

L'œil-caméra de Mathias dans *Le voyeur* d'Alain Robbe-Grillet

Dans les années 1960, l'influence cinématographique sur le Nouveau Roman soulève un débat parmi les théoriciens et les nouveaux romanciers eux-mêmes. Jean Ricardou, par exemple, récusé cette influence. Pour lui, le Nouveau Roman et le cinéma sont radicalement différents. D'autres nouveaux romanciers comme Claude Ollier, Claude Simon et Alain Robbe-Grillet ont des avis partagés à l'égard du cinéma dont tantôt ils exaltent, tantôt ils minimisent le rôle. Cette notion d'influence cinématographique concerne en particulier Alain Robbe-Grillet parce qu'il est en même temps romancier, cinéaste et réalisateur. Il a commencé sa carrière cinématographique en 1961 comme cinéaste avec le scénario et les dialogues de *L'année dernière à Marienbad*, et comme réalisateur en 1963 avec son film *L'immortelle*. Néanmoins, ses romans publiés dans les années 1950 montrent à quel point son esthétique romanesque s'inspire du septième art. En témoigne la présence de procédés qu'on rattache le plus souvent au cinéma, comme le monologue intérieur, le traitement du temps (passage abrupt du présent au passé et *vice versa*), l'imitation du mouvement de la caméra...

Dans le présent article, j'ai choisi de me pencher sur *Le voyeur*¹, roman publié en 1955 qui est caractérisé par la présence de procédés typiquement cinématographiques. J'essaierai de montrer comment l'œil du personnage principal, Mathias, devient une sorte de caméra, par sa façon d'approcher les objets, de tourner autour d'eux et de les saisir. Il est vrai que *La jalousie*², publié deux ans après *Le voyeur*, est, parmi les romans de Robbe-Grillet, celui qui représente le plus ce procédé. Rappelons que, dans *La jalousie*, le point de vue est fixé dans la conscience d'un personnage absent du champ de vision, présent par son regard : il est l'œil observateur de la caméra. On voit les objets et les personnages par ses yeux. On progresse avec lui, ce qui fait qu'on ne voit jamais à la fois l'endroit et l'envers des choses. Dans *Le voyeur*, bien que le point de vue soit parfois extérieur à Mathias (celui du narrateur ou d'un autre personnage), il est la plupart du temps fixé dans sa conscience. En témoigne surtout la première des trois parties du roman où Mathias débarque dans son île natale, où il a passé toute son enfance. Il effectue ce voyage dans le but de vendre des bracelets-montres. Tout le récit tourne autour de l'itinéraire de Mathias dans l'île et du crime (le viol et l'assassinat d'une fille de treize ans) qu'il aurait commis. On ne sait pas si ce crime a eu lieu ou pas, d'où l'opacité du récit. C'est pourquoi les critiques parlent d'un vide, d'un trou dans le récit.

¹ Alain Robbe-Grillet, *Le voyeur*, Paris, Minuit, 1955.

² Alain Robbe-Grillet, *La jalousie*, Paris, Minuit, 1957.

La transformation de Mathias en œil-caméra est due essentiellement à la promotion du regard chez Robbe-Grillet et à sa position vis à vis du point de vue. Quel est donc le rapport entre ces deux raisons et la transformation du personnage en caméra? Et comment se manifestent les techniques de la caméra dans *Le voyeur*?

La position de Robbe-Grillet vis à vis du point de vue

Robbe-Grillet s'élève contre la présence d'un narrateur omniscient, omniprésent, capable d'être à la fois dehors et dedans et de prendre sur les personnages le point de vue de Dieu. Tel est le narrateur du roman traditionnel. Dans son article « Notes sur la localisation et les déplacements du point de vue dans les descriptions romanesques », il réfléchit sur la position de l'observateur dans les passages descriptifs. Il affirme :

Dans les célèbres descriptions balzaciennes, dans ces décors qu'il plante avec tant de minutie, on constate que l'auteur s'est posé très rarement le problème du point de vue [...] Sous l'influence, ou non, de telles exigences du récit cinématographique, le roman à son tour semble prendre conscience des mêmes problèmes. D'où est vu cet objet? Sous quel angle? A quelle distance? Avec quel éclairage? Le regard s'y arrête-t-il longtemps, ou passe-t-il sans insister? Se déplace-t-il, ou bien reste-t-il fixe? Le romancier perpétuellement omniscient et omniprésent est ainsi récusé³.

Robbe-Grillet fait ici allusion aux techniques de la caméra : le choix de l'angle de prise de vue, le choix de la distance qui sépare l'œil de la caméra de ce qui est observé, et enfin le choix du lieu où pourrait être placée la caméra (endroit fixe ou en mouvement). Dans *Le voyeur*, il recourt à ces techniques et essaie de rattacher chaque description à ce que pourrait voir un homme, situé à un endroit et à une distance bien déterminés. Tout au long du texte, l'auteur rappelle qu'il s'agit d'un observateur-personnage et non pas d'un narrateur démiurge. C'est pourquoi il insiste sur le choix d'un angle de prise de vue, comme en témoignent les syntagmes ou propositions suivants : « impossible d'apercevoir depuis le pont, autre chose que la paroi... » (p. 14), « On n'aperçoit pas la mer, pourtant toute proche. » (p. 21), « Mathias tourna son regard de quatre-vingt-dix degrés, en direction de la foule... » (p. 17-18) Dans l'exemple suivant, la description d'une mouette dépend de l'angle de prise de vue du personnage caméra :

La vague se retira aussitôt ; les algues molles restèrent étendues sur la pierre mouillée, allongées côte à côte dans le sens de la pente. Dans le triangle de lumière, la petite flaque reflétait le ciel.

Avant qu'elle ne soit entièrement vidée, l'éclat en fut obscurci soudain, comme par le passage d'un grand oiseau. Mathias leva les yeux. Venant de l'arrière, la

³ Alain Robbe-Grillet, « Notes sur la localisation et les déplacements du point de vue dans les descriptions romanesques », *La Revue des Lettres Modernes*, n°s 36-38, Paris, 1958, p. 128-129.

mouette grise imperturbable décrivait une fois de plus, avec la même lenteur, sa trajectoire horizontale – ailes immobiles, déployées en double voûte entre les pointes légèrement tombantes, tête penchée vers la droite surveillant l'eau d'un œil rond – l'eau – à moins que ce ne fût le navire – ou rien du tout⁴.

Le regard de Mathias est vertical. Il est d'abord dirigé vers le bas (vers la mer où flotte le papier), ensuite vers le haut pour observer la mouette. Quand il est dirigé vers le bas, la mouette correspond à une ombre. Quand il se tourne vers le haut, l'oiseau est décrit autrement : l'observateur fait allusion à sa couleur, ses ailes, sa tête et son œil, qualifiés par différents adjectifs. Le choix d'un angle de prise de vue entraîne la restriction du champ de vision : le personnage-observateur ne peut pas voir le tout simultanément. C'est ce que montre le passage où Mathias essaie de voir à partir de la fente d'une porte ce qui se passe dans la maison des Mareck :

Dans la fente, large de dix à quinze centimètres, on voyait seulement un bout de table où voisinaient, sur la toile cirée aux petites fleurs multicolores, une paire de lunettes, un couteau à découper [...] On n'apercevait aucun des autres personnages, qui parlaient et s'agitaient dans les parties non-visibles de la pièce. On entendait la voix de l'homme, à présent [...] (LV, p. 192-193).

Les verbes de perception accompagnés de l'adverbe *seulement* et de la négation *ne... aucun* insistent sur la restriction du champ de vision. Le narrateur fait alterner l'énumération des éléments présents dans le champ de vision de son personnage-caméra (le pied de la table, le bord de la toile, Julien...) et la conversation entre les personnages qui restent en-dehors du cadrage mais présents par leurs propos. Ce jeu sur le champ et le hors-champ, l'image et la parole est une technique cinématographique obtenue par la caméra. La variation ne concerne pas seulement le champ de vision. Elle caractérise aussi la distance, d'où la présence du plan moyen, du gros plan et du zoom. L'apparition et la réapparition de certaines images comme la « forme huit » font l'objet de différents plans. À titre d'exemple, dans la deuxième partie du roman, le cadavre d'une grenouille est présenté tout d'abord sous forme d'un plan moyen, ensuite d'un gros plan :

Entre cette extrémité et les herbes rases bordant la route, était écrasé le cadavre d'une petite grenouille, cuisses ouvertes, bras en croix, formant sur la poussière une tache à peine plus grise. Le corps avait perdu toute épaisseur, comme s'il n'était resté là que la peau, desséchée et dure, invulnérable désormais, collant au sol de façon aussi étroite que l'aurait fait l'ombre d'un animal en train de sauter, pattes étendues – mais immobilisé en l'air (LV, p. 91).

Accroupi devant sa mallette, [...] il [Mathias] contempla de plus près la tache grisâtre qu'il avait prise d'abord pour les restes d'une grenouille. Les pattes de derrière, trop courtes, étaient bien en réalité celle d'un crapaud. (Ce sont toujours eux, d'ailleurs, qui se font écraser sur les routes.) La mort pouvait ne remonter qu'à

⁴ Alain Robbe-Grillet, *Le voyeur*, p. 16-17, dorénavant désigné à l'aide du sigle (LV), suivi du numéro de la page.

la nuit précédente car le corps de l'animal n'était pas aussi desséché que la poussière le faisait paraître. Du côté de la tête, déformée et vidée par l'aplatissement, une fourmi rouge cherchait à recueillir quelque déchet encore utilisable (LV, p. 103).

La description du cadavre dépend de la distance qui sépare le personnage-caméra de l'objet du regard. Dans le premier extrait, l'observateur est debout, il en résulte un plan moyen du cadavre. Dans le second, le personnage-caméra est accroupi, donc plus proche de l'objet observé. Par conséquent le plan moyen précédent devient un gros plan et plusieurs données changent (le cadavre est celui d'un crapaud et non plus d'une grenouille, la mort de l'animal est plus récente que le croyait l'observateur au début). Ces changements montrent les limites de l'observateur, ce qui est l'un des objectifs de Robbe-Grillet.

Grâce aux techniques de la caméra, surtout le choix de l'angle de prise de vue et de la distance, Robbe-Grillet remet en question la présence d'un narrateur omniscient et omniprésent dans le roman. L'observation du personnage-caméra, démunie de son pouvoir démiurgique, ne dépasse pas la surface des choses. Cette saisie d'un monde en surface est en rapport avec la conception que se fait Robbe-Grillet du regard.

La promotion du regard et son rapport avec l'œil caméra du personnage

La promotion du regard est l'une des conséquences de l'influence cinématographique sur l'œuvre de Robbe-Grillet. Il est vrai que le visuel n'est pas une invention du cinéma ; il appartient déjà au roman bien avant l'avènement du septième art. Néanmoins, ce que Robbe-Grillet admire, c'est la conception cinématographique du visuel, c'est le fait de présenter les choses telles qu'elles sont, libérées du carcan du sens. Dans son article « La caméra de Robbe-Grillet », Colette Audry affirme que « le propre du cinéma n'est pas le visuel en soi mais une certaine façon de nous imposer le visuel. C'est ce que Robbe-Grillet a bien senti »⁵. En effet, Robbe-Grillet refusait l'analyse psychologique du roman traditionnel. Il avait l'intention d'instaurer une manière de voir les choses en s'interdisant de regarder au-delà de ce que l'œil peut percevoir. Selon lui, le regard est capable d'élaborer une vision phénoménologique, en refusant à la fois tout *a priori* explicatif ou référentiel et toute interprétation *a posteriori*. Pour Robbe-Grillet, ce regard objectif est incarné dans le cinéma par celui de la caméra. La transformation du personnage en caméra est donc due à ses qualités abstractisantes et elle a pour conséquence la platitude de l'univers romanesque. Cela se manifeste dans

⁵ Colette Audry, « La caméra de Robbe-Grillet », *La Revue des Lettres modernes*, n^{os} 36-38, Paris, 1958, p. 133.

Le voyeur par la représentation d'un monde en surface. Celle de l'espace qui occupe une place primordiale dans tout le roman peut se réduire à une simple énumération de ses éléments constitutifs. En voici un exemple :

Le regard, à partir de là, balaya vers la gauche toute la longueur de la place : le jardinet devant la mairie, la route du grand phare, le mur de clôture au faîtage croulant, la rue étroite et l'arrière des premières maisons ouvrant de l'autre côté sur le port, le pignon de celle du coin qui projetait son ombre sur les pavés, la partie centrale de la digue à contre-jour au-dessus d'un quadrilatère d'eau scintillante, le monument aux morts, le petit vapeur devant la cale marquée par un trait de lumière, l'extrémité libre de la digue avec son fanal, la haute mer jusqu'à l'horizon (LV, p. 50-51).

Le personnage-caméra effectue un panoramique. Le verbe *balayer*, employé dans le sens de parcourir, souligne la trajectoire du regard en mouvement. Ce verbe serait aussi employé dans le sens de « passer sur, effleurer ». Robbe-Grillet insiste de ce fait sur une approche extérieure des éléments de l'espace. Quant aux deux compléments – le complément d'objet direct *toute la longueur de la place* et le complément circonstanciel *vers la gauche* –, ils précisent l'angle de prise de vue, caractéristique de la caméra. Une fois que le choix du type de regard (un regard en mouvement) et du champ de vision est fait, le narrateur énumère les éléments vus par son personnage-caméra. Cette énumération se fait en fonction du mouvement du regard qui les rapporte tels qu'ils sont. Même les quelques qualificatifs employés (*étroite, centrale, petit, haute, croulant*) n'expriment pas une appréciation subjective de l'observateur.

La mention du mouvement de regard et l'énumération des éléments vus reviennent en leitmotiv dans tout le roman; en témoigne l'exemple qui suit, situé lui aussi dans la première partie du roman. Mathias est dans un café, il observe les étagères de verres qui sont sous le comptoir. En voici un extrait :

Les trois verres à apéritif venaient de s'y caser à côté de trois verres semblables, terminant une première rangée de six ; une deuxième rangée identique se situait derrière, puis une troisième, une quatrième, etc... La succession se perdait à la fin dans l'obscurité, vers le fond du placard. A droite et à gauche de cette série, ainsi qu'au-dessus et au-dessous sur les autres étagères, se déployaient d'autres séries rectangulaires variant par la taille et la forme des éléments, rarement par la couleur.

On enregistrait cependant ça et là des altérations de détail (LV, p. 123).

Le personnage-caméra effectue au début un plan fixe focalisé sur l'une des étagères. Le plan se fait ensuite plan en mouvement, mettant en œuvre le déplacement du regard horizontalement, puis verticalement : à *droite et à gauche, au-dessus et au-dessous*. Ces deux mouvements, horizontal et vertical, modifient le cadrage précédent pour insérer dans le champ de vision d'autres éléments nouveaux. Il s'agit des autres étagères du placard. L'emploi du verbe *enregistre* est important dans la mesure où il souligne davantage la

transformation du personnage en caméra, c'est-à-dire en un appareil d'enregistrement. Le recours aux techniques cinématographiques aboutit donc à une représentation plate de l'espace, qu'il soit emboîtant (la place) ou emboîté (l'étagère). Le langage lui-même se trouve imprégné d'un jargon mathématique et architectural. Des expressions comme à *quatre ou cinq mètres sur la gauche* (LV, p. 16), *deux cercles égaux [...] de dix centimètres de diamètre* (LV, p. 17), *Mathias tourna son regard de quatre vingt dix degrés* (LV, p. 17-18), jalonnent tout le roman. Ces descriptions n'ont pas nécessairement une fonction narrative : elles font simplement partie du décor, parce que toute action a lieu dans un décor quel qu'il soit.

La platitude atteint aussi les personnages. D'ailleurs, certains critiques lient la dissolution du personnage dans le roman moderne à la présence des techniques de l'image. Du personnage principal, Mathias, on sait seulement qu'il est allé dans son île natale pour vendre des montres. Il y est resté trois jours parce qu'il a manqué son bateau. On ne sait même pas s'il a effectivement commis le crime présumé. On ignore même son portrait physique, à l'exception de ses ongles. Ce personnage jouit toutefois d'une présence incontournable, grâce à son regard : il est défini par ce qu'il voit. Et c'est ce qui permet *ipso facto* de l'identifier à la caméra. Du regard même de Mathias dépendent les autres personnages du roman. Nous les connaissons uniquement par ce que Mathias en voit et en dit. Leur présence se réduit à quelques détails concernant leurs apparences physiques. D'où l'importance de la synecdoque et de la métonymie et la quasi disparition de la métaphore. La plupart du temps, le portrait est un plan moyen bref. Ainsi, le portrait de la compagne du pêcheur Jean Robin, ami de Mathias, ne dépasse pas les quelques lignes. Dans les extraits qui suivent, Mathias est en train d'observer le couple :

Dans l'angle le moins proche de la fenêtre il distingua deux silhouettes, dont l'une était celle du pêcheur et la seconde, qu'il n'avait pas remarquée jusqu'alors, celle d'une jeune fille ou d'une jeune femme, mince, agile, vêtue d'une robe collante de teinte très foncée, sinon noire. Sa tête n'arrivait pas à l'épaule de l'homme. Elle se courba, en pliant les genoux, pour ramasser l'objet tombé à terre. Immobile au-dessus d'elle et les mains sur les hanches, le marin baissa un peu le visage - comme pour la contempler (LV, p. 135).

Il [Mathias] regarda la robe noire, mince et serrée, et les reflets du contre-jour à la base du cou (LV, p. 137).

Il semble que le regard de Mathias est attiré par la minceur et la robe noire serrée de la femme. C'est ce qui explique d'une part la brièveté du portrait et, d'autre part, la reprise des mêmes éléments dans les deux extraits. Tous les personnages du roman (Monsieur et Madame Mareck, le garagiste, le patron du café, Madame Leduc et Jean Robin) sont des profils bien minces. À un certain

moment, ils perdent toute individualité et jouent le même rôle devant le personnage-caméra. C'est le cas par exemple de la serveuse du café :

La fille qui servait, derrière le bar, avait un visage peureux et des manières mal assurées de chien mal assurées de chien mal assurées de fille qui servait derrière le... Derrière le bar, une grosse femme à la figure satisfaite et joviale, sous d'abondants cheveux gris, versait à boire à deux ouvriers en bleus de travail (LV, p. 106).

La patronne crut qu'il [Mathias] cherchait de la monnaie et lui cria le montant de la consommation ; mais c'était le verre d'absinthe, dont il s'apprêtait à régler le prix. Il se tourna donc vers la grosse femme, ou vers la femme, ou vers la fille, ou vers la jeune serveuse (LV, p. 222).

Les personnages s'avèrent donc de simples figurants, dotés d'une existence éphémère. Tout comme la représentation de l'espace, celle des personnages ne dépasse pas ce que le personnage-caméra peut percevoir. Nous ne savons rien d'eux qui puisse les révéler en profondeur. Ce monde en surface ne manque cependant pas d'ambiguïté. Dans l'introduction, j'ai déjà signalé ce rapport dialectique entre le monde en surface et l'opacité du récit. Le crime qui aurait été commis par Mathias en est la raison : son évocation jalonne tout le récit. Avant même de débarquer sur l'île, Mathias imagine des scènes de viol d'une jeune fille par un homme. La vision d'une fille attachée à un arbre au bord de la mer revient aussi en leitmotiv. En voici un exemple situé dans la deuxième partie du roman. Invité par son ami pêcheur et sur le chemin de la maison de celui-ci, Mathias fait un panoramique du paysage. Surgit brusquement une scène imaginaire, itérative :

Il vit au-dessous de lui, dépassant à peine la surface, une plateforme horizontale grossièrement taillée dans le roc, assez longue et large pour s'y étendre à l'aise [...] *La position anormale dans laquelle les jambes et les bras se trouvaient ainsi maintenus mettait en valeur la sveltesse du corps. Le voyageur avait tout de suite reconnu Violette.*

Rien ne manquait à la ressemblance. C'était non seulement le visage encore enfantin aux yeux immenses, le cou mince et rond, la teinte dorée des cheveux, mais aussi la même fossette près des aisselles et jusqu'au grain fragile de la peau. Un peu au-dessous de la hanche droite elle avait une petite tache en relief, d'un noir tirant sur le roux, grosse comme une fourmi et dont la configuration en étoile à trois pointes rappelait curieusement celle d'un v, ou d'un i grec.

Il faisait très chaud, en plein soleil, dans ce creux bien abrité. Mathias dégrafa la ceinture de sa canadienne ; quoique le ciel fût couvert, l'air paraissait moins vif sitôt qu'on ne sentait plus le vent. Vers la haute mer, de l'autre côté des récifs qui défendait l'accès de la crique, on voyait toujours le même rocher très bas sur l'eau [...] (LV, p. 132-133, nous soulignons).

Cette vision commence par un plan moyen (d'une fille, Violette, dont les bras et les jambes sont attachés) et finit par un zoom sur une tache *au-dessus de la hanche*. Le retour à la scène de la réalité immédiate se fait aussi abruptement que le surgissement de la scène imaginaire. Le passage d'une

scène à l'autre peut aussi se faire par la notion de flou, caractéristique de la caméra. En témoigne l'exemple qui suit, situé dans la troisième et dernière partie du roman. Mathias est au bord de la mer, sur la falaise où aurait été tuée la jeune fille. Cette scène de la réalité immédiate est interrompue par une scène imaginaire itérative, la torture d'une jeune fille :

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. Il lui avait enfoncé sa chemise roulée en boule dans la bouche, pour l'empêcher de hurler.

Quand il releva la tête, 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.

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, quoiqu'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 (LV, p. 179).

Le verbe « voyait » est employé ici dans le sens de vision. Progressivement, le plan change et on passe à une scène de la réalité immédiate où Mathias rencontre la compagne de Jean Robin. Néanmoins, entre la vision et la réalité immédiate, il y a une charnière : c'est la notion de flou. Cette notion est employée dans le cinéma pour effectuer le passage du présent au passé, de la réalité à l'imaginaire et *vice versa*. Ici, le flou se manifeste dans la confusion que fait Mathias entre les deux filles : Jacqueline, pour la scène imaginaire, et la compagne de Jean Robin pour la scène de la réalité immédiate.

Que le passage soit brutal ou avec charnière, cet agencement entre scènes imaginaires, souvenirs d'enfance de Mathias et scènes de la réalité immédiate (surtout celles qui sont en rapport avec le crime présumé) est à l'origine de l'opacité du récit. Certains critiques admettent que Robbe-Grillet utilise de ce fait les techniques cinématographiques d'une manière originale. Dans son ouvrage *Littérature et cinéma*, Jeanne-Marie Clerc affirme :

le plus surprenant est que les procédés iconiques relevés dans le style de Robbe-Grillet aboutissent à un résultat inverse de celui analysé chez Dos Passos ou Faulkner. Ils servent moins à rendre visible l'univers décrit qu'à empêcher toute vision. Une nouvelle façon de concevoir la visualité cinématographique s'est donc communiquée à l'analyse littéraire⁶.

La réflexion de Jeanne-Marie Clerc est importante dans la mesure où Robbe-Grillet lui-même admirait dans la caméra « ses possibilités dans le

⁶ Jeanne-Marie Clerc, *Littérature et cinéma*, Paris, Nathan, 1993, p. 69.

domaine du subjectif, de l'imaginaire⁷ ». Il recourt aux techniques de la caméra pour faire du récit une constellation d'images juxtaposées : un monde en surface, mais déroutant. Par la transformation du personnage en caméra et par l'utilisation du jargon scientifique, Robbe-Grillet aboutit donc au monde du subjectif. Mathias, c'est la caméra subjective.

Neila Manai
Université Paris 12 – Val de Marne

⁷ Alain Robbe-Grillet, « Temps et Description dans le récit d'aujourd'hui », *Pour un Nouveau Roman*, Éditions de Minuit, 1963, p. 128.