

Écriture, image; texte

André Gardies

Volume 6, Number 3, décembre 1973

La littérature dans la culture d'aujourd'hui

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/500303ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/500303ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (print)

1708-9069 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Gardies, A. (1973). Écriture, image; texte. *Études littéraires*, 6(3), 445–455.
<https://doi.org/10.7202/500303ar>

ÉCRITURE, IMAGE ; TEXTE

andré gardies

Que les jeux ne soient pas faits, qu'il y ait un jeu.

R. Barthes

Joindre, en l'espace restreint d'un intitulé, littérature et audiovisuel, c'est convoquer une problématique incommensurable dans laquelle la réflexion risque de s'abîmer corps et biens ; restreindre le champ d'analyse et délimiter un corpus s'inscrit donc en première urgence, même si, par là, la réflexion s'expose à perdre de vue des questions fondamentales. Le texte, ici proposé, préférera donc (préférence, naturellement, d'ordre méthodologique et non subjective) le singulier au pluriel, le particulier au général.

Lorsque Michel Butor, Marguerite Duras, Claude Ollier, Samuel Beckett, Robert Pinget ou Alain Robbe-Grillet produisent simultanément des « œuvres » qui touchent à la littérature (roman, théâtre, poésie, essai) et à l'audio-visuel (cinéma, télévision, pièce radiophonique, photographie — cf. le texte de Robbe-Grillet confrontant les photographies de David Hamilton), ils investissent un champ d'activités perçues, jusque-là et le plus souvent, comme antagonistes, et cette pratique polymorphe désigne la conscience aiguë qu'ils ont du rôle nouveau de l'écrivain engagé dans l'aventure des mutations. Encore que la polyvalence ne soit pas à elle seule signe de conscience ; lorsqu'un Romain Gary, par exemple, devient réalisateur de films, il ne dérange en rien le discours cinématographique dominant dans lequel il s'insère, fidèle en cela à son activité d'écrivain. Par ailleurs, il serait aussi erroné de voir en l'activité polymorphe de ces auteurs une quelconque image de l'écrivain condamné, sous les violentes pressions d'une technologie nouvelle et « envahissante », à se recycler en permanence, afin de maintenir les caducs privilèges d'un homme de lettres voué

à la décadence. Qu'Alain Robbe-Grillet cinéaste soit aussi scandaleux qu'Alain Robbe-Grillet romancier est de ce point de vue, plutôt bon signe.

C'est donc le travail de ces auteurs-là que nous interrogeons, et plus particulièrement celui d'entre eux dont l'expérience est décisive puisque résolument ancrée dans la dualité littérature/audio-visuel, Alain Robbe-Grillet. Étant entendu que, renonçant à prendre en charge ici la totalité de l'œuvre, c'est à la double production roman/cinéma que nous nous intéresserons.

Dès la publication des *Gommes* et du *Voyeur*, la critique littéraire crut déceler en ces textes les signes prémonitoires d'une activité filmique, comme en témoignent les diverses appellations d'origine incontrôlée : école du regard, littérature objectale, roman des objets, etc. Pour quelques-uns, c'était l'annonce de la mort de la littérature, pour les plus nombreux, il s'agissait avant tout de couvrir le scandale de cet ingénieur agronome bousculant le domaine des lettres. Pour que cesse ce scandale, il était impératif de découvrir, au-delà du texte romanesque, un autre texte, filmique celui-ci. C'est ce qu'entreprend Colette Audry, par exemple, dans un article de *la Revue des Lettres Modernes* paru en 1958¹. Nous avons montré ailleurs² que la démarche de Colette Audry ne pouvait aboutir qu'en modifiant le texte de Robbe-Grillet. Rien d'étonnant à voir le scandale reparaître lorsque celui-ci réalise ses propres films. Produisant alors un cinéma de rupture, il montre du même coup que la nouveauté de ses textes écrits, n'est en rien redevable à un simple mimétisme cinématographique, puisqu'à mimer il n'aurait pu que reproduire les discours-modèles du cinéma, ceux qui, précisément, comportent personnages, intrigue, chronologie et réalisme.

Lorsque Claude Brémond, à propos du récit, affirme³ : « Il faut et il suffit qu'il raconte une histoire. La structure de celle-ci est indépendante des techniques qui la prennent en charge, » il nous invite à chercher l'innovation de Robbe-Grillet au-delà

¹ In *la Revue des Lettres Modernes*, « la Caméra d'A. Robbe-Grillet », été 1958.

² *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui*, « Nouveau Roman et Cinéma : une expérience décisive », U.G.E. 10/18, 1972.

³ *Communications*, n° 4, « le Message narratif ».

des modalités du récit. En effet, si passant d'une technique narrative, le roman, à une autre technique narrative, le film, Robbe-Grillet avait opéré un simple transfert d'histoire, le scandale n'eût pas eu lieu, puisque les modèles fondamentaux se seraient maintenus. C'est donc au niveau de la spécificité de l'écriture et de la spécificité filmique que devra se situer l'interrogation. Pour cela, il ne sera pas inutile de rappeler quelques différences essentielles entre ces deux pratiques.

— « *Synthèse différée/Synthèse simultanée*⁴ »

Lorsqu'en l'espace de la page se déploie la description, elle inscrit un cheminement singulier : l'obligation pour le lecteur de suivre pas à pas le mot à mot du texte ; ce faisant, elle fragmente et organise une matière qui n'a rien en commun avec la matière dans laquelle est pétri l'objet décrit. Dès lors, la stratégie ne peut être que celle du détour. Voulant décrire le gâteau du repas de noces, pour reprendre un exemple célèbre, Flaubert doit suivre un cheminement textuel, que Jean Ricardou a fort bien analysé⁵. Paradoxalement, pour mieux l'appréhender, la description doit perdre de vue son objet.

Pour peu que l'on veuille exploiter cette radicale différence entre la matière de l'écriture et la matière de l'objet référent, les conséquences sont extrêmes. Que dans la description, l'écriture prolifère et l'objet décrit se perd dans l'excessive fragmentation, ce qui arrive, par exemple, à la maison coloniale de *la Jalousie*. Que l'écriture, attentive à sa propre activité, oublie l'objet référent et celui-ci disparaît du texte, au profit d'un autre. Ce qui arrive dès le début de *Projet pour une Révolution à New-York* où l'écriture du bois veiné d'une porte convoque dans le texte la venue d'une jeune femme ; sitôt apparue, la jeune femme occupe l'espace du texte et en chasse le bois de la porte, la porte elle-même.

Enfin, les lois qui régissent l'objet du monde quotidien et les lois de l'écriture descriptive sont essentiellement différentes, aussi rien n'empêche la description, lorsqu'elle se répète, de ne pas suivre un identique mouvement ; d'une reprise à l'autre,

⁴ Nous reprenons ici la terminologie de Jean Ricardou.

⁵ *Pour une théorie du nouveau roman*. « DE NATURA FICTIONIS ».

la description peut varier tandis que l'objet référent, dans la vie quotidienne, peut rester identique à lui-même. La scutigère de *la Jalousie*, contrairement à la scutigère des pays chauds, peut proliférer en variations multiples. La description littéraire n'a donc pas pour fonction de représenter le monde — lorsqu'elle endosse cette fonction, alors, elle subit une violente concurrence de la part du cinéma — mais de produire du sens, ainsi que le rappelle Roland Barthes⁶. La description n'épuise pas l'objet puisqu'elle ne peut l'atteindre dans sa réalité, dès lors lorsqu'elle débute elle est condamnée à se terminer; en mettant un terme au « vertige de la notation » (R. Barthes) elle donne un sens au discours descriptif. C'est à une exploitation systématique de cette aptitude que tend *la Jalousie*.

Toute autre est l'image du film; elle donne à voir l'objet dans l'instant. Il est présent, mais il s'agit d'une présence « disparue »; au moment où l'objet est vu, il n'est plus. Double conséquence. La lutte contre l'effet du réel doit suivre une autre stratégie que celle adoptée par la description. Imaginons qu'adaptant *la Jalousie* nous montrions plusieurs images d'une scutigère dont la taille et la forme subiraient de brutales transformations, on ne chasserait pas l'effet de réel, car ces « mutations » signifieraient alors le fantasme. L'effet de réel se serait simplement déplacé, n'attestant plus la réalité de la scutigère, il attesterait l'activité fantasmatique du regard. C'est au sein de l'image même que peut se produire la désillusion (Boris en complet-veston-cravate conduisant un tracteur), ou bien dans le rapport dialectique de l'image et du son (cf. le générique de *l'Homme qui ment*).

Autre conséquence, le spectateur recevant l'image dans sa totalité se voit contraint d'opérer un tri. Face à la démesure de l'information il réagit par une sélection et le réalisateur ne peut savoir si le public choisira l'information désirée. S'il s'agit là d'une contrainte violente lorsqu'un discours cinématographique transmet un message (il est astreint alors à la redondance), il n'en va pas de même pour *l'Eden et après*, par exemple, où l'information « secondaire » courra tout au long du film pour tisser une trame riche de possibilités productrices.

⁶ *Communications*, n° 11, « l'Effet de réel ».

— **Objets en nombre défini/Objets en nombre indéfini**

Le texte filmique convoque généralement sur l'écran la représentation d'un nombre indéfini d'objets, alors que le texte romanesque inscrit, lui, un nombre fini d'objets. En leur rareté, ils sont appelés à rimer et donner naissance à « un intense jeu de correspondances spécifiques », pour reprendre une expression de J. Ricardou. C'est cette aptitude à la rime et à l'écho qu'utilise *le Voyeur* avec le signe 8, dont la force productrice est, au demeurant, attestée par la présence du fameux trou narratif à la page 88.

— **Travail individuel/Travail collectif**

L'écrivain, face à la page blanche, est seul à assumer le risque de « l'aventure d'une écriture » (J. Ricardou). Du premier au dernier mot, le pouvoir d'invention et de décision qui est le sien tient à distance les aléas perturbateurs. Avec le cinéma, au contraire, parce qu'il travaille sur une matière qui lui échappe en partie (contraintes économiques, acteurs, décors, techniques d'enregistrement, etc.), le réalisateur est à l'origine d'une dynamique collective dont il s'efforce de posséder le contrôle ; il doit décider, à chaque instant, si tel aléa peut entrer en jeu et se développer, ou être tenu à l'écart de l'entreprise. Il doit savoir intégrer les apports des autres. La confrontation avec une matière réelle, et souvent imprévisible, est inhérente à la pratique filmique. C'est précisément cette part d'incertitude, avec ce qu'elle recèle de liberté et d'invention, qui intéresse Robbe-Grillet dans ses trois derniers films, *l'Homme qui ment*, *l'Eden et après*, *N a pris les dés*.

— **Présence/Absence de la bande sonore**

Que l'on ait souvent établi une analogie entre les dialogues de roman et ceux du film, c'était oublier deux caractéristiques essentielles de la parole au cinéma :

- a) C'est moins le dialogue qu'un timbre de voix qu'entend le spectateur. Chacun connaît les mésaventures du commentaire « off » dans de nombreux films où le texte « dit » sombre dans le ridicule de l'affectation, de l'ampoulé, du « littéraire », pour ne pas avoir senti que le grain d'une voix, peut-

être à la faveur de l'obscurité de la salle, recèle un immense pouvoir, de nature érotique sans conteste. Lorsque Michel Fano songe à tresser dans un continuum sonore voix, bruits et musique dans telle séquence de *Trans-Europ-Express* c'est sur les signifiants qu'il travaille et non sur les signifiés.

- b) Dans un roman, toute apparition du dialogue condamne le récit à la suspension, puisque, aussi bien, tous les deux se disputent la linéarité de la narration. Au cinéma, dialogue et « récit » peuvent être simultanés. Dès lors, avec un surcroît de réalisme, chacun peut authentifier l'autre, ce qui a lieu dans la majorité des films — que l'on songe au classique exemple du fugitif qui, téléphonant à un comparse, décrit les lieux où il se trouve tandis que la caméra parcourt ces lieux —, mais c'est à un jeu contraire que se livre Boris dans *l'Homme qui ment* lorsqu'affirmant, par exemple, que l'auberge était vide, l'image montre une salle envahie de consommateurs. Dans ce cas, bande image et bande sonore sont conçues comme jouissant d'une large autonomie et chacune peut donc aller contre l'autre.

Par ailleurs, le son d'un film ne se réduit évidemment pas aux seules paroles, et c'est parce qu'elle véhicule une riche matière signifiante (bruits, musique, voix, silences) qu'elle peut jouer de manière dialectique avec l'image. N'étant plus conçue comme complémentaire ou redondante, mais autonome, elle joue, dans *l'Homme qui ment*, par exemple, un rôle essentiel puisque Boris échafaude son (ses) histoire(s) sur un matériau devenu mouvant et aléatoire sous la pression d'une bande image elle-même mouvante et contradictoire.

Le rappel de ces quelques différences fondamentales entre les deux pratiques, filmique et écrite, permet de mettre en évidence une activité particulière, celle du « producteur de sens ». C'est parce qu'il reconnaît et exploite la spécificité de chacune des techniques, que Robbe-Grillet produit non pas des romans ou des films, mais ce que nous préférons appeler des textes, désignant par ce terme le niveau où se joue(nt) le(s) sens. Et c'est cette activité artisanale, de « faiseur » vaudrait-il mieux dire si le mot n'était porteur de connotations péjoratives, qu'il faut esquisser maintenant.

Lorsque Robbe-Grillet déclare⁷ : « On nous a demandé souvent au nom de quoi nous préférons notre système de générateurs à l'organisation traditionnelle du récit. Et bien, c'est que justement, pour la première fois, un mode de production s'annonce lui-même comme non naturel », il désigne le mouvement essentiel de son œuvre : à travers la déconstruction et la restructuration elle invente ses propres lois, sans référence au réel. Au document vécu, à la réalité prise sur le vif, au témoignage, Robbe-Grillet préfère le matériau mythique que véhiculent ce qu'il est convenu d'appeler les mass-media : l'archétype du roman policier pour *Les Gommés*, l'archétype du roman d'espionnage et d'aventures avec *la Maison de rendez-vous*, l'exotisme de cartes postales dans *l'Immortelle*, ou encore le film de série B avec *Trans-Europ-Express*.

Prenant en charge ce matériau, il en fait éclater les structures codifiées pour les articuler dans un nouveau discours et les vider alors de leurs significations convenues. Il est donc possible de repérer dans *l'Eden et après*, par exemple, toute une mythologie contemporaine : drogue, contestation étudiante, violence sadique, érotisme publicitaire, Tunisie des dépliants touristiques, etc., ou bien des codes narratifs comme le film d'amour et d'aventures du type *Angélique et le sultan*, ou encore une fiction conventionnelle, celle de bandes rivales lancées à la conquête d'un trésor. Mais on peut seulement repérer ces éléments et non ramener le film à ces composantes car ce matériau est désarticulé puis restructuré selon les lois nouvelles d'un discours neuf. En ce sens, *l'Eden et après* est aussi loin du film documentaire sur les mœurs estudiantines que du conventionnel film d'amour et d'aventures.

On sait que ce film met en jeu douze thèmes repris systématiquement dans dix séries. Il s'agit là d'une structure d'une grande richesse productrice et douée d'un dynamisme essentiel. En effet, la succession linéaire des séries assure la continuité narrative (à la première série succède, naturellement, la deuxième, à laquelle succède la troisième, etc.) mais en même temps elle l'épuise ; au terme de la dixième série, la narration s'achève, ayant évacué sa richesse informationnelle

⁷ *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui*, t. II, p. 159.

(en ce sens, il y aurait quelque analogie avec la structure linéaire de la chronologie traditionnelle). Mais cela supposerait que préexistait un « stock » d'informations que le film devait épuiser ; en réalité il n'y a pas d'information préalable, elle s'engendre dans la succession narrative par la reprise systématique des thèmes qui, par leurs retours en variations multiples (le thème de la prison pouvant être « représenté » par un cachot, un bandeau sur les yeux, ou encore par l'univers labyrinthique de l'usine) tissent un proliférant jeu de correspondances et se répercutent en échos multipliés, produisant alors ce que l'on pourrait appeler une lecture horizontale, par opposition à la lecture verticale qu'introduit l'organisation des séries.

Cette mise à jour d'une matrice organisationnelle ne rend évidemment pas compte de la texture même du film, hautement plus complexe. Pour en donner une idée il suffira de rappeler que les dix séries ne sont pas égales puisque cinq d'entre elles occupent de larges plages de la narration, tandis que les cinq autres reprennent les thèmes en un espace narratif beaucoup plus restreint ; elles fonctionnent alors comme « mise en abîme ». Elles introduisent, comme un miroir, un dédoublement au sein de l'organisation verticale, dédoublement qui est précisément l'un des douze thèmes véhiculés par ces séries. Aussi, thèmes et récits se renvoient-ils l'un à l'autre dans une incessante dynamique.

Chaque texte, filmique ou romanesque, met en place une matrice organisationnelle différente (bien qu'il soit possible de voir surgir certaines analogies d'un texte à l'autre) ; en ce sens celle-ci paraît nier la spécificité de chaque écriture. Mais si les « macro-structures » semblent oublier cette spécificité, les « micro-structures » la réactivent fondamentalement. En effet, cet ordre aléatoire qui refuse toute analogie abusive avec le hors-texte ne peut prendre en charge qu'une réalité, celle de la narration, essentiellement sphérique, elle.

Le rôle producteur des signes écrits, selon le précis trajet des métaphores implicites et des allégories secrètes, a été fort bien analysé par Jean Ricardou. Aussi nous contentons-nous de lui emprunter quelques exemples et de renvoyer le lecteur à ces travaux⁸ pour plus d'informations.

⁸ *Problèmes du nouveau roman*, Coll. Tel Quel, éd. du Seuil, 1967.

« Décrire la marque de l'anneau en précisant sa forme de huit, c'est reprendre implicitement, par le biais de leur facteur commun, le rouleau de cordelette. La marque de l'anneau, *au sens figuré*⁹, peut se lire: cordelette»; de même «l'étranglement¹⁰ des spires, le *bruit de gifle*¹⁰ des vagues livrent, par en dessous, leur sadisme figuré», est-il rappelé à propos de *le Voyeur*.

À propos de *la Jalousie* Ricardou montre que «l'accroissement de la jalousie est notamment l'effet⁹ des métaphores implicites qui peu à peu minent la surface descriptive. La culmination se produit quand les sous-jacentes métaphores s'unissent jusqu'à former une allégorie presque apparente». Ainsi, la description de Franck au volant de son véhicule fait surgir, par allégorie, son comportement érotique.

C'est aussi en utilisant la nécessaire succession des mots dans la phrase, des phrases dans la page, que Robbe-Grillet produit des pièges fictionnels. Ainsi dès le début de *la Maison de rendez-vous*: «Souvent je m'attarde à contempler quelque jeune femme qui danse dans un bal. Je préfère qu'elle ait les épaules nues, et aussi quand elle se retourne, la naissance de la gorge. Sa chair luit d'un éclat doux sous la lumière des lustres. Elle exécute avec une application gracieuse un de ces pas compliqués où la cavalière se tient éloignée de son danseur...» Le passage du «je» au «elle» s'opère insensiblement, puis la fixation sur un détail, «la chair polie», fait surgir avec plus d'insistance la jeune femme. Les proliférants détails qui suivent semblent décrire une scène vécue et donc convoquer le réel. Mais au paragraphe suivant, et ironiquement, Robbe-Grillet nous rappelle à l'ordre de la narration: «Elle s'est maintenant retirée». Lorsque s'achève le paragraphe, la jeune femme disparaît de la narration et, du même coup, de la fiction.

À l'aptitude productrice des mots, qui n'a été qu'esquissée, répond l'aptitude productrice des images et des sons. Ainsi *l'Homme qui ment* développe un conflit: le conflit entre la parole de Boris et celle du film, mais il ne s'agit pas d'une simple juxtaposition antithétique. Le texte prolifère et se génère car la parole de Boris modifie celle du film et toute

⁹ Souligné par Jean Ricardou, pp. 153 et 154.

¹⁰ Mot extrait du texte de Robbe-Grillet.

modification de la parole du film modifie en retour la parole de Boris qui, modifiée, va agir à nouveau sur la parole du film, selon les lois d'un système ouvert. Dans cette combinatoire, les images et le son qui, rappelons-le, appartiennent en propre au film ont un rôle producteur fondamental.

Pour une étude détaillée de ce fonctionnement nous prendrons un exemple isolé dans *l'Eden et après*. Il s'agit du générateur « couleur rouge », lui-même généré par le tissage des thèmes puisque la couleur rouge transite d'un thème à l'autre. Par son obstinée présence sur l'écran la couleur rouge devient productrice de sens. Rouge est le sang, rouge le liquide qui reçoit le poison, orange la couleur des bouteilles que transporte la camionnette lors de l'accident final ; par contiguïté le rouge « provoque » la mort. Mais rouges aussi sont le slip que porte l'héroïne, le drap dans lequel elle enveloppe sa nudité, le feu autour duquel elle danse ; le rouge est donc lié, ici, à l'érotisme. Commun dénominateur à la mort et à l'amour, dans son ambivalence même, le rouge convoque dans la fiction le thème de l'agression mâle et, par là, toutes les scènes de torture. Sadisme qui, en retour, ne peut s'exprimer qu'en versant le sang rouge des victimes. Jusqu'à devenir ironique lorsque le thème de l'eau et du sang se rencontrant, ils condamnent la victime à mourir dans une baignoire de sang.

C'est donc par un double travail au niveau des macro-structures, qui peuvent, elles, transiter d'un texte à l'autre, et des micro-structures, qui, elles, prennent en charge la spécificité de chaque écriture, que peu à peu se tisse le texte robbegrilletien. Et le singulier n'est pas ici une simple figure de rhétorique, mais désigne un vaste texte qui se nourrit de tous les textes, comme en témoigne l'intense jeu de relations intertextuelles, qu'il n'est pas possible d'évoquer ici.

Il est temps maintenant d'interroger ce travail.

Le premier signe qu'il manifeste c'est son refus du discours bourgeois qui éclate sous l'effet d'une violente déflagration, réduit à l'éparpillement d'un matériau désarticulé. Le deuxième signe c'est la production d'un nouveau discours qui repose sur un ordre singulier. « Il n'y a pas d'ordre naturel, ni moral, ni politique, ni narratif, il n'existe que des ordres humains, créés

par l'homme avec tout ce que cela suppose de provisoire et d'arbitraire¹¹. »

Ces discours s'inscrivent donc contre une culture qui valorise l'unicité, l'ordre prétendu naturel (ou divin, puisque c'est la même chose), le déterminisme causal, la finalité et l'efficacité ; à cela Robbe-Grillet oppose le point de vue singulier et donc multiple, l'ordre aléatoire, le principe de contradiction et la gratuité du jeu. Et si cette dernière valeur paraît scandaleuse, il y a lieu de s'interroger sur ce que reflète l'évacuation du jeu par l'ordre bourgeois. Par ailleurs, si nous avons privilégié, par souci méthodologique, le travail d'un « scripteur » cela ne peut nous faire oublier les travaux qui poursuivent des objectifs similaires, malgré des cheminements différents. Aussi est-il fondé d'avancer une hypothèse : si de nombreux auteurs de textes travaillent sur la matière écrite, mais aussi sur la matière de l'image et du son, dans une activité le plus souvent simultanée, c'est que le champ de la lutte contre le discours bourgeois doit s'étendre dans l'espace. Si une certaine littérature a depuis longtemps commencé ce travail, force est de constater que le cinéma, la radio ou la télévision véhiculent à leur tour, et avec le plus grand bonheur, malheureusement, les discours bourgeois du 19^e siècle. La « révolution » d'un Claude Chabrol, par exemple, conduit simplement à l'exploration, et à la reprise, de formes narratives bien connues ; et nous ne rappelons que pour mémoire l'importance quantitative des télé-romans ou autres dramatiques, où ces discours s'épanouissent.

Ce discours nouveau, celui de Robbe-Grillet, par exemple, travaille avant tout sur une matière, ce faisant il réactive la spécificité de chaque écriture et, par l'ordre aléatoire et singulier qui est le sien, oblige le spectateur à se découvrir comme spectateur, le lecteur comme lecteur et le critique comme critique. Et, paradoxalement, le spectateur devenu spectateur, le lecteur devenu lecteur, sont du même coup devenus critiques.

¹¹ *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui*, t. II.