

**Roman et cinéma**  
Alain Robbe-Grillet et l'art nouveau

Gisèle Tremblay

Number 40, February 1965

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/51824ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Tremblay, G. (1965). Roman et cinéma : alain Robbe-Grillet et l'art nouveau. *Séquences*, (40), 50–54.

# ALAIN ROBBE-GRILLET et l'art nouveau

Gisèle Tremblay

L'Alliance française recevait, le cinq octobre dernier, celui qu'on a surnommé, bien malgré lui, semble-t-il, le théoricien du nouveau-roman. Lors d'une conférence intitulée *L'objectivité dans le roman et au cinéma*, il s'est expliqué avec une clarté, une précision, une simplicité si évidentes que l'auditoire a sans doute difficilement compris comment on avait pu si mal l'interpréter au point d'engendrer de graves malentendus dans la critique française...

## La théorie

Pour Alain Robbe-Grillet, le mot "objectivité", que Roland Barthes a appliqué au nouveau-roman, ne doit pas s'entendre dans un sens habituel de "position neutre, impartiale", comme l'ont cru obstinément certains critiques traditionnels, mais plutôt dans son sens scientifique, c'est-à-dire "tourné vers l'objet"; d'où l'importance accor-

dée aux objets dans ces romans et l'originalité de leur fonction. Afin de présenter clairement sa pensée, le conférencier oppose les tentatives du roman actuel à deux conceptions romanesques connues et acceptées.

*Le roman balzacien* — Dans ses vastes inventaires d'objets, Balzac identifie absolument ceux-ci aux personnages, il en fait des objets de convoitise ou de propriété humaines; leur description est significative, anthropocentrique, transcendante, et donc "objective" au sens courant, puisque effectuée par un narrateur qui se situe hors du monde dont il rend compte, sorte de dieu omniscient, omniprésent, supérieur.

Tandis que les objets du nouveau-roman "refusent cette communion heureuse avec l'homme", affirme le conférencier: ils sont là pour eux-mêmes, inutiles, mais essentiels puisqu'ils forment la ma-



L'Année dernière à Marienbad, d'Alain Resnais  
sur un scénario d'Alain Robbe-Grillet

tière du livre. Toutefois, ils sont enregistrés, sentis par un homme qui donne du monde une relation expérimentale, donc fragmentaire, discontinue, souvent contradictoire. Situé au cœur de l'intrigue, engagé profondément dans l'aventure, le narrateur vit avec passion l'histoire qu'il rapporte ; le récit est celui d'une conscience humaine subjective, déformante. Bref, le nouveau-roman rend à l'homme sa place centrale en faisant des objets non plus des symboles mais des "corrélatifs objectifs" : ils existent hors de l'homme mais sont vécus par une passion.

*Le roman absurde* — Chez Camus et Kafka, l'objet devient un monstre qui défie l'homme et an-

nule sa présence, qui crée entre le monde et l'homme un divorce, une non-identité vécue comme le drame de la condition humaine. Or, précise M. Robbe-Grillet, l'infranchissabilité apparaît dès lors comme le pont qui les relie, comme l'unique moyen d'exprimer entre eux un rapport ; le "rien" absurde, comme le symbole balzacien apportent à l'objet une signification qui l'épuise.

En revanche, les objets du nouveau-roman ne rendent ni heureux, ni malheureux, ne constituent ni des propriétés bourgeoises, ni des drames vivants : ils sont des choses, ils sont là, purs phénomènes susceptibles de recevoir toutes les significations dont celles-là et

d'autres encore, quand la passion humaine s'y pose, quand le narrateur en donne une relation existentielle.

Au réalisme de la signification, on substitue le réalisme de la présence : poussée au bout et transposée sur le plan de l'art, poursuit M. Robbe-Grillet, cette conception procède d'un choix plus fondamental : celui de la parole contre l'histoire. En effet, le nouveau-roman ne croit plus en la réalité matérielle et intangible d'un monde historique qu'il faudrait traduire, comme chez Balzac, ou d'un monde absurde qu'il s'agirait de décrire comme chez Camus : il n'y a pas de réalité hors de la parole ; c'est la forme qu'on donne au monde qui le crée.

Ce choix explique, selon le conférencier les "dimensions subjectives et fantastiques de *L'Année dernière à Marienbad*, son absence de chronologie suivie. Puisque l'art met en cause des formes, ce sont les formes, — montage, photo, mouvements de caméra... — qui mettent au monde, et il faut s'y attacher plus qu'au récit lui-même". Voilà, reconnaît le conférencier, en concluant, une orientation nouvelle au cinéma, considéré jusqu'ici comme essentiellement réaliste et objectif, sorte d'éternel témoin documentaire.

## Qu'en est-il ?

Pour séduisante qu'elle soit, cette théorie n'innove pas : elle rejoint la révolution profonde et irréversible de la pensée contemporaine. La civilisation du XXe siècle ayant établi de nouvelles réalités : découverte de la relativité en physique, de l'évolution en biologie, des mécanismes inconscients en psychologie ; utilisation des possibilités de mutation et de transformation de la matière ; socialisation des communautés humaines et automatisation du travail ; l'homme moderne a cherché à s'adapter à cette rupture de l'ordre rationnel ancien qui avait fondé ses certitudes, en instaurant de nouvelles valeurs : prédominance de l'affectivité sur la raison, choix de l'instant présent contre la chronologie, exaltation des subjectivités, et, règle générale, substitution du dynamisme vital au conformisme doctrinal.

De même, l'artiste a senti le besoin de nouvelles formes dégagées de leur soumission au réel ; et nous avons assisté à une série de révolutions : la peinture non figurative et le cubisme qui déforment les corps et confient toute leur expression aux formes pures ; la poésie moderne et le surréalisme avec la promotion du Verbe comme élément et instrument de reconstruction du monde ; le théâtre contemporain et la désarticulation du lan-

gage dans une structure dramatique a-temporelle; le jazz et la musique syncopée; et enfin le nouveau-roman, après quelques précurseurs comme Proust et Faulkner.

## Le cinéma

Or, le cinéma semblait, par nature autant que par nécessité devoir se soumettre longtemps encore à l'ordre spatio-temporel inspiré du théâtre et du roman traditionnels. Et ce, malgré l'appel lancé dès 1927 par Germaine Dulac: "La première entrave rencontrée par le cinéma dans son évolution fut dans cette préoccupation d'une histoire à raconter, (...) ce préjugé de l'être humain centre inévitable..."<sup>1</sup> Le cinéma corrigera cette erreur d'abord avec le développement du film expérimental et de l'essai cinématographique: le court métrage sert magnifiquement le chercheur à cet égard en lui offrant, en plus d'une grande liberté, tous les moyens de pousser ses expériences à leur terme.

Du côté de la fiction, on peut trouver de lointains précurseurs dans l'histoire du cinéma: il serait intéressant d'étudier dans cette perspective le monde des objets chez Buster Keaton et chez quelques baroques, ou le monde des formes chez Orson Welles et chez

les expressionnistes. Mais c'est avec la Nouvelle Vague que des tentatives systématiques ont été faites dans ce sens; et des films comme *A Bout de souffle* et *Zazie dans le métro* témoignent des deux grandes tendances que ce renouvellement a aussitôt engendrées: l'une qui se rapproche du "cinéma-vérité" et qui tend à rejeter les structures dramatiques, à calquer le récit sur la vie quotidienne, c'est-à-dire dans sa discontinuité et dans son intégration au monde des choses; l'autre qui rappelle le cinéma d'expérimentation et qui tend à "créer une réalité avec des formes", à calquer le récit sur la vie psychique, c'est-à-dire dans ses hésitations, ses retours, ses oublis, ses souvenirs... L'une et l'autre rejoignent la préoccupation contemporaine de l'union de la forme et du fond et réalisent le voeu d'Alain Robbe-Grillet en offrant une "mise en présence" du monde qui rejette le souci de l'anecdote.

Il fallait cependant l'audace de deux chercheurs isolés pour démontrer toute la fécondité de la plus récente révolution artistique contemporaine. D'une part, Alain Resnais avec ses hardiesses d'écriture: *Hiroshima mon amour*, où l'abandon de la sécurité chronologique, l'autonomie et la densité de chaque plan, l'harmonieuse unité de tous les éléments du langage, l'expression exemplaire de toutes

1. in *Regards neufs sur le cinéma*, Ed. du Seuil, Paris, 1963, p. 28.

les nuances psychologiques, réalisent la dialectique de la distanciation et de la fascination qu'évoquait A. Robbe-Grillet; *L'Année dernière à Marienbad*, qui va plus loin encore, où l'abandon de l'ordre chronologique pour l'ordre psychologique, la matérialisation de l'univers mental par l'utilisation maximale de l'expression audiovisuelle et la réduction de la durée à l'instant, restituent au spectateur la liberté d'interpréter, de choisir, de relier, comme le souhaitait A. Robbe-Grillet.

Pourtant, de façon diamétralement opposée, Antonioni atteint un même résultat. Avec *L'Avventura* surtout, Antonioni s'inscrit comme un novateur génial: la profondeur de champ nous met en présence des êtres et des choses,

même quand ils sont inutiles à l'action, et redonne au spectateur sa liberté devant le drame; la discontinuité du récit nous rend au réalisme de la conscience; la dé-dramatisation et la sublimation du langage filmique nous transportent dans un monde "en devenir", non structuré.

Par leurs recherches, ces deux maîtres engagent le cinéma dans la voie des autres arts qui font de l'écriture "l'image même du monde esthétique"<sup>2</sup> qu'ils veulent créer, en affirmant la "nécessité irremplaçable de l'image"<sup>3</sup> et en plaçant le spectateur dans la nécessité de "créer" avec eux.

2. in *Le Langage cinématographique*, Marcel Martin, coll. 7e Art, Ed. du Cerf, Paris, 1962, p. 239.

3. idem p. 242.

**L'Immortelle**, scénario et réalisation d'Alain Robbe-Grillet

