

Le filmique mis à nu

André GARDIES

En 1972, paraissait mon *Alain Robbe-Grillet*¹, ouvrant ainsi une période de plus de dix ans durant laquelle je consacrai tout mon travail de recherche à ce réalisateur. Il en résulta deux autres ouvrages². Un demi-siècle s'est écoulé depuis ! Un demi-siècle au cours duquel mes activités et mes centres d'intérêt se sont diversifiés et déplacés jusqu'à m'éloigner sensiblement du cinéaste. C'est dire qu'aujourd'hui, en 2025, alors que Roger-Michel Allemand et Laura Brignoli me font l'honneur de me convier à inaugurer la revue de la Société d'études robbe-grilléennes, je serais bien en peine d'inscrire ma contribution dans l'actualité de la recherche. Quel pourrait être l'intérêt de mon intervention ?

Réflexion faite, et si elle me donnait l'occasion de revenir sur une question à la fois fondamentale et naïve, mais que, bien souvent, saisi par les contraintes et les exigences de la recherche institutionnelle, on finit par délaisser ? Quel est cet obscur objet du désir qui nous pousse à nous engager et nous attacher pendant des années, voire une vie entière, à une œuvre, à un auteur, à un genre, bref à un sujet ? Qu'est-ce qui m'a poussé, voici près de soixante ans, vers les films de Robbe-Grillet ? Qu'est-ce qui dans son œuvre, du moins ce que j'en connaissais à l'époque, m'avais si fortement interrogé que j'allais consacrer plus d'une décennie à la questionner ?

J'ai fait la connaissance de l'auteur en 1970, au cours des « Rencontres du Jeune cinéma non professionnel », dont il était cette année-là, le parrain³. Moi-même, j'y présentais un court-métrage en 16 mm, noir et blanc⁴. À l'époque, j'avais vu et lu plusieurs titres du maître : *L'Année dernière à Marienbad*, *L'Immortelle*, *Trans-Europ-Express* pour le cinéma ; *Les Gommes*, *Le Voyeur* et *La Jalousie* pour les romans. Suffisamment pour que, sous le pseudonyme de l'auteur de *L'Image*⁵, je crus deviner dans les descriptions et les fantasmes déployés dans le livre, la marque de Robbe-Grillet. On se rappelle qu'en ce temps-là, la censure avait encore l'œil sourcilleux (il était, par exemple, interdit de montrer les poils pubiens à l'écran) et que *L'Image* était voué aux enfers, si bien que le mystère autour de l'identité de l'auteur avait agité quelque temps le Landerneau parisien. Ce court roman était bien de Robbe-Grillet, mais de Catherine et non d'Alain. « Dans un couple, on peut avoir des fantasmes communs », m'avait soufflé ce dernier en guise de réponse à mes interrogations. C'est ainsi qu'avaient débuté nos échanges.

1 André GARDIES, *Alain Robbe-Grillet*, Paris, Seghers, coll. « Cinéma d'aujourd'hui », 1972.

2 A. GARDIES, *Approche du récit filmique* et *Le Cinéma de Robbe-Grillet*, Paris, Albatros, 1981 et 1983.

3 Ce festival était organisé par Jean-Claude Guézennec à Rouen, de 1968 à 1970, avant de s'intégrer à d'autres activités et stratégies d'éducation à l'image. Réservé aux moins de vingt-six ans, il avait l'ambition de rendre compte de la production cinématographique amateur et indépendante en France. Sur l'historique de ma rencontre avec Robbe-Grillet, cf. A. GARDIES, « Hasard objectif », pp. 535-536 in Roger-Michel ALLEMAND et Christian MILAT (éds), *Alain Robbe-Grillet. Balises pour le XXI^e siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2010.

4 A. GARDIES, *Faustin, désormais...* (23'09), <https://www.youtube.com/watch?v=tQEZnw65whA&rc0=1>.

5 Jean DE BERG [alias Catherine Robbe-Grillet], *L'Image*, Paris, Minuit, 1956.

Mais le véritable début, pour moi, remonte aux toutes premières années 1960, avec la découverte presque simultanée de *Marienbad*⁶ et du *Voyeur*. Expérience décisive tant le choc fut grand. À la réception du film, aussi bien qu'à la lecture du roman, j'avais eu la même réaction, un irréductible mélange d'exaspération et de fascination. Exaspération en ce que j'avais le sentiment de ne pas "comprendre" et que cela suscitait mille questions sans réponses. Fascination en raison de cette beauté froide qui naissait des images luxuriantes et glacées de *L'Année dernière à Marienbad* ou de la nudité obsessionnelle qui se dégageait du *Voyeur*. En raison, donc, de cette nouveauté qui me séduisait tout en me déconcertant. Sentiment contradictoire que je retrouvai notamment avec *L'Immortelle* ou *La Jalouse* et, plus tard *L'Homme qui ment*. Je me sentais piégé comme dans le jeu de *Marienbad* où M ne perd jamais et où le spectateur se retrouve dans la position de X. Il me fallait tenter de reprendre la main et pour cela m'engager dans une fréquentation obstinée de cette œuvre à la fois si dérangeante et si excitante. Alors je lus. Beaucoup. Espérant trouver des réponses dans des ouvrages essentiels, tels *Pour un nouveau roman* et l'étude de Bruce Morrissette⁷, ou encore, et surtout, dans les analyses théoriques de Jean Ricardou (*Problèmes du Nouveau Roman* et *Le Nouveau Roman*, en particulier) — et bien d'autres. Je visionnai et m'attardai sur les films, lus les critiques et les rares analyses, allant jusqu'à consacrer une thèse de troisième cycle au seul *Homme qui ment*⁸. Bref, je m'efforçais de répondre aux exigences qu'imposaient à la fois la modernité de cette œuvre et l'éthique universitaire.

Pour autant, je n'avais pas toujours eu les réponses que j'espérais. Il est vrai que mon questionnement de départ était naïf, semblable à celui que se posait une majorité de lecteurs et de spectateurs. Pourquoi, par exemple, cette insistance, dans *Le Voyeur*, à décrire le contenu des poches de Mathias, à compter et recompter les montres restantes dans la mallette, à s'attarder sur cette chaîne de bicyclette défaillante ? Pourquoi ce sentiment, avec *La Jalouse*, d'être en présence d'une même scène qui se déroule avec quelques variantes sans que l'intrigue avance ? Pourquoi⁹, dans *Marienbad*, cet entêtement à parcourir en longs travellings les salons du château alternant avec les obstinés figements de l'image ? Pour autant je n'étais pas gagné par l'exaspération ; plutôt par le sentiment euphorique d'une découverte. Je m'ouvravis à un nouvel univers. C'est que, sous l'influence de cette modernité qui habite films et romans de Robbe-Grillet, un décentrement avait eu lieu. Mon regard s'était déplacé. Il ne s'agissait plus de chercher à comprendre, mais au contraire de questionner. De se remettre en question, d'ouvrir les yeux sur une autre conception de l'acte créatif, d'entrer dans un autre rapport au monde et d'accepter la violence d'une telle révolution. Bref, pour reprendre la lumineuse formule de Ricardou, accepter de passer de « l'écriture d'une aventure » à « l'aventure d'une écriture » (p. 111¹⁰).

6 Certes, *L'Année dernière à Marienbad* est d'Alain Resnais, mais on sait que la collaboration fut telle qu'il fut envisagé que le film fût cosigné. Robbe-Grillet a plusieurs fois souligné combien Resnais était soucieux de suivre à la lettre les indications figurant dans le scénario. Voir notamment R.-M. ALLEMAND, *Qui parle ? Entretiens littéraires avec de grandes figures de la poésie et du roman des XX^e et XXI^e siècles*, Paris, L'Harmattan & CTELA (Université Côte d'Azur), coll. « Thyrse », 2022 : « Alain Robbe-Grillet : Reprise et montage », pp. 154-163 (pp. 154-157).

7 Bruce MORRISSETTE, *Les Romans de Robbe-Grillet*, Paris, Minuit, 1963.

8 A. GARDIES, *Pratique textuelle et matériau filmique chez Alain Robbe-Grillet*, sous la direction de René Marill Albérès, Université d'Orléans, 12 avr. 1976.

9 Sur l'agacement de Robbe-Grillet face à la question *Pourquoi ?*, voir *EC*, 99, 128 et *passim*.

10 Jean RICARDOU, *Problèmes du Nouveau Roman*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1967.

Pour cela, il était nécessaire de changer mon horizon d'attente car ce que le travail de Robbe-Grillet mettait d'abord en échec, c'était la conception classique du récit, dont Balzac représente selon lui le modèle, et à laquelle ma culture m'avait familiarisé. Une narration dont le schéma bien connu a été formulé par les structuralistes¹¹ : une situation initiale stable qu'un événement vient déséquilibrer, puis diverses péripéties visant à résorber ce déséquilibre, afin de parvenir à un nouvel ordre. Un récit qui progresse ainsi par étapes et où l'on ne peut passer à la suivante sans avoir franchi avec succès la précédente et avoir acquis les valeurs, positives ou négatives, qu'elle confère. Ce dont un film d'aventure comme *Le Salaire de la peur* pourrait constituer l'exemple emblématique¹². Cinq étapes comme autant d'épreuves doivent y être surmontées par les protagonistes — la traversée de la forêt de bambous, le passage de la piste ondulée, le ravin et sa plateforme, la roche à faire exploser, le franchissement de la mare de pétrole —, au cours desquelles est évalué le courage respectif de Jo et de Mario, soulignant le renversement qui s'opère entre les deux personnages.

Rien d'une telle course d'obstacles avec *Marienbad* et *L'Immortelle*, ou *Le Voleur* et *La Jalouse*. Ces récits se construisent plutôt en boucles, avancent par reprises et répétitions. Ce sont elles qui font sens comme l'a si bien montré Ricardou dans son analyse du *Voleur*, en rappelant comment la multiplication des figures du 8 qui ne cessent d'habiter le récit, renvoie comme obsessionnellement à la mort de Violette par strangulation (voir pp. 153-154¹⁰). C'est donc la *reprise* d'une même figure qui dit ce que le roman ne dit jamais, elle qui fait de Matthias le principal accusé, elle qui fait de ce qui pourrait être le simple récit d'une journée ordinaire d'un voyageur de commerce un véritable roman policier. De la même manière, le retour systématique de la figure de la scolopendre dans *La Jalouse* peut renvoyer à l'obsession du mari jaloux. Avec le cinéma, si les moyens mis en œuvre diffèrent, la démarche reste similaire. Ainsi dans *L'Immortelle*, le retour régulier des mêmes images (le visage en gros plan de Françoise Brion, le clapotement de l'eau au bord du quai, le vieux marchand, l'homme aux chiens) ou la reprise obsessionnelle de quelques sons (les aboiements lointains, le moteur du *vaporetto*, le chant turc) créent une atmosphère onirique chargée de menaces. Ce n'est pas tant ce que montre l'image ou ce que le son fait entendre qui fait sens, mais leur agencement. Pour ne prendre qu'un exemple, celui de la promenade en bateau le long du Bosphore où l'on voit Leïla, debout, de face, adossée à la balustrade, en même temps qu'on entend sa voix *off* commenter : « bel Orient de carte postale, façades de stuc, décors peints en trompe l'œil ». Prise pour elle-même, l'image pourrait renvoyer à quelque film touristique chargé de vanter les beautés d'un site, mais l'ajout du commentaire décalé, l'attitude figée des personnages, leur diction, les faux raccords délibérés (cf. *AE*, 177-182) donnent un tout autre sens à la séquence, provoquent une sorte de malaise né de cette écriture singulière, une écriture qui tient ostensiblement à distance l'effet de réel, cet effet grâce auquel le cinéma classique invite à la traversée du miroir. C'est la spécificité du filmique qui est ainsi mise en évidence — littéralement mise à nu. C'est sur elle et avec elle que travaille Alain Robbe-Grillet, s'opposant alors à la conception bazinienne du cinéma, fondée sur le réalisme ontologique de l'image¹³.

Par là, se trouve posée la question même du réalisme, ce qui fit se lever tant de boucliers contre son cinéma. Accusés de formalisme et de gratuité, ses films furent régulièrement

11 Voir Paul LARIVAILLE, « L'analyse (morpho)logique du récit », *Poétique*, n° 19, 1974, pp. 368-388.

12 Long-métrage d'Henri-Georges Clouzot sorti en 1953, tiré du roman homonyme de Georges Arnaud (Paris, Julliard, 1950).

13 Voir André BAZIN, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Éditions du Cerf, 1962 (réédité en 1976 et 1985).

rejetés par la critique. Encore aujourd’hui¹⁴. C’était et c’est se montrer insensible à la force qui peut se dégager de cette œuvre, en dépit de son “irréalisme”. Je ne prendrai qu’un seul exemple : la séquence de *L’Homme qui ment* où Maria, la servante, est punie par Sylvia et Laura, ses deux maîtresses. Aucun réalisme dans le traitement de cette scène. Alors qu’on se trouve, en termes narratifs, devant l’exemple même d’une épreuve — un supplice subi par une victime, au cours duquel pourraient s’évaluer le courage de la suppliciée ou le sadisme et la cruauté des bourrelles, en même temps que serait sollicité l’affection du spectateur —, la scène ne répond aucunement à cette attente. Au contraire, elle multiplie les gros plans brefs, souvent coupés dans le mouvement, saisissant ici l’esquisse d’un geste, là un regard, plus loin les objets de torture, dans un montage rythmé, sinon commandé, par les surgissements d’une partition sonore rigoureuse. L’ensemble de la séquence est traité sur le mode de la composition musicale avec ses variations et ses reprises. C’est à un véritable rituel qu’on assiste où chaque plan, chaque son, chaque raccord, chaque détail participe d’un strict cérémonial. Aucune place pour le *pathos* ici. Il est tenu à distance. Et c’est probablement ce qui donne toute sa force à cette scène, car ce qu’elle perd en naturel — ce naturel qui n’est rien d’autre qu’un mode de représentation conforme à nos attentes —, elle le gagne en *présence*. Que recouvre ce terme ? Je ne sais pas trop, mais il s’impose à moi pour dire l’effet produit par l’obstination des longs travellings parcourant les luxueux jardins et décors de *Marienbad*, l’érotisme trouble et mystérieux de *L’Immortelle* ou encore l’art avec lequel Boris, alias Jean Robin, retourne les situations les plus critiques dans *L’Homme qui ment*, bref pour dire la qualité singulière des films de Robbe-Grillet. Pas de traversée du miroir ; ça résiste et c’est probablement ce qui produit cet effet de présence.

Bien que je ne sois pas capable d’aller au-delà de son usage empirique, ce terme de *présence* touche du doigt, me semble-t-il, une réalité essentielle des films de Robbe-Grillet. Peut-être y aurait-il là une voie de recherche, encore faudrait-il passer d’un usage empirique du mot à sa conceptualisation. Et à la théorisation. Mais chaque âge ayant ses plaisirs, je laisse à d’autres, plus jeunes, le soin de voir si cette piste offre quelque intérêt ou non.

Article invité
Proposé le 22 décembre 2025
Accepté le 04 janvier 2026



Pour citer cet article :

André Gardies, « Le filmique mis à nu », *Cahiers Robbe-Grillet*, vol. 1, janv. 2026, pp. 1-4.

¹⁴ En mai 2025, la Cinémathèque française lui a toutefois consacré un cycle, intitulé *Alain Robbe-Grillet : jeux formels*, <https://www.cinematheque.qc.ca/fr/cycles/alain-robbe-grillet-jeux-formels/>.