Cette attirance pour le bizarre et le monstrueux, plutôt rare dans l'œuvre de Robbe-Grillet, méritait d'être surlignée. On en retrouve une occurrence importante dans *Djinn* à travers le cadavre d'une mystérieuse jeune fille en carton-pâte qui aurait la possibilité de sécréter un liquide dont la texture et la couleur rappellent le sang :

> L'évidence artificialité de l'ensemble convainquit tout à fait Simon de sa méprise, qui reproduisait, en somme, à quelques heures d'intervalle, celle de son arrivée : il se trouvait de nouveau en présence du mannequin en carton-pâte. Cependant, la flaque rouge sombre n'était pas de matière plastique : Simon en contrôla, du bout des doigts, le caractère légèrement humide et visqueux. On ne pouvait affirmer, néanmoins, que ce fût du véritable sang. [1032]

Le mannequin du roman de Robbe-Grillet évoque les machines-humaines des œuvres du cinéaste canadien David Cronenberg. Dans *Vidéodrome,* film contemporain de *Djinn*, le ventre de Max Renn, le personnage principal, se transforme en magnétoscope organique. Si dans *Djinn* et *Vidéodrome,* l'humain devient objet, il garde néanmoins certaines propriétés biologiques. Ainsi, le magnétoscope du film de Cronenberg est fait de chair frémissante alors que le mannequin du roman de Robbe-Grillet se vide de son sang.

[1031] ROBBE-GRILLET Alain, *Projet pour une révolution à New York, op.cit.*, p.179.
[1032] ROBBE-GRILLET Alain, *Djinn-un trou rouge entre les pavés disjoints, op.cit.*, p.83-84.



Vidéodrome de David Cronenberg

Chez le Nouveau Romancier comme chez le cinéaste canadien, les objets organiques sont toujours sexuellement connotés. Le mannequin de *Djinn* représente d'ailleurs le corps d'une femme sauvagement violée et assassinée. L'auteur de *La Jalousie,* à l'image de David Cronenberg mais aussi de William Burroughs et de J.G. Ballard, est le créateur d'un univers fantasmatique pervers et monstrueux. Il ne cesse d'y solliciter l'attention du récepteur qui devient, à son tour, l'un des personnages principaux de son œuvre.

-Le spectateur fantasmé

Pour Robbe-Grillet, le spectateur est une créature fantasmatique qui n'a pas d'existence concrète au-delà de l'œuvre dans laquelle elle apparaît. Il se présente souvent comme un double de l'auteur avec lequel il partage toutes sortes d'obsessions sado-érotiques. Dans *Glissements progressifs du plaisir,* la jeune Claudia, tournée face à la caméra, devient porte-parole de ce spectateur érotomane auquel le Nouveau Romancier n'a cessé de faire allusion tout au long de son œuvre :

> « -Des punitions ?
>
> -Oui, ne craignez rien, mon petit, je suis avocate. On m'a parlé de cachots souterrains, de chaînes, de fouet, et même pire…
>
> -Non, je n'ai jamais rien vu de pareil ici… C'est dommage : ça serait peut-être amusant…

-Vous trouvez ? Amusant pour qui ?

-Je ne sais pas moi, pour les spectateurs. »[1033]

Les scènes sadomasochistes évoquées par Maître David, aux antipodes des rapports brutaux que l'on retrouve dans les romans de Robbe-Grillet, sont reléguées au rang de photos de charme pour revues spécialisées. Le spectateur fantasmé auquel s'adresse Claudia n'assistera donc pas à une quelconque séance de domination sexuelle, le sadomasochisme étant relégué ici au rang de simple image érotique. Si la représentation est déceptive, elle élargit cependant le champ du fantasme en permettant au spectateur de créer lui-même les scènes de soumissions qui manquent au film. Chez Robbe-Grillet, le monde du SM n'est jamais sérieusement représenté. Loin du regard critique de Barbet Schroeder qui explorait, dans *Maîtresse,* la complexité des rituels sadomasochistes, le Nouveau Romancier cherche à mettre en scène le fantasme et non la réalité. Il y a finalement assez peu de scènes sadomasochistes dans les films de Robbe-Grillet. Dans *Glissements progressifs du plaisir,* mais aussi dans *L'Eden et après* et *C'est Gradiva qui vous appelle,* ce sont les corps meurtris, et non les actes, qui sont exposés aux yeux du spectateur :

Sœur Julia n'est plus dans le champ et les fesses de Maria sont marquées de multiples lignes saignantes laissées par le fouet. [1034]

L'adresse de Claudia aux spectateurs de *Glissements progressifs du plaisir* est donc doublement ironique puisqu'elle déçoit les attentes du spectateur fantasmé par Robbe-Grillet mais aussi celles du spectateur réel déjà trompé par l'affiche du film et son titre suggestif. La nudité intégrale des actrices est le principal attrait érotique d'une œuvre dans laquelle les actes sexuels ne sont jamais représentés. Il n'y a pas de coït dans le cinéma de Robbe-Grillet. Si la sexualité des personnages est mise en avant, le rapport sexuel est, quant à lui, toujours élidé.

[1033] ROBBE-GRILLET Alain, *Glissements progressifs du plaisir*, *op.cit*., p.114.
[1034] *Ibid.*, p.106-107.

On ne voit ainsi jamais John Locke faire l'amour à Belkis dans *Gradiva.* Bien que représentés, à plusieurs reprises, dénudés sur un lit, les deux personnages ne se feront jamais complices du voyeurisme d'un spectateur condamné à feuilleter un catalogues d'images érotiques figées. John Locke attache Belkis au lit comme Trintignant attachait Marie-France Pisier dans *Trans-Europ-Express.* Mais si la préparation est longuement représentée, l'acte est, quant à lui, laissé en suspens :

> On retrouve John dans la chambre à coucher. Il est tout habillé, tandis que Belkis, vêtue seulement d'une ample chemise de nuit en voile blanc, légère et transparente mais sans fioritures, est allongée sur le grand lit dans une posture qui rappelle beaucoup celle de Leïla morte. Ses deux pieds écartés ont été attachés par des fines cordes, maintenant les jambes ouvertes. John est occupé à lui lier le poignet droit aux volutes de ferronnerie ou à une colonnette, à la tête du lit (un lit à forts barreaux de cuivre, par exemple, comme celui « de Trans-Europ- Express »).[1035]

Robbe-Grillet est un anti-Just Jaeckin. Si les personnages et les intrigues de ses films sont dignes d'une mauvaise série rose, le traitement qu'il en fait est radicalement différent. Le spectateur fantasmé, auquel il fait appel dans *Glissements progressifs du plaisir*, doit chercher à comprendre ce mode de fonctionnement. L'œuvre cinématographique du Nouveau Romancier est loin d'être la simple illustration de fantasmes sexuels stéréotypés tels que l'on en trouve dans de nombreux films érotiques de l'époque. Elle interroge, au contraire, les codes de la représentation fantasmatique. Or ce type de questionnement pose visiblement problème puisque le film *Glissements progressifs du plaisir,* bien qu'il ne contienne aucune scène sexuelle à caractère explicite, a été condamné pour pornographie par le tribunal civil de Venise en 1975 :

> On commence par lire les attendus du jugement prononcé contre nous à Palerme. Le consulat général de France a délégué deux interprètes pour me traduire les débats. Le texte de ma condamnation, après une référence inévitable à Benedetto, dit en substance :
> Un artiste a le droit de montrer des scènes déshabillées voire impudiques, mais à la condition expresse que ces scènes soient justifiées par les nécessités de l'intrigue. Nous avons vu le film de sieur Grillet, et nous n'avons absolument rien compris à l'intrigue, qui ne comporte aucune nécessité dans

[1035] ROBBE-GRILLET Alain, *C'est Gradiva qui vous appelle*, *op.cit.*, p.64.

> l'enchaînement des scènes. Les nombreux passages déshabillés qu'il contient ne sont donc que de la simple pornographie. [1036]

Les censeurs du film de Robbe-Grillet ne sont pas tant choqués par l'étalage de corps dénudés que par l'absence d'une véritable trame narrative. Ils rappellent ces admirateurs de romans classiques auxquels fait allusion Nathalie Sarraute dans *L'Ère du soupçon*. Pour ce type de public, le fond prime sur la forme. Ainsi, la médiocrité du style importe peu face à la cohérence de l'histoire :

> Si le roman est écrit dans un style qui rappelle celui des classiques, il est bien rare qu'ils n'attribuent à la matière que ce style recouvre, si indigente soit-elle, les qualités d'*Adolphe* ou de *La Princesse de Clèves.* Si, au contraire, un de ces romans aux personnages si ressemblants et aux intrigues si passionnantes, se trouve écrit dans un style plat et lâché, ils parlent de ce défaut avec indulgence, comme d'une imperfection regrettable, sans doute, mais sans grande importance, qui ne peut choquer que les délicats, qui n'entame en rien la valeur véritable de l'œuvre : quelque chose d'aussi superficiel, d'aussi insignifiant qu'une petite verrue ou un simple bouton sur un beau et noble visage. [1037]

Les spectateurs, qui ne connaissent pas l'œuvre de Robbe-Grillet, peuvent penser que *Glissements progressifs du plaisir* et *Le Jeu avec le feu* ne sont, au vu de leurs titres et de leurs affiches, que de vulgaires films érotiques de série. Or, comme on a pu le voir précédemment, l'auteur des *Gommes* utilise, tout en la mettant à distance, l'imagerie stéréotypée de ce type de production. Ce réinvestissement du genre passe par de nombreux clins d'œil aux spectateurs qui, comme le Nouveau Romancier, doivent en connaître les codes et les figures imposées. Ainsi, Sylvia Kristel, l'*Emmanuelle* et la *Lady Chatterley* de Just Jaeckin, a fait partie du casting du *Jeu avec le feu* alors que dans le récent *C'est Gradiva qui vous appelle,* c'est Dany Verrissimo, ancienne actrice de films pornographiques sous le pseudonyme d'Ally Mac Tyana, qui incarne le personnage de Belkis, la servante soumise de John Locke. Quant à Anicée Alvina, quelques années avant de devenir l'héroïne de

[1036]ROBBE-GRILLET Alain, *Angélique ou l'enchantement, op.cit.*, p.201.
[1037] SARRAUTE Nathalie, *L'Ère du soupçon*, Paris, Gallimard, 1956, p.145-146.

Glissements progressifs du plaisir et du *Jeu avec le feu,* elle avait interprété, dans *Le rempart des béguines,* le rôle de la jeune maîtresse soumise de Nicole Courcel. Si, en tournant avec Robbe-Grillet, ces actrices de charme gagnent une certaine notoriété, elles n'en demeurent pas moins enfermées dans un même type de rôles stéréotypés. Ainsi, dans *Le Jeu avec le feu,* Sylvia Kristel joue le rôle de Diana Dupont, jeune femme enlevée pour un officier dans une maison close. La posture du personnage anticipe d'ailleurs celles des jeunes prostituées de *La Reprise* :

> On voit ensuite Diana, toujours aux mains de ses ravisseurs, qui arrive dans notre maison de prostitution au bord de la mer. Son costume est de plus en plus déchiré : elle a dû se débattre encore plus violemment. Mais, à présent, elle paraît réduite à l'obéissance ; et le désordre de son costume comme l'animation de sa révolte lui donnent un attrait supplémentaire. On procède donc aussitôt, sous la direction de Francis, à la séance de photographie qui permettra d'afficher un joli portrait de la nouvelle pensionnaire dans la salle où les clients opèrent leur choix.[1038]

Deux ans après *Le Jeu avec le feu,* Claude Chabrol donna néanmoins à l'héroïne d'*Emmanuelle* le rôle principal d'*Alice ou la dernière fugue,* transposition moderne du célèbre conte de Lewis Carroll auquel Robbe-Grillet a fait allusion à plusieurs reprises au cours de son œuvre.


Anicée Alvina dans *Le rempart des béguines* de Guy Casaril


Sylvia Kristel dans *L'amant de Lady Chatterley* de Just Jaeckin


Sylvia Kristel dans *Alice ou la dernière fugue* de Claude Chabrol

Le réalisateur de *L'Immortelle* s'adresse à un public qui lui ressemble. Ses spectateurs doivent aussi bien connaître les classiques de la littérature française que les productions

[1038] ROBBE-GRILLET Alain, *Scénarios en rose et noir, op.cit.,* p.431.

érotiques contemporaines. Dans *N. a pris les dés*, ce fantasme d'un spectateur idéal est incarné par le narrateur qui joue aux dés la structure du film. Son monologue sur l'artificialité des constructions narratives dans les films policiers en fait aussi un double de l'auteur. Ce personnage, c'est Robbe-Grillet critiquant le roman balzacien mais aussi l'image d'un spectateur exigeant pour qui le cinéma est un art en perpétuelle évolution. Le narrateur du film dit d'ailleurs s'intéresser à tout ce qu'il ne comprend pas : les mots détachés de leur contexte, les gestes en suspens, les images saisies à l'improviste ou encore les images dont le rapprochement semble dû au hasard. Cette énumération ne fait que reprendre les principales caractéristiques de l'œuvre robbe-grillétienne. Ainsi, l'idée de gestes en suspens et de mots détachés de leur contexte rappellent de nombreuses scènes de *L'Année dernière à Marienbad* :

> Juste après la dernière phrase, le plan change, et le nouveau plan peut être censé montrer ce que A regarde (mais il n'y a de cela aucune preuve). On voit maintenant un autre coin du même salon, centré sur un groupe de deux personnes, debout : un homme (vu peut-être auparavant déjà) et une jeune femme (celle du jeune couple vu précédemment) ; mais ils sont situés au fond de l'image, assez loin. On les voit converser, sourire, etc. Ils ne sont pas tout à fait arrêtés, ils font deux pas vers l'avant. On entend leurs voix, comme s'ils étaient très près, qui continuent la conversation précédente.
> JEUNE FEMME : *Non, non !*
> HOMME : *Vous avez tort, c'est très amusant.*
> JEUNE FEMME : *J'aime la liberté.* [1039]

Quant à ces images saisies à l'improviste où dont le rapprochement semble dû au hasard, elles sont au centre de la création cinématographique de Robbe-Grillet. Le Nouveau Romancier ne cherche pas à leur donner un sens prédéfini puisque, comme a pu le dire le narrateur de *N. a pris les dés*, les images n'ont pas d'autre sens que celui qu'on veut bien leur donner. Le spectateur a donc le choix, soit de recréer à partir de ces morceaux épars une œuvre narrative rassurante et close sur elle-même, soit de se laisser guider par la fluidité infinie des sens. Le narrateur de *N. a pris les dés* interroge la notion de réception. Il tend un

[1039] ROBBE-GRILLET Alain, *L'Année dernière à Marienbad*, *op.cit.*, p.47.

miroir aux spectateurs qui doivent se poser les mêmes questions que lui à la fin du film. Ce spectateur idéal fantasmé par Robbe-Grillet est appelé à réfléchir sur sa propre condition de récepteur. On retrouve ce même type de questionnements dans *Glissements progressifs du plaisir* lorsqu'Alice et Maître David s'apprêtent à rejouer l'assassinat de Nora :

> « Alors, qu'est-ce qu'on fait ?
> -On attend un peu.
> -On attend quoi ?
> -Eh bien, le parquet, le commissaire de police, tous les gens qui doivent être là pour la reconstitution.
> -Qui jouera l'assassin ?
> -Je ne sais pas, un flic probablement ; peut-être ce type qui est en faction à la porte.
> -Et le rôle de Nora ?
> -Ils ont sûrement prévu quelqu'un.
> - Ça commence à quelle heure ?
> -En principe maintenant, mais ils sont toujours en retard… On attend toujours quelqu'un, ou quelque chose… »[1040]

L'attente évoquée par Nora est celle du spectateur traditionnel qui cherche des réponses à ses interrogations. Or *Glissements progressifs du plaisir* se présente comme l'histoire d'un crime sans coupable ni victime. D'ailleurs, le meurtre de Nora n'est jamais montré à l'écran. Si l'on voit le corps de la victime, son assassinat, à l'image des prétendus rapports sadomasochistes entre les sœurs et les détenues de la prison, fait partie du hors-champ. Le spectateur de *Glissements progressifs du plaisir*, n'ayant aucune réponse à ses questions, est obligé de rejeter toutes les trames narratives qui lui sont présentées. Celles-ci constituent la forme de l'œuvre et non son fond. Ainsi, le meurtre de Nora dans *Glissements progressifs du plaisir,* tout comme celui de Marie-Ange Van de Reeves dans *La Belle Captive,* se présente comme un élément purement esthétique permettant à l'auteur de réinvestir tout un imaginaire de roman de gare. L'inspecteur de police, interprété par Jean-Louis Trintignant, apparaît alors moins comme un personnage important que comme un élément de décor au même titre que la bicyclette qui orne l'appartement de la victime. Les

[1040] ROBBE-GRILLET Alain, *Glissements progressifs du plaisir, op.cit.,* p.142-143.

questions qu'il pose à Alice sont également marquées par le non-sens. Telles les créatures fantasmatiques qui jalonnent l'œuvre de Lewis Carroll, l'inspecteur parle pour ne rien dire, ne laissant même pas la possibilité à la jeune fille de lui répondre :

> Tout en se démenant à travers les pièces communicantes de l'appartement, l'inspecteur qui poursuit sa fouille en prenant des airs entendus et des postures de bandes dessinées, entame une sorte d'interrogatoire absurde, mélangeant des questions d'apparence policière :
> « A quelle heure êtes-vous rentrée hier soir ? »
> « Pourquoi les stores étaient-ils fermés ? »
> « Vous connaissez un certain Boris ? »
> à des phrases tout à fait dérisoires :
> « Vos dernières vacances, vous les avez passées où ? «
> « Vous aimez les œufs ? »
> « Qu'est-ce que vous faites exactement ? Vous êtes comédienne ? … Danseuse ?... Mannequin ?.... Call girl ? Cover girl ? Girl ?... Script girl ?... Hein? »
> « Combien possédez-vous de paires de chaussures? »
> «Savez-vous nager ? »
> « A quel âge avez-vous fait votre première communion ? »[1041]

Si la plupart des questions de l'inspecteur sont, comme a pu le souligner Robbe-Grillet dans son ciné-roman, en rapport plus ou moins direct avec certains épisodes relatés dans la suite du film, elles n'en demeurent pas moins incohérentes et même inquiétantes dans le cadre d'un interrogatoire de police. Cette inquiétude doit être partagée par le spectateur qui, face à une œuvre qui n'est ni un polar comme son synopsis le laissait présager ni un film érotique comme son affiche pouvait le faire penser, se retrouve au cœur d'une véritable aporie. Mais le Nouveau Romancier ne cherche pas à faire fuir ses spectateurs. Il veut, au contraire, les ouvrir à une nouvelle forme de cinéma. Ainsi l'on peut mettre en parallèle l'œuvre de Robbe-Grillet avec ce que Jean Douchet dit du cinéma de Godard :

> Le cinéma de Godard se veut dès lors un cinéma de chercheur (scientifique). Toutes ses composantes (récit, dialogue, mise en scène, en place, en graphisme, mouvements d'appareils, cadrages, lumières, son, montage, mixage, etc.) seront triturées, déstructurées pour en extraire, non la réponse à la célèbre

[1041] *Ibid.*, p.36-37.

> question d'André Bazin : « Qu'est-ce que le cinéma ? », mais au contraire en poussant infiniment son questionnement, pour en prouver son existence. Le grand musicien ne cherche que la musique, le poète que la poésie, le peintre que la peinture, Godard que le cinéma. [1042]

Comme le réalisateur emblématique de la Nouvelle Vague, Robbe-Grillet cherche à faire agir le spectateur en le faisant réfléchir aux conditions de la création cinématographique. Dans l'introduction du ciné-roman de *L'Année dernière à Marienbad*, ses paroles deviennent même prophétiques :

> Deux attitudes sont alors possibles : ou bien le spectateur cherchera à reconstituer quelque schéma « cartésien », le plus linéaire qu'il pourra, le plus rationnel, et ce spectateur jugera sans doute le film difficile, si ce n'est incompréhensible ; ou bien au contraire il se laissera porter par les extraordinaires images qu'il aura devant lui, par la voix des acteurs, par les bruits, par la musique, par le rythme du montage, par la passion des héros…, à ce spectateur-là le film semblera le pus facile qu'il ait jamais vu : un film qui ne s'adresse qu'à sa sensibilité, qu'à sa faculté de regarder, d'écouter, de sentir et de se laisser émouvoir. L'histoire racontée lui apparaîtra comme la plus réaliste, la plus vraie, celle qui correspond le mieux à sa vie affective quotidienne aussitôt qu'il accepte de se débarrasser des idées toutes faites, de l'analyse psychologique, des schémas plus ou moins grossiers d'interprétation que les romans ou le cinéma ronronnant lui rabâchent jusqu'à la nausée, et qui sont les pires abstractions. [1043]

L'auteur des *Gommes* revendique une parfaite filiation avec certains de ses contemporains. Comme on a pu le voir précédemment, Antonioni a eu une influence considérable sur la création cinématographique de Robbe-Grillet. Chez lui, le spectateur est également appelé à corriger sa perception de la narrativité cinématographique. Dans *Préface à une vie d'écrivain,* le Nouveau Romancier évoque le cas de *Blow-up*, film qui, comme *L'Avventura* quelques années auparavant, se construit sur l'idée d'un manque :

> *Blow-up* est un film splendide, et le fait qu'on ne comprenne pas ce qu'était ce meurtre devient le manque essentiel qui sous-tend la structure. On revient toujours à mes vieilles idées sur le trou diégétique qui organise l'ensemble. [1044]

[1042] DOUCHET Jean, *Nouvelle Vague*, Paris, éd. Hazan, 1998, p.243.
[1043] ROBBE-GRILLET Alain, *L'Année dernière à Marienbad, op.cit.*, p. 17-18.
[1044] ROBBE-GRILLET Alain, *Préface à une vie d'écrivain, op.cit.,* p.225-226.

Cette part de mystère et de non-dit que l'on peut trouver dans n'importe quelle œuvre, devient, chez le cinéaste italien, le moteur même de l'action. Dans *Profession : reporter*, le personnage de David Locke, interprété par Jack Nicholson, est un usurpateur d'identité dont on ignore les véritables motivations. En prenant la place d'un mort, il est irrévocablement condamné à connaître le même sort. Or personne ne saura, à la fin du film, si Locke a été ou non assassiné. Son corps inanimé est retrouvé dans une chambre d'hôtel sans qu'aucune explication ne soit donnée. C'est au spectateur de construire l'histoire de ce personnage, de lui trouver des motivations tout en lui construisant une destinée. Dans *La Reprise,* les motivations du narrateur sont aussi obscures que celle de David Locke. Agent subalterne d'un mystérieux service de renseignement et d'intervention, le personnage semble dénué d'émotions. Sa froideur et son identité indistincte l'apparente aux personnages figés du *Miroir* de Tarkovski et de *L'Année dernière à Marienbad* de Resnais. H.R. n'est qu'un pantin aux mains d'une organisation qui le dépasse. Il est difficile pour le lecteur de s'identifier à lui mais aussi de le considérer comme un véritable personnage romanesque. En ce sens, le héros du roman de Robbe-Grillet rappelle le faux-reporter du film d'Antonioni. Comme lui, il avance dans un univers dont il ne maîtrise pas les codes et sur lequel il n'a aucune emprise:

> En examinant avec plus de soin le porte-cartes, il me paraît douteux que ce gros trou rond aux bords éclatés ait été fait par la balle d'une arme de poing, ou même d'épaule, tirée d'une distance non négligeable. Quant aux souillures d'un rouge assez vif qui en maculent une des faces, elles ressemblent plus à des traces de peinture fraîche qu'à du sang. Je range l'ensemble dans l'histoire et j'y prends le pistolet. J'en ôte le chargeur, où il manque quatre balles, dont l'une était déjà engagée dans le canon. Quelqu'un aurait donc fait feu à trois reprises avec cet engin, connu pour sa précision, fabriqué par la Manufacture de Saint-Etienne. Je retourne à la fenêtre sans châssis de l'autre pièce. [1045]

Mais s'il y a un personnage dans l'œuvre de Robbe-Grillet qui apparaît comme un double du David Locke d'Antonioni, c'est sans doute le John Locke de *C'est Gradiva qui vous appelle.* D'un point de vue onomastique, les deux personnages portent déjà le même

[1045] ROBBE-GRILLET Alain, *La Reprise, op.cit.*, p.38-39.

nom de famille. Ils évoluent également dans un univers qu'ils ne connaissent pas avec pour seule guide une mystérieuse jeune femme dont ils ignorent tout. Cette femme mystérieuse, anonyme chez Antonioni, multiple chez Robbe-Grillet, est un objet de désir qui amènera les personnages à leur propre perte. Si David trouvera la mort, John perdra, quant à lui, l'être aimé. Comme la Hermione-Gradiva du film de Robbe-Grillet, la jeune fille interprétée par Maria Schneider, dans *Profession : reporter*, se présente comme une sorte d'ange protecteur bien que l'on ne sache rien de ses véritables motivations. Si ces deux films paraissent diamétralement opposés, ils demandent au spectateur un même effort de conceptualisation. Le périple de David est, au final, aussi artificiel que les déambulations de John Locke dans son Orient de carton-pâte. Antonioni, plus retors que Robbe-Grillet, a opté pour une mise en scène documentaire hyperréaliste aux antipodes des univers oniriques du Nouveau Romancier. Or si les lieux paraissent réels, la situation du personnage principal est aussi fantasmatique que celle des héros de Robbe-Grillet. David Locke est prisonnier d'un espace qui finira par le néantiser. Le désert, espace clos dont il semble impossible de sortir, rappelle alors l'hôtel de *L'Année dernière à Marienbad.* Face à ce type d'œuvre, le spectateur doit progressivement accepter l'idée de se laisser guider par ce qu'il voit à l'écran sans chercher à réfléchir à la cohérence des faits qui lui sont présentés. Dans *Scénarios modèles, modèles de scénarios*, Francis Vanoye, en reprenant à son compte la notion de non-personnage, insiste sur le statut particulier du spectateur appelé, lui aussi, à disparaître :

> […] le non personnage s'atomise, s'abîme dans la structure du film et de l'histoire. On ne peut même plus formuler d'hypothèses à son endroit, éprouver quelque sentiment que ce soit : on assiste simplement au jeu de ses apparitions, disparitions et métamorphoses. *L'Année dernière à Marienbad* et les films de Robbe-Grillet qui suivirent (*L'Homme qui ment*) sont des exemples, ainsi que certains Godard (*Alphaville, Soigne ta droite*), Ruiz (*Les Trois couronnes du matelot*) ou Greenaway (*Drowning by Numbers*).[1046]

[1046] VANOYE Francis, *Scénarios modèles, modèles de scénarios, op.cit.*, p.54-55.

La mise en relation entre Robbe-Grillet et Raoul Ruiz est intéressante surtout quand l'on sait que le Nouveau Romancier a interprété, en 2000, dans *Le Temps retrouvé* le rôle d'Edmond de Goncourt. On retrouvait également au casting de ce long-métrage, Arielle Dombasle, la muse des deux cinéastes, ainsi que Marie-France Pisier, la prostituée de *Trans-Europ-Express.*


Profession : reporter de Michelangelo Antonioni


Le Temps retrouvé de Raoul Ruiz

Si, dans ses films, Robbe-Grillet interroge le statut du spectateur, dans ses romans, notamment à partir de la période formaludique, c'est la figure du lecteur, devenu un personnage à part entière, qui s'adresse directement à l'auteur. Ainsi, dans *La Belle Captive*, le narrateur, assassin pervers et double du romancier, est interrogé sur ses propres pratiques sexuelles :

> La virginité du sujet est-elle indispensable ?
> En principe, oui. Mais pour des novices de choix, capturées sans examen préalable, il arrive souvent qu'on passe sous silence les fautes antérieures (pourvues qu'elles n'aient pas laissé de traces trop visibles), qui doivent cependant être rachetées par des humiliations et cruautés supplémentaires au cours de cérémonies spéciales d'expiation. [1047]

Cet interrogateur, également présent dans *Souvenirs du triangle d'or,* est une image du lecteur qui cherche à comprendre le fonctionnement fantasmatique de l'œuvre. Robbe-Grillet, même s'il ne dit rien des possibles motivations de ce lecteur imaginaire, interroge néanmoins,

[1047] ROBBE-GRILLET Alain, *La Belle Captive, op.cit.,* p.119-122.

à travers lui, la notion de curiosité. Il est, en effet, impossible de savoir si ce personnage partage où non les fantasmes de l'auteur. Cette figure du lecteur apparaît alors moins comme un pervers se délectant d'histoires sordides et graveleuses que comme un simple curieux qui, ne connaissant pas forcément l'univers du SM, cherche à en comprendre le fonctionnement. On retrouve ce même type de procédé dans *Cérémonies de femmes*, l'œuvre autobiographique de Catherine Robbe-Grillet. En retranscrivant ses entretiens avec Jean-Luc Henning, l'épouse du Nouveau Romancier donne des indications précises sur son activité de dominatrice. L'intervieweur, pourtant réel cette fois-ci, se présente aussi comme une figure du lecteur. Les questions posées dénotent d'ailleurs une véritable méconnaissance du milieu sadomasochiste que le lecteur, à l'image de Jean-Luc Henning, découvre progressivement :

> Je suis restée seule avec Séverin. Cette dernière scène faisait aussi partie du cérémonial : j'ai assisté à la remise en ordre, moi, debout, bottée
> -*Nue ?*
> -Moi, je n'étais pas nue, non. D'ailleurs, je ne suis jamais nue. Jamais. Question d'éthique… Le serviteur était lui aussi habillé. J'ai été assez méchante, je dois dire : j'ai renversé sa… Je lui ai fait refaire une seconde fois la même besogne.
> -*Vous avez renversé quoi ?*
> -La bassine d'eau chaude : il venait de rincer le sol. Ensuite je lui ai demandé de s'occuper de mon sort.[1048]

Dans *Projet pour une révolution à New York*, un homme mystérieux, miroir du lecteur, interroge également les motivations du narrateur. Ce lecteur fictif se montre cependant moins neutre que l'interrogateur de *La Belle Captive*. En critiquant la futilité de certaines scènes qu'il juge trop explicites, il fait même figure de censeur :

> -Est-ce vraiment bien utile ? N'avez-vous pas tendance à trop insister, comme je l'ai signalé déjà, sur l'aspect érotique des scènes rapportées ? [1049]

[1048] ROBBE-GRILLET Catherine, *Cérémonies de femmes, op.cit.,* p.54.
[1049] ROBBE-GRILLET Alain, *Projet pour une révolution à New York, op.cit.,* p.188.

Mais, paradoxalement, les questions posées par le personnage permettent au narrateur de détailler, parfois à l'extrême, certaines scènes sadomasochistes particulièrement violentes. Le lecteur fantasmé par Robbe-Grillet se rapproche alors de la figure du spectateur évoquée dans *Glissements progressifs du plaisir*. S'il semble offusqué par les révélations du narrateur, il n'en demeure pas moins attentif à la description minutieuse des sévices subis par la jeune Sarah Goldstücker :

> Mais je continue, sans cela nous n'en finirons jamais. Au moment où N.G.Brown (souvent appelé N, pour simplifier) fait irruption dans la bibliothèque, Sarah Goldstücker, la véritable fille du banquier (procréée jadis par les moyens artificiels que l'on vient de dire), se trouve donc entièrement nue, sans défense, de fortes cordelettes s'enroulant et s'entrecroisant tout autour de son corps, à l'exception des jambes que le docteur Morgan vient de libérer de leurs entraves, pour les attacher aussitôt d'une autre façon, plus conforme à ses projets : les chevilles et genoux étroitement fixés aux quatre anneaux des gros poids en fonte, de trente kilos chacun, disposés approximativement selon les quatre sommets d'un carré, ce qui maintient les cuisses bien ouvertes, appliquées sur le sol de pierre par toute leur face externe, et les genoux fléchis d'environ quarante-cinq degrés. […] Là, les chélicères de l'appareil buccal, entourés des palpes maxillaires toujours en mouvement, s'approchent de la peau brune à plusieurs reprises, puis s'en écartent comme s'ils léchaient ou goûtaient à petites bouchées une nourriture délicate, enfin ils se fixent en un point de la surface à peine grenue, constellée de papilles plus claires, et lentement s'y enfoncent en pinçant la chair, telles les tenailles de fer aux crocs aigus, rougis au feu, qui martyrisèrent une autre vierge bienheureuse au nom de pierre irisée, sur une place publique, à Catane. [1050]

Le lecteur est devenu le complice du narrateur mais implicitement aussi celui de l'auteur or, comme l'a fait remarquer Bruce Morrisette, dans *Les Romans de Robbe-Grillet,* le narrateur de *Projet* semble même compter sur son lecteur pour compléter une allusion indirecte à la boucle de fumée de cigarette en forme de huit du *Voyeur*[1051] :

> Par terre, à trente centimètres environ de l'épaule nue, écrit-il, il y a une cigarette consumée dont la fumée s'élève doucement, en une fine…[1052]

[1050] *Ibid.*,p.192-193 et 196.
[1051] MORRISSETTE Bruce, *Les Romans de Robbe-Grillet*, op.cit., p.286.
[1052] ROBBE-GRILLET Alain, *Projet pour une révolution à New York, op.cit.*, p.144.

Robbe-Grillet s'adresse à un lecteur idéal avec qui il signe une sorte de pacte de lecture similaire à celui proposé par Lautréamont dans *Les Chants du Maldoror* :

> Lecteur, c'est peut-être la haine que tu veux que j'invoque dans le commencement de cet ouvrage ! Qui te dit que tu n'en renifleras pas, baigné dans d'innombrables voluptés, tant que tu voudras, avec tes narines orgueilleuses, larges et maigres, en te renversant de ventre, pareil à un requin, dans l'air beau et noir, comme si tu comprenais l'importance non moindre de ton appétit légitime, lentement et majestueusement, les rouges émanations ? Je t'assure, elles réjouiront les deux trous informes de ton museau hideux, ô monstre, si toutefois tu t'appliques auparavant à respirer trois mille fois de suite la conscience maudite de l'Eternel ! [1053]

Si le poète maudit s'adresse directement à son lecteur, le Nouveau Romancier préfère présenter, parfois *in medias res,* ses propres fantasmes sexuels comme l'atteste la première page de *La Maison de rendez-vous.* C'est alors au lecteur d'accepter ou non d'entrer dans un univers qui exhibe d'entrée sa propre perversité :

> La chair des femmes a toujours occupé, sans doute, une grande place dans mes rêves. Même à l'état de veille, ses images ne cessent de m'assaillir. Une fille en robe d'été qui offre sa nuque courbée- elle rattache sa sandale- la chevelure à demi renversée découvrant la peau fragile et son duvet blond, je la vois aussitôt soumise à quelque complaisance, tout de suite excessive. L'étroite jupe entravée, fendue jusqu'aux cuisses, des élégantes de Hong-Kong se déchire d'un coup sous une main violente, qui dénude soudain la hanche arrondie, ferme, lisse, brillante, et la tendre chute des reins. [1054]

Cette figure du lecteur-interrogateur, que l'on retrouve dans *Projet pour une révolution à New York* et *Souvenirs du triangle d'or,* n'apparaissait pas encore dans *La Maison de rendez-vous.* Cependant, le narrateur, en dévoilant, à ses lecteurs, toutes sortes de scénarii sado-érotiques, se présentait déjà comme un double de l'auteur :

> Elle aurait évidemment mieux fait de conserver le chien comme garde du corps jusqu'au troisième étage (ou au cinquième ?) ; c'est ce qu'elle pense un peu tard, comme chaque fois, tandis qu'elle recule vers l'angle de la pièce, le Vieux s'avançant lentement, pas pour pas, avec un visage qui lui fait peur, gagnant peu à peu du terrain sur elle, qu'il domine maintenant de toute la tête, immobile, la bouche mince, la barbiche grise bien taillée, les moustaches qui ont l'air en carton, et les yeux qui brillent d'un

[1053] LAUTREAMONT, *Les Chants du Maldoror,* 1869, Paris, Gallimard, 1973, p. 18-19.
[1054] ROBBE-GRILLET Alain, *La Maison de rendez-vous, op.cit.*, p.11.

> éclat de folie criminelle. Il va la tuer, la torturer, la découper au rasoir… Kim essaie de hurler, comme chaque fois, aucun son ne sort de sa gorge. A cet instant du récit, Johnson s'arrête : il croit avoir entendu un cri, assez proche, dans le silence de la nuit. [1055]

Cependant, comme a pu le faire remarquer Umberto Eco, dans *Lector in fabula*, un texte est un produit dont le sort interprétatif doit faire partie de son propre mécanisme génératif[1056]. Générer un texte signifie donc mettre en œuvre une stratégie dont font partie les prévisions des mouvements de l'autre[1057]. Robbe-Grillet est attentif à ces mouvements évoqués par Eco. Il est également conscient des problèmes de réception que son œuvre risque de rencontrer comme l'atteste l'ironique jeu d'autocensure auquel s'adonne le narrateur de *Projet pour une révolution à New York* :

> -Tout dépend de ce que vous entendez par le mot « trop ». J'estime au contraire, pour ma part, les choses étant ce qu'elles sont, être resté plutôt correct. Vous remarquerez par exemple que je me suis abstenu de raconter en détail le viol collectif de la petite fille capturée dans le métro express grâce à la complicité de Ben Saïd, ou l'arrachage compliqué des bouts de seins pratiqué sur l'Irlandaise Joan Robertson […][1058]

Dans *La Reprise*, les scènes d'interrogatoires permettent au lecteur de découvrir l'envers de certains clubs privés ainsi que diverses pratiques sadomasochistes. Le narrateur et héros du roman découvre, en même temps que le lecteur, un univers dont il semble tout ignorer. Les cérémonies qui se déroulent au *Sphinx* sont décrites par la jeune Gigi avec un vrai souci d'exhaustivité. Mais si Robbe-Grillet grossit souvent les traits, il n'en demeure pas moins attaché à une certaine forme d'authenticité comme le prouve sa représentation de l'attirail vestimentaire du SM :

> « La tenue d'infirmière est obligatoire, ici, pour circuler, librement à travers les services cliniques… Ça vous plaît ? (Elle en profite pour tortiller avec grâce ses hanches rondelettes et sa chute de reins, tout en exécutant un tour complet sur elle-même.) Remarque, ce costume est aussi très apprécié, sans rien en dessous, dans certaines de nos boîtes nocturnes pour le réconfort du soldat. De même que : la petite mendiante, l'esclave chrétienne, l'odalisque orientale, ou la jeune ballerine en tutu. Et d'ailleurs, même

[1055] *Ibid.*, p.126.
[1056] ECO Umberto, *Lector in fabula*, Paris, Grasset, 1979, p.65.
[1057] *Ibid.*, p.65.
[1058] ROBBE-GRILLET Alain, *Projet pour une révolution à New York, op.cit.*, p.188.

> dans cet hôpital, au département des soins psychiques, il existe une section de parthénothérapie affective : la santé mentale par le commerce des fillettes prépubères… » [1059]

Dans cet extrait, Gigi est devenue le narrateur face à Marcus relégué au rang d'interrogateur. Le procédé est ici le même que dans les œuvres précédentes même si les rôles attribués aux différents personnages ne sont pas clairement définis. Face à son interlocuteur, Gigi ravive les obsessions érotiques du Nouveau Romancier. Les tenues évoquées par l'adolescente rappellent notamment celles portées par Temple dans *Souvenirs du triangle d'or*. Elles renvoient aussi aux costumes dont étaient affublées les prostituées de certaines maisons closes du début du XXème siècle. Les pensionnaires du One-Two-Two interprétaient, à l'intérieur de chambres ressemblant à de vastes décors de cinéma, toutes sortes de personnages stéréotypés allant de l'esclave romaine à la femme fatale en passant par la courtisane du roi. Cette imagerie des maisons closes de la Belle Epoque fait partie intégrante de l'œuvre du Nouveau Romancier comme l'atteste cet extrait de *Souvenirs du triangle d'or* :

> La petite fille feint quelques hésitations, afin de ne pas laisser deviner son double jeu. Puis elle consent à se déguiser elle-même avec les traditionnels accoutrements de rigueur, propres à intéresser diverses catégories de maniaques, depuis le costume de mendiante ou celui d'esclave chrétienne, ou de baigneuse 1900, jusqu'à la seule rose épanouie dissimulant la vulve. [1060]



One, Two, Two : 122, rue de Provence de Christian Gion (1978)

[1059] ROBBE-GRILLET Alain, *La Reprise*, *op.cit.*, p.232.
[1060] ROBBE-GRILLET Alain, *Souvenirs du triangle d'or*, *op.cit.*, p.114.

Robbe-Grillet en appelle à un ‘‘Lecteur Modèle’’ semblable à celui évoqué par Umberto Eco dans *Lector in fabula* :

> Donc, prévoir son Lecteur Modèle ne signifie pas ‘‘espérer’’ qu’il existe, cela signifie aussi agir sur le texte de façon à le construire. Un texte repose donc sur une compétence mais, de plus, il contribue à la produire. [1061]

L’auteur des *Gommes* crée une illusion de ‘‘lecteur idéal’’ lui permettant de laisser libre cours à ses imaginaires sado-érotiques. Or, comme l’a souligné Jacques Lecercle, dans *L’emprise des signes*, le texte littéraire est porteur d’une revendication d’identité qui est celle de l’auteur[1062]. La figure de l’interrogateur qui jalonne l’œuvre du Nouveau Romancier n’est alors prétexte qu’au seul développement des fantasmes sexuels de l’auteur. Cependant, il arrive parfois que les interrogations d’un personnage fassent directement miroir à celle du lecteur. Ainsi, les questions que se pose Wallas dans *Les Gommes* anticipent celles que sont censés se poser les lecteurs du roman :

> Tout en marchant le long des vitrines qui s’éclairent l’une après l’autre, Wallas essaye de distinguer les éléments utilisables dans le rapport que Laurent lui a fait lire. Que le motif du crime ne soit pas le vol, il est-au sens exact des mots-« payé pour le savoir ». Mais pourquoi aller imaginer ce dédoublement de l’assassin ? On n’est guère plus avancé pour avoir supposé que l’homme qui a tiré le coup de pistolet fatal n’est pas celui qui a montré la route familière à travers le jardin et la maison. D’ailleurs l’argument des pas sur la pelouse n’est pas très convaincant. [1063]

Dans *Djinn*, le personnage principal est aussi un double du lecteur puisqu’il cherche, comme lui, à comprendre les fluctuations d’un récit sur lequel il semble n’avoir aucune emprise :

> Tout cela paraissait absurde à Simon Lecœur ; pourtant il redoutait, obscurément, qu’il existât une signification précise à ces simulacres, bien que celle-ci lui échappât… Le mannequin assassiné gisait à l’endroit exact où se trouvait Djinn lors de leur brève entrevue de la veille ; quoique Simon se rappelât

[1061] ECO Umberto, *Lector in fabula*, *op.cit.*, p.69.
[1062] LERCERCLE Jean-Jacques, SHUSTERMAN Ronald, *L’emprise des signes*, Paris, Seuil, 2004, p.96.
[1063] ROBBE-GRILLET Alain, *Les Gommes*, *op.cit.*, p. 225.

> parfaitement l'avoir vu, cette fois-là, au rez-de-chaussée… A moins qu'il ne confondît à présent, les deux scènes successives, celle avec Djinn et celle avec le mannequin. [1064]

Dans le cinéma de Robbe-Grillet, le personnage est aussi miroir du spectateur. Ainsi, dans *Le Jeu avec le feu,* Claudia se demande si le mystérieux Frantz invité à dîner par son père n'est pas l'homme, prénommé Francis, qui lui a demandé quelques heures auparavant un autographe dans la rue. Dans S*cénarios en rose et noir*, l'auteur des *Gommes* insiste sur cette forte probabilité sans pour autant la confirmer :

> Si Claudia a identifié le nouvel arrivant, pourquoi ne dit-elle rien à son sujet ? Il est cependant, à la réflexion, difficile de croire que les différences de comportement ou de costume entre Frantz et Francis suffirent à le rendre méconnaissable aux yeux de la jeune fille, d'autant plus que la voix, elle, est bien la même et pas du tout impersonnelle. Faut-il alors imaginer qu'une complicité existe entre eux ? Et dans ce cas à quel moment serait-elle née ? Mais les réflexions de la jeune fille (c'est-à-dire du spectateur attentif) sont interrompues par le bruit *off* d'une extrême violence : comme si l'on démolissait une paroi à coups de masse, avec écroulement et dégringolade de matériaux. [1065]

On trouvait déjà, au XVIIIème siècle, chez Diderot, ce type de procédés. Dans *Jacques le fataliste,* le narrateur, figurant à la fois l'auteur et le lecteur, interrogeait la mise en place du récit et des personnages. Responsable, à la fois, des questions et des réponses, il dénonçait ainsi la question de l'illusion romanesque :

> Comment s'étaient-ils rencontrés ? Par hasard, comme tout le monde. Comment s'appelaient-ils ? Que vous importe ? D'où venaient-ils ? Du lieu le plus prochain. Où allaient-ils ? Est-ce que l'on sait où l'on va ? Que disaient-ils ? Le maître ne disait rien ; et Jacques disait que son capitaine disait que tout ce qui arrive de bien et de mal ici-bas était écrit là-haut. [1066]

Selon Andrea Del Lungo, auteur de *L'Incipit romanesque,* des auteurs tels que Sterne et Diderot sont précurseurs de certains romanciers du XXème siècle qui ont exposé, comme Breton avec l'incipit de *Nadja,* le caractère arbitraire et artificiel de l'œuvre littéraire par la mise en question de l'origine de la parole, de l'identité de la voix narrative et du rapport de

[1064] ROBBE-GRILLET Alain, *Djinn-un trou rouge entre les pavés disjoints, op.cit.,* p. 84.
[1065] ROBBE-GRILLET Alain, *Scénarios en rose et noir, op.cit.,* p.417.
[1066] DIDEROT, *Jacques le Fataliste et son maître,* Paris, Gallimard, 1997, p.42.

conséquence logique du récit[1067]. Robbe-Grillet fait partie, comme on a pu le voir précédemment, de ces romanciers modernes qui remettent en question la notion de narration. En cherchant la complicité de son lecteur, il fait d'ailleurs preuve d'une ironie semblable à celle du Diderot de *Jacques le Fataliste.* Mais ce rapport de connivence entre auteur et lecteur connaît certaines limites. On a, en effet, pu reprocher aux dernières œuvres de Robbe-Grillet leur caractère redondant et artificiel notamment en ce qui concerne l'emploi appuyé de certaines références intra-textuelles. Ses mêmes reproches peuvent être attribués à son cinéma. Le Nouveau Romancier ne s'adresse pas à des novices mais à un public de connaisseurs. Ainsi, c'est au spectateur de reconnaître les éléments réapparaissant d'un film à l'autre. Dans *Nouveau Roman Nouveau Cinéma,* Claude Murcia en évoque quelques-uns :

> L'imperméable que croit avoir oublié Boris Varissa dans *L'Homme qui ment* renvoie en fait à l'imperméable que portait l'acteur (Trintignant) dans le film précédent du même auteur (*Trans-Europ-Express*). Le revolver enrayé est une citation de *Marienbad* et de *Trans-Europ-Express.*[1068]

Ces références restent cependant assez discrètes compte-tenu des relations que certaines œuvres entretiennent les unes avec les autres. Dans *Vingt-cinq ans de cinéma français-Parcours croisés 1979-2003,* Freddy Buache parle d'ailleurs d'*Un Bruit qui rend fou* comme de la synthèse ratée entre *La Maison de rendez-vous* et *La Belle Captive* :

> Une fois encore, l'écrivain-cinéaste entre dans les pièges d'un itinéraire parent de *La maison de rendez-vous* ou des tableaux qui ne vont pas sans évoquer l'énigme des paysages de Chirico de même que les blasons à double sens de Magritte. [1069]

Les reproches du critique mettent en avant le caractère cyclique d'une œuvre qui dicte aux spectateurs son propre mode de fonctionnement. Dans l'introduction du ciné-roman de *L'Immortelle,* Robbe-Grillet propose à ses lecteurs différentes façons de lire le texte qui lui

[1067] DEL LUNGO Andrea, *L'Incipit romanesque,* Paris, Seuil, 2003, p.38.
[1068] MURCIA Claude, *Nouveau Roman Nouveau Cinéma, op.cit.,* p.96-97.
[1069] BUACHE Freddy, *Vingt-cinq ans de cinéma français-Parcours croisés 1979-2003,* Lausanne, éd. L'Age d'Homme, 2005, p.60.

est présenté. Le ciné-roman devient une partition de musique semblable à celle d'un opéra. *L'Immortelle* appartient alors à deux catégories génériques différentes puisque, du point de vue du Nouveau Romancier, le ciné-roman ne peut être lu et compris de la même façon que le film qu'il décrit :

> Mais pour celui qui n'a pas assisté au spectacle, le ciné-roman peut se lire comme se lit une partition de musique ; la communication doit alors passer par l'intelligence du lecteur, alors que l'œuvre s'adresse d'abord à sa sensibilité immédiate, que rien ne peut vraiment remplacer. [1070]

Pour reprendre les propos tenus par François Harvey dans *Alain Robbe-Grillet : le Nouveau Roman composite- Intergénéricité et intermédialité,* nous pouvons affirmer que le ciné-roman n'est pas un genre assimilable en tous points du roman puisque contrairement à ce dernier, il ne cherche pas à renvoyer le lecteur aux choses ou au monde, mais à leur transposition préalable dans un autre système de signes, en l'occurrence iconique et filmique[1071]. Contrairement à *L'Immortelle, Trans-Europ-Express* et *L'Homme qui ment* ne sont pas sortis en ciné-roman. Pourtant ces deux films interrogent aussi le statut du récepteur en mettant en scène des personnages qui jouent à être acteurs. Dans *L'Homme qui ment,* Boris, après avoir raconté son histoire à la serveuse du bar, est applaudi par une foule invisible qu'il salue comme un comédien de théâtre alors que dans *Trans-Europ-Express,* c'est Jean-Louis-Trintignant et non le personnage qu'il incarne qui est reconnu par l'équipe de cinéma responsable de la narration du film. Cette exhibition des codes confère aux œuvres de Robbe-Grillet une dimension méta-cinématographique auquel le spectateur se doit d'être sensible. Dans *La mise en abyme filmique : essai de typologie,* Sébastien Févry s'est intéressé à cette problématique de la réflexivité cinématographique dans les films du Nouveau Romancier :

[1070] ROBBE-GRILLET Alain, *L'Immortelle, op.cit.*, p.8.
[1071] HARVEY François, *Alain Robbe-Grillet : le Nouveau Roman composite-Intergénéricité et intermédialité,* Paris, L'Harmattan, 2011, p. 42-43.

> De nombreux films sont fascinés par le matériel cinématographique qui conditionne leur production. *Adieu Philippine* (Rozier, 1963) débute ainsi par le tournage d'une émission de télévision. Dans *Trans-Europ-Express* (Robbe-Grillet, 1966), la foule s'écarte pour laisser place à une caméra glissant sur les rails. Remarquons cependant que la caméra incluse dans la diégèse n'est pas celle qui nous permet de voir le film. Pour que la caméra « diégétisée » soit la caméra à l'origine du film, il faudrait que celle-ci soit braquée face à un miroir. D'autres appareils connotent également la prise de vue cinématographique. L'appareil optique doit cependant jouer un rôle central dans le film. Il en va ainsi de la paire de jumelles de *Fenêtre sur cour* (*Rear Window*, Hitchcock, 1954), jumelles qui permettent au héros, comme au spectateur, de satisfaire leurs pulsions de voyeurisme.[1072]

La caméra, vue au début de *Trans-Europ-Express*, s'adresse directement aux spectateurs que Robbe-Grillet filme en train de regarder *Trans-Europ-Express.* Dans cette perspective, le récepteur devient le héros d'un film mental que l'auteur de *La Jalousie* ne nous dévoilera jamais. La question de la représentation du lecteur/spectateur fait partie intégrante de la fantasmatique robbe-grillétienne. Mais si le Nouveau Romancier s'est créé une figure idéale de récepteur, il laisse aussi la possibilité à son public d'investir son œuvre par ses propres fantasmes.

2-Construction et déconstruction ludique

-Une représentation en quête d'elle-même

Chez Robbe-Grillet, la représentation appartient au domaine du fantasme puisque c'est au lecteur-spectateur de créer, à partir de ce que lui propose Robbe-Grillet, sa propre œuvre. Dans *L'Eden et après,* le décorum dépouillé du café de l'Eden permet au fantasme de pleinement se déployer. Devenue une véritable scène de théâtre, le lieu est investi par des étudiants pervers qui s'adonnent à toutes sortes de jeux sado-érotiques. Cet espace vide sera progressivement rempli par les fantasmes des personnages mais aussi ceux des spectateurs qui auront la possibilité de donner mentalement suite à ce qui leur est présenté :

> Le café Eden sera une sorte de labyrinthe abstrait. L'extérieur sera le plus moderne et le plus nu possible : une simple paroi de verre avec un mot « EDEN » en caractères droits. L'intérieur ne

[1072] FEVRY Sébastien, *La mise en abyme filmique-essai de typologie, op.cit.*, p.26-27.

comportera pratiquement aucun accessoire, en dehors des tables et chaises (chercher quelque chose dans le genre tubes métalliques, ou cubes peints de couleurs vives), il sera même inutile de voir le bar. » [1073]

L'abstraction du décor fait du café le lieu de toutes les représentations. Cependant Robbe-Grillet ne dévoile qu'une infime partie des scènes à caractère sexuel. Ainsi le viol de la jeune Sonia est présenté de façon très elliptique puisque seul son visage ainsi que ceux, impassibles et tendus, des témoins sont montrés en gros plan. Les spectateurs du film se substituent à ceux du café puisqu' ils ont la possibilité de transformer le hors-champ en scène érotique voire pornographique. Ils doivent imaginer ce que perçoivent les témoins de la scène qui deviennent alors le support de ses propres fantasmes. Selon Franco Del Masi, auteur de *La Perversion sadomasochiste- L'entité et les théories,* l'excitation sexuelle, quand elle atteint un degré élevé, se rapproche du monde fantasmatique de la perversion et de la pornographie. Cet aspect tendrait d'ailleurs à faire du jeu sexuel un art érotique, par opposition à la nature répétitive et mécanique de la pornographie[1074]. Dans *L'Eden et après,* il n'y a jamais de véritable passage à l'acte. En effet, les scènes sexuelles attendues, contrairement à celles que l'on trouve dans les œuvres littéraires du Nouveau Romancier, ne sont jamais entièrement dévoilées. Elles créent à la fois le fantasme et sa réification. Le cinéma de Robbe-Grillet possède une dimension brechtienne puisqu'il instaure une distance à l'égard de l'inévitable fascination des spectateurs vis-à-vis de l'expression du réel. On retrouvera ce type de procédés dans *Dogville* de Lars Von Trier. Plus radical que Robbe-Grillet, le cinéaste danois présentera, comme seul et unique décor de son film, un large plateau noir sur lequel des lignes blanches dessinent le nom des rues ainsi que les maisons des personnages. L'espace de *Dogville,* comme celui du café de *L'Eden et après,* demande à être investi par le fantasme. Il est le lieu de tous les excès même si les jeux sado-érotiques librement consentis par les

[1073] ROBBE-GRILLET Alain, *Scénarios en rose et noir, op.cit.*, p.321.
[1074] DE MASI Franco, *La Perversion sadomasochiste- L'Entité et les théories,* Paris, Les éditions d'Ithaque, 2011, p.144.

étudiants de *L'Eden et après* ont laissé place à de véritables agressions. Grace, l'héroïne interprétée par Nicole Kidman, sera ainsi violée et maltraitée lors de séquences qui, à l'image de la scène du viol collectif de *L'Eden et après,* ne seront que partiellement représentées à l'écran. La mise en scène expérimentale de Lars Von Trier met donc à distance l'illusion réaliste en permettant au spectateur d'investir un nouvel espace fantasmatique. En construisant son propre décor, celui-ci perd son caractère d'observateur pour devenir acteur du film. Dans *Glissements progressifs du plaisir,* les décors sont également marqués par une même forme d'abstraction. Ils permettent au spectateur de créer, lui-même, une projection mentale de l'espace dans lequel les personnages évoluent. Le récepteur devient l'auteur d'une œuvre que personne, à part lui, ne sera jamais en mesure de voir :

> **4.----**Dans l'appartement où vit l'héroïne avec son ami Nora. Ce deuxième décor de référence doit présenter des analogies avec le premier (la cellule pénitentiaire) : blancheurs des murs et du sol, faible importance du mobilier, tout doit rappeler la pièce décrite au n°1 ; même une sensation de claustration se retrouve ici, d'intérieur close, de monde fermé, mais en plus chaud, en moins austère. [1075]



Décors de *Dogville* de Lars Von Trier

Les décors abstraits de *Dogville* et de *Glissements progressifs du plaisir* se présentent comme des lieux symboliques sans équivalent avec la réalité. Ils sont extérieurs aux

[1075] ROBBE-GRILLET Alain, *Glissements progressifs du plaisir, op.cit.,* p.28-29.

personnages et semblent posséder une existence propre. Ainsi, dans *Glissements progressifs du plaisir,* l'espace dans lequel évolue Alice ne cesse de grandir et de rétrécir. Ses variations évoquent évidemment les changements de tailles fréquents de l'héroïne éponyme du célèbre conte de Lewis Carroll :

> **35.-** Scène de « peinture » à la mémoire d'Yves Klein. Alice est dans sa cellule. Mais on dirait que celle-ci a des proportions plus grandes que d'habitude : en fait, si l'on choisit pour cette pièce un décor en studio plus ou moins abstrait, il serait souhaitable que ses dimensions s'adaptent aux nécessités- techniques ou dramatiques- de chaque scène. (*Solution adoptée, voir au n°1.*)[1076]

L'espace est devenu un personnage à part entière de l'œuvre et connaît, à l'image des différents protagonistes du film, toutes sortes d'évolutions. Sa fonction est la même que celle que Marie-Claude Hubert attribue à la scène théâtrale de la deuxième moitié du XXème siècle :

> N'ayant plus pour fonction de situer socialement le personnage, résolument irréaliste, il n'est pas le reflet d'un lieu réel. Clochards de Beckett ou rêveurs de Ionesco, épaves d'Adamov, ces êtres sont des déracinés, marginaux sans travail, parfois même sans hâvre où se réfugier. Ce n'est plus l'appartenance du personnage à un groupe social que le décor est chargé de marquer, mais c'est l'âme du héros qu'il doit confusément dessiner, c'est un espace intérieur qu'il doit visualiser.[1077]

Les espaces vides mais mouvants des films de Robbe-Grillet reflètent l'intériorité des êtres qui l'habitent. Dans *L'Année dernière à Marienbad,* le caractère tortueux et baroque des décors, notamment de l'escalier, renvoient à la situation impossible dans laquelle se trouvent les personnages. Or, comme a pu le souligner Robert Benayoun dans *Alain Resnais, arpenteur de l'imaginaire,* la mise en scène de Resnais exonère les personnages de toute abstraction, elle s*ensibilise* ce qui était au départ schématique, prête vie démiurgiquement à cette épure et insuffle une sincérité éperdue aux deux acteurs et surtout à Delphine Seyrig[1078]. Dans le ciné-

[1076] *Ibid.,* p.123.
[1077] HUBERT Marie-Claude, *Langage et corps fantasmé dans le théâtre des années cinquante,* Paris, José Corti, 1987, p. 228.
[1078] BENAYOUN Robert, *Alain Resnais, arpenteur de l'imaginaire, op.cit.,* p.103-104.

roman de Robbe-Grillet, c'est le décor et non les personnages qui prédomine comme l'atteste la minutieuse description des lieux dans le générique du début :

> Enfin, dans les derniers panneaux du générique, on se trouve bel et bien devant de vrais cadres, compliqués et chargés d'ornements. En même temps, la marge d'image autour d'eux s'est légèrement agrandie, laissant voir un peu du mur où les tableaux sont accrochés, mur lui-même orné de moulures et de boiseries. Les deux derniers tableaux génériques, au lieu de constituer des plans séparés, sont découverts progressivement par le côté, dans un déplacement latéral de la caméra, qui, sans s'arrêter sur le panneau lorsqu'il est cadré, continue son mouvement d'une façon lente et régulière, passe sur une partie du mur comportant seulement des boiseries, lambris, moulures, etc., puis atteint le dernier tableau, portant le ou les dernies noms du générique qui pourrait commencer par des noms secondaires et finir par des noms importants, ou même les mélanger, surtout vers la fin. [1079]

L'hôtel de *Marienbad* est un décor labyrinthique à l'intérieur duquel les spectateurs, à l'image des personnages, finissent par se perdre. Mais cette perte des repères ouvre l'imaginaire du récepteur qui cherche à reconstruire, à partir des indications qui lui sont données, la véritable histoire de A et X. Robbe-Grillet refuse néanmoins de donner une quelconque information sur la situation des personnages. Il préfère résumer le film de Resnais comme « l'histoire d'une communication entre deux êtres, un homme et une femme, dont l'un propose et l'autre résiste, et qui finissent par se trouver réunis, comme si c'était depuis toujours [1080]». Dans *Le Jeu avec le feu,* c'est au spectateur de décider si l'enlèvement de Claudia a ou non eu lieu. En effet, le rapt de la jeune fille, au centre du récit, ne cesse d'être remis en question. Si, au début du film, Saxe reçoit une carte de Claudia l'appelant à l'aide ; le personnage s'aperçoit assez rapidement que sa fille n'a pas été enlevée. Par la suite, le personnage, sur les conseils de Frantz, décide de placer Claudia dans une maison de rendez-vous qui rappelle le bordel évoqué par les prétendus ravisseurs de la jeune fille. Le spectateur, qui aura fait le lien entre les deux endroits, commencera à se poser des questions quant à la réalité des faits qui lui sont présentés :

[1079] ROBBE-GRILLET Alain, *L'Année dernière à Marienbad*, *op.cit.*, p.23-24.
[1080] *Ibid.*, p.17.

> Si le banquier ne paie pas aussitôt, dans les conditions qui lui seront incessamment communiquées, la jeune fille sera, en attente qu'il se décide, enfermée comme pensionnaire dans un bordel de luxe pour maniaques sexuels et soumise chaque jour à d'intéressantes perversions. […] Une idée lui vient à l'instant : une maison de rendez-vous dont tous les clients sont connus de la propriétaire, qui est une grande amie à lui ; les filles n'y passent en général que quelques heures par jour, puisqu'elles appartiennent à la meilleure société, et vivent en dehors une vie normale, mais plusieurs aussi sont pensionnaires intermittentes. [1081]

Les relations qui unissent les différents personnages du film de Robbe-Grillet sont marquées par une profonde ambigüité. Il est donc difficile de savoir si Saxe est réellement le commanditaire de cet enlèvement qu'il redoutait tant. C'est au spectateur, à partir des différents éléments diégétiques qui lui sont proposés, de créer la personnalité et les motivations du personnage. On retrouve ce même type de problématique dans *Un Bruit qui rend fou* puisque Fleur-de-Lotus, la jeune pensionnaire de la Villa Bleue interprétée par Sandrine Le Berre, aurait péri dans un mystérieux accident en mer. Comme l'héroïne éponyme de *Gradiva,* la jeune femme a plusieurs identités. Tour à tour Santa et Fleur-de-Lotus, le personnage devient rapidement insaisissable pour le spectateur qui se doit de recréer, à partir des morceaux fragmentés de la narration, sa véritable destinée. Le spectateur de *Glissements progressifs du plaisir* se trouve dans une posture tout aussi délicate ; Alice, l'héroïne du film, s'amusant à jouer à la fois le rôle du bourreau et celui de la victime. Accusée de l'assassinat de sa colocataire, la jeune fille ne cesse de laisser planer le doute sur sa possible culpabilité. Face au magistrat, elle surjoue le rôle de la fausse ingénue tout en se moquant des preuves qui semblent l'accabler :

> Suit un dialogue entre Alice et le magistrat, dans lequel celui-ci joue son personnage d'inquisiteur : airs soupçonneux, gestes menaçants même, avec un comportement excessif qui le rend en fin de compte plus étrange que traditionnel. Quant à Alice, elle choisit pour l'instant le style charmant : mines enfantines, sourires gentils, etc., mais accompagnés ça et là de phrases plus ou moins grossières qui ne vont pas du tout avec le reste. Les plans sont des champs et contre-champs, mais Alice marche en tous sens dans un coin de la pièce, avec des mouvements de tête vers l'interlocuteur qui, lui, demeure en

[1081] ROBBE-GRILLET Alain, *Scénarios en rose et noir, op.cit.,* p.406 et 418.

place. Il insiste :

« On l'a pourtant trouvé dans votre chambre. »

-Tiens ? C'était peut-être à Nora.

-Et vos empreintes y ont été relevées, toutes fraîches.

-Pas d'autres traces ?

- Seulement celles de l'inspecteur qui a fouillé l'appartement, après le meurtre. »[1082]

Selon Claude Murcia, *Glissements progressifs du plaisir* est la démonstration parfaite - menée par Robbe-Grillet lui-même - que, pour lui, la femme est du côté de l'intelligence et de la liberté, supérieure à l'homme qu'elle manipule à son gré[1083]. Alice, véritable double du cinéaste, manipule à la fois les personnages et les spectateurs du film qui finiront, peu à peu, par oublier la mort de Nora au détriment d'objets, *a priori*, sans importance. Dans les films de Robbe-Grillet, la diégèse est d'ailleurs souvent perturbée par une présence féminine. Dans *L'Homme qui ment*, les trois femmes du château font intrusion dans le récit de Boris. La tentative autobiographique du héros est rapidement annihilée par la présence de ces personnages. Comme a pu le faire remarquer Claude Murcia, les femmes du film de Robbe-Grillet finissent même par accaparer l'ensemble de l'espace :

> Cette première série narrative est interrompue, en montage alterné, par une seconde- sous formes d'inclusions très brèves d'abord (gros plans de chevelure de femme) puis de scènes plus développées (colin-maillard)- qui finit momentanément par expulser Boris de la fiction et occuper l'espace- et le pouvoir- narratifs. Là encore, la femme apparaît comme un ferment de désordre dans la tentative de mise en ordre de soi qu'est le récit autobiographique de Boris par lequel il prétend se constituer en personnage. [1084]

Ce motif obsessionnel de la chevelure féminine fait écho à la représentation du chignon de A… dans *La Jalousie.* Cette focalisation permet au Nouveau Romancier de quitter progressivement la sphère rassurante du récit pour entrer dans le monde inquiétant du fantasme. La chevelure apparaît alors comme une pure digression au centre d'une narration au

[1082] ROBBE-GRILLET Alain, *Glissements progressifs du plaisir, op.cit.*, p. 41.
[1083] MURCIA Claude, « L'image de la femme dans les films d'Alain Robbe-Grillet », in *Robbe-Grillet cinéaste, op.cit.*, p.49.
[1084] *Ibid.*, p.49.

premier abord classique. C'est un élément de trouble érotique qui fait perdre au lecteur/spectateur le fil de l'intrigue. Ainsi, dans *La Jalousie*, la description des cheveux de A… tient une place si importante que l'on en oublie l'hypothétique histoire d'adultère qui a donné son titre au roman :

> Malgré l'apparente immobilité de la tête et des épaules, des vibrations saccadées agitent la masse noire de ses cheveux. De temps à autre elle redresse le buste et semble prendre du recul pour mieux juger de son ouvrage. D'un geste lent, elle rejette en arrière une mèche, plus courte, qui s'est détachée de cette coiffure trop mouvante, et la gêne. La main s'attarde à remettre en ordre les ondulations, où les doigts effilés se plient et se déplient, l'un après l'autre, avec rapidité quoique sans brusquerie, le mouvement se communicant de l'un à l'autre de manière continue, comme s'ils étaient entraînés par le même mécanisme. Penchée de nouveau, elle a maintenant repris sa tâche interrompue. La chevelure lustrée luit de reflets roux, dans le creux des boucles. Des légers tremblements, vite amortis, la parcourent d'une épaule vers l'autre, sans qu'il soit possible de voir remuer, de la moindre pulsation, le reste du corps.[1085]

La chevelure de A … évoque ces images d'herbes flottant dans l'eau que l'on trouve dans certains films de Tarkovski. Elle est une matière en mouvement propice à la contemplation.



Solaris de Tarkovski

Dans *L'Homme qui ment*, la sensualité qui se dégage des personnages féminins, qu'elle provienne de leur attitude comme de leur chevelure, fait oublier à Boris ses propres mensonges. Le personnage, qui ne sait plus ni où il va ni ce qu'il doit faire, se retrouve aussi

[1085] ROBBE-GRILLET Alain, *La Jalousie*, *op.cit.*, p.43-44.

perdu que les spectateurs du film. Ses efforts pour prendre le contrôle de la narration se soldent par un échec. Cet échec est aussi partagé par le spectateur qui, en cherchant à reconstituer la véritable histoire de Boris, se retrouve rapidement au cœur d'une aporie. Pour André Parente, auteur de *Cinéma et narrativité,* la compréhension de l'intrigue chez Robbe-Grillet suppose la constitution d'une structure qui dépasse l'ordre linéaire. Cette structure appelée ''téléstructure'' permet de distinguer les divers niveaux dans lesquels les paramètres et les thèmes se constituent comme unité signifiante[1086]. Ces réseaux sémantiques qui ne cessent de s'affronter s'opposent à l'idée d'un sens univoque. C'est aussi pour cette raison que, dans l'œuvre du Nouveau Romancier, la notion de contradiction tend à s'estomper. Ainsi dans *La Belle Captive,* la mystérieuse fiancée fantôme croisée par Walther, lors de ses pérégrinations nocturnes, serait en vie alors que dans *Djinn,* le héros découvre qu'il est le père décédé de Jean et Marie, les deux enfants avec lesquels il a communiqué à plusieurs reprises au cours du récit :

> -Comment « à présent » ? Je croyais que vous étiez morte !
> - Et après ? Vous aussi vous êtes mort ! N'avez-vous pas remarqué le portrait encadré de bois noir, et le buis bénit qui veille sur votre âme ?
> -Et de quoi donc suis-je mort ? De quoi serais-je mort ? Ou plutôt de quoi mourrai-je ? s'écria Simon de plus en plus exaspéré.
> -Péri en mer », répondit Djinn avec calme.[1087]

Comme on a pu le voir précédemment, notamment à propos de *Glissements progressifs du plaisir* et de *L'Eden et après,* la plupart des œuvres de Robbe-Grillet fonctionnent selon un principe de sérialité. Dans *Scénarios en rose et noir,* l'auteur des *Gommes* applique ce principe à *La Belle Captive,* en expliquant que le film se divise en neuf épisodes qui sont chacun mis en route par la succession de neuf signes. Ces neuf signes ne sont, évidemment, jamais placés dans le même ordre. C'est au spectateur et à lui-seul de

[1086] PARENTE André, *Cinéma et narrativité,* Paris, L'Harmattan, 2005, p.177.
[1087] ROBBE-GRILLET Alain, *Djinn-un trou rouge entre les pavés disjoints, op.cit.*,p.115.

reconstituer les morceaux du puzzle qui lui est présenté. Il créera ainsi, à partir des éléments laissés par le réalisateur, neuf épisodes liés par les mêmes thèmes et les mêmes motifs :

> Chacun des épisodes (dont la durée moyenne s'étendra sur une dizaine de minutes, ce qui donnera un film d'une heure et demie) sera donc précédé par la succession rapide d'une régularité métronomique (effet souligné au besoin par la répétition d'un même bruit sec à chaque collure) de neuf plans brefs, d'une longueur rigoureusement égale (trois secondes peut-être), représentant chacun une figuration possible de l'un des neuf signes, placés dans un nouvel ordre à chaque fois. [1088]

Bien qu'il y ait toujours chez Robbe-Grillet un semblant de trame narrative, le Nouveau Romancier reconnaît aussi l'influence du cinéma expérimental américain sur son œuvre. Dans *Scénarios en rose et noir,* il évoque notamment le cas de *Zorns Lemma* de Hollis Frampton, film qui, selon lui, a mis la rigueur d'une sérialité parfaite au service d'un refus total et définitif de l'anecdote[1089]. Cependant, contrairement à *Zorns Lemma,* les films de Robbe-Grillet ne se réduisent jamais à une simple succession d'images.



Zorns Lemma de Hollis Frampton (1970)

Le réalisateur de *L'Immortelle* nourrit ses films de stéréotypes et de mythes en tout genre. Il intègre des bribes de narrativité au cœur d'un processus sériel issu du cinéma expérimental. Or certains cinéastes expérimentaux se sont aussi intéressés aux mythes. Ainsi, il n'est pas étonnant de retrouver, dans leurs œuvres, certains thèmes et symboles

[1088] ROBBE-GRILLET Alain, *Scénarios en rose et noir, op.cit.,* p.555.
[1089] *Ibid.,* p.556.

préalablement vus chez Robbe-Grillet. Dans le court-métrage *Gradiva, Esquisse 1* de Raymonde Carasco, comme dans la nouvelle de Jensen et le film du Nouveau Romancier, la démarche du personnage éponyme devient un véritable objet de fascination. La réalisatrice parvient à transformer des images, *a priori* réalistes, en un ballet abstrait du pied de Gradiva qui ne cesse de se poser au ralenti sur un bas-relief. Ce caractère fantasmatique est aussi au centre de *Gradiva à Marienbad,* court-métrage de l'artiste Dominique Morlotti inspiré à la fois par la nouvelle de Jensen et le film d'Alain Resnais. Dans ce film, l'ourlet sombre d'une mousseline noire serpente autour des chevilles d'une jeune femme qui gravite les marches d'un palais mystérieux, mélange de Villa d'Este et de Marienbad. L'attitude et la tenue du personnage sont d'ailleurs similaires à celles de Delphine Seyrig dans le film de Resnais :

> A est en train de changer de chaussures, mais elle fait ses gestes à contre-sens : cherchant des souliers du côté où il n'y en a pas, voulant mettre un soulier à son pied gauche qui est déjà chaussé, etc. […] X et A, au contraire, restent figés. X regarde A, A regarde la jeune femme qui rit ; elle tient encore son verre à la main. La jeune femme passe tout contre elle pour atteindre le bar et se trouve ainsi placée presque derrière A, très près d'elle.[1090]

Si on décèle dans le film de Resnais, une certaine forme de fétichisme, dans *Gradiva à Marienbad* et surtout dans *Gradiva, Esquisse 1,* la métonymie du pied finit par faire oublier, au spectateur, la silhouette de l'héroïne. Il y a néanmoins d'autres similitudes formelles entre les travaux de Raymonde Carasco et de Dominique Morlotti et l'œuvre de Robbe-Grillet. Le temps y est, en effet, toujours suspendu au profit d'une véritable esthétique de la répétition. Les plans deviennent des tableaux semblables à ceux composés par Dutchman dans *L'Eden et après.* Dans *Gradiva à Marienbad,* certaines toiles de maîtres sont même incrustées au cœur de l'image. Ainsi le *Nu descendant un escalier* de Duchamp et *Les hasards heureux de l'escarpolette* de Fragonard finissent par remplacer la jeune femme fantomatique interprétée

[1090] ROBBE-GRILLET Alain, *L'Année dernière à Marienbad*, *op.cit*., p.93-94.

par Sophie Niedergang. On trouvait déjà dans *La Belle Captive* ce type de procédé, les tableaux de Magritte accaparant l'ensemble de l'espace filmique.



Gradiva, Esquisse 1

de Raymonde Carasco (1978)



Gradiva à Marienbad

de Dominique Morlotti (2006)

Le caractère contemplatif des films de Nouveau Romancier, notamment de *Glissements progressifs du plaisir* et de *L'Eden et après,* renvoie également au concept de ''cinéma de l'immobilité'' défini par Ludovic Cortad dans son ouvrage *Le cinéma de l'immobilité : style, politique, réception* :

> Cependant la rupture que représente l'esthétique de l'immobilité dans le cinéma expérimental américain de cette période ainsi que la mise en évidence des marques de l'énonciation, ne consiste pas en une spectacularisation de l'humain qui serait l'envers d'une esthétique de la transparence, dont la théorie bazinienne de l'image photographique serait la clef de voûte. Le spectacle de l'humain dans le cinéma expérimental de cette période peut être interprété comme une stratégie consistant à mettre en avant les limites de l'image face à ce qui ne peut être représenté. Ce qui distingue le cinéma de Frampton, de Warhol et de Smithson, c'est l'introduction d'une négativité à l'œuvre dans le film qui consiste à utiliser des images pour mettre en avant l'inanité de ces dernières. Ramener la caméra à la conscience de ses limites, reléguer au-delà de l'écran ce qui ne peut-être représenté : telle est la démarche iconoclaste, au sens propre du terme, qui caractérise le cinéma expérimental américain des années 1960-1970. [1091]

Comme certains films expérimentaux américains, les œuvres cinématographiques de Robbe-Grillet utilisent la puissance de l'image pour mieux la nier. Ainsi, comme on a pu le

[1091] CORTAD Ludovic, *Le cinéma de l'immobilité : style, politique, réception,* Paris, Publications de la Sorbonne, 2008, p.222.

voir précédemment, ce qui est de l'ordre de l'irreprésentable n'est jamais représenté à l'écran. Si, dans les films du Nouveau Romancier, les images de corps suppliciés tiennent une place importante, les tortures et autres mises à mort font toujours partie du hors-champ. C'est donc au spectateur de construire un destin aux innombrables figures de victimes qui jalonnent son œuvre. Ainsi, il pourra imaginer l'ensemble des sévices endurés par la jeune Joujou de *Gradiva* avant sa mort ainsi que les tortures infligées aux détenues de la prison religieuse de *Glissements progressifs du plaisir* :

> g) Claudia encore une fois, attachée à des anneaux de fer dans une posture et une situation voisines de celles vues en b) ; elle est ici prise de beaucoup plus près (plan moyen) et elle porte plusieurs petites blessures rouges à la base du cou, à proximité d'une aisselle et sur les seins, comme des morsures faites par deux dents très pointues. Prévoir un gros plan de l'aisselle et du sein pour que la lisibilité de ces marques, traditionnellement laissées par les vampires, soit assurée. [1092]

Les marques sur le corps de Claudia permettent au spectateur de faire le lien avec d'autres séquences du film puisqu' Alice, qui se présentait pourtant comme l'une des victimes des sœurs de la prison religieuse, semble atteinte de vampirisme Le spectateur est alors en droit d'imaginer que la jeune fille est responsable des morsures de Claudia :

> *Entre le plan moyen et le gros plan des morsures de Claudia, on voit de nouveau Alice, la figure (et la bouche en particulier) appliquée contre le cou de son avocate, qui ouvre alors les lèvres comme si son trouble augmentait encore. (Alice profite-t-elle de sa position pour la mordre ?) La séquence se termine par le départ de Sœur Julia refermant la porte des souterrains et rejoignant la bonne sœur du n°18. On entend des cris d'Alice qui redoublent. Les deux rappels de la fin du n°29 à l'intérieur de cette séquence 30 (appelons les **29 bis** et **29 ter**), montrant Alice se cachant le visage au creux du cou de l'avocate, ne jouent pas le rôle de ponctuations. Leur fonction, on l'a compris, est de faire déraper vers la cellule un certain nombre de signes appartenant à la scène des caves, imputée ainsi tout entière au récit d'Alice à Maître David. On retrouvera en particulier la morsure du vampire au n°31 sur le cou de l'avocate.*[1093]

Représentée comme une sorcière, tout au long du film, Alice semble utiliser la Magie du Sang. Ingurgiter le sang de ses victimes lui permettrait donc d'acquérir de nouveaux

[1092] ROBBE-GRILLET Alain, *Glissements progressifs du plaisir*, *op.cit.*, p.107.
[1093] *Ibid.*, p.108-109.

pouvoirs. Mais cette figure de succube est plus ambiguë qu'elle n'y paraît puisqu'elle utilise également une chaussure fétiche pour se protéger du mauvais sort :

> « C'est une chaussure fétiche. On l'a trempée dans un bénitier, à Notre-Dame. Elle sert pour les expéditions de racolage : quand on n'a plus d'argent à la maison, Nora se prostitue un peu. Moi aussi, quelques fois, mais c'est plus dangereux quand on est mineure. Ça nous amuse beaucoup, comme une aventure, comme une fête. Le soulier bleu est un talisman pour conjurer les mauvaises rencontres, les flics, les fous, les maladies, enfin tous les ennuis en général. »[1094]

Le spectateur se retrouve, une fois de plus, au cœur d'une aporie. A la fois prostituée, sorcière et vampire, Alice, en ayant recours à la religion, cherche, par tous les moyens, à brouiller les pistes. Difficile, au final, de savoir si la jeune fille est ou non responsable des faits qui lui sont reprochés. Robbe-Grillet n'apporte aucun élément de réponse. Il laisse libre cours à la sensibilité du spectateur qui peut choisir où non de la condamner. L'adolescente du film de Robbe-Grillet préfigure d'ailleurs le personnage de Catherine Tramell, l'héroïne de *Basic Instinct* de Paul Verhoeven. Comme Alice, Catherine est présentée comme une hypothétique criminelle bien que l'on ne sache rien de ses véritables motivations. Seul le pic à glace, caché sous son lit, oriente la perception du spectateur. Mais les deux jeunes femmes ont également en commun un même goût pour l'exhibitionnisme. Si, dans *Glissements progressifs du plaisir,* Alice se promène souvent entièrement nue, l'héroïne de *Basic Instinct,* à l'image de Carolina dans *Souvenirs du triangle d'or*, ne porte jamais de sous-vêtements. Ces personnages utilisent leur corps comme une arme qui leur permet de séduire et de tromper leur entourage mais aussi le spectateur qui ne sait plus à qui il doit se fier. Quant à la thématique du double, si importante dans l'œuvre du Nouveau Romancier, elle est aussi au centre du film de Verhoeven. Dans son ouvrage *Serial Killers : Approche de l'innommable,* Barbara Sarbourg évoque d'ailleurs le caractère multiple des personnages de *Basic Instinct* :

[1094] *Ibid.,* p.67.

> Dans ses rapports avec autrui et notamment avec Nick, le policier chargé de l'enquête, Catherine met en scène des séries de doubles et manipule les relations de manière à défier autrui dans sa subjectivité ; il semble qu'elle essaye de placer Nick dans une situation comparable à la sienne, de la persuader qu'il est comme elle, de l'amener à devenir son double. [1095]

Dans *Glissements progressifs du plaisir,* Alice cherchait déjà à créer des figures de doubles. Ainsi, Maître David se présentait, à ses yeux, comme le parfait sosie de Nora :

> Alice, qui a traversé la cellule pour se trouver le plus loin possible de la porte à l'entrée de Maître David, dit après un long silence, où elle-même et la nouvelle venue sont demeurées immobiles à se dévisager face à face (dialogue en champs et contrechamps) :
> « 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. Votre affaire est assez mauvaise comme ça. [1096]



Sharon Stone dans *Basic Instinct* de Paul Verhoeven (1992)



Glissements progressifs du plaisir d'Alain Robbe-Grillet (1974)

Maître David ressemble-t-elle à Nora où s'agit-il simplement d'une projection mentale imputable au personnage d'Alice ? Aucune réponse ne sera, une fois de plus, apportée aux

[1095] SARBOURG Barbara, *Serial Killers : Approche de l'innommable*, Paris, Editions Books on Demand GmBH, 2011, p.181.
[1096] ROBBE-GRILLET Alain, *Glissements progressifs du plaisir*, *op.cit.*, *p.*86.

questions du spectateur. A la fin du film, il est d'ailleurs possible d'imaginer que c'est Nora et non l'avocate qui vient d'être mise à mort lors de la reconstitution du meurtre de Nora :

> Celle-ci fait semblant d'être morte, Alice murmure tendrement « Nora », puis avec de plus en plus de véhémence, finissant même par crier :
> « Nora ! Nora ! Nora ! »
> Et, pour la réveiller, elle lui donne une gifle. A ce moment on entend le gardien, alerté sans doute par le bruit, qui tambourine à la porte de l'appartement afin de les faire taire. L'avocate attachée par une main prend peur, essaie de se débattre, de se redresser… Au cours d'une espèce de lutte, avec Alice, elle heurte violemment de son bras libre le dessus de la table de nuit, juste sur le plus gros fragment de bouteille cassée (qui semble la reproduction de la pièce à conviction exhibée par le magistrat au n°7, aperçue d'ailleurs à plusieurs autres reprises dans le film). [1097]

Mais chez Robbe-Grillet, un même personnage peut être à la fois son propre assassin et sa propre victime. A la fin de *L'Homme qui ment,* Jean, qui a pris la place de Boris, demande à se faire appeler Boris Robin. Le personnage, au centre de la même forêt que Boris, au début du film, s'apprête à jouer une partition déjà connue du spectateur. Jean et Boris ne feraient donc qu'un. Or cette idée de confusion est renforcée pat toute une série de procédés évoqués par Alexandre Castant dans son ouvrage *Planètes sonores : radiophonie, arts, cinéma* :

> En effet, l'image de Jean Robin remplace à l'écran celle de Boris, tandis qu'elle est filmée avec la voix de ce dernier. La voix, qui a cessé d'être un bruit, sans encore être un langage, écrit Gilles Deleuze dans *Logique du sens*, porte l'une des tensions de ce récit qui s'esquive toujours, de ce « contre-récit ». [1098]

Si le spectateur est libre d'interpréter ce dédoublement comme l'un des possibles symptômes de la schizophrénie du héros, rien ne viendra jamais confirmer cette hypothèse. Avec *Lost Highway*, David Lynch suivra le sillon creusé par le Nouveau Romancier en s'intéressant, lui-aussi, à cette question du dédoublement identitaire. Accusé du meurtre de sa femme Renee, Fred Madison, saxophoniste de renom, deviendra Pete Dayton, mécanicien qui, sous l'impulsion d'Alice Wakefield, sosie blonde platine de Renee, finira également par

[1097] *Ibid.*, p.146.
[1098] CASTANT Alexandre, *Planètes sonores : radiophonie, arts, cinéma*, Blou, Monografik edition, 2007, p. 74.

commettre un crime. Comme Robbe-Grillet, Lynch multiplie les interrogations sans réponses. *Lost Highway,* pour reprendre les propos tenus par Thierry Jousse dans *Le livre de David Lynch,* est donc un film-boîte qui n'a de compte à rendre qu'à lui-même[1099]. Tout y est double- les personnages, les situations, les objets- et chaque élément ne peut être perçu qu'en fonction d'un réseau de correspondances propre au film. Ainsi, le spectateur peut voir Fred et Pete comme une seule et même personne ou comme deux individus distincts qui se sont néanmoins substitués l'un à l'autre. Or, si la figure de Fred-Pete rappelle celle de Boris-Jean dans *L'Homme qui ment,* celle de Renee-Alice, incarnée par Patricia Arquette, évoque le doublet Nora-Maître David de *Glissements progressifs du plaisir.*



Renee Madison et Alice Wakefield (Patricia Arquette) dans *Lost Highway* (1997)



Nora et Maître David (Olga Georges-Picot) dans *Glissements progressifs du plaisir*

Dans ces deux films, une seule actrice interprète deux personnages qui finissent par se confondre :

[1099] JOUSSE Thierry, *Le livre de David Lynch*, *op.cit.*, p.68.

> La nouvelle arrivante demeure immobile contre la porte refermée. C'est la même actrice que celle qui joue le rôle de Nora, mais elle est complètement transformée : son maquillage, sa coiffure, ses grosses lunettes, son costume, son comportement général, tout en fait une autre femme (et il faudrait même que le spectateur ne soit pas sûr de la reconnaître, au début du moins). La belle chevelure libre de Nora est remplacée par quelque chose de strict et de tiré, les « jeans » déformés ont cédé la place à un tailleur sévère ; autant Nora se montrait docile, passive et rêveuse, autant l'avocate doit paraître rigide, méfiante, toute sensualité refoulée ; il est évident, en outre, qu'elle n'éprouve aucune complaisance pour ce petit animal pervers et dangereux qu'on l'a chargée de défendre. [1100]

Maître David sera assassinée de la même manière que Nora. Le film de Robbe-Grillet repose, comme nous avons pu le voir précédemment, sur la réitération d'un acte auquel le spectateur n'a pas assisté. En tuant son avocate, Alice présente directement aux spectateurs le meurtre de Nora même si le Nouveau Romancier trompe, une fois de plus, ses spectateurs en disculpant la jeune fille de ce crime :

> Et, presque aussitôt, le policier du début fait irruption de la même manière dans l'appartement. Toujours agité, il marche à grand pas vers Alice, qui n'est plus auprès du lit mais adossée au mur un peu plus loin (comme au début) ; et il lui déclare :
> « Voilà. C'est fini. La reconstitution n'aura pas lieu. Votre innocence est enfin prouvée : on a retrouvé le voyeur assassin et il a fait des aveux… »[1101]

La découverte du corps de Maître David réintroduit néanmoins la question de la culpabilité d'Alice. Or cette culpabilité n'est possible que si l'avocate et Nora se trouvent être la même personne. L'inspecteur de police, devenu miroir du spectateur, n'arrivera cependant pas à mettre un nom sur le coupable. Le meurtre de *Glissements progressifs du plaisir*, à la fois multiple et insaisissable, perd alors son importance. Le spectateur se trouve aux prises avec un récit cyclique qu'il peut interpréter comme l'histoire d'un fantasme appelé à se répéter indéfiniment :

> Elle ne répond pas et détourne la tête. Le policier comprend qu'il s'est passé quelque chose et suit des yeux le regard de la jeune fille. Il découvre l'avocate exsangue ; il va jusqu'au pied du lit, voit tout de

[1100] ROBBE-GRILLET Alain, *Glissements progressifs du plaisir*, *op.cit*., p.85.
[1101] *Ibid.*, p.148.

suite que la jeune femme est morte et dit simplement :
« Ah bon… Alors, tout est à recommencer. »[1102]

Les films de Robbe-Grillet sont des énigmes impossibles à résoudre. Ils jouent avec les nerfs du spectateur en lui présentant différentes versions d'une même trame narrative. Ainsi, dans *La Belle Captive,* il devient impossible de savoir si les frontières entre rêve et réalité, réalité et film, disparaissent ou si elles s'imbriquent l'une dans l'autre pour ne faire qu'un seul tout. Walther rêve le film *La Belle Captive* qui se révèle être le film de sa vie. C'est donc au spectateur de faire l'effort de conceptualisation demandé par le cinéaste. Avec *L'Eden et après,* Robbe-Grillet va jusqu'à proposer deux films en un. Le récit des aventures de Violette en Orient, tout comme celui de son périple à Bratislava, aurait pu faire l'objet d'un seul long-métrage. La jeune femme est devenue une héroïne de roman-feuilleton. Elle est une version adulte et sexuée de la célèbre petite Martine de Gilbert Delahaye. Mais les liens tissés entre les deux segments du film empêchent la simple représentation dichotomique de fonctionner. Le spectateur doit voir le film comme un tout clos sur lui-même appelé à répéter les mêmes motifs indéfiniment. Les multiples ramifications du récit perdent progressivement leur importance faisant du film de Robbe-Grillet une œuvre d'art en mouvement dont le sens ne cesse de se dérober au spectateur. Le même problème se pose lorsque l'on évoque les œuvres littéraires du Nouveau Romancier. Il arrive, en effet, comme a pu le souligner François Migeot, dans *Entre les lames-lectures de Robbe-Grillet,* que l'espace narratif change sans que l'on y prête attention. A propos de *Souvenirs du triangle d'or,* Migeot parle d'une histoire à cent têtes tant les ramifications subies par le récit paraissent innombrables[1103]. Dans les œuvres de Robbe-Grillet, les choses se racontent elles-mêmes au détriment du récit premier. Ainsi, le meurtre de la fiancée de Corinthe dans *La Belle Captive* a moins d'importance que les tableaux de Magritte qui servent principalement à illustrer la

[1102] *Ibid.*, p.148.
[1103] MIGEOT François, *Entre les lames-lectures de Robbe-Grillet, op.cit.,* p.122.

fantasmatique sexuelle de l'auteur. Or, comme nous avons pu le voir précédemment, le cinéma a eu une influence considérable sur la production romanesque de Robbe-Grillet. Pour Guy Scarpetta, auteur de *L'âge d'or du roman,* le Nouveau Romancier a rendu fonctionnel un procédé que l'on pourrait apparenter à celui du fondu-enchaîné, où se superposent, à titre de transition, deux univers hétérogènes[1104]. En effet, dans des romans tels que *Projet pour une révolution à New York* et *Topologie d'une cité fantôme,* les lieux se superposent les uns aux autres. Dans *Projet,* la jeune Laura, enfermée à l'intérieur de l'une des rames de métro du Métropolitain, se retrouve projetée, en l'espace d'un instant, dans la maison où est emprisonnée l'autre Laura. Dans *La Jalousie,* le lecteur suit l'évolution du regard du narrateur, regard faussé, comme on a pu déjà s'en rendre compte, par le fantasme. Ainsi A…, telle la fantomatique fiancée de Corinthe de *La Belle Captive,* semble traverser le temps et l'espace :

> La grande pièce, en comparaison, paraît sombre. La robe s'y teinte du bleu froid des profondeurs. A… ne fait pas un geste. Elle continue de contempler la cour et l'entrée du chemin, au milieu des bananiers, droit devant soi. A… est dans la salle de bains, dont elle a laissé la porte entrebâillée sur le couloir. Elle est debout contre la table laquée de blanc, devant la fenêtre carrée qui lui arrive à hauteur de poitrine.[1105]

A… n'est décrite que partiellement. C'est au lecteur de lui créer un physique mais aussi une personnalité. Sensuelle et vaporeuse, la jeune femme peut-être représentée comme une séductrice bien que rien ne vienne confirmer cette impression. Les œuvres de Robbe-Grillet multiplient les pistes d'interprétation sans jamais apporter de réponses. Ainsi, dans *La Belle Captive,* il est difficile de savoir si Sarah est l'alliée ou l'ennemie de Walther. Si elle se présente, au début du film, comme la patronne du héros, elle finit néanmoins par commanditer son assassinat. Impossible, cependant, de savoir si cette mort est réelle ou fantasmée. Avec *Alphaville,* en 1965, Godard s'était déjà intéressé à cette notion ambivalente de réalité diégétique. Dans une cité déshumanisée appelée Alphaville, Lemmy Caution, un espion qui se

[1104] SCARPETTA Guy, *L'âge d'or du roman,* Paris, éd. Grasset, 1996, p.111.
[1105] ROBBE-GRILLET Alain, *La Jalousie, op.cit.,* p.136.

fait passer pour un journaliste du nom de Johnson (comme l'un des personnages de *La Maison de rendez-vous*) cherche à éliminer le professeur Vonbraun, inventeur de l'ordinateur fasciste Alpha 60 qui dirige une société où tous les sentiments sont bannis. Godard, comme Robbe-Grillet, ne donne aucune information sur les réelles motivations de ses personnages. Lemmy Caution, comme la plupart des héros robbe-grillétiens, ignore même qui il est réellement. Ainsi, le personnage n'arrivera même pas à se rappeler de son âge. Face à l'ordinateur de contrôle, il prétextera avoir environ quarante cinq ans. A la fin du film, le héros accompagné de Natacha, la fille du professeur Vonbraun, quittera la ville d'Alphaville comme les héros de *Marienbad* ont quitté l'hôtel dans lequel ils étaient enfermés. Or il est difficile de savoir si ce départ est ou non une réalité. La cité du film de Godard, à l'image de l'hôtel du long-métrage de Resnais, semble close sur elle-même et appelle les personnages à répéter à tout jamais la même partition. Cependant, il y a plus d'espoir dans *Alphaville* que dans *L'Année dernière à Marienbad* puisque le langage de Natacha évolue à l'approche de son départ. La jeune femme arrive, en effet, à parler d'amour, sentiment que le monde étouffant de Marienbad semble ne pas connaître. Néanmoins, c'est au spectateur de créer un passé, un présent et un futur aux personnages du film de Godard sans cela, Lemmy et Natacha, tout comme X et A, sont appelés à se métamorphoser en automates.



Alphaville de Jean-Luc Godard

Cependant, comme nous avons pu le voir précédemment, l'individu robbe-grillétien est souvent réduit au rang d'automate. Il devient alors difficile pour le lecteur/spectateur de trouver l'homme qui se cache derrière le pantin au visage figé et à la démarche saccadée. Dans *Le Jeu avec le feu,* les clients de la maison close où réside Claudia sont présentés comme des créatures fantomatiques, sosies étranges et inquiétants des principaux protagonistes du film. Quasiment muets, ils ne cessent de se figer telles les statues du jardin de *L'Année dernière à Marienbad* :

> Quant aux clients des deux sexes (mais il y a surtout des hommes) qui viennent y assouvir-ou non- leurs désirs fantasmatiques, ce sont pour le moins des gens bizarres et pas seulement dans leurs goûts sexuels : d'une part dans leur aspect physique (ils ressemblent tous à des fantômes qui seraient plus ou moins les doubles des différents personnages déjà vus dans le film, ou bien qui y paraîtront ensuite : il y a le double de Mathias, celui de Bonnaud, celui de Pierre Garin, le policier privé de Georges de Saxe, qui jouera un rôle plus tard ; en fait, ils seront interprétés par les mêmes acteurs, quelquefois masqués mais le plus souvent à visage découvert, grimés seulement de façon très différente ; il serait souhaitable que ce soit aussi bien le visage « naturel » qui soit vu dans le lupanar, et la fausse moustache ou la perruque dans la vie courante). [1106]

[1106] ROBBE-GRILLET Alain, *Scénarios en rose et noir, op.cit*., p.423.

Quant au héros de *Djinn,* il n'est qu'un robot qui s'ignore fondu dans une masse indistincte de doubles. Si le lecteur peut s'attacher à ce personnage, il se retrouve, comme lui, pris au piège par le récit. L'épilogue ne résoudra d'ailleurs pas le problème en laissant planer le doute quant à l'identité sexuelle de Simon Lecœur :

> Un autre point intrigue la police : la ressemblance plus que curieuse (allure générale, mensurations, traits du visage, couleur des yeux et des cheveux etc.) qui existe entre la morte et Simon Lecœur lui-même. La chose est à ce point troublante qu'on a pu penser un moment qu'il s'agissait d'un seul et même personnage : le charmant professeur de l'Ecole franco-américaine aurait été une femme travestie. Cette hypothèse séduisante n'a toutefois pas été retenue, car le médecin de l'Ecole avait examiné en détail le prétendu Simon, quelque deux semaines auparavant, et se portait garant de son appartenance au sexe masculin. [1107]

Les romans et films de Robbe-Grillet sont des fantasmes peuplés de personnages mystérieux et indistincts. Ce sont des mondes en ruines sur lesquels le récepteur n'a aucune emprise. Dans *Topologie d'une cité fantôme* et *Souvenirs du triangle d'or,* l'espace ne cesse de se métamorphoser sous les yeux du lecteur qui n'arrivera jamais à reconstruire un ensemble cohérent. Ainsi, il n'est pas étonnant de voir une scène de théâtre se transformer en plage :

> La dépouille du lion, qu'elle traîne derrière elle, laisse dans le sable humide une série de sillons sanglants, discontinus, que la mer vient lécher sur place, surchargeant les traces rouges de son écume blanche, mêlée aux menus fragments des goémons.[1108]

Mais ce changement de perspective est porteur d'ambigüité puisqu'il devient impossible de savoir si la mise à mort du lion a réellement eu lieu. S'agit-t-il d'un véritable sacrifice ou est-il simplement question d'un artifice théâtral ?

Robbe-Grillet laissera ses lecteurs trancher. Face à un espace inconnu en perpétuelle mutation, il devient difficile de croire encore en la notion de réalité. On retrouve ce même type de problématique dans l'œuvre de Tarkovski. Dans *Nostalghia,* un poète, perdu au milieu

[1107] ROBBE-GRILLET Alain, *Djinn, un trou rouge entre les pavés disjoints, op.cit.,* p.140.
[1108] ROBBE-GRILLET Alain, *Souvenirs du triangle d'or, op.cit.,* p.129.

des ruines d'une brumeuse et mystérieuse ville d'Italie, cherche à écrire la biographie de Sasnovski, un musicien russe du XVIIIème siècle. Le spectateur ne saura jamais où se trouve le héros du film. Ainsi, la salle pleine d'eau et de boue que le personnage d'Andrei découvre dans la demeure de Domenico se métamorphosera progressivement en paysage russe. Difficile de savoir si le fantasme s'est substitué ici à la réalité. Tarkovski, comme Robbe-Grillet, laisse les images parler pour elles. Dans l'une des séquences les plus oniriques du film, Andrei rêve même qu'il est Domenico puisqu' il pense voir le reflet de celui-ci en se regardant dans une vitre. Comme on a pu le voir précédemment, les motifs de la ville en ruine et du double font partie intégrante de l'imaginaire du Nouveau Romancier. Tarkovski les utilise également pour mettre à distance le spectateur qui ne doit plus chercher à comprendre tout ce qui se présente à lui sous peine d'en rater l'essentiel. Pour Michel Chion, *Nostalghia* est une succession de moments de cinéma. C'est un film beau et insolite, toujours inattendu et souvent froid[1109].



Nostalghia de Tarkovski

Ces qualificatifs s'appliquent parfaitement aux œuvres de Robbe-Grillet qui n'ont jamais cessé de jouer avec les horizons d'attente du spectateur. Dans *L'Année dernière à*

[1109] CHION Michel, *Le livre d'Andrei Tarkovski,* Paris, Cahiers du cinéma, 2007, p.74.

Marienbad, les dialogues perdent leur fonction de communication. Ce ne sont que des palabres dénuées de véritable signification même si elles tournent autour de la question du jeu :

> Sur fond confus de conversations mêlées se détachent des lambeaux de phrases distincts, ça et là :
>
> -C'est celui qui commence qui gagne.
> -Il faut en prendre un nombre pair.
> -Le plus petit nombre impair total.
> -C'est une série logarithmique.
> -Il faut changer de rangée à chaque fois.
> -Divisé par trois.
> -Sept fois sept quarante-neuf. [1110]

Le spectateur cherchera à construire du sens à partir de ces bribes de conversations. Il pourra mettre en correspondance cette thématique du jeu avec la relation ambiguë qui unit A et X. Or, comme nous l'avons vu précédemment, il est impossible de savoir qui ment et qui dit la vérité dans le film de Resnais. Le spectateur est appelé à se poser de nombreuses questions qui demeureront toutes sans réponses. Dans *Gradiva*, c'est la mort de Joujou, la jeune pensionnaire du Triangle d'or qui pose problème. Alors que le spectateur, et John Locke, pense que la jeune fille a été assassinée, celle-ci refait son apparition au Triangle d'or. Si, dans son ciné-roman, Robbe-Grillet parle d'un « fantasme nocturne », il est impossible, dans le film, de déceler la frontière entre fantasme et réalité :

> Il s'agit du cavalier noir qui traîne par un pied le corps nu d'une adolescente (Joujou) au milieu de la pierraille. La caméra ayant montré celle-ci en gros plan, John revoit Joujou dans le fantasme nocturne, pendant que des cris et des gémissements féminins se font entendre, étouffés à l'extérieur de la petite pièce. John s'aperçoit alors que Claudine a quitté celle-ci.[1111]

[1110] ROBBE-GRILLET Alain, *L'Année dernière à Marienbad*, *op.cit.*, p.155.
[1111] ROBBE-GRILLET Alain, *C'est Gradiva qui vous appelle*, *op.cit.*, p.105-106.

Le Nouveau Romancier joue avec les apparences. Ainsi, Joujou n'est ni vivante ni morte. Créature fantasmatique, au même titre que les héroïnes de *La Belle Captive,* elle semble n'exister que dans les rêveries de John Locke. L'imaginaire de l'auteur est devenu celui du héros auquel le spectateur a également finit par se substituer. Mais, dans l'œuvre de Robbe-Grillet, les fantasmes sont toujours présentés comme des entités vivantes. Ils submergent celui qui les conçoit au point qu'il devient impossible de discerner si c'est l'homme qui crée le fantasme ou le fantasme qui crée l'homme. Selon François Harvey, auteur d'*Alain Robbe-Grillet : le nouveau roman composite-Intergénéricité et intermédialité,* le réel et l'imaginaire courent l'un derrière l'autre, se réfléchissent l'un l'autre autour d'un point d'indiscernabilité.[1112] C'est aussi pour cette raison que la ville des *Gommes* ne porte pas de nom. Tendant à l'abstraction, elle cherche un corps dans lequel s'incarner, un corps que seul le lecteur est en mesure de lui donner. Cependant, comme on a pu déjà s'en rendre compte, cette thématique de la désincarnation touche autant les éléments du récit que le récit lui-même. Dans *La Jalousie,* Robbe-Grillet, à travers l'exemple du mystérieux roman africain lu par Franck et A…, met justement en abyme ce mode de fonctionnement :

> Le personnage principal du livre est un fonctionnaire des douanes. Le personnage n'est pas un fonctionnaire, mais un employé supérieur d'une vieille compagnie commerciale. Les affaires de cette compagnie sont mauvaises, elles évoluent rapidement vers l'escroquerie. Les affaires de la compagnie sont très bonnes. Le personnage principal-apprend-on- est malhonnête. Il est honnête, il essaie de rétablir une situation compromise par son prédécesseur, mort dans un accident de voiture. Mais il n'a pas de prédécesseur, car la compagnie est de fondation toute récente ; et ce n'était pas un accident. Il est d'ailleurs question d'un navire (un grand navire blanc) et non de voiture. [1113]

Cette multiplication de possibles qui ne cessent de s'annuler participe de cette esthétique du flou et de l'indécis propre à l'ensemble de l'œuvre robbe-grillétienne. Certains cinéastes asiatiques contemporains se sont d'ailleurs énormément intéressés aux travaux du

[1112] HARVEY François, *Alain Robbe-Grillet : le nouveau roman composite-Intergénéricité et intermédialité, op.cit.*, p.233.
[1113] ROBBE-GRILLET Alain, *La Jalousie, op.cit.,* p.216.

Nouveau Romancier. Dans *Séoul Cinéma-les origines du nouveau cinéma corée*n, Jean-Louis Tshimbalanga évoque notamment le cas de Jang Sun-Woo, réalisateur du sulfureux *Fantasmes*.[1114] Sorti en 2000, ce long-métrage aborde le thème du sadomasochisme à travers l'histoire d'amour passionnée qui unit un homme d'âge mûr à une lycéenne. Si le film, adapté d'un roman de Jang Ju-il, rappelle, sur bien des points, *L'image* de Jean de Berg, l'anonymat des personnages évoque, au contraire, *L'Année dernière à Marienbad* et *L'Immortelle.* Y et J, les héros de *Fantasmes*, peuvent même être considérés comme les *alter égos* pervers des êtres fantomatiques qui peuplent les premiers films de Robbe-Grillet. En 1991, avec *Les Chemins de l'hippodrome,* Jang Sun-Woo adaptait un roman de Ha Ilji, notamment auteur d'une thèse sur Robbe-Grillet. Il ne semble donc pas étonnant de trouver dans ce film quelques- unes des thématiques majeures de *L'Année dernière à Marienbad.* Comme dans le film de Resnais, les personnages du long-métrage de Jang Sun-Woo n'ont pas d'identité déterminée. Ils sont réduits à une seule lettre : R et J. Il n'est d'ailleurs pas anodin que ces deux lettres forment les initiales de Joan Robenson, l'un des personnages principaux de *Projet pour une révolution à New York.* Quant aux rapports entre les personnages des *Chemins de l'hippodrome,* ils sont aussi ambigus que ceux entretenus par A et X dans *Marienbad*. En effet, selon le point de vue que le spectateur choisit de prendre, J peut passer soit pour une femme amoureuse soit pour une manipulatrice. Il est donc impossible de savoir ce que ressentent réellement les personnages du film. Si l'univers diégétique des *Chemins de l'hippodrome*, semble réaliste, il est, en fait, marqué par le sceau du fantasme.

[1114] TSHIMBALANGA Jean-Louis, *Séoul Cinéma-les origines du nouveau cinéma coréen*, Paris, L'Harmattan, 2007, p.92.





Les Chemins de l'hippodrome *Fantasmes*

Dans *La Forteresse*, c'est le passé de Marcus, *a priori* réaliste sur le plan de la diégèse, qui se métamorphose progressivement en fantasme. Le présent se trouve, à son tour, contaminé au point que le récepteur ne sait plus quel pan du récit il est en train de suivre :

> *Dans des scènes dialoguées aussi longues que celle qui précède, il y aura évidemment intérêt à couper l'image des flashes du passé laissant apercevoir plus ou moins brièvement les situations évoquées. Celles-ci pourraient alors perdre tout souci réaliste et se situer à la limite du pur fantasme ; mais une plus grande ressemblance devra être compensée par une rapidité plus grande (quelques secondes à peine)* [1115]

Le présent apparaît aussi irréel que la passé. Le lecteur et futur spectateur de *La Forteresse* doit reconstituer lui-même la chronologie du film, une chronologie qui, pour reprendre les propos tenus par Pierre Montebello, à propos de *L'Année dernière à Marienbad*, oscille en permanence entre présent perpétuel et passé éternel[1116]. En proposant des pistes de lecture qui s'annulent au fur et à mesure que le récit avance, Robbe-Grillet manipule et contrôle la faculté de jugement de ses spectateurs. Mais l'auteur des *Gommes* joue aussi avec sa propre image. En devenant lui-même l'un des personnages de son œuvre, il propose à ses lecteurs de prendre sa place.

[1115] ROBBE-GRILLET Alain, *La Forteresse, op.cit.*, p.95.
[1116] MONTEBELLO Pierre, *Deleuze, philosophie et cinéma*, Paris, éd. Vrin, 2007, p.92.

-Un autoportrait imaginaire du créateur

Bien avant la trilogie des *Romanesques,* Robbe-Grillet s'était déjà mis en scène dans l'une de ses œuvres. En interprétant le personnage de Jean dans *Trans-Europ-Express,* il mettait en abyme son propre travail de cinéaste. Jean est pourtant différent de l'auteur des *Gommes.* Il semble, en effet, moins préoccupé par les fantasmes sexuels de ses personnages que le Nouveau Romancier. Cette figure d'auteur se trouve néanmoins en perpétuel conflit avec son producteur et sa scripte qui cherchent, comme lui, à imposer leur propre vision des choses. Le rôle de narrateur n'est pas seulement imputable au personnage de Jean qui se trouve corrigé par ses secondants mais aussi par le niveau énonciatif supérieur, c'est-à-dire la narration impersonnelle qui contient tout le récit de *Trans-Europ-Express.* C'est d'ailleurs pour cette raison que certaines scènes réapparaissent à plusieurs reprises à l'écran. Un même personnage peut donc jeter plusieurs fois un même paquet à plusieurs endroits différents. Les niveaux énonciatifs ne cessent de se multiplier au fur et à mesure que le récit avance. A la fin de *Trans-Europ-Express,* Jean-Louis Trintignant et Marie-France Pisier, les acteurs pressentis pour jouer dans le long-métrage de Jean se moquent du spectateur en se présentant, eux-mêmes, comme des personnages de fiction. Face à la caméra, Elias et Eva sourient. Ils s'apprêtent à vivre de nouvelles aventures qui seront, sans doute, différentes de celles vécues par les personnages du film fantasmé par Jean et son équipe. A cet instant, c'est le spectateur, substitut du réalisateur, qui est appelé à donner corps à un nouveau récit. On trouvait déjà ce même type d'idée dans *L'Année dernière à Marienbad* à travers la mystérieuse discussion du groupe d'anonymes de l'hôtel :

> PERSONNAGE (a) : *Oui, moi aussi, je crois m'en souvenir.*
> PERSONNAGE (b) : *Cela pourtant ne paraît pas croyable.*
> PERSONNAGE (c) : *Vous l'avez vu vous-même ?*
> PERSONNAGE (d) : *Non, mais cet ami qui me l'a raconté…*
> Ces trois dernières répliques, entendues déjà auparavant, doivent être exactement reproduites (même bande).

> PERSONNAGE (a) : *Mais, il s'agit d'une chose facile à contrôler. Dans n'importe quelle collection de journal, vous trouverez tous les bulletins de la météorologie.*
> PERSONNAGE (d) : *Allons voir à la bibliothèque.* [1117]

Robbe-Grillet laisse libre cours à l'imagination de ses spectateurs. Ils peuvent intégrer l'espace filmique en remplissant les blancs laissés par le texte. Mais, dans *L'Année dernière à Marienbad,* l'identification du spectateur au personnage est impossible puisque, comme a pu le faire remarquer Robbe-Grillet, dans l'introduction du ciné-roman, les personnages n'existent pas :

> On ne sait absolument 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. Que font-ils lorsqu'ils sont ailleurs ? On serait tenté de répondre : rien ! Ailleurs, ils n'existent pas.[1118]

Le cinéaste de *Trans-Europ-Express* apparaît, au contraire, comme un double du spectateur qui cherche à avoir une certaine emprise sur un récit qui ne cesse de se dérober à lui. Jean subit la perversion de sa propre diégèse. Perdu dans les méandres d'un film qui se joue à son insu, le personnage se présente comme le double inversé du Nouveau Romancier. Comme Robbe-Grillet dans *Trans-Europ-Express,* François Truffaut a également interprété le rôle d'un cinéaste dans l'un de ses films. Ferrand, son personnage de *La Nuit américaine,* tourne un film dont le titre *Je vous présente Pamela* évoque une mauvaise production américaine. A l'image de Jean, Ferrand est un personnage de fiction qui ne partage avec le réalisateur de *La Nuit Américaine* que son seul statut de cinéaste. Le lien entre fantasme et réalité est cependant très prégnant dans le film de Truffaut puisque le réalisateur de *Je vous présente Pamela* cherche à nourrir sa fiction en y intégrant ses propres observations de la réalité.

[1117] ROBBE-GRILLET Alain, *L'Année dernière à Marienbad, op.cit.,* p.100.
[1118] *Ibid.,* p.14.



La Nuit américaine de François Truffaut

Cependant, comme a pu le faire remarquer Arnaud Guigue, dans son ouvrage, *François Truffaut, la culture et la vie*, le spectateur ne peut, malgré leurs nombreuses similitudes, confondre le cinéaste et son double :

> Truffaut a voulu décrire son travail sur le tournage d'un film et à cet égard Ferrand est bien son double. Il parle comme Truffaut, porte le même type de blouson que lui, rencontre les mêmes difficultés techniques que lui pour la réalisation de telle ou telle scène. Truffaut a mis une grande part de sa personnalité dans le personnage de Ferrand, cela est indéniable. Mais il s'invente une particularité suffisamment visible pour que nul spectateur ne puisse le confondre avec Ferrand. Ce dernier est affecté d'une surdité partielle qui le contraint de se servir d'un sonotone. Il ne faut pas trop charger de sens la puissance de cet instrument. Mais ce qu'elle signale au moins assurément, c'est la volonté de Truffaut de se démarquer de son propre personnage. [1119]

Mais comme Robbe-Grillet avec *Les Romanesques*, il arrive aussi au réalisateur de la Nouvelle Vague de brouiller les frontières entre fantasme et réalité. Ainsi, l'enfant qui, dans les rêves de Ferrand, vole des images tirées de *Citizen Kane*, semble représenter Truffaut lui-même. Rien ne viendra pourtant confirmer cette hypothèse même si le spectateur aura, sans doute, fait le rapprochement entre ce personnage fantasmatique d'enfant cinéphile et le réalisateur des *400 coups*. Si, dans *La Nuit américaine,* Truffaut nous présente d'hypothétiques souvenirs autobiographiques, dans *Le Miroir qui revient,* Robbe-Grillet finit par réinventer sa vie. Certains extraits de son récit d'enfance apparaissent comme une

[1119] GUIGUE Arnaud, *François Truffaut : la culture et la vie*, Paris, L'Harmattan, 2002, p.21.

véritable réécriture des *Mots* de Sartre :

> Grand-père Canu, je ne l'ai en somme pas connu davantage. Mais je l'aimais bien, il me semble. Quant à lui, il ne s'est guère intéressé à moi, m'a-t-on dit. J'étais petit et rêveur. J'avais de longs cheveux bouclés, comme une fille, et je prenais volontiers des airs câlins. Je pleurais quand je m'écorchais les genoux. J'avais peur, le soir, de traverser la cour sans lumière pour me rendre aux cabinets campagnards, à l'ancienne mode, qui n'étaient pourtant qu'à dix mètres.[1120]

Comme Sartre enfant, dans *Les Mots,* le petit Alain arborait une longue chevelure féminine. Il était également doté d'une hypersensibilité maladive à mille lieues du caractère froid et autoritaire de l'adulte qu'il devint par la suite. La situation du garçonnet des *Mots* diffère cependant de celle de l'enfant du *Miroir qui revient.* Dans son article « Centre vide, cadre plein, *les Romanesques* d'Alain Robbe-Grillet », Ernstpeter Ruhe énonce les diverses formes d'oppositions que l'on peut trouver entre ces deux textes notamment en ce qui concerne les relations de l'auteur avec son propre grand-père :

> Ce même grand-père " m'adorait, c'était manifeste'', racontait Sartre (Mots, 22) tandis que Robbe-Grillet nous dira que son grand-père "ne s'est guère intéressé à moi, m'a-t-on dit " (*M,* 31).[1121]

Si Robbe-Grillet, en rendant explicitement hommage à Sartre, joue avec les codes de la représentation, il n'en demeure pas moins attaché à ses propres souvenirs. Le réel tient donc une place importante dans *Le Miroir qui revient,* même s'il se trouve souvent disséminé au milieu d'un texte plus fictionnel que réellement autobiographique. Ainsi, il n'est pas étonnant que l'évocation plutôt réaliste du grand-père Canu se mue progressivement en récit fantasmatique :

> Et mon grand-père, qu'est-il devenu, ses yeux pâles perdus dans l'horizon gris, fermé sur l'autre rive de

[1120] ROBBE-GRILLET Alain, *Le Miroir qui revient, op.cit.,* p.31-32.
[1121] RUHE Ernstpeter, « Centre vide, cadre plein, *les Romanesques* d'Alain Robbe-Grillet », in *Autobiographie et avant-garde, op.cit.,* p.46.

> la rade par la presqu'île de Crozon et le Menez-Hom ? C'est peut-être lui, le vieux roi Boris, toujours accompagné par les coups sourds qui résonnent d'étage en étage, depuis la cave jusqu'au grenier, et qui répare avec tant de soin le mince éclat arraché au placage en acajou de son secrétaire, avant de faire face avec un dernier sourire au peloton d'exécution. [1122]

Transformé en roi shakespearien, le grand-père du Nouveau Romancier perd toute crédibilité. Il devient un personnage de fiction au même titre que l'auteur. Même dans les passages les plus autobiographiques du *Miroir qui revient*, il est impossible de déterminer où se trouve la ligne de démarcation entre le fantasme et la réalité. Certains souvenirs de l'auteur peuvent même être considérés comme des réécritures. La remémoration des premiers désirs sadiques du Nouveau Romancier fait, par exemple, écho au célèbre passage de la fessée des *Confessions* de Rousseau :

> Le rideau rouge translucide qui me laissait dans une obscurité relative était maintenu disjoint par un dossier de chaise, afin de pouvoir veiller plus étroitement sur mon difficile sommeil. Le regard qui me parvenait, de temps à autre, par-dessus la feuille du journal déployé, dérangeait des plaisirs solitaires déjà fortement marqués de sadisme. [1123]

La découverte d'une sexualité hors-norme est au cœur des deux textes même si le sentiment de culpabilité est seulement présent chez le philosophe des Lumières :

> Qui croirait que ce châtiment d'enfant, reçu à huit ans par la main d'une fille de trente, a décidé de mes goûts, de mes désirs, de mes passions, de moi pour le reste de ma vie, et cela précisément dans le sens contraire de ce qui devait s'ensuivre naturellement ? En même temps que mes sens furent allumés, mes désirs prirent si bien le change, que, bornés à ce que j'avais éprouvé, ils ne s'avisèrent point de chercher autre chose. Avec un sang brûlant de sensualité presque dès ma naissance, je me conservai pur de toute souillure jusqu'à l'âge où les tempéraments les plus froids, et les plus tardifs se développent. Tourmenté longtemps sans savoir de quoi, je dévorais d'un œil ardent les belles personnes ; mon imagination me les rappelait sans cesse, uniquement pour les mettre en œuvre à ma mode, et en faire autant de demoiselles Lambercier.[1124]

[1122] ROBBE-GRILLET Alain, *Le Miroir qui revient, op.cit.*, p. 33.
[1123] *Ibid.*, p.15-16.
[1124] ROUSSEAU Jean-Jacques, *Les Confessions*(1782), Paris, Gallimard, 1973, p.40

Rousseau est un précurseur dans la mesure où il est le premier auteur à avoir abordé le sujet de la sexualité infantile dans une autobiographie. Ces aveux apparaissent douloureux contrairement à ceux de Robbe-Grillet qui s'est créé un personnage d'enfant pervers qu'il développera dans la suite des *Romanesques.* Les fantasmes qu'il évoque, dans le premier tome de son autobiographie fictive, apparaissent également comme des réécritures de ses œuvres antérieures :

> En fait, mes goûts pervers étaient si précoces qu'ils m'apparaissent, en y réfléchissant, comme antérieurs même à toute conscience hétérosexuelle : je rêvais volontiers au massacre de mes camarades de classe (et les écoles communales n'étaient pas mixtes), mais ceux qui me semblaient laids et antipathiques étaient exécutés le plus vite possible, simplement pour les faire disparaître, tandis que les corps gracieux aux jolis visages tendres avaient droit à de longs supplices, liés au troncs des marronniers dans la cours de récréation. [1125]

Ce passage du *Miroir qui revient* fait essentiellement écho à la scène d'humiliation de la fillette de *Projet pour une révolution à New York.* Le Nouveau Romancier s'est substitué ici aux petites filles perverses de la cours de récréation de son précédent ouvrage. Robbe-Grillet ne fait cependant pas le lien entre ce roman et ses fantasmes d'enfant alors que, dans A*ngélique ou l'enchantement,* il revient sur l'image de la charrue éventreuse vue dans *L'Eden et après* :

> J'ai retrouvé du reste, vers la fin des années 40, vif et intact, ce même fantasme de la charrue éventreuse. C'était dans la bouche d'une jeune Française du Maroc qui rapportait avec une complaisante émotion- et de source sûre, disait-elle- la récente exécution par ce moyen aussi improbable que barbare d'une nouvelle épousée, d'origine européenne, accusée par un vieux seigneur de l'Atlas d'avoir perdu sa virginité avant le jour des noces. Et, pour cette raison, un archaïque engin de labourage menace à deux reprises la nudité d'une figurante, puis celle plus émue de Catherine Jourdan, dans la Tunisie de *L'Eden et après.* [1126]

La jeune femme de cet extrait rappelle le personnage de Clara, l'héroïne perverse du

[1125] *Ibid.*, p.180.
[1126] ROBBE-GRILLET Alain, *Angélique ou l'enchantement, op.cit.,* p.56-57.

Jardin des supplices de Mirbeau qui prenait aussi plaisir à voir des hommes et des femmes torturés devant elle. L'histoire qu'elle conte à Robbe-Grillet ne fait d'ailleurs que raviver chez lui d'anciennes obsessions érotiques. Difficile pour autant de croire en cette histoire de mise à mort barbare qui rappelle autant les sacrifices ancestraux de *Projet pour une révolution à New York* et de *Souvenirs du triangle d'or* que l'imagerie sordide du *Cannibal Holocaust* de Ruggero Deodato. Dans ce film d'une rare violence, une indigène accusée d'adultère se fait mutiler le sexe avant d'être massacrée à grands coups de pierre.



Cannibal Holocaust de Ruggero Deodato (1980)

Cette scène en apparence réelle évoque le reportage sur les sacrifices d'Afrique Centrale de *Projet pour une révolution à New York.* Les évènements rapportés par la jeune femme du *Miroir qui revient* appartiendraient donc à la sphère du fantasme au même titre que les scènes sacrificielles stéréotypées qui jalonnent l'ensemble de l'œuvre du Nouveau Romancier. L'image de la charrue éventreuse, renverrait, quant à elle, aux illustrations sado-érotiques des livres d'histoire consultés par Robbe-Grillet alors qu'il n'était encore qu'un enfant :

> Au-dessous, la légende annonçait : « Les derniers moments de la princesse Aïcha ». La jeune fille a les jambes tendues, le ventre est délicat, la taille fine, le coup long et bien galbé, un peu renflé par la posture comme celui d'une pigeonne. [1127]

[1127] *Ibid*., p.54.

Cette imagerie sadomasochiste a profondément nourri l'imaginaire du jeune garçon comme l'attestent ces réflexions issues d'*Angélique ou l'enchantement* :

> Dans une autre version, la trouble fiancée, debout sur sa charrette, avait les mains liées derrière le dos. Et ses frêles pieds nus, déjà tâchés de sang, se blessaient davantage à chaque cachot du chemin sur les cruelles épines d'une litière d'ajonc. Le chevalier servant qui escorte sa belle devenait cette fois le bourreau menant au bûcher, ou vers l'échafaud l'innocente vierge condamnée à périr par la hache ou les flammes ardentes. On avait pour cette occasion vêtu son corps de neige, auparavant soumis à la question, avec la robe blanche des pénitences qui ont confessé leurs forfaits. Mais cette variante-là doit être apocryphe, imaginée par moi vers ma douzième année, époque où je commençais à savourer délibérément la jouissance solitaire, les sévices érotiques méticuleux et les crimes sexuels bien tempérés. [1128]

Robbe-Grillet ne sait plus s'il est où non l'auteur de l'histoire qu'il nous conte. Son personnage d'enfant pervers, réel ou fantasmé, a finit par effacer toute autorité auctoriale. Le petit garçon qu'il a été est même devenu le héros d'un inquiétant récit fantastique teinté d'érotisme :

> J'arrive vers lui comme sans bagage, avec seulement une poupée de chiffon entre les bras. C'est cette même poupée de chiffon, soumise et molle à souhait, que je serre contre ma poitrine en remontant tout seul, le grand escalier de la Maison Noire. Quel âge puis-je avoir ? Cinq ou six ans, j'imagine. Je voulais voir Monsieur de Corinthe par la porte mal fermée de la salle du bas, dont les trop vastes dimensions et les zones de ténèbres, même en temps normal, déjà me faisaient peur. [1129]

La demeure des parents de Robbe-Grillet s'est muée en une effrayante "Maison Noire", un sombre manoir hanté par la présence du terrifiant Henri de Corinthe qui, comme a pu le souligner Mounir Laouyen, dans son article « Le texte autobiographique : une demeure à soi ? », n'est pas sans rappeler le personnage de Coppélius dans *L'Homme au sable* de Hoffmann :

> Nous ne pouvons manquer de signaler par ailleurs la présence implicite, dans le premier volet des « Romanesques », du célèbre conte d'Hoffmann, *L'Homme au sable.* A l'image du redoutable avocat Coppélius, Henri de Corinthe est un visiteur nocturne, illustre mais encombrant. Ses visites

[1128] *Ibid*., p.52-53.
[1129] *Ibid.*,p.31.

> impromptues font planer sur toute la maison un climat d'inquiétude qui entraîne le récit sur la pente du fantastique.[1130]

Le petit Alain s'est transformé en héros de conte. Il évolue dans un univers à la fois étrange et familier qui évoque la réalité alternative terrifiante du *Coraline* de Neil Gaiman. Dans cet ouvrage, datant de 2002, la jeune Coraline découvre, derrière l'une des portes de sa maison, la réplique exacte du monde dans lequel elle évolue. Ce monde est néanmoins dégradé puisque les parents de la fillette ont des boutons cousus à la place des yeux. Le "Maison Noire" de l'autofiction de Robbe-Grillet apparaît aussi comme un lieu fantasmatique. Les gens qui y demeurent ne semblent guère plus réels que les monstrueux parents de *Coraline.* Cependant, si Robbe-Grillet transforme progressivement le récit de son enfance en conte horrifique, il n'en oublie pas, pour autant, de dévoiler certains de ses fantasmes. Ainsi, la poupée de chiffon molle et soumise dont parle le Nouveau Romancier renvoie à l'archétype de la femme-objet qui traverse l'ensemble de son œuvre. Malmenée par le jeune garçon, elle préfigurerait le personnage de Nora dans *Glissements progressifs du plaisir.* Pour l'auteur des *Gommes,* la poupée est une représentation matérielle de la femme soumise. Dans des œuvres comme *Projet pour une révolution à New York*, *Djinn* ou encore, les plus récents, *La Reprise* et *Un Roman sentimental,* elle est violée, torturée et mise à mort. De plus, le mannequin est toujours présenté dans une posture dégradante. Attaché au lit, il a souvent, comme dans l'attente d'un hypothétique coït, les jambes écartées :

> Un mannequin déshabillé, fait d'une matière élastique couleur chair, y repose sur le dos, les membres écartés, en croix de saint André, une splendide chevelure rousse répandue au soleil encadrant son visage de poupée laiteuse aux grands yeux verts étonnés. Le sexe s'orne aussi d'une touffe pileuse imitant la nature, mais celle-ci semble improvisée avec une poignée de crin rougeâtre, arrachée au matelas et collée sommairement sur le triangle du pubis.[1131]

[1130] LAOUYEN Mounir, « Le texte autobiographique : une demeure à soi ? », in MONTANDON. A. (éd.), *De soi à soi, l'écriture comme autohospitalité,* Clermont-Ferrand, PU Blaise Pascal, 2004, p.134.
[1131] ROBBE-GRILLET Alain, *Projet pour une révolution à New York, op.cit.,*p.176.

La poupée de chiffon d'*Angélique ou l'enchantement* aurait été l'un des premiers supports fantasmatiques de Robbe-Grillet. Elle lui aurait permis de créer cette image idéale d'une femme malléable appelée à subir, sans jamais se révolter, les pires sévices. Rien ne viendra pourtant confirmer cette hypothèse. La poupée apparaît alors comme le jouet sexuel fantasmé du Nouveau Romancier. Il renvoie aussi à un imaginaire de la femme désarticulée auxquels de nombreux artistes, de Hans Bellmer à Inez Van Lamsweerde, se sont intéressés.




Photos d'Inez Van Lamsweerde

Selon Michel Ryabalka, auteur de l'article « *Angélique ou l'enchantement* : Désir et écriture chez Alain Robbe-Grillet », le deuxième volet des *Romanesques* est principalement centrée sur les fantasmes sexuels de l'auteur. Il se présente donc plus comme un texte onirique que comme un récit autobiographique :

> *Le Miroir qui revient* était axé sur la chronique familiale, l'histoire du clan Robbe-Grillet. Dans *Angélique*, cette chronique est beaucoup moins accentuée : la mère, en particulier, ne joue plus un grand rôle. Le livre est centré, massivement, sur les fantasmes sexuels de l'auteur et sur le poids qu'ils exercent dans ses travaux littéraires. La notion de fantasme sexuel est d'ailleurs explorée dans un passage théorique précis. Sur le plan biographique, *Angélique* doit être considéré comme une suite de *Djinn* plutôt que du *Miroir,* après les fantasmes de la petite enfance, ceux de l'adolescence…[1132]

[1132] RYBALKA Michel, « *Angélique ou l'enchantement* : Désir et écriture chez Alain Robbe-Grillet », in *Autobiographie et Avant-garde*, *op.cit.*, p.94.

Robbe-Grillet délègue progressivement son autorité auctoriale au mystérieux Henri de Corinthe. L'auteur de *La Jalousie* va même jusqu'à y insérer des bribes de son journal intime. Le récit du personnage est cependant dénué de réalisme. Dans une ambiance moyenâgeuse, qui rappelle l'univers onirique de *La Forteresse*, le capitaine de Corinthe se retrouve aux prises avec une jeune sorcière aussi séduisante et inquiétante que l'adolescente perverse de *Glissements progressifs du plaisir* :

> En fait, on lui prête tous les crimes à cause apparemment de sa « beauté du diable » jointe à une sensualité précoce et ravageuse (exécrée par les femmes jalouses ou puritaines, craintes par les hommes, même s'ils en ont bénéficié sans vergogne) qui l'aurait autrefois fait condamner comme sorcière, succube, démon femelle et suppôt de Satan. [1133]

Le Comte de Corinthe est un personnage fantomatique. Ami supposé du père de Robbe-Grillet, il nous livre, dans *Les Derniers Jours de Corinthe*, son autobiographie. Mais, contrairement à l'auteur du *Miroir qui revient*, Henri de Corinthe utilise une forme littéraire plus classique. Il évoque notamment, un peu à la manière de Chateaubriand, certains événements historiques contemporains de sa naissance :

> Comme il a été indiqué dans un volume précédent, je suis né le 21 novembre 1889, c'est-à-dire-si je ne fais erreur -le jour même où le bon empereur du Brésil don Pedro II, servit son pays au cours d'un demi-siècle de règne (sans compter les années de régence, puisqu'il recevait la couronne à l'âge de six ans, est chassé du pouvoir par un complot miliaire.[1134]

Le dernier volet de la trilogie des *Romanesques* se présente comme une double-autobiographie puisque l'auteur des *Gommes* continue d'y dévoiler une partie importante de son existence. Mais, comme dans les précédents volumes, ses fantasmes sexuels sont au centre de l'ouvrage :

[1133] ROBBE-GRILLET Alain, *Angélique ou l'enchantement, op.cit.*, p.71-72.
[1134] ROBBE-GRILLET Alain, *Les Derniers Jours de Corinthe*, *op.cit.*, p.65.

> A la Martinique, durant cette période où j'enregistrais sans le savoir divers éléments dont les figures incertaines deviendront beaucoup plus tard la *Jalousie,* je me trouvais surtout fort amoureux d'une mignonne petite enfant, rose et blonde à souhait, qui avait l'air bonbon.[1135]

Tout au long des *Derniers Jours de Corinthe,* Robbe-Grillet croise sa propre destinée avec celle du mystérieux Henri de Corinthe. Il arrive même que certaines images stéréotypées que l'on retrouve dans l'ensemble de son œuvre se mêlent à la vie fantasmatique du personnage. Ainsi, les jeunes baigneuses de *Souvenirs du triangle d'or* entourent le Comte de Corinthe sur la mystérieuse carte postale que lui a tendu une vieille femme noire. Comme dans certaines œuvres du Nouveau Romancier, le personnage peine à reconnaître sa propre image :

> Un coup d'œil distrait qu'y porte le comte Henri se fige aussitôt en une tension devenue plus ombrageuse que hostile. Car c'est lui qui se trouve là, sur cette carte postale, bien reconnaissable dans son élégant costume en toile souple assis à cette même table et contemplant les baigneuses adolescentes dont le ballon rose vole au-dessus des têtes excitées et des bras agiles qui se tendent. [1136]

Si le Comte de Corinthe semble préfigurer Henri Robin, le héros de *La Reprise* qui, comme on a pu le voir précédemment, ne reconnaît plus son visage sur la photographie de son passeport, évoque surtout Marcus, le vieil aphasique de *La Forteresse :*

> Le cavalier Diane-Dany reparaît alors, chevauchant au côté du roi Marc. La scène ne comporte d'abord aucune parole audible, pas plus in que off. Mais on voit que le père et la fille ont un bref échange : un ordre, sans doute, qui contraint l'ordonnance à rebrousser chemin. Le colonel Marcus continue donc seul, empruntant bientôt une piste qui serpente entre les rochers et les buissons. Lors d'un détour sans visibilité, il se trouve brusquement face à quatre cavaliers arrêtés au milieu du passage, une dizaine de mètres plus loin. [1137]

Les deux personnages appartiennent à une temporalité proprement mythique. Comme le héros de *La Forteresse*, Le Comte de Corinthe vit des aventures extraordinaires au cœur

[1135] *Ibid.,* p.13.
[1136] *Ibid.*,
[1137] ROBBE-GRILLET Alain, *La Forteresse, op.cit.,*p.102-103.

d'une forêt de légende. Il est également troublé par le souvenir d'une jeune fille travestie en soldat qui n'est pas sans rappeler Diane, la fille incestueuse du colonel Marcus :

> Voici donc Henri de Corinthe qui reprend plus tôt que prévu, las et déhanché sur son cheval blanc (suivi par un double négatif du plus beau noir), sa marche incertaine à travers le désastreux cimetière des identités et des uniformes. Il se demande à présent si le jeune lieutenant mort n'était pas Marie-Ange elle-même, dont il n'aurait pas reconnu sur le moment les traits devenus rigides, qui l'ont pourtant frappé par leurs séduisantes perfections ainsi que par un air familier de déjà-vu.[1138]

Avec le motif de la jeune fille travestie, l'auteur des *Gommes* réinvestit tout un imaginaire du conte très en vogue aux XVII et XVIIIème siècles. Dans *L'Histoire des contes,* Catherine Velay-Vallentin dénonce le caractère sulfureux de ce type de récits. Comme dans les œuvres de Robbe-Grillet, le saphisme y tient une place importante. Ainsi l'héroïne de *L'Histoire de la Dragone* attire toutes sortes de femmes, de la dame de cours à l'adolescence ingénue :

> L'Histoire de la Dragone ne surprend guère le lecteur : entre deux campagnes militaires (Balthasar n'en fait pas moins de douze !), l'auteur glisse l'inévitable péripétie de la « dame » qui tombe amoureuse de notre héroïne travestie et celle, plus équivoque, de la jeune fille qui s'enflamme pour Geneviève, une fois précisément son sexe découvert.[1139]

Mais si les contes se déroulent, en général, dans un passé aussi lointain qu'incertain, le récit d'Henri de Corinthe ne semble s'inscrire dans aucune temporalité définie. Il y est, en effet, autant question de chevaliers que de nouvelles technologies. Entre tradition et modernité, le récit biographique du personnage ne cesse de se dérober aux yeux du lecteur :

> Et c'est avec une lenteur à l'extrême limite de la paralysie qu'il extrait à contre-cœur, une épreuve photographique au format 6X9... Marie-Ange y est vue de face, cadrée aux hanches et surprise sans doute par l'appareil, car elle ouvre de grands yeux tout en disjoignant les lèvres, esquisse d'un éclatant sourire sans pose qui confère à l'instantané une rare sensation de vie. [1140]

[1138] ROBBE-GRILLET Alain, *Les Derniers Jours de Corinthe, op.cit.*, p.153-154.
[1139] VELAY-VALLENTIN Catherine, *L'Histoire des contes*, Paris, Fayard, 1992, p.46.
[1140] ROBBE-GRILLET Alain, *Les Derniers Jours de Coritnhe, op.cit.*, p.153-154.

Alors que Corinthe serait né à la même époque que le père du Nouveau Romancier, il vit des aventures extraordinaires que l'on ne peut trouver que dans les romans de chevalerie. Ce personnage aux multiples facettes pourrait donc voyager dans le temps. Il aurait d'ailleurs suivi les célèbres cours de Kojève auquel Robbe-Grillet fait à allusions à plusieurs reprises dans les *Romanesques* :

> Il est à peu près hors de doute qu'Henri de Corinthe a fréquenté assidûment ces cours merveilleux, devenus presque légendaires, cela pendant plusieurs années, et qu'il a partagé l'enthousiasme de condisciples qui se nommaient Georges Bataille, André Breton, Klossowski, Sartre, Aron, Lacan, sans parler du fidèle Raymond Queneau […] [1141]

Mais l'auteur de *La Jalousie* se substitue au personnage de Corinthe au point que le lecteur finit par les confondre tous les deux. Robbe-Grillet semble alors aussi perdu que les individus aux identités indéterminées qui peuplent son œuvre :

> Je suis en train de m'égarer. C'est de Corinthe qu'il devrait s'agir (non de moi) et, en premier lieu, de ce que nous pouvons encore rassembler aujourd'hui comme témoignages concernant l'impact ou le développement de ses singulières idées, avant, pendant et après la guerre. [1142]

Le Nouveau Romancier se présente ici comme un véritable double du narrateur de *Djinn.* Dans ce roman, publié quatre ans avant le premier volet des *Romanesques,* Simon Lecœur, l'auteur d'un mystérieux récit découvert par la police, dissimulerait plusieurs identités. A la fois homme et femme, il renverrait également à la divinité hermaphrodite de *Topologie d'une cité fantôme :*

> Là s'arrête le récit de Simon Lecœur.
>
> Je dis bien « le récit de Simon Lecœur », car personne- ni chez vous ni du côté de la police- ne pense que le chapitre 8, rédigé au féminin ait vraiment été écrit par quelqu'un d'autre : il s'intègre trop

[1141] ROBBE-GRILLET Alain, *Angélique ou l'enchantement, op.cit.*, p.22-23.
[1142] *Ibid.*, p.24.

> visiblement à l'ensemble, tant du point de vue grammatical que selon la logique des parcours et des retournements narratifs.[1143]

A la lecture de cet extrait, on peut considérer le récit de Simon Lecœur comme un texte de fiction, ce qui annule l'hypothèse vue ci-dessus. Or, dans le prologue de *Djinn*, le narrateur premier refuse de considérer le récit du personnage comme une pure fiction romanesque. Le roman de Simon Lecœur serait donc en partie autobiographique :

> Il n'existe rien- je veux dire aucune preuve décisive- qui permette à qui que ce soit de classer le récit de Simon Lecœur dans la catégorie des pures fictions romanesques. On peut au contraire affirmer que des éléments nombreux et importants de ce texte instable, lacunaire, ou comme fissuré, recoupent la réalité (la réalité connue de tous) avec une insistance remarquable, troublante par conséquent. Et, si d'autres composantes du récit s'en écartent délibérément, c'est toujours d'une façon si suspecte que l'on ne peut s'empêcher d'y voir une volonté systématique de la part du narrateur, comme si une cause secrète avait présidé à ses changements et à ses inventions[1144].

Djinn se présenterait comme l'autofiction d'un personnage de roman. Les similitudes entre ce texte et la trilogie des *Romanesques* sont assez nombreuses. Dans les deux cas, le narrateur semble n'avoir aucune emprise sur son texte puisqu'il change de nom et d'identité au fur et à mesure que le récit avance. Si, dans *Les Derniers Jours de Corinthe*, Robbe-Grillet laisse progressivement la parole à Henri de Corinthe, dans *Djinn*, Simon Lecœur impute une partie de sa narration à une jeune femme qui serait un androïde :

> Je n'étais pas, prétendait-il une vraie femme, mais seulement une machine électronique très perfectionnée, construite par un certain docteur Morgan. Celui-ci, à présent, se livrait sur moi à des expériences diverses, afin de tester mes performances. Il me soumettait à une série d'épreuves, tout en faisant surveiller mes réactions par des agents à son service, placés partout sur mon chemin, et donc certains ne seraient également, eux -mêmes, que des robots.[1145]

La complexité de ce personnage va de paire avec celle d'un récit qui, comme a pu le démontrer François Harvey, dans *Alain Robbe-Grillet : le nouveau roman composite-*

[1143] ROBBE-GRILLET Alain, *Djinn, un trou rouge entre les pavés disjoints, op.cit.,* p.132.
[1144] *Ibid* .,p.7.
[1145] *Ibid.,* p.132.

Intergénéricité et intermédialité, mélange le fantastique, le merveilleux, l'espionnage et la science-fiction au sein d'un métarécit de type policier. [1146] Dans la trilogie des *Romanesques,* le merveilleux côtoie le récit historique et le roman d'épouvante. Les genres s'entremêlent à l'intérieur d'une œuvre qui revendique pourtant son caractère autobiographique. Au début du *Miroir qui revient,* Robbe-Grillet peint d'ailleurs son propre portrait d'écrivain. Il se remémore le moment où il a commencé à rédiger le texte que nous avons sous les yeux. L'auteur des *Gommes* se met en scène en train d'écrire *Le Miroir qui revient* :

> Si j'ai bonne mémoire, j'ai commencé l'écriture du présent livre vers la fin de l'année 76, ou bien au début de 77, c'est à dire quelques mois après la publication de *Topologie d'une cité fantôme.* Nous voici maintenant à l'automne 83, et le travail n'a guère avancé (une quarantaine de pages manuscrites), abandonné sans cesse au profit de tâches qui me paraissaient plus urgentes. Deux romans ont ainsi vu le jour dans l'intervalle, et aussi un film- *la belle captive*- achevé en janvier de cette année et sorti mi-février sur les écrans. Près de sept ans ont donc passé depuis l'incipit (« Je n'ai jamais parlé d'autre chose que de moi... », provocateur à l'époque.[1147]

Comme Van Gogh, avec son *Autoportrait devant le chevalet,* Robbe-Grillet évoque son propre travail d'artiste. Il écrit qu'il est en train d'écrire le livre que nous lisons. Mais l'auteur de *La Jalousie* ment aussi à ses lecteurs en leur parlant d'un livre non achevé d'une quarantaine de pages.

[1146] HARVEY François, *Alain Robbe-Grillet : le nouveau roman composite-Intergénéricité et intermédialité, op.cit.*, p.153-154.
[1147] ROBBE-GRILLET Alain, *Le Miroir qui revient, op.cit.*, p.7.



Vincent Van Gogh, *Autopotrait devant le chevalet*

Ce caractère inachevé est cependant l'une des marques de fabrique de la trilogie des Romanesques. A la fin du *Miroir qui revien*t et suite à l'évocation de l'enterrement d'Henri de Corinthe, Robbe-Grillet évoque un souvenir d'enfance incongru et sans lien apparent avec tout ce qui a pu précéder :

> Il faisait déjà presque nuit. Nous venions de prendre le thé, qui donnait lieu chaque jour à une véritable cérémonie. Quand mon père s'est tu, grand-mère, qui avait plus de quatre-vingt dix ans et oubliait tout au fur et à mesure, a demandé : « Alors, on ne prend pas le thé, aujourd'hui ? » Sa fille lui a répondu avec agacement : « Mais on vient juste de le prendre ! Il est fini, le thé! » Après un instant de réflexion, grand-mère, de cet air hautain qui planait désormais sur sa tête perdue, a dit comme pour elle-même : « Imbécile, va ! Le thé, ça n'est jamais fini. »[1148]

La grand-mère de l'auteur évoque les personnages étranges d'*Alice au pays des merveilles* de Lewis Carroll. Son obsession du thé en fait un double du Chapelier fou et du Lièvre de Mars. Difficile cependant de croire en cette anecdote que l'auteur nous présente comme réaliste et qui tranche avec le récit fantasmatique de la vie d'Henri de Corinthe. *Le Miroir qui revient* se présente donc comme une œuvre en devenir que viendront compléter *Angélique ou l'enchantement* et *Les Derniers Jours de Corinthe.* En se mettant en scène comme l'un des personnages de ses fictions antérieures, Robbe-Grillet donne de lui l'image d'un homme angoissé qui, à l'instar des héros de Kafka, n'arrive pas à trouver sa place dans le monde. On trouve ce même type de représentation dans *Le Locataire* de Roman Polanski,

[1148] *Ibid.*, p.227.

adapté d'un roman de Roland Topor. Dans ce film, datant de 1976, le réalisateur interprète le rôle de Trelkovsky, un homme qui, après avoir emménagé, dans un nouvel immeuble, sombre dans la paranoïa et finit par prendre l'identité de la jeune femme morte qui occupait son appartement. Trelkovsky, à l'image des héros du *Voyeur,* de *Djinn* et de *La Reprise,* n'arrive plus à savoir qui il est. Il se dédouble, à la fois homme et femme, vivant et mort, bourreau et victime. Le fait que le personnage principal du film soit joué par son réalisateur ne semble pas anodin. Comme Robbe-Grillet avec la trilogie des *Romanesques,* Polanski se présente comme un être torturé et angoissé. La plupart de ses films sont d'ailleurs marqués par un profond sentiment de malaise, que l'on songe à *Répulsion*, *Rosemary's baby* ou encore à *Lune de fiel.* Cette tension passe aussi par le refus de donner une identité définie à ses personnages. Dans *Le Locataire,* Trelkovsky ne possède pas de prénom. Il se fond dans la masse de l'indistinct au même titre que de nombreux personnages kafkaïens et robbe-grillétiens. Comme Polanski, l'auteur des *Gomme*s partage avec son public toutes sortes d'angoisses ontologiques. La peur de la mort hante d'ailleurs la plupart de ses films et roman que l'on songe à Marcus, le vieil officier aphasique de *La Forteresse* ou encore à Simon Lecoeur, le personnage mort-vivant de *Djinn*. Or si la mort est au centre de bon nombre de ses œuvres, elle n'est que rarement représentée. Dans les films du Nouveau Romancier, le crime fait partie du hors-champ. Dans *C'est Gradiva qui vous appelle,* la mise à mort de la jeune Joujou appartient au monde du fantasme et non au domaine de la représentation. Si la dépouille ensanglantée de la jeune femme apparaît à l'écran, nous ne voyons rien de sa mise à mort. Dans les films de Robbe-Grillet, la mort n'appartient pas au domaine du réel. Les personnages ne sont ni complètement vivants ni complètement morts, à l'image de la fiancée de Corinthe de *La Belle Captive.* Ainsi dans *Gradiva,* John Locke ne sait plus si Joujou est où non vivante. Avec ses personnages sur lesquels la mort ne semble pas avoir d'emprise, l'auteur de *La Jalousie* réinvente le mythe du mort-vivant. Loin des zombies au teint blafard des films de Georges Romero, les créatures de

Robbe-Grillet ne se démarquent pas des vivants. Il semble donc intéressant d'interroger ici les propres craintes du Nouveau Romancier qui, comme a pu le dévoiler Catherine Robbe-Grillet, dans son ouvrage *Alain,* détestait particulièrement les cérémonies mortuaires :

> *Il avait les obsèques en horreur,* est-il écrit dans un récit à propos d'Alain et de ses obsèques. Il est vrai qu'il ne courrait pas les enterrements et ne recherchait guère les *pompes et les flonflons,* funèbres ou pas. Je commence à tiquer quand je lis ensuite qu'il n'avait pas cru devoir assister à l'inhumation de Jérôme, son éditeur ou ami, ni à la crémation de son père, pas plus qu'à celle de sa mère, quelque temps plus tard. Cela ne correspondait pas à mes souvenirs, mais ils auraient pu en être ébranlés si je n'avais eu, comme recours, mes petits agendas.[1149]

Robbe-Grillet rejette moins la mort que son caractère sacré. C'est aussi pour cette raison que les victimes de ses œuvres, que l'on songe aux jeunes filles transformées en saumons de *Souvenirs du triangle d'or* ou aux fillettes asiatiques caramélisées d'*Un Roman sentimental*, sont moins considérées comme des êtres humains que comme des marchandises. Cette forme de dédramatisation est néanmoins paradoxale. En effet, la plupart des héros robbe-grillétiens passent leur temps à défier mort. La temporalité cyclique dans laquelle ils évoluent réitère un présent qui ne cesse de se dérober à eux. C'est aussi pour cette raison que l'écriture de Robbe-Grillet paraît répétitive. Les mots sur lesquels se clôt *La Jalousie* annoncent autant une fin qu'un début et confère au roman une impression d'inachevé permettant au lecteur de continuer à réinventer l'œuvre :

> Très vite le fond lumineux est devenu plus terne. Au flanc du vallon, les panaches de bananiers s'estompent dans le crépuscule.
>
> Il est six heures et demie.
>
> La nuit noire et le bruit assourdissant des criques s'étendent de nouveau, maintenant, sur le jardin et la terrasse, tout autour de la maison. [1150]

[1149] ROBBE-GRILLET Catherine, *Alain,* Paris, Fayard, 2012, p.39.
[1150] ROBBE-GRILLET Alain, *La Jalousie*, *op.cit.,* p.217-218.

Selon Mehregan Nézamizadeh, auteur de *La trilogie des* Romanesques *d'Alain Robbe-Grillet, entre hédonisme de l'art pour l'art et mission antéchristique*, construire un récit dans cette perspective de désordre serait un moyen de lutter contre la mort[1151]. Mais ce n'est pas tant la mort de l'individu que celle de la littérature qui semble inquiéter le Nouveau Romancier. Le roman ne doit cesser d'exister et c'est pour cette raison que Robbe-Grillet cherche à lui donner une nouvelle consistance. L'auteur des *Gommes et* de *La Jalousie* est un véritable bibliophile qui, comme a pu le démontrer Catherine Robbe-Grillet, dans *Alain,* considère ses ouvrages comme de véritables pièces de musée :

> Aux livres, on doit le respect : on n'en corne pas les pages, on ne les annote pas, on les ouvre avec précaution pour ne pas en briser le dos, on en soigne la moindre écorchure. Alain les protégeait, au départ, d'une couverture de papier cristal vouée, au fil du temps, à jaunir et s'effriter.[1152]

Cette remarque paraît extrêmement intéressante lorsque l'on connaît les goûts variés de l'auteur en termes de littérature. Le Nouveau Romancier respectait autant les romans de série rose que les grands classiques. On peut donc parler d'une véritable esthétique du recyclage puisque Robbe-Grillet a composé, à partir de ces références, la plupart des tableaux de ses films. Que l'on songe à l'inquiétant manoir de *La Belle Captive* ou aux salles d'interrogatoire de *Projet pour une révolution à New York,* l'imaginaire du roman de gare et du récit d'espionnage tient, comme on a pu déjà s'en rendre compte, une place importante dans l'ensemble de son œuvre. Mais Robbe-Grillet, si l'on excepte le cas un peu particulier de *Trans-Europ-Express*, ne se met jamais en scène dans ses films. Il délègue, parfois, ce rôle à Jean-Louis-Trintignant, son alter-ego de *L'Homme qui ment* et de *Trans Europ-Express.* Mystérieux et inquiétant, l'acteur métamorphosé en véritable archétype paralittéraire est aussi tourmenté que l'auteur-personnage des *Romanesques* avec lequel il partage également toutes sortes de fantasmes sadiques. Robbe-Grillet ne s'est cependant jamais laissé enfermer dans un

[1151] NEZAMIZADEH Mehregan, *La trilogie des* Romanesques *d'Alain Robbe-Grillet, entre hédonisme de l'art pour l'art et mission antéchristique,* Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion 1998, p.56.
[1152] ROBBE-GRILLET Catherine, *Alain, op.cit.,* p.101.

personnage unique. Il incarne son œuvre autant que son œuvre l'incarne. Peu d'auteurs ont poussé aussi loin que lui cette réflexion sur le statut du narrateur même si l'on peut néanmoins évoquer le cas d'Eric Chevillard qui dans son dernier roman, *L'Auteur et moi,* décrit, non sans ironie, la lutte incessante que se livre l'entité bicéphale écrivain-narrateur :

> Pourquoi, en effet, serait-il interdit d'écrire un roman en bas de page ? Tant qu'il s'agit de papier, l'auteur n'a-t-il pas pour vocation de le noircir ? Laissera-t-il son angoisse si bien tenue en lisière reprendre justement l'avantage dans les marges blanches de sa page ? Puisque la place y est mince, malgré tout, et mesurée, il estime judicieux de se miniaturiser pour donner la réplique à son personnage envahissant, lui faire la leçon, lui apprendre la vie et le mener où bon lui semblera. C'est une clé ou une piste de lecture qu'il livre ici très innocemment- si l'on tient absolument à ce qu'il s'incarne dans son récit, ce sera aussi peu que possible : pourquoi pas sous la forme d'un insecte ? Voici donc ce que ce livre aurait pu être tout aussi bien, non plus intitulé *L'Auteur et moi*, mais plus exactement *Ma Fourmi* […][1153]

Comme Robbe-Grillet avec *La Reprise,* Chevillard utilise de nombreuses notes de bas de pages. Celles-ci lui permettent de mettre à distance le lecteur qui ne peut considérer comme véridiques les faits qui lui sont présentés. La voix de l'auteur transparaît derrière celles du narrateur et du personnage, toutes deux bien distinctes, et finit par scléroser un récit qui ne fait que répéter inlassablement les mêmes motifs. A l'image de Robbe-Grillet avec *Les Romanesques*, Chevillard se met en scène en train de concevoir le roman que nous sommes en train de lire. Il refuse pourtant de parler de lui à la première personne et délègue la parole à un deuxième narrateur qui apparaît comme la représentation fantasmée de sa propre conscience. Ces réflexions sur le statut de l'auteur et du narrateur sont poussées ici à leur paroxysme. L'écrivain fait d'un gratin de chou-fleur et d'une fourmi le substrat de son écriture. Ces deux motifs obsessionnels rappellent les bananiers et la scutigère de *La Jalousie* même si Chevillard, contrairement à Robbe-Grillet, ne s'appuie pas sur une trame romanesque préétablie. Le narrateur de *L'Auteur et moi* n'a aucune intentionnalité. Il est un espace vide auquel le lecteur doit donner une consistance. A l'inverse de Wallas, le détective des *Gommes,*

[1153] CHEVILLARD Eric, *L'Auteur et moi,* Paris, éd .de Minuit, 2012, p.115.

Blaise n'est ni un personnage de roman ni un archétype paralittéraire. Il est une fourmi dans une fourmilière, une goutte d'eau dans un océan. Il se fond dans la masse de l'indistinct :

> Obéissant à un code impersonnel, l'individu abolit ses caractéristiques les plus saillantes. Il devient n'importe qui. C'est en somme comme s'il n'était pas là- et tel est le désir le plus constant de l'auteur : être ailleurs, loin d'ici.[1154]

Le Nouveau Romancier a toujours préféré, quant à lui, donner vie à des types de personnages stéréotypés, que l'on songe aux innombrables figures de prostituées prénommées Eva ou aux nombreux espions et agents secrets du nom de Walther. Mais si Robbe-Grillet a poussé très loin la notion de réflexivité, en littérature comme en cinéma, il n'a cependant jamais cessé de parler de lui et de ses fantasmes. A travers ses personnages d'espions sadiques, d'assassins pervers et de jeunes filles faussement ingénues, l'auteur de *La Jalousie*, met en scène, comme on a pu le voir tout au long de notre étude, ses propres désirs sexuels. Ainsi, la première phrase de *La Maison de rendez-vou*s illustre parfaitement l'ensemble des obsessions érotiques qui constituent une part non négligeable de son œuvre :

> La chair des femmes a toujours occupé, sans doute, une grande place dans mes rêves. Même à l'état de veille, ces images ne cessent de m'assaillir.[1155]

Mais, en passant derrière la caméra, le Nouveau Romancier a délaissé bon nombre de motifs sado-érotiques. Les tortures font partie du hors-champ et se résument, la plupart du temps, à de simples séances de flagellation. Selon Noël Burch, auteur de *De la beauté des latrines : Pour réhabiliter le sens au cinéma et ailleurs,* les films de Robbe-Grillet ne sont qu'une version soft, stylisée du répertoire sadien, une appropriation des « clichés » de la culture de masse dans l'esprit ludique d'une ironie déjà « post-moderniste », proche des peintures « pop » des années soixante et préfigurant les films d'un Lynch ou d'un Tarantino

[1154] *Ibid.*, p.58.
[1155] ROBBE-GRILLET Alain, *La Maison de rendez-vous, op.cit.*, p.9.

ou certains vidéo-clip « kinky »[1156]. Robbe-Grillet s'est toujours méfié de la psychanalyse qu'il considérait moins comme une science que comme un simple matériau culturel auquel la publicité et les médias s'étaient déjà intéressés bien avant lui. Il semble alors impossible d'attribuer à l'auteur des *Gommes* l'ensemble des fantasmes qui peuplent son œuvre. A cet égard, la célèbre phrase du *Miroir qui revient* : '' Je n'ai jamais parlé d'autre chose que de moi.[1157]'' paraît bien ironique.

[1156] BURCH Noël, *De la beauté des latrines : Pour réhabiliter le sens au cinéma et ailleurs*, Paris, L'Harmattan, 2007, p.126.
[1157] ROBBE-GRILLET Alain, *Le Miroir qui revient, op.cit.*, p.10.

Conclusion

Dans quelles mesures une œuvre appartient-elle à son auteur ? Ce questionnement impossible, Robbe-Grillet n'a cessé de le poser, tout au long de sa carrière. Si, comme on a pu le voir précédemment, les fantasmes les plus personnels du Nouveau Romancier apparaissent dans l'ensemble de son œuvre, ils sont souvent déstructurés et pervertis afin de ne figurer qu'un ersatz de fantasme. Le fantasme appartient au domaine de l'irreprésentable puisqu'il varie en fonction de la sensibilité et des goûts de celui qui l'engendre. Tout fantasme, même s'il apparaît comme une construction culturelle stéréotypée, est transformé par le prisme de la seule subjectivité de son émetteur. Jacques Bril, dans son ouvrage *Regard et connaissance : avatar de la pulsion scopique*, attribue aux fantasmes originaires la fonction de '' fantasme-écran'' puisqu'ils ont la possibilité de se moduler selon les êtres, les cultures et les circonstances[1158]. Cependant, il est difficile de donner sens et forme à ce type de construction particulière. Seul, l'artiste est en mesure de lui apporter une contenance afin d'en faire un véritable objet de représentation. Ainsi, Robbe-Grillet cherche moins à dévoiler ses fantasmes qu'à en transformer les modalités de représentations. Dans *Glissements progressifs du plaisir,* deux espaces aux antipodes l'un de l'autre sont présentés aux spectateurs. Si l'un, les souterrains de la prison religieuse, appartient à la sphère culturelle du SM, l'autre, l'appartement d'Alice et Nora, apparaît comme un lieu vierge que le fantasme a la possibilité

[1158] BRIL Jacques, *Regard et connaissance : avatar de la pulsion scopique*, Paris, L'Harmattan, 1997, p.78.

d'investir. Ce cloisonnement de l'espace confère au film du Nouveau Romancier une dimension inquiétante puisque, libéré du joug de la culture de masse, le fantasme ne peut contenir sa propre propension à l'excès. Ce sentiment de malaise, Robbe-Grillet le partage avec certains de ses contemporains qui ont fait du fantasme une entité aussi inquiétante qu'indéfinissable. Dans *Le Fantôme de la liberté,* Luis Buñuel détourne les codes traditionnels de la représentation en infusant un caractère insolite aux situations les plus anodines. Ainsi, le couple Foucault juge obscènes les cartes postales qu'un individu louche, que le spectateur est tenté de prendre pour un pervers, a données à leur fille. Or ces images ''licencieuses'' ne représentent que des monuments de Paris. Pour Charles Tesson, le clivage instauré par les cartes postales entre enfants et adultes fait de l'obscénité supposée des images une donnée purement interprétative selon son code de valeurs[1159]. Buñuel, comme Robbe-Grillet, se moque de la psychanalyse et de sa tendance à la surinterprétation. La prétendue obscénité des cartes postales obéit d'ailleurs à des critères purement idéologiques puisque la seule à être déchirée représente le Sacré-Cœur, monument commémorant les événements de la Commune. Chez Robbe-Grillet, ce n'est plus la norme qui devient obscène mais l'obscénité qui devient la norme puisque la pornographie SM et les snuff-movies ont investi le champ de la représentation. Dans *Projet pour une révolution à New York,* les scènes de tortures les plus barbares appartiennent à une série d'émissions familiales et éducatives alors que dans *Souvenirs du triangle d'or,* la prostitution enfantine est autorisée et même régulée par la police. Il n'y a ni morale ni éthique dans l'œuvre de Robbe-Grillet puisque les représentants de la loi sont tout aussi pervers et sadiques que les violeurs et les criminels :

> Ce sont les deux policiers habillés de noir qui la réveillent, en sursaut. Combien de temps a-t-elle dormi ? Elle se sent maniée comme une poupée de chiffon et ne s'aperçoit même pas, sur le moment, qu'on lui a d'un geste vif passé des menottes aux poignets pour lui enchaîner les mains derrière le dos.[1160]

[1159] TESSON Charles, *Luis Buñuel*, Paris, éd.de l'Etoile, 1995, p.102.
[1160] ROBBE-GRILLET Alain, *Souvenirs du triangle d'or, op.cit.*, p.173.

Le Nouveau Romancier met en scène un fantasme de destruction qui touche autant la forme du roman que les fondements du monde dans lequel il vit. Il ne cherche pas l'impression de réel mais l'élément qui fait faux. Comme nous avons pu le voir précédemment, le roman réaliste a toujours cherché à copier le réel même si ce type de construction apparaît aussi comme l'une des modalités de la représentation fantasmatique. Dans *Préface à une vie d'écrivain,* Robbe-Grillet insiste sur l'artificialité présumée du roman balzacien. Pour le Nouveau Romancier, ce n'est pas l'humain qui est, comme chez lui, responsable de la narration mais Dieu :

> Donc, il y a déjà dans l'emploi de ce passé historique, qui même sous Balzac était peu pratiqué dans la vie courante, quelque chose dans l'énonciation qui indique que c'est la vérité qui parle. Barthes disait que ce passé historique, « naquit », c'est le temps des causes jugées, c'est-à-dire que pouvoir écrire « Louis Lambert naquit », il faut non seulement qu'il soit né mais aussi qu'il soit déjà mort, que toute l'histoire se soit déroulée entièrement, et que quelqu'un qui n'est pas dans l'histoire, qui est au-dessus mais connaît votre *alpha* et votre *omega,* se mette à raconter cette histoire. Il est extérieur mais il la connaît entièrement : le début et la fin, l'apparence des choses et l'intérieur des consciences, il connaît tout. « Qui dit ça, maman ? » C'est Dieu. C'est évidemment Dieu qui parle. […] Non seulement le monde est entièrement compréhensible, mais le narrateur le comprend entièrement, c'est-à-dire que cohérence du monde et compétence du narrateur forment un ensemble qui permet ce type très particulier de discours : le discours de la vérité. [1161]

Le roman réaliste mettait en scène un véritable fantasme démiurgique puisque la figure de l'auteur se confondait avec celle du Divin. Dans *Le Miroir qui revient,* Robbe-Grillet parle même d'une ultime tentative pour oublier l'état désintégré où nous a laissé Dieu en se retirant de notre âme, et pour sauver au moins les apparences en remplaçant l'incompréhensible éclatement des noyaux épars, des trous noirs et des impasses par une constellation rassurante, claire, univoque, et tissé à mailles si serrées qu'on n'y devinerait plus la mort qui hurle entre

[1161] ROBBE-GRILLET Alain, *Préface à une vie d'écrivain, op.cit.,* p.23-24.

les points, au milieu des fils cassés renoués à la hâte[1162]. Aux dires du Nouveau Romancier, le roman réaliste est mensonger puisqu'il donne à voir le monde comme un espace rassurant et clos sur lui-même où les notions de subjectivité et d'inconscient n'existent pas. Au final, le monde fantasmatique de Robbe-Grillet serait plus réel et humain que le ''récit vampire'' évoqué dans *Le Miroir qui revient* :

> […] ce récit vampire, tout en prétendant me sauver de ma mort prochaine, va dès l'abord me persuader que j'ai déjà cessé de vivre, depuis toujours. Le fameux passé défini « historique », qui ne sert à rien dans la vie courante mais qui est la règle dans ce roman-là, qu'est-ce d'autre, en effet, que la glaciation subite et définitive du plus inachevé des gestes, de la plus fugitive pensée, du plus ambigu des rêves, sens suspendu, désir fragile, souvenir égaré ou inavouable ? Ce passé « simple » est seulement simple- et sûr, et plein- comme la tombe.[1163]

Le Nouveau Romancier se place dans une posture des plus ambigües puisque s'il cherche à représenter la réalité fantasmée des êtres, il n'oublie pas pour autant que le fantasme appartient au domaine de l'irreprésentable. Avec sa trilogie des *Romanesques*, Robbe-Grillet a mis en scène une image fantasmée de lui-même. Il a fait du réel un objet de représentation fantasmatique au point que certaines affirmations, pourtant vraisemblables sur le plan biographique, semblent mensongères. Ainsi, dans *Le Miroir qui revient,* le Nouveau Romancier, en évoquant son expérience du S.T.O, se mue en un personnage de roman qui rappelle le soldat de *Dans le labyrinthe* tout en anticipant l'espion de *La Reprise* :

> Je suis revenu moi-même d'Allemagne à la fin de juillet 1944 (ou même au début d'août, je ne sais plus au juste), rapatrié sanitaire après un an de S. T.O. Et un mois d'hôpital. Mais mon séjour à Nuremberg ne m'avait pas appris grand-chose sur la véritable nature du régime nazi. C'était en effet un camp de travail très ordinaire, ce camp de Fischbach où se trouvaient parqués pêle-mêle des paysans serbes raflés en masse, des ouvriers français plus ou moins volontaires, des jeunes Charentais et des étudiants parisiens qui avaient eu tort de naître en 1922 (une trentaine d'élèves de l'Agro et de Grignon étaient groupés là, devenus O.S. dans une usine de guerre, comme tout le monde , après avoir vainement tenté de travailler plutôt pour l'agriculture) [...][1164]

[1162] ROBBE-GRILLET Alain, *Le Miroir qui revient, op.cit.,* p.27.
[1163] *Ibid.*, p.28.
[1164] *Ibid.*, p.122.

Dans la trilogie des *Romanesques*, la tentation autobiographique est sans cesse annihilée, le Nouveau Romancier perdant progressivement son statut d'auteur pour se métamorphoser en personnage de fiction. Dans *Le Miroir qui revient*, l'auteur des *Gommes* évoque d'ailleurs le tableau *Robbe-Grillet cleasing everything in the sight* de Marc Tansey. Dans cette œuvre, Robbe-Grillet semble perdu au milieu de ses propres fantasmes. Assailli par toutes sortes de motifs culturels, il cherche à reconstruire les vestiges d'un passé en pleine décomposition :

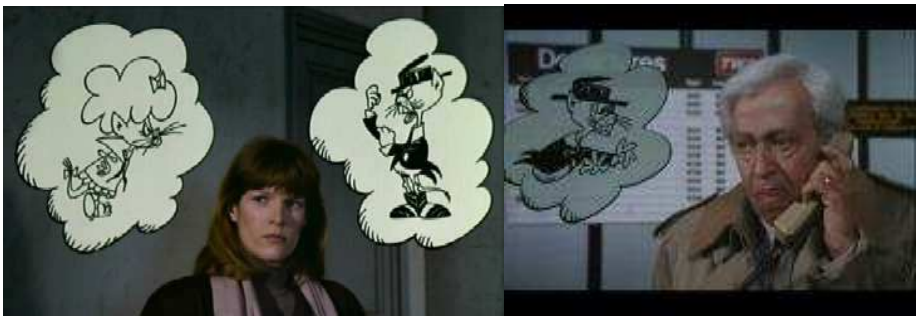
> Depuis quelques semaines est exposée, au Musée d'art moderne de New York, une vaste toile où l'on me voit (un titre descriptif le précise) au milieu de fragments épars. Le jeune artiste (dont j'ai oublié le nom de façon passagère) m'a représenté à genoux au milieu d'une sorte d'immense désert, à la surface duquel se trouvent répandues des espèces de pierrailles, que je suis en train de laver, une à une, avec une brosse et une cuvette. En s'approchant pour regarder avec plus d'attention, on s'aperçoit qu'il s'agit en fait d'objets parfaitement reconnaissables, bien que fossilisés et en miettes, qui sont les débris disparates de notre civilisation, de notre culture, de notre histoire, comme le sphinx de Gizèh, la figure de Frankenstein, ou quelques fantassins de la première guerre mondiale, mélangés à des éléments brisés tirés de mes propres récits, romans ou films (telle Françoise Brion dans *L'immortelle*), et jusqu'à mon propre visage, et aussi moi-même à genoux en train de laver, reproduit à échelle très réduite et pétrifiée comme le reste. [1165]



Mark Tansey, *Robbe-Grillet cleasing everything in the sight*, 1981

[1165] *Ibid.*, p.58-59.

Avec ce tableau, Mark Tansey synthétise les principales obsessions du Nouveau Romancier qui se fond, comme les personnages de ses romans, dans la masse de l'indistinct. Au milieu des débris de sa propre mémoire, l'auteur des *Gommes* apparaît comme une silhouette sans consistance. Mais le tableau de Tansey entre également en relation avec les représentations picturales que l'on trouve dans l'ensemble de l'œuvre du Nouveau Romancier. Robbe-Grillet est présenté comme un archétype sorti tout droit d'un illustré ou d'une photographie ancienne. L'omniprésence des objets qui l'entoure rappelle aussi l'œuvre de Magritte, référence avouée du peintre mais aussi de l'auteur de *La Jalousie.* Tansey met donc en scène un Robbe-Grillet prisonnier de ses fantasmes. Le Nouveau Romancier du tableau finit même par se confondre avec les objets qui l'entourent comme s'il n'incarnait plus qu'un fantasme de présence. Robbe-Grillet s'absenterait de son œuvre pour laisser libre cours au fantasme devenu moins objet de représentation que mode de représentation. Cette même idée se retrouve dans l'œuvre d'Alain Resnais, le réalisateur de *L'Année dernière à Marienbad.* En 1989, dans *I want to go home*, le cinéaste mettait en scène le personnage de Joey Wellman, un auteur de comic-strip dépassé par son œuvre au point d'apparaître moins comme le créateur d'un personnage que comme le pantin de ce même personnage. Le personnage en question, un chat prénommé Hepp Cat, cherchera, en effet, à prendre le contrôle de la vie de Joey en lui dictant toutes sortes de conseils. Il interférera également dans la vie de sa fille, Elsie. La création de Joey, à l'image de l'œuvre de Robbe-Grillet, a fini par engendrer sa propre représentation.



I want to go home d'Alain Resnais

Pour l'auteur des *Gommes*, le roman, ou ce qui le constitue en tant que tel, est sorti de son cadre pour devenir, à son tour, créateur. Dans *Projet pour une révolution à New York*, le narrateur, figure de l'auteur, n'a plus d'emprise sur son texte puisque celui-ci essaie de créer son propre espace de représentation :

> Puis il y a un blanc, un espace vide, un temps mort de longueur indéterminée pendant lequel il ne se passe rien, pas même l'attente de ce qui viendrait ensuite. [1166]

L'espace blanc, évoqué au début de *Projet*, est symptomatique de cette idée de fuite qui caractérise l'ensemble de l'œuvre robbe-grillétienne. Le Nouveau Romancier laisse parler les mots et les images sans chercher à leur donner un sens. Mais le fantasme touche surtout la parole qui perd peu à peu de sa consistance. Les mots ne sont alors plus que des bribes, à l'image des échanges dénués de sens des clients de l'hôtel de Marienbad :

> Le son des paroles part de zéro et croit tandis que la caméra s'approche ; mais cette croissance est trop rapide du point de vue de la vraisemblance et l'intensité normale est atteinte bien avant que l'appareil ait fini d'avancer : PERSONNAGE (a) : *Oui, moi aussi, je crois m'en souvenir.* PERSONNAGE (b) : *Cela pourtant ne paraît pas croyable.* PERSONNAGE (c) : *Vous l'avez-vu vous même ?* PERSONNAGE (d) : *Non, mais cet ami qui me l'a raconté …* PERSONNAGE (c) : *Oh, alors... raconté...* Ces trois dernières répliques, entendues déjà auparavant, doivent être exactement reproduites (même bande). PERSONNAGE (a) : *Mais il s'agit d'une chose facile à contrôler. Dans n'importe quelle collection de journal, vous trouverez tous les bulletins de la météorologie.*
>
> PERSONNAGE (d) : *Allons voir à la bibliothèque.* [1167]

[1166] ROBBE-GRILLET Alain, *Projet pour une révolution à New York, op.cit.*, p.7.

Dans *La Jalousie,* la parole est souvent évoquée mais rarement représentée. Ainsi, le lecteur, même s'il en connaît la structure, ne saura rien des paroles de la mystérieuse chanson des indigènes qui met pourtant en abyme l'intégralité du roman :

> Sans doute est-ce toujours le même poème qui se continue. Si parfois les thèmes s'estompent, c'est pour revenir un peu plus tard, affermis, à peu de choses près identiques. Cependant ces répétitions, ces infimes variantes, ces coupures, ces retours en arrière, peuvent donner lieu à des modifications- bien qu'à peine sensibles- entraînant à la longue fort loin du point de départ. [1168]

Ce refus de la représentation permet l'expansion d'un fantasme sur lequel le lecteur n'aura cependant aucune emprise. Or, chez le Nouveau Romancier, le fantasme est, comme nous avons pu le voir tout au long de notre analyse, souvent surreprésenté. Les objets sont parfois décrits avec une telle précision que le lecteur a l'impression d'être face à de véritables œuvres d'art. L'*ekphrasis* est au centre des premiers romans de Robbe-Grillet, notamment des *Gommes* et de *La Jalousie*, puisque, pour reprendre les propos tenus par Daniel Bergez, dans *Littérature et peinture*, la référence picturale sert de « générateur textuel ». Ainsi la description précise de la terrasse, au début de *La Jalousie*, évoque les tableaux hyperréalistes de peintres tels que Don Eddy et Richard Estes :

> Maintenant l'ombre du pilier- le pilier qui soutient l'angle sud-ouest du toit- divise en deux parties égales l'angle correspondant de la terrasse. Cette terrasse est une large galerie couverte, entourant la maison sur trois de ses côtés. Comme sa largeur est la même dans la portion médiane et dans les branches latérales, le trait d'ombre projeté par le pilier arrive exactement au coin de la maison ; mais il s'arrête là, car seules les dalles de la terrasse sont atteintes par le soleil, qui se trouve encore trop haut dans le ciel.[1169]

La manière dont Robbe-Grillet décrit les objets oblige les lecteurs à perpétuellement réajuster leur perception du monde. Ils sont guidés par les fantasmes du Nouveau Romancier qui fait des objets les plus anodins de véritables œuvres d'art. Mais pour que l'échange

---

[1167] ROBBE-GRILLET Alain, *L'Année dernière à Marienbad, op.cit.*, p.99-100.
[1168] ROBBE-GRILLET Alain, *La Jalousie, op.cit.*, p.101.
[1169] *Ibid.*,p.9.

fantasmatique opère, le récepteur doit connaître les références de l'auteur qui utilise, de manière surabondante, toutes sortes de motifs littéraires et artistiques. Peut-on d'ailleurs lire et comprendre Robbe-Grillet sans avoir ses références ? La réponse est difficile puisque si certains fantasmes appartiennent à la sphère de l'imaginaire collectif, d'autres sont si profondément ancrés dans la culture qu'il est impossible de les détacher de leur référent. Le Nouveau Romancier chercherait donc moins à représenter ses fantasmes qu'à créer l'image d'un lecteur idéal avec lequel il partagerait les mêmes références. Si ce lecteur semble fantasmatique, Robbe-Grillet lui donne pourtant la possibilité de s'incarner. Dans *Le Miroir qui revient,* il lui transmet les informations nécessaires pour comprendre son œuvre. Il évoque notamment le mythe de Tristant et Iseult que l'on retrouve, de manière souterraine, dans l'ensemble de ses films et romans :

> Et voilà le jeune comte de Corinthe luttant contre le flot qui monte, dressé sur son cheval blanc dont la crinière étincelante s'entrelace avec l'écume arrachée par la tempête à la crête des lames. Et voilà Tristan blessé en proie au délire, qui guette en vain le navire ramenant Iseult la Blonde en Léonois. Et voilà maintenant Carolina de Saxe, dont le corps inanimé gît à la dérive, parmi les algues d'or aux ondulations mouvantes. [1170]

Tristan et Iseult, la fiancée de Corinthe, le roi des Aulnes ou encore Joseph K : l'œuvre robbe-grilletienne est si cérébrale qu'elle semble ne laisser aucune place à la spontanéité. Le fantasme y est toujours conditionné par sa propre représentation qu'elle soit structurelle ou culturelle. La confusion entre ses deux instances permet l'émergence de cette figure fantasmée d'un lecteur idéal. Mais ce lecteur n'est autre que Robbe-Grillet lui-même, le seul à pouvoir mettre en scène sa propre culture et ses propres références. Dans le ciné-roman de *Glissements progressifs du plaisir,* on trouve notamment ce type de représentation. L'auteur de *La Jalousie* donne, en effet, quelques clefs aux futurs spectateurs de son film. Ainsi, la

[1170] ROBBE-GRILLET Alain, *Le Miroir qui revient*, *op.cit.*, p.20-21.

référence à Georges Bataille est explicite bien qu'elle ne concerne qu'un élément mineur auquel le spectateur n'aura, sans doute, pas fait attention :

> Toute la longue scène qui suit doit être longue et lente, Alice, assise par terre sur une des jambes repliée, casse des œufs frais sur le corps nu de Nora, principalement sur les seins, le pubis, les aines, le nombril. Les œufs encore intacts sont étalés en grand nombre à côté d'elle, qui brise leur coquille un à un sur le bord du sol blanc vu au n°6, faisant ensuite couler la matière glissante sur la peau ambrée. Nora, aussi immobile que si elle était en cire, a sans doute conservé pour cette séquence sa petite croix d'or (en hommage à Georges Bataille!). [1171]

Un lecteur qui connaît Georges Bataille aura surtout repéré l'allusion au motif érotique de l'œuf qui se trouve au centre d'*Histoire de l'œil*. C'est à ce lecteur idéal que s'adresse le Nouveau Romancier même si l'allusion permet à d'autres lecteurs, moins érudits, de découvrir des auteurs d'époques et de genres différents. Robbe-Grillet se sert donc de son œuvre pour délivrer un enseignement. Il ne retrace non pas l'Histoire de la littérature mais sa propre "histoire" de la littérature. Ainsi, se côtoient, dans son panthéon, des auteurs tels que Lewis Carroll, Gustave Flaubert, Goethe ou encore Sade et Pauline Réage. Mais ses références servent, avant tout, à mettre en image ses propres fantasmes. Les intertextes sont donc réduits au rang de simples illustrations. Dans *Alain*, Catherine Robbe-Grillet évoque notamment le motif de l'œuf qui, même s'il est hérité du roman de Bataille, fait partie intégrante de la fantasmatique sexuelle du Nouveau Romancier :

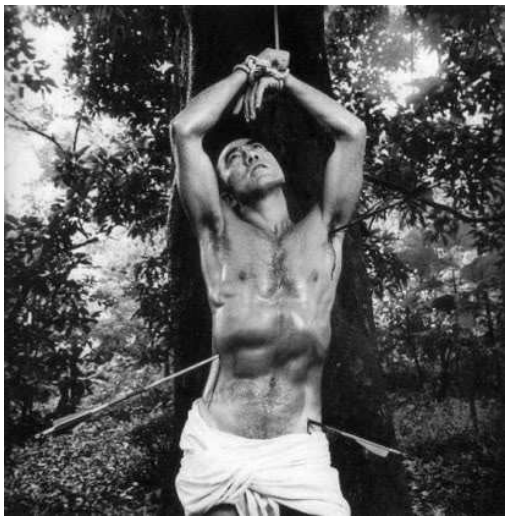
> Il y a aussi la sensualité de la matière même : sa troublante gluance, filante, brillante... Petite masse tremblotante qui, déposée délicatement sur un ventre, s'accroche dans les poils du pubis, ou, instable, glisse d'un sein vers un carrelage noir et blanc, laissant sur la peau quelques coulures qui, en séchant, craquelleront en écailles vernissées, ou encore...[1172]

Mais ce motif de l'œuf nous permet aussi de rapprocher l'œuvre de Robbe-Grillet de celle du romancier japonais Yukio Mishima. Dans *Cérémonie de femmes*, Jeanne de Berg évoque la mise en place d'un rituel sadomasochiste représentant la célèbre scène du *Martyre*

[1171] ROBBE-GRILLET Alain, *Glissements progressifs du plaisir*, *op.cit.*, p.76-77.
[1172] ROBBE-GRILLET Catherine, *Alain*, *op.cit.*, p.115-116.

de saint Sébastien de Guido Reni. Les flèches étaient ici remplacées par des œufs qui, bien que renvoyant à la fantasmatique bataillienne de *Glissements progressifs du plaisir*, rappelle aussi l'extase érotique de Mishima face à la représentation d'un corps meurtri. Les flèches, comme les œufs, ornent la peau de la victime plus qu'elles ne la blessent :

> Les flèches ont mordu dans la jeune chair ferme et parfumée et vont consumer son corps au plus profond par les flammes de la souffrance et de l'extase suprêmes. Mais il n'y a ni sang répandu, ni même cette multitude de flèches qu'on voit sur d'autres représentations du martyre de saint Sébastien. Deux flèches seulement projettent leur ombre tranquille et gracieuse sur la douceur de sa peau, comme l'ombre d'un arbuste tombant sur un escalier de marbre. [1173]



Yukio Mishima dans ''Le martyre de saint Sébastien''

photo de Shinoyama Kishin (1963)

Dans *Confession d'un masque*, roman en partie autobiographique, l'auteur nippon évoque également sa fascination pour les corps ensanglantés de jeunes éphèbes qui ne sont pas sans évoquer les figures d'adolescentes torturées et mises mort que l'on trouve dans l'ensemble de l'œuvre du Nouveau Romancier. Mishima revendiquait la nature sadomasochiste de ses fantasmes, partageant avec Robbe-Grillet un même imaginaire archaïque de la représentation SM :

[1173] MISHIMA Yukio, *Confession d'un masque*, 1949, Paris, Gallimard, 1972, p.44.

> Tu conduis ta victime vers un curieux pilier hexagonal, en cachant une corde derrière ton dos. Puis tu attaches son corps nu au pilier avec la corde, en lui étendant le bras au-dessus de la tête. Tu exiges qu'il oppose une vive résistance et crie très fort. Tu fais à la victime une minutieuse description de sa mort prochaine et pendant tout ce temps, un étrange sourire innocent se joue sur tes lèvres. Tirant de ta poche un couteau bien aiguisé, tu te presses contre lui et tu chatouilles la peau de sa poitrine tendue avec la pointe du couteau, légèrement, comme pour une caresse. Il pousse un cri désespéré en se tordant pour tenter d'échapper au couteau ; sa respiration gronde, avec des halètements terrifiés, ses jambes tremblent et ses genoux s'entrechoquent avec fracas. Lentement le couteau pénètre dans le côté de sa poitrine (voilà l'acte que tu as commis !). [1174]

Bien que Robbe-Grillet n'ait jamais évoqué le nom de Mishima, le rapport d'analogie est intéressant puisque l'on retrouve, chez ces deux auteurs, une même volonté d'inviter le lecteur à prendre part à ses rêveries. Celui-ci peut faire le choix de partager les obsessions du romancier puisque, comme a pu le souligner Marielle Macé, dans *Façons de lire, manières d'être,* la lecture est une pratique d'individuation, un moment décisif dans l'élaboration de la « grammaire du rapport à soi ». La lecture nous oblige donc en permanence à nous reconnaître et à nous « refigurer », c'est-à-dire à nous constituer en sujet et à nous réapproprier notre rapport à nous-même dans un débat avec d'autres formes[1175]. Robbe-Grillet, comme nous avons pu le voir au cours de notre analyse, a toujours revendiqué le caractère cathartique de son œuvre. Les passions qui y sont représentées lui appartiennent autant qu'elles appartiennent à ses lecteurs. Il est cette figure d'écrivain dont parle Todorov dans *La littérature en péril* :

> En figurant un objet, un événement, un caractère, l'écrivain n'assène pas une thèse, mais incite le lecteur à la formuler : il propose plutôt qu'il n'impose, il laisse donc son lecteur libre et en même temps l'incite à devenir plus actif. [1176]

Le cinéma robbe-grillétien fonctionne sur ce même principe. Les possibles narratifs se multiplient afin de laisser, au seul spectateur, la possibilité de choisir. Dans *Glissements*

[1174] *Ibid.*, p.170-171.
[1175] MACE Marielle, *Façons de lire, manières d'être,* Paris, Gallimard, 2011, p.18.
[1176] TODOROV Tzvetan, *La littérature en péril*, Paris, Flammarion, 2007, p.74.

progressifs du plaisir, Alice utilise des termes ambigus que le récepteur peut interpréter de différentes façons :

> 34.- Scène dite des phantasmes lesbiens. Avec peut-être, tout au début, la voix narratrice de la prisonnière annonçant : « Alors je lui ai raconté ce qu'il voulait entendre » […][1177]

L'utilisation du verbe modal vouloir laisse entendre qu'Alice aurait inventé toute l'histoire qui nous est contée ; or rien ne sera dit, par la suite, sur la véracité ou la fausseté de ses images qualifiées de « phantasmes ». Appartiennent-elles au monde fantasmatique d'Alice ou à la réalité première de la diégèse ? Aucune information ne sera donnée, au cours du film, afin de laisser la possibilité au récepteur de devenir l'objet fantasmant d'une œuvre qu'il s'est lui-même approprié. Le spectateur des films de Robbe-Grillet est donc ce ''rêveur paradoxal'' dont parle Bergson dans *Matière et Mémoire.* Selon Jean-Michel Esquenazi, auteur de *Film, Perception et Mémoire,* le spectateur bergsonien est toujours dans une situation d'impuissance vis-à-vis de ce qui se passe à l'écran[1178]. Il est à la fois joueur et rêveur puisque, soumis à la présence du film qui requiert toute son attention, il tient aussi sous la virtualité de son regard l'ensemble des événements passés du film. Les films de Robbe-Grillet se présentent comme des rêves à reconstituer. L'omniprésence de la répétition et de la mise en abyme leur confère un caractère ludique qui sera au centre de *N.a pris les dés* puisque le narrateur, à la fois miroir du réalisateur et du spectateur, joue aux dés la structure du film. A travers cette construction narrative particulière, Robbe-Grillet représente l'hypothétique situation d'un récepteur qui crée, à partir des éléments qui lui sont fournis, sa propre œuvre fantasmatique. Certains cinéastes contemporains ont poussé encore plus loin ce type d'expérimentations. En 2004, avec *Tropical Malady,* le cinéaste thaïlandais Apitchatpong Weerasethakul a décidé de raconter, au sein d'un même film, deux histoires complètement différentes avec comme seul lien le personnage de Keng, un jeune soldat interprété par Banlop Lonmoi. La première partie

[1177] ROBBE-GRILLET Alain, *Glissements progressifs du plaisir*, *op.cit*.,p.118.
[1178]ESQUENAZI Jean-Michel, Film, *Perception et Mémoire*, Paris, L'Harmattan, 1994, p.221.

du film narre l'histoire d'amour de ce personnage avec un autre garçon, alors que la seconde, quasiment muette, présente Keng, seul au milieu de la forêt, à la recherche d'une bête sauvage qui a décimé tous les troupeaux de la région. Seul le spectateur est en mesure de donner sens à cette seconde partie énigmatique. Il peut imaginer que l'amant de Keng est la bête sauvage recherchée, interpréter cette partie comme une métaphore de la rupture amoureuse des deux personnages ou encore imaginer qu'il s'agit d'une simple rêverie. En ce sens, Weerasethakul est un continuateur de Robbe-Grillet puisqu'il laisse au spectateur la possibilité de devenir le créateur de l'œuvre d'un autre.



Tropical Malady d'Apitchatpong Weerasethakul

Or si la représentation cinématographique interroge les mouvements mêmes de la construction du fantasme, elle en surligne aussi les codes. Dans *L'Eden et après,* c'est d'ailleurs sous l'emprise de la poudre de peur, substance qui rappelle certaines drogues hallucinogènes très en vogue dans les années 70, que les personnages vivent des aventures extraordinaires. Les héros du film, au même titre que les spectateurs et les lecteurs des œuvres du Nouveau Romancier, sont pris au piège par quelque chose qui les dépasse. Avec *N. a pris les dés,* l'auteur des *Gommes* ira jusqu'à mettre en abyme le concept même de représentation puisque le film fantasmé par le narrateur sera, à son tour, fantasmé par le spectateur. En se projetant les uns sur les autres, les fantasmes finissent cependant par se confondre. Le récepteur des œuvres de Robbe-Grillet doit donc réajuster sa perception des choses tout en

cherchant, s'il le souhaite, à donner un sens et une consistance à l'espace dans lequel évoluent les personnages. Le traitement de l'espace et du temps chez le Nouveau Romancier évoque le travail d'Antonioni auquel Robbe-Grillet, comme on a pu le voir précédemment, auquel il n'a jamais cessé de se référer. En 1962, dans *L'Éclipse*, le cinéaste italien confère à l'espace un caractère insaisissable. Les personnages de Piero et de Vittoria, interprétés par Alain Delon et Monica Vitti, traversent des lieux aussi anonymes que déserts auxquels le spectateur, mis en retrait, ne peut avoir accès. Dans son ouvrage *Deleuze au Cinéma*, Serge Cardinal dit qu'Antonioni dresse un constat d'abstraction. Il évoque, pour illustrer ses propos, le cas particulier de la dernière séquence de *L'Éclipse* :

> C'est le final de *L'Éclipse* : l'activité d'un gicleur agencée avec l'opacité de blocs de béton ; l'immobilité verticale d'une structure de métal opposée au mouvement latéral d'un cheval ; la vibration de feuilles fouettées par le vent amplifiée par les mouvements browniens de fourmis ; les mille événements de l'eau qui coule ramassés dans la suspension d'un cheveu ; chaque figure, portier, vieille dame, jeune femme, comme autant de degrés de l'attente. [1179]

La fin de *L'Année dernière à Marienbad* est tout aussi problématique. Le décor se vide peu à peu au profit de la réitération des paroles de X qui clôturent le film comme elles l'avaient ouvert. Les lieux, devenus abstraits, semblent représenter, comme chez Antonioni, la conscience d'êtres perdus, vidés de leur substance auquel seul le spectateur peut encore conférer une vie et une personnalité :

> Transition fondue lente. Puis lent travelling arrière : le jardin, la nuit, avec une longue allée droite et, tout au fond, la façade de l'hôtel éclairée par la lune. Ce même décor a déjà été vu, de jour, avec A s'avançant dans l'allée. Ici tout le décor est vide et la caméra recule, tandis que l'hôtel, de plus en plus lointain, semble cependant grandir peu à peu. […] VOIX DE X : *Le parc de cet hôtel était une sorte de jardin 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 surfaces sans mystère. Il semblait, au premier abord, impossible de s'y perdre… au premier abord… le long des allées rectilignes, entre les statues*

[1179] CARDINAL Serge, *Deleuze au cinéma*, Canada, Presses de l'université Laval, 2010, p.153.

aux gestes figés et les dalles de granit, où vous étiez maintenant déjà en train de vous perdre, pour toujours, dans la nuit tranquille, seule avec moi.[1180]

Si, chez le Nouveau Romancier, le fantasme est souvent surreprésenté pour être mieux mis à distance, il est aussi un objet à construire autour d'un vide. La représentation n'est alors plus le seul fait de l'auteur qui perd ses prérogatives pour devenir son propre récepteur. Robbe-Grillet est le créateur d'une œuvre fantasmatique à l'intérieur de laquelle tout est appelé à se reconstruire : de l'auteur au lecteur en passant par les personnages. Investi par ses propres fantasmes réduits, eux-mêmes, au rang de stéréotypes culturels, Robbe-Grillet, pour paraphraser le titre d'un célèbre film de Nagisa Oshima, a fait de son œuvre un véritable ''Empire du sens''.

[1180] ROBBE-GRILLET Alain, *L'Année dernière à Marienbad*, *op.cit*., p.172.

BIBLIOGRAPHIE

-Œuvres d'Alain Robbe-Grillet

Le Gommes, Paris, éd.de Minuit, 1953.

Le Voyeur, Paris, éd.de Minuit, 1955.

La Jalousie, Paris, éd.de Minuit, 1957.

Dans le labyrinthe, Paris, éd.de Minuit, 1959.

L'Année dernière à Marienbad, Paris, éd.de Minuit, 1961.

Instantanés, Paris, éd.de Minuit, 1962.

Pour un nouveau roman, Paris, éd.de Minuit, 1963.

L'Immortelle, Paris, éd.de Minuit, 1963.

La Maison de rendez-vous, Paris, éd.de Minuit, 1965.

Projet pour une révolution à New York, Paris, éd.de Minuit, 1970.

Rêves de jeunes filles (photographies de David Hamilton), Paris, Robert Laffont, 1971.

Les Demoiselles d'Hamilton (photographies de David Hamilton), Paris, Robert Laffont, 1972.

Construction d'un temple en ruine à la déesse Vanadé (Eaux-fortes et pointes sèches de Paul Delvaux), Paris, Le Bateau-Lavoir, 1975.

La Belle Captive (illustrations de René Magritte), Bruxelles, Cosmos TEXTES, 1975.

Topologie d'une cité fantôme, Paris, éd.de Minuit, 1976.

Temples aux miroirs (photographies d'Irina Ionesco), Paris, Seghers, 1977.

Un Régicide, Paris, éd.de Minuit, 1978.

Souvenirs du triangle d'or, Paris, éd.de Minuit, 1978.

Traces suspectes en surface (Lithographies originales de Robert Rauschenberg), New York, Universal Limited Art Editions, 1978.

Djinn, un trou rouge entre les pavés disjoints, Paris, éd.de Minuit, 1981.

Le Miroir qui revient, Paris, éd.de Minuit, 1985.

Angélique ou l'enchantement, Paris, éd.de Minuit, 1988.

Les Derniers Jours de Corinthe, Paris, éd.de Minuit, 1994.

La Reprise, Paris, éd.de Minuit, 2001.

Le Voyageur : Textes, causeries et entretiens, Paris, Bourgeois, 2001.

C'est Gradiva qui vous appelle, Paris, éd.de Minuit, 2001.

Scénarios en rose et noir (1966-1983), Paris, Fayard, 2005.

Préface à une vie d'écrivain (entretiens avec Bernard Comment), Paris, Seuil, 2005.

Un Roman sentimental, Paris, Fayard, 2007.

La Forteresse, Paris, éd.de Minuit, 2009.

-Ouvrages de Catherine Robbe-Grillet

L'image, Paris, éd.de Minuit, 1956.

Cérémonies de femmes, Paris, Grasset et Fasquelle, 1985.

Jeune mariée journal, 1957-1962, Paris, Fayard, 2004.

Alain, Paris, Fayard, 2012.

-Ouvrages sur l'œuvre d'Alain Robbe-Grillet

ALLEMAND Roger-Michel, *Duplication et duplicité dans les* « Romanesques » *de Robbe-Grillet*, Caen, Minard, 1991.

ALLEMAND Roger-Michel, *Alain Robbe-Grillet*, Paris, Seuil, 1997

ALTER Jean, *La vision du monde d'Alain Robbe-Grillet*, Genève, Droz, 1966.

DOMECQ Jean-Philippe, *Alain Robbe-Grillet ?,* Paris, L'Esprit des Péninsules, 2005.

HARVEY François, *Alain Robbe-Grillet : le Nouveau Roman composite-Intergénéricité et intermédialité,* Paris, L'Harmattan, 2011.

MORRISSETTE Bruce, *Les romans de Robbe-Grillet,* Paris, ed.de Minuit, 1974.

MICCIOLO Henri, La Jalousie *d'Alain Robbe-Grillet*, Paris, Hachette, 1972.

MICHEL Christian, VERDIER Lionel, *Robbe-Grillet*, les Gommes, la Jalousie, Paris, Atlande, 2010.

MIGEOT François, *Entre les lames-lectures de Robbe-Grillet,* Besançon, Presses universitaires franc-comtoises, 1999.

MILAT Christian, *Robbe-Grillet, romancier alchimiste,* Paris, L'Harmattan, 2001.

MURCIA Claude, *Nouveau Roman, Nouveau Cinéma*, Paris, Nathan, 1999.

NEZAMIZADEH Mehregan, *La trilogie des* Romanesques *d'Alain Robbe-Grillet, entre hédonisme de l'art pour l'art et mission antéchristique,* Villeneuve d'Ascq, Anrt-Atelier National, 1998.

SARRAUTE Nathalie, *L'Ère du soupçon,* Paris, Gallimard, 1956.

VIDAL Jean-Pierre, La Jalousie *de Robbe-Grillet*, Paris, Hachette, 1973.

-Articles sur l'œuvre d'Alain Robbe-Grillet

ALVARADO-PALACIOS Soledad, « Sacrifice, femme et violence chez Robbe-Grillet : le problème du sujet », in *La Chouette n°33,* 2002.

BARILLI Renato, « Les trois séries du roman chez Robbe-Grillet », in ALLEMAND. R.M., MILAT.C. (éds.), *Alain Robbe-Grillet Balises pour le XXI° siècle*, Paris, Presses Universitaires Sorbonne nouvelle, 2010.

BISHOP Tom, « Géographie de Robbe-Grillet », in RICARDOU. J. (éd), *Robbe-Grillet : analyse, théorie 2. Cinéma / Roman*, Paris, 10/18, 1975.

BLANCHOT Maurice, « La clarté romanesque », in *Oblique, n°16-17*, Paris, éd. Obliques, 1978.

BURCH Noël, « Retour sur *L'Immortelle* », in PREDAL. R. (éd.), *Robbe-Grillet cinéaste*, Caen, PU Caen, 2005.

CASTANT Alexandre, « Récit, figuration, imaginaire. La part du son chez Alain Robbe-Grillet », in PREDAL. R. (éd.), *Robbe-Grillet cinéaste*, Caen, PU Caen, 2005.

CHATEAU Dominique, « Robbe-Grillet et la métaphysique », in PREDAL. R. (éd.), *Robbe-Grillet cinéaste*, Caen, PU Caen, 2005.

COLARD Jean-Max, ROBBE-GRILLET Alain, « Les plaisirs et l'enfer : entretien avec Alain Robbe-Grillet », in *Les Inrockuptibles, n°623*, 6 novembre 2007.

Entretien avec Jean-Louis de Rambures, « comment travaillent les écrivains ? Alain Robbe-Grillet : chez moi c'est la structure qui produit le sens », *Le Monde des livres*, 16 janvier 1976.

FRENKEL Elise, « Lecture psychanalytique du Jeu avec le feu », in RICARDOU. J. (éd), *Robbe-Grillet : analyse, théorie 2. Cinéma / Roman*, Paris, 10/18, 1975.

GARDIES André, « Récit et matériau filmique », in RICARDOU .J. (éd.), *Robbe-Grillet : analyse, théorie 2. Cinéma / Roman*, Paris, 10/18, 1975.

GARDIES André, « Les jeux contraires du verbal et de l'image dans *L'Homme qui ment* », in *Ambigüité et glissements progressifs du sens chez Alain Robbe-Grillet,* Presses Universitaires Franc-Comtoises, 2004.

GARDIES André, « Le travail du double », in PREDAl. R. (éd.), *Robbe-Grillet cinéaste,* Caen, PU Caen, 2005.

GOULET Alain, « L'Autre de l'écriture du moi : Henri de Corinthe, le vampire », in, HORNUNG.A., RUHE.E. (eds), *Autobiographie et avant-garde : Robbe-Grillet*, Paris, G. Narr, 1992.

JORDAAN Chantal, « C'est Robbe-Grillet qui nous appelle : limites du réel et de l'imaginaire », in ALLEMAND R-M., MILAT C. [eds], *Alain Robbe-Grillet, Balises pour le XXI° siècle* Paris, Presses Universitaires Sorbonne Nouvelle, 2010.

JOST François, « Les éclats de la représentation »,in PREDAL. R. (éd.), *Robbe-Grillet cinéaste*, Caen, PU Caen, 2005.

LAWSON-BODY Dosseh Daniel, « Alain Robbe-Grillet et l'écriture de l'orgie dans La maison de rendez-vous », in *Revue du CAMES- Nouvelle série B., Vol.008 N°1*-2007.

LEENHARDT Jacques, « Projet pour une critique » in RICARDOU. J. (éd.), *Robbe-Grillet : analyse, théorie 2. Cinéma / Roman,* Paris, 10/18, 1975.

LEFEVRE Raymond, « Neuf voyages aux pays des images mentales », in PREDAL. R. (éd.), *Robbe-Grillet cinéaste,* Caen, PU Caen, 2005.

LEPERCHEY Sarah, « L'orchestration du désordre : une analyse topologique », in PREDAL.

R. (éd.), *Robbe-Grillet cinéaste*, Caen, PU Caen, 2005.

MAURIAC François, « La technique du cageot de Robbe-Grillet », in *Mémoires intérieurs*, Paris, 10/18, 2006.

MIGEOT François, « Souvenirs du triangle d'or ou les perversions textuelles du Docteur Morgan », in *Semen* [Online] ,1999.

MURCIA Claude, « L'image de la femme dans les films de Robbe-Grillet », in PREDAL. R. (éd.), *Robbe-Grillet cinéaste*, Caen, PU Caen, 2005.

NAI Neïla, « Le voyeur dans deux œuvres d'Alain Robbe-Grillet : analyse stylistique », in ALLEMAND R-M., MILAT. C. (éds), *Alain Robbe-Grillet : Balises pour le XXI°siècle*, Paris, Presses Universitaires Sorbonne Nouvelle, 2010.

OUPPERMANS Sjef, « Alain Robbe-Grillet et le photoroman », in BAETENS.J., GONZALES.A. (éds.), *Le Roman-photo,* Amsterdam, éd. Rodopi, 1992.

POIRIER Jacques, « « Faux départ : Un régicide d'Alain Robbe-Grillet », in ANDRE. M., FARBER. J. (éds), *Premiers romans : 1945-2003*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2005.

PREDAL René, « Pompéi, Delacroix et la maison de rendez-vous du Triangle d'or », in PREDAL. R. (éd.), *Robbe-Grillet cinéaste*, Caen, PU Caen, 2005.

ROBBE-GRILLET, " L'ordre et la moral'', in *Obliques*, n°12-13, Paris, éd. Obliques, 1977.

ROBBE-GRILLET Alain, « La Japonaise », in *Obliques*, n°16-17, Paris, éd. Obliques, 1978.

ROBBE-GRILLET Alain, Annexe à l'article d'André Gardies « Le travail du double » : Le cinéma d'Alain Robbe-Grillet, tapuscrit annoté d'Alain Robbe-Grillet, in PREDAL. R. (éd.),

Robbe-Grillet cinéaste, Caen, PU Caen, 2005.

RODRIGUEZ Maria del Carmen, « Reprise, Paradoxe, Folie. Note sur la génération du sens dans l'œuvre d'Alain Robbe-Grillet », in MIGEOT.F. (éd.), *Ambigüité et glissements progressifs du sens chez Alain Robbe-Grillet*, Besançon, Presses Universitaires Franc-Comtoises, 2004.

ROUDAUD Jean, « Deux éléments surréalistes dans les écrits de Robbe-Grillet », in *Obliques*, n°16-17, Paris, éd. Obliques, 1978.

R. SCHWER Sylviane, « *Topologie d'une cité fantôme* : une approche catastrophique ou chaotique », in *14èmes journées de Rochebrune : Rencontres interdisciplinaires sur les systèmes complexes naturels et artificiels. Catastrophes, discontinuités, ruptures, limites, frontières,* Megève, 2007.

RUHE Ernstpeter, « Centre vide, cadre plein, les Romanesques d'Alain Robbe-Grillet », in HORNUNG. A., RUHE. E. (éds.), *Autobiographie et avant-garde*, Mainz, G. Narr, 1992.

RYBALKA Michel, « Angélique ou l'enchantement : Désir et écriture chez Alain Robbe-Grillet », in HORNUNG. A., RUHE. E. (éds.), *Autobiographie et Avant-garde*, Mainz, G. Narr, 1992.

WAGNER Franck, «Alain Robbe-Grillet raconte (dysnarration, fabula, intrigue) », in ALLEMAND. R.M., MILAT.C (éds.), *Alain Robbe-Grillet Balises pour le XXI° siècle*, Paris, Presses Universitaires Sorbonne Nouvelle, 2010.

WINTER Scarlett, « Réflexions filmiques. Perspectives intermédiales dans *La Belle captive* de Robbe-Grillet », in WILHELM .F.(éd), *Le Théâtre dans le théâtre, le cinéma au cinéma*, 1998.

-Ouvrages sur le Nouveau Roman

ALLEMAND Roger-Michel, *Le Nouveau Roman*, Paris, éd. Ellipse, 1996.

BONHOMME Bérénice, *Claude Simon, la passion cinéma*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2011.

FARBER Johan, *Pour une esthétique baroque du Nouveau Roman*, Paris, éd. Champion, 2010.

GIGNOUX Anne-Claire, *La récriture- formes, enjeux, valeurs autour du Nouveau Roman*, Paris, Presses de l'Université de Paris Sorbonne, 2003.

MURCIA Claude, *Nouveau Roman, Nouveau Cinéma*, Paris, Nathan, 1998.

RICARDOU Jean, *Problèmes du Nouveau Roman*, Paris, Seuil, 1967.

RICARDOU Jean, *Le Nouveau Roman*, Paris, Seuil, 1973.

SARRAUTE Nathalie, *L'Ère du soupçon*, Paris, Gallimard, 1956.

YANOSHEVSKY Galia, *Les Discours du Nouveau Roman : essais, entretiens, débats*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2006.

YOTOVA Rennie, *Jeux de construction : poétique de la géométrie dans le Nouveau Roman*, Paris, L'Harmattan, 2006.

-Articles sur le Nouveau Roman

BARTHES Roland, « Littérature objective », in *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964.

MEDHIZADEH Zohreh, « Le Nouveau Roman et le cinéma », in *La Revue de Téhéran, n°17*, Avril 2007.

RAIMOND Michel, « L'Expression de l'espace dans le Nouveau Roman », in MANSUY. M. (éd.), *Positions et oppositions sur le roman contemporain*, Paris, Klincksieck, 1971.

RICARDOU Jean, « Claude Simon, textuellement », in RICARDOU. J. (éd.), *Claude Simon. Analyse. Théorie*, Paris, 10/18, 1975.

Littérature

-Ouvrages généraux

ARTAUD Antonin, *Le théâtre et son double*, (1938), Paris, Gallimard, 1964.

BARDECHE Marie-Laure, *Le principe de répétition/Littérature et modernité*, Paris, Montréal, L'Harmattan, 1999.

BARTHES Roland, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973.

BATAILLE Georges, *La littérature et le mal*, Paris, Gallimard, 1957.

BERGEZ Daniel, *Littérature et peinture*, Paris, Armand Colin, 2012.

BILEN Max, *Le sujet de l'écriture*, Paris, éd .Gréco, 2003.

BOURDIEU Pierre, *Les règles de l'art-Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992.

BOYER Alain-Michel, *La Paralittérature*, Paris, PUF, 1992.

BOYER Alain-Michel, *Les Paralittératures*, Paris, Armand Colin, 2008.

BOZZETO Romain, *La Science-fiction*, Paris, Armand Colin, 2007.

BRETON Philippe, *A l'image de l'Homme, Du Golem aux créatures virtuelles*, Paris, Seuil, 1995.

DÄLLENBACH Lucien, *Le récit spéculaire-essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977.

DARDIGNA Anne-Marie, *Les Châteaux d'Eros ou les infortunes du sexe des femmes*, Paris, Librairie François Maspero, 1980.

ERMAN Michel, *La cruauté-Essai sur la passion du mal*, Paris, PUF, 2009.

DEL LUNGO Andrea, *L'Incipit romanesque*, Paris, Seuil, 2003.

DOMECQ Jean-Philippe, *Le pari littéraire*, Paris, éd. Esprit, 1994.

FONDANECHE Daniel, *Paralittératures*, Paris, Vuibert, 2005.

FRESNAULT-DERUELLE Pierre, *La Bande dessinée*, Paris, Armand Colin, 2009.

HUBERT Marie-Claude, *Langage et corps fantasmé dans le théâtre des années cinquante*, Paris, José Corti, 1987.

HUBIER Sébastien, *Lolitas et petites madones perverses- Emergence d'un mythe littéraire*, Dijon, Editions universitaires de Dijon, 2007.

JAUSS Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1990.

JOUVE Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, 1998.

MACE Marielle, *Façons de lire, manières d'être*, Paris, L'Harmattan, 2011.

MAINGUENEAU Dominique, *La littérature pornographique*, Paris, Armand Colin, 2007.

MANSUY Michel, *Etude sur l'imagination dans la vie*, Paris, J.Corti, 1970.

PEYLET Gérard, *La littérature fin de siècle de 1884 à 1898-Entre décadentisme et modernité*, Paris, Vuibert, 1994.

PINCONNAT Crystel, *New York, mythe littéraire français*, Genève, Droz, 2001.

POIRIER Jacques, *Littérature et psychanalyse*, Dijon, éditions universitaires de Dijon, 1998.

SCARPETTA Guy, *L'âge d'or du roman*, Paris, éd. Grasset, 1996.

SARTRE Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?* , Paris, Gallimard, 1973.

TODOROV Tzvetan, *Littérature en péril*, Paris, Flammarion, 2007.

TROUVÉ Alain, *Le roman de la lecture : Critique de la raison littéraire*, Belgique, éd Pierre Mardaga, 2004.

VAN DEN HEUVEL *Pierre, Parole, mot, silence : Pour une poétique de l'énonciation*, Paris, J. Corti, 1985.

VAN WESEMAEL Sabine, *Le roman transgressif contemporain : de Bret Easton Ellis à Michel Houellebecq*, Paris, L'Harmattan, 2010.

VELAY-VALLENTIN Catherine, *L'Histoire des contes*, Paris, Fayard, 1992.

YAGUELLO Marina, *Alice aux pays du langage, pour comprendre la linguistique*, Paris, Seuil, 1981.

-Sur d'autres auteurs

- Ouvrages

ANZIEU Didier, *Beckett,* Paris, Gallimard, 1998.

BARTHES Roland, *Sade, Fourier, Loyola,* Paris, Seuil, 1980.

BLANCHOT Maurice, *Lautréamont et Sade,* Paris, ed.de Minuit, 1963.

BLANCHOT Maurice, *Sade et Restif de la Bretonne*, Bruxelles, éd. Complexe, 1986.

BONHOMME Bérénice, *Claude Simon, la passion cinéma,* Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2011.

CARADEC François, *Raymond Roussel,* Paris, Fayard, 1997.

INGLIN-ROUSSITEAU Marie-Hélène, *Lewis Carroll dans l'imaginaire français : la nouvelle Alice*, Paris, L'Harmattan, 2006.

JEANGENE VILMER Jean-Baptiste, *La religion de Sade*, Paris, Les Editions de l'Atelier, 2008.

MARRET Sophie, *Lewis Carroll, de l'autre côté de la logique*, Presses universitaires de Rennes, 1995.

MATHONET Anne, *Regard et voyeurisme dans l'œuvre de Simenon,* Liège, ed.du Céfal, 1996.

PAULHAN Jean, *Le Marquis de Sade et sa complice,* Bruxelles, éd. Complexe, 1987.

SCHMID Muriel, *Le souffre au bord de la chaire-Sade et l'évangile*, Genève, Labor et Fides, 2001.

TESTUD Pierre, *Rétif de la Bretonne et la création littéraire*, Genève, Droz, 1977.

TOURNIER Michel, *Le vent Paraclet,* Paris, Gallimard, 1977.

-Articles

ANGELET Christian, « La mise en abyme selon le *Journal* et la *Tentative amoureuse* », in HALLYN.F. (éd), *Onze études sur la mise en abyme*, Gent, université de Gand, 1980.

DARRIEUSSECQ Marie, SARRATIA Géraldine, « Marie Darrieussecq », in *Les Inrockuptibles*, n°721, 22 septembre 2009.

DUROZOI Gérard, « Note sur Sade et Bataille » in *Obliques,* n°12-13, Paris, éd. Obliques, 1977.

FITCH Brian.T, « « L'intra-intertextualité interlinguistique de Beckett ; la problématique de la traduction de soi », in *Texte,* n°2,1983.

FIX Florence, « La ‘‘constellation Mirbeau’’ : supplices chinois dans le roman populaire fin-de-siècle », in DOMINGUEZ LEIVA. A., DETRIE.M. (éds.*), Le supplice oriental dans la littérature et les arts,* Neuilly-les-Dijon, éd. du Murmure, 2005.

HUBIER Sébastien, « L'érotique du supplice dans Aphrodite de Louÿs et Le jardin des supplices de Mirbeau », in DOMINGUEZ LEIVA. A., DETRIE.M. (eds.*), Le supplice oriental dans la littérature et les arts* Neuilly-les-Dijon, éd. du Murmure, 2005.

RICARD François, « Jacques Poulin : de la douceur à la mort », in *Liberté, vol.16, n°54.*

VANDEBRANCHE Roger, « Les acteurs de bonne foi » de Marivaux ou la comédie au bord de l'abîme, in HALLYN.F.(éd), *Onze études sur la mise en abyme*, Gent, université de Gand, 1980.

-Œuvres littéraires

ARSAN Emmanuelle, *Emmanuelle*, Paris, Union Générale d'Editions, 1983.

BATAILLE Georges, *L'Abbé C*., (1950), Paris, Gallimard, 1972

BATAILLE Georges, *Le Bleu du ciel*, (1957), Paris, 10/18, 1985.

BATAILLE Georges, *Histoire de l'œil*, (1928), Paris, 10/18, 2002.

CAMUS Albert, *L'Etranger*, Paris, Gallimard, 1942.

CARROLL Lewis, *Alice aux pays des merveilles*, Paris, Gallimard, 1990.

CHEVILLARD Eric, *L'Auteur et moi*, Paris, éd .de Minuit, 2012.

DEFORGES Régine, *Lola et quelques autres*, Paris, éd. Jean Goujon, 1979.

DESPENTES Virginie, *Baise-moi*, Paris, J'ai lu, 1999.

DIDEROT, *Jacques le Fataliste et son maître*, Paris, Gallimard, 1997.

DURIES Vanessa, *Le lien*, Paris, éd. Blanche, 2007.

EASTON ELLIS Bret, *American Psycho*, Paris, Seuil, 1998.

GREENE Graham, *L'agent secret*, Paris, Robert Laffont, 1979.

JONES-GORLIN Nicolas, *Rose bonbon*, Paris, Gallimard, 2002.

KAFKA Franz, *Le Château*, (1926), Paris, Flammarion, 1984.

KESSEL Joseph, *Belle de Jour*, Paris, Gallimard, 1928.

KLOSSOWSKI Pierre, *Roberte ce soir*, Paris, Minuit, 1953.

LITTELL Jonathan, *Les Bienveillantes,* Paris, Gallimard (Folio), 2007.

LOUYS Pierre, *Les Chansons de Bilitis*, (1894), Paris, Gallimard, 1990.

LOUYS Pierre, *Aphrodite*, (1896), Paris, Gallimard, 1992.

LOUYS Pierre, *Manuel de civilité pour les petites filles à l'usage des maisons d'éducation*, (1927), Paris, éd.Allia, 1998.

MERIMEE Prosper, *Carmen*, (1847), Paris, éd. Mille et une nuits, 1998.

MICHELET Jules, *La Sorcière*, (1862), Paris, Garnier-Flammarion, 1993.

MIRBEAU Octave, *Le Jardin des supplices*, (1889), Paris, Fasquelle, 1957.

MISHIMA Yukio, *Confession d'un masque*, (1949), Paris, Gallimard, 1972.

MOLIERE, *Dom Juan ou le Festin de Pierre*, Paris, Hatier, 2009.

NOEL Bernard, *Le Château de Cène*, (1969), Paris, Gallimard, 1990.

OSTER Christian, *Loin d'Odile*, Paris, éd.de Minuit, 1998.

PERRAULT Charles, « Peau d'Âne », in *Contes*, Paris, Gallimard, 1981.

PIEYRE DE MANDIARGUES André, *La motocyclette*, Paris, Gallimard, 1963.

PIEYRE DE MANDIARGUES André, *L'Anglais décrit dans le château fermé,* Paris, Gallimard, 1979.

REAGE Pauline, *Histoire d'O,* Paris, Société Nouvelle des Editions de Jean-Jacques Pauvert, 1953.

ROUSSEAU Jean-Jacques, *Les Confessions*, (1782), Paris, Gallimard, 1973.

ROUSSEL Raymond, *Impressions d'Afrique,* Paris, éd. Jean-Jacques Pauvert, 1963.

ROUSSEL Raymond, *Nouvelles Impressions d'Afrique,* Montreuil, éd. Jean-Jacques Pauvert, 1963.

ROUSSEL Raymond, *La Vue,* Paris, éd. Volets verts, 2001.

SADE, *Justine ou les malheurs de la vertu,* Paris, Le livre de poche, 1973.

SADE, *Les 120 journées de Sodome*, Paris, 10/18, 1975.

SADE, *La philosophie dans le boudoir,* Paris, Gallimard, 1976.

SARTRE Jean-Paul, *La Nausée,* Paris, Gallimard, 1938.

SCHLINK Bernhard, *Le liseur,* Paris, Gallimard, 1999.

SIMON Claude, *Les Corps conducteurs,* Paris, éd.de Minuit, 1971.

SOPHOCLE, *Œdipe-Roi,* in « Théâtre complet », Paris, Gallimard, 1973.

TOURNIER Michel, *Le Roi des Aulnes,* Paris, Gallimard, 1970.

Psychanalyse/psychologie
- Ouvrages

ANZIEU Didier, *Le groupe et l'inconscient*, éd. Dunod, Paris, 1984.

BELLEMIN-NOEL Jean, *Psychanalyse et littérature*, Paris, PUF, 2002.

BOURDIN Dominique, *La psychanalyse de Freud à aujourd'hui*, Paris, Bréal, 2007.

BRIL Jacques, *Regard et connaissance : avatar de la pulsion scopique*, Paris, L'Harmattan, 1997.

CHASSEGUET-SMIRGEL Janine, *Ethique et esthétique de la perversion*, Seyssel, Champ Vallon, 1984.

CORVAL Philippe, *Violence, psychopathie et socio-culture*, Paris, L'Harmattan, 2009.

DADOUN Roger, *Cinéma, psychanalyse et politique*, Biarritz, Seguier, 2000.

DELEUZE Gilles, *Présentation de Sacher-Masoch*, Paris, éd.de minuit, 1967.

DE MASI Franco, *La Perversion sadomasochiste- L'Entité et les théories*, Paris, Les éditions d'Ithaque, 2011.

EY Henry, BERNARD Paul, BRISSET Charles, *Manuel de la Psychiatrie*, Paris, éd. Masson, 1997.

FREUD Sigmund, *Trois essais sur la théorie de la sexualité*, Paris, Gallimard, 1962.

FREUD Sigmund, *L'Homme aux rats*, Paris, PUF, 2000.

FREUD Sigmund, *Le délire et les rêves dans la* Gradiva *de W. Jensen*, Paris, PUF, 2010.

KRYMKO-BLETON Irène, *Transport de la psychanalyse*, Paris, L'Harmattan, 1997.

LACAN Jacques, *Le Séminaire, livre XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse,* Paris, Seuil, 1973.

LAPLANCHE Jean, *Vie et mort en psychanalyse,* Paris, Flammarion, 1970.

LAPLANCHE Jean, PONTALIS J-B, *Vocabulaire de la psychanalyse,* Paris, PUF, 1998.

MOULINIER Didier, *Dictionnaire de la perversion, transformation de quelques concepts psychanalytiques*, Paris, L'Harmattan, 2002.

PIRLOT Gérard, PEDINIELLI Jean-Louis, *Les perversions sexuelles et narcissiques*, Paris, Armand Colin, 2009.

RAZAVET Jean-Claude, *De Freud à Lacan : Du roc de la castration au roc de la structure*, Bruxelles, éd. De Boek, 2008.

REZNIK Serge, *Le malaise pervers*, Paris, L'Harmattan, 2009.

RIGAUT Philippe, *Le fétichisme Perversion ou culture* ?, Paris, Belin, 2004.

SARBOURG Barbara, *Serial Killers : Approche de l'innommable*, Paris, Editions Books on Demand GmBH, 2011.

SIRONI Françoise, *Bourreaux et victimes-Psychologie de la torture*, Paris, éd. Odile Jacob, 1999.

-Articles

CACCIALI Jean-Luc, « Une perversion du regard : le voyeurisme », *in Journal français de psychiatrie 2/*2002 (n°16).

FILLOUX Janine, « Des positions de l'enseignant et de l'enseigné dans le champ pédagogique », in ANZIEU. D., KAËS. R. (éds.), *Fantasme et formation,* Paris, DUNOD, 1973.

POUTRAIN Véronique, « Modification corporelle et sadomasochisme », in *Quasimodo n°7,* 2003.

QUINET Antonio, « Le trou du regard », in *Cairn info,* site web.

-Mythologie /anthropologie

BATAILLE Georges, *La Part maudite,* Paris, éd.de Minuit, 1967.

BESSIERE Richard, *Traditions, légendes et sorcellerie de la Méditerranée aux Cévennes,* Paris, éd. Gérard Tisserand, 2004.

BILGER Nathalie, *Anomie vampirique, anémie sociale : pour une sociologie du vampire,* Paris, L'Harmattan, 2002.

BULTEAU Adeline, *Les Sirènes,* Grez-sur-Loing, éd. Pardès, 1996.

CALAME Claude, *de Thésée et l'imaginaire athénien,* Lausanne, Payot, 1990.

CARLIER Christophe, GRITON-ROTTERDAM Nathalie, *Des mythes aux mythologies,* Paris, Ellipses Marketing, 2008.

CHARNIGUET Alex, RENAUD Jean, *Odin et Thor, dieux des Vikings*, Paris, Larousse, 2002.

COQUET Michel, *Arunâchala : la montagne de Shiva,* Paris, éd. Les Deux Océans, 1996.

DELCOURT Marie, *Œdipe ou la légende du conquérant*, Paris, Droz, 1944.

DUMEZIL Georges, *Mythes et dieux de Scandinavie*, Paris, Gallimard, 2000.

ELIADE Mircea, *Le mythe de l'éternel retour,* Paris, Gallimard, 1989.

FREUD Sigmund, *Totem et tabou*, Paris, Payot, 1976.

GIARD Agnès, *L'imaginaire érotique au Japon*, éd. Glénat, Grenoble, 2011.

HAMILTON Edith, *La Mythologie : ses dieux, ses héros, ses légendes*, Belgique, Marabout, 1978.

HELIAS Pierre Jakez, *Le quêteur de mémoire-Quarante ans de recherche sur les mythes et la civilisation bretonne,* Paris, éd. Plon, 1990.

KORF-SAUSSE Simone, *D'Œdipe à Frankenstein, figures du handicap,* Bruges, Desclée de Brouwer, 2001.

LECLERCQ-MARX Jacqueline, *La sirène dans la pensée et dans l'art de l'Antiquité au Moyen Âge*, Belgique, Académie Royale de Belgique, 1996.

LEVI-STRAUSS Claude, *Anthropologie structurale*, Paris, éd. Plon, 1958.

MAURY Alfred, *Les fées au Moyen-âge*, Paris, Librairie philosophique de Ladrange, 1843.

MOIR Tristan-Frédéric, *Images et symboles du rêve,* Paris, Lanore, 2008.

MOSCOVICI Serge, *La société contre nature*, Paris, Seuil, 1974.

NGÖ Christian, *Le Soleil*, Paris, éd. Le Cavalier Bleu, 2005.

REBREYEND Anne-Claire, *Intimités amoureuses*, *France 1920-1975*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2008.

VALLE DE GOMIS Estelle, *Le Vampire : enquête autour d'un mythe,* Turquant, 2005.

-Histoire des arts

- Ouvrages

ARAMA Maurice, *Eugène Delacroix, Le cri d'Alger*, Paris, éd. Non Lieu, 2008.

BAQUE Dominique, *Mauvais genre(s). Erotisme, pornographie, art contemporain*, Paris, éd. du Regard, 2002.

BONNET Jacques, *Femmes au bain. Du voyeurisme dans la peinture occidentale,* Paris, Hazan, 2006.

DAHLAUS Carl, *Les drames musicaux de Richard Wagner*, Liège, éd. Mardaga, 1994.

DE CORTANZE Gérard, *Le monde du surréalisme,* Paris, éd. Complexe, 2005.

ECO Umberto, *Histoire de la laideur*, Paris, Flammarion, 2007.

JAN Young-Girl, *L'objet duchampien*, Paris, L'Harmattan, 2001.

JUDOVITZ Dalia, *Déplier Duchamp : passage de l'art*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2000.

JUNOD Philippe, *Chemins de traverse-Essais sur l'histoire des arts*, Quetigny, éd. infolio, 2007.

LECHARNY Louise-Marie, *L'Art Pompier*, Paris, PUF, 1998.

LUCIE-SMITH Edward, *La sexualité dans l'art occidental*, Londres, éd. Thames et Hudson, 1991.

MASSON Céline, *La fabrique de la poupée chez Hans Bellmer***,** Paris, L'Harmattan, 2000.

MEURIS Jacques, *Magritte*, Paris, Taschen, 2001.

R. LIFFARD Lucy, *Le Pop Art*, Paris, éd. Thames and Hudson, 1996.

THORNTON Lynn, *La femme dans la peinture orientaliste*, Paris, éd. ACR, 1993.

-Articles :

ARNHEIM Rudoph, « L'abstraction perceptuelle et l'art », in *Vers une psychologie de l'art. Suite d'essai*s, Paris, Seghers, 1973.

AYER Derek, « Ceci n'est pas un con : Duchamp, Lacan, et L'Origine du monde » in, DECIMO. M. (éd.), *Marcel Duchamp et l'érotisme* Dijon, Les Presses du réel, 2008

BRAUER Fae, « De la rationalisation d'Eros : Le '' Fléau d'Onan '', l'impératif de procréation et les automates sexuels de Duchamp », in DECIMO. M. (éd.), *Marcel Duchamp et l'érotisme*, Dijon, Les Presses du réel, 2008

FLEIG Alain, « Le Paysage révélateur du sentiment amoureux », in FOURNET. C. (éd.),

*Paysages et imageries du sentiment romantiqu*e, Besançon, RMN, 2003.

JOST François, « La télévision entre « grand art » et pop art », in DELAVAUD G. (éd.), *Télévision : la part de l'art*, Paris, L'Harmattan, 2002.

MORINEAU Camille, « De l'imprégnation à l'empreinte, de l'artiste au modèle, de la couleur à son incarnation », in MORINEAU C. (éd.), *Yves Klein, Corps, couleur, immatériel*, Paris, Beaux Arts Maga, 2006.

-Photographie

BARTHES Roland, *La chambre claire*, Paris, Gallimard, 1980.

BERNAS Steven, *La photographie et le sensible*, Paris, L'Harmattan, 2009.

CHEVRIER Jean-François, *Entre les beaux-arts et les médias : photographie et art moderne*, Paris, éd. L'Arachnéen, 2010

FLEIG Alain, *Photographie et surréalisme*, Neuchâtel, éd. Ides et Calendes, 1997.

-Cinéma

-Ouvrages généraux

BAYON Estelle, *Le cinéma obscène*, Paris, L'Harmattan, 2007.

BERNARD DE COURVILLE Florence, *Le double cinématographique: Mimèsis et cinéma*, Paris, L'Harmattan, 2011.

BUACHE Freddy, *Le cinéma des années 70*, Paris, Hatier, 1990.

BURCH Noël, *De la beauté des latrines : Pour réhabiliter le sens au cinéma et ailleurs*, Paris, L'Harmattan, 2007.

CARDINAL Serge, *Deleuze Au Cinéma,* Canada, Presse université de Laval, 2010.

CASTANT Alexandre, *Planètes sonores : radiophonie, arts, cinéma,* Blou, Monografik edition, 2007.

CHION Michel, *Le son au cinéma,* Paris, Cahiers du cinéma, 1985.

CORTAD Ludovic, *Le cinéma de l'immobilité : style, politique, réception,* Paris, Publications de la Sorbonne, 2008.

DELEUZE Gilles, *L'image-mouvement*, Paris, éd.de Minuit, 1983.

DELEUZE, *L'image-temps,* Paris, éd.de Minuit, 1985.

DOUCHET Jean, *Nouvelle Vague,* Paris, éd. Hazan, 1998.

ESQUENAZI Jean-Michel, *Film, Perception et Mémoire*, Paris, L'Harmattan, 1994.

FEVRY Sébastien, *La mise en abyme filmique -Essai de typologie*, Lièges, éd. Céfal, 2000.

LENNE Gérard, *Erotisme et cinéma,* Paris, La Musardine, 1998,

MONTEBELLO Pierre, *Deleuze, philosophie et cinéma*, Paris, éd. Vrin, 2007.

PARENTE André, *Cinéma et narrativité,* Paris, L'Harmattan, 2005.

PLASSERAUD Emmanuel, *Cinéma et imaginaire baroque,* Villeneuve d'Ascq, Presse universitaire du Septentrion, 2007.

PUTTERS Jean-Pierre, *Ze craignos monsters,* Paris, éd. Vents d'Ouest, 1991.

STREFF Jean, *Le masochisme au cinéma*, Paris, éd. Henri Veyrier, 1978,

TSHIMBALANGA Jean-Louis, *Séoul Cinéma-les origines du nouveau cinéma coréen*, Paris, L'Harmattan, 2007.

VANOYE Francis, *Scénarios modèles, Modèles de scénarios*, Paris, Nathan, 1991.

ZIMMER Jacques, *Sade et le cinéma*, Paris, La Musardine, 2010.

-**Cinéastes**
- Ouvrages

CHION Michel, *David Lynch*, Paris, Cahiers du cinéma, 1992.

CHION Michel, *Le livre d'Andrei Tarkovski*, Paris, Cahiers du cinéma, 2007

CRONENBERG David, GRUNBERG Serge, PAQUOT Claudine, *David Cronenberg Entretiens avec Serge Grünberg*, Paris, Cahiers du cinéma, 2000.

GANDINI Léonardo, *Brian De Palma*, Rome, éd. Gremese, 2002.

GRUNBERG Serge, *David Cronenberg*, Paris, Cahiers du cinéma, 1992,

GUIGUE Arnaud, *François Truffaut : la culture et la vie*, Paris, L'Harmattan, 2002.

JOUBERT-LAURENCIN Hervé, *Pasolini portrait du poète en cinéaste*, Paris, Cahiers du cinéma, 1995.

JOUSSE Thierry, *Le livre de David Lynch*, Paris, Cahiers du cinéma 2007.

LEPERCHEY Sarah, *Alain Resnais une lecture topologique*, Paris, L'Harmattan, 2000.

MANDELBAUM Jacques, *Le livre d'Ingmar Bergman*, Paris, Cahiers du cinéma, 2007.

PREDAL René, *Etudes cinématographiques, « Alain Resnais » n°64-68*, Paris, Minard, 1968.

REGAZZI Jean, *Le roman dans le cinéma d'Alain Resnais : retour à* Providence, Paris, L'Harmattan, 2010

ROUX Sylvain, *La quête de l'altérité dans l'œuvre cinématographique d'Ingmar Bergman*, Paris, L'Harmattan, 2001

TASSONE Aldo, *Antonioni*, Paris, Flammarion, 2007.

TESSON Charles, *Luis Buñuel*, Paris, éd.de l'Etoile, 1995.

-Articles

HARLO Philippe, « Du texte à l'écran : le recours aux muthos », in BERTHIER. N. (éd.), *Le cinéma de Bigas Luna*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2001.

TAMINIAUX Pierre, « Pierrot le fou : pour une poétique cinématographique de la lecture », in DELAVAUX.G. (éd.), *Godard et le métier d'artiste*, Paris, L'Harmattan, 2001.

-Essai/Philosophie
- Ouvrages

ARDENNE Paul, *Extrême-Esthétiques de la limite dépassée*, Paris, Flammarion, 2006.

BARTHES Roland, *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964.

BARTHES Roland, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1970.

BENICHOU Jean, LIBOTTE Marc, *Le livre du pied et de la marche*, Paris, Odile Jacob, 2002.

BERNAS Steven, DAKHLIA Jamil, *Obscène, obscénités,* Paris, L'Harmattan, 2008.

BLANCHOT Maurice, *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969.

DELEUZE Gilles, *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1969.

ECO Umberto, *L'œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1965.

ECO Umberto, *Lector in fabula*, Paris, Grasset, 1979.

FOUCAULT Michel, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966.

GENETTE Gérard, *Figures I,* Paris, Seuil, 1969.

GENETTE Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982.

IACUB Marcela, *Par le trou de la serrure*, Paris, Fayard, 2008.

POUTRAIN Véronique, *Sexe et pouvoir. Enquête sur le sadomasochisme*, Paris, Belin, 2003.

KRISTEVA Julia, *Pouvoirs de l'horreur*, Paris, Seuil, 1980.

LAGAUZERE Damien, *Le Masochisme : du sadomasochisme au sacré,* Paris, L'Harmattan, 2010.

JEUDY Henri-Pierre, *L'Irreprésentable,* Paris, Sens et Tonka, 1999.

MERLEAU-PONTY Maurice, *L'Œil et l'Esprit,* Paris, Gallimard, 1964.

REYDER Laura, *La passion des petites filles*, Artois, Artois Presses Universités, 2003.

SARTRE Jean-Paul, *L'Être et le Néant*, Paris, Gallimard, 1943.

-Article

GOMARASCA Alessandro, « Cauchemars roses : le boom multimédia de l'horreur », in GOMARASCA.A. (éd.), *Poupée, Robots, la culture pop japonaise*, Paris, Les éditions du Louvre, 2002.

-**Histoire**

BENAZZI Natale, D'AMICO Matteo, *Le livre noir de l'Inquisition*, Bayard, Paris, 2000.

GALLONIO Antonio, *Traité des instruments de martyre*, Grenoble, éd. Jérôme Millon, 2002.

GUICCIARDI Jean-Pierre, « Présentation », in *Abrégé du manuel des inquisiteurs de l'Abbé Morelle*t, Grenoble, éd. Jérôme Million, 2000.

ROCHELANDET Brigitte, *Les mystères de Besançon : énigmes et découvertes*, Suisse, éd. Cabédita, 2002.

ANNEXES

Annexe 1 :

Photographies de David Hamilton pour *Les Demoiselles d'Hamilton* et *Rêves de jeunes filles.*











Annexe 2 :

Photographies d'Irina Ionesco pour *Temples aux miroirs* :











Annexe 3 :

La référence à Yves Klein dans *Glissements progressifs du plaisir*



Anicée Alvina dans *Glissements progressifs du plaisir*



Anthropométrie d'Yves Klein

Annexe 4 :

Photographies tirées de *L'Année dernière à Marienbad* d'Alain Resnais (1961)







Dephine Seyrig et Giorgio Albertazzi

Annexes 5 :

Photographies tirées des films *L'Homme qui ment* (1968) et *Trans-Europ-Express* (1966)





Jean-Louis Trintignant dans *L'Homme qui ment*



Jean-Louis Trintignant et Marie-France Pisier dans *Trans-Europ-Express*

Annexe 6 :

Photographies tirées du film *L'Immortelle* (1963)





Françoise Brion



Annexe 7 :

Photographies tirées de *L'Eden et après* (1971) et de *N. a pris les dés* (1972)



Catherine Jourdan





Annexe 8 :

Photographies tirées de *Glissements progressifs du plaisir* (1974) et du *Jeu avec le feu* (1975)



Olga-Georges Picot et Anicée Alvina dans *Glissements progressifs du plaisir*



Sylvia Kristel, Anicée Alvina et Philippe Noiret dans *Le Jeu avec le feu*

Annexe 9 :

Photographies tirées de *La Belle Captive (*1983)









Gabrielle Lazure



Cyrielle Claire



Daniel Mesguich

Annexe 10

Affiche du film *Un Bruit qui rend fou* (1995) et photographies tirées de *C'est Gradiva qui vous appelle* (2007)







Arielle Dombasle



Table des matières

Introduction 5

I-Un univers artificiel 19
1-Entre figement et mouvement 19
-Une esthétique de la photographie 19
-Un rythme saccadé 49

2- Une imagerie fantasmatique 74
-Le recours aux mythes 74
-Clichés et stéréotypes 103

II- L'exposition des mécanismes 127
1-La mise en scène de l'impossible 127
-Une obsession de la mise en abyme 127
-La répétition comme ligne génératrice 151

2-Des éléments narratifs problématiques 175
-Fluctuation identitaire et géographie imaginaire 175
-La trahison des images 203

III-La théâtralisation de la sexualité 227
1-Le jeu de rôles 227
-Masques et déguisements 227
-Imagination et scénarisation 252

2- Le spectacle sadomasochiste 283
-L'exhibition scénique de la perversité 283
-Voyeurisme et décadence 312

IV-Vers la création d'un nouvel espace 335
1-L'œuvre totale 335
-Une ouverture sur l'art 335
-L'omniprésence des intertextes 375

2-Un monde clos et obsessionnel 416
-Intra-intertextualité 416
-Le principe d'inadéquation 441

V-Une réception problématique 460
1-La position du destinataire 460
-La particularité des fantasmes 460
-Le spectateur fantasmé 481

2-Construction et déconstruction ludique 502
-Une représentation en quête d'elle-même.....502
-Un autoportrait imaginaire du créateur 530

Conclusion..... 553
BIBLIOGRAPHIE 569
ANNEXES……...598
Table des matières……...608