

Université de Montréal

La focalisation
dans les romans, les ciné-romans et les films d'Alain Robbe-Grillet

par
Catherine Papillon

Département d'études françaises
Faculté des arts et des Sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de
Maître ès art (M.A.)
en études françaises

Décembre 2002
©Catherine Papillon, 2002

PQ
35
N54
2003
v.021

Direction des bibliothèques

AVIS

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

NOTICE

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :

La focalisation
dans les romans, les ciné-romans et les films d'Alain Robbe-Grillet

présenté par :

Catherine Papillon

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :



Mémoire accepté le :

Sommaire

La focalisation est certes l'un des domaines privilégiés des études narratives. Mais, en dépit du foisonnement des essais critiques sur la question, elle ne bénéficie toujours pas d'une définition uniforme : si la définition qu'en propose Gérard Genette au troisième volume de ses *Figures* reste la plus achevée, elle n'en demeure pas moins la plus controversée. Nous commencerons donc par proposer une synthèse du problème qui nous permettra de mettre à l'épreuve les conceptions de Genette et de proposer une nouvelle formulation de sa typologie.

Ces clarifications théoriques serviront ensuite à établir que c'est la focalisation – et non pas la narration, comme le conçoivent la plupart des critiques – qui constitue la pierre angulaire des premiers romans, ciné-romans et films d'Alain Robbe-Grillet. Sous l'influence du cinéma, le « nouveau romancier » se sert de la focalisation pour opérer une véritable révolution des techniques du roman. Par des jeux de points de vue, il renouvelle le rôle du narrateur qui, dès lors, perd son omnipotence traditionnelle. Il propose des récits dont le sens et la structure dépendent directement des jeux de focalisations interne et externe. Enfin, il fait apparaître une figure narrative nouvelle et unique à son œuvre : *la focalisation zéro*. Ainsi la focalisation permet-elle de renouveler la lecture des premières œuvres du romancier et de considérer les *Gommes*, *le Voyeur*, *la Jalousie*, *Dans le labyrinthe*, *l'Année dernière à Marienbad* et *l'Immortelle* comme un premier cycle de création.

Mots clés : Nouveau Roman, narration, focalisation, Robbe-Grillet, cinéma.

Abstract

Focalisation is one of the most important field of narrative studies. But, in spite of the amount of critical essays on the subject, it still doesn't have an unvarying definition. If the one that Gérard Genette proposes in the third volume of his *Figures* is, at this time, the most accomplished, it is nevertheless the most debated. Hence, we will propose a synthesis of the problem that will allow us to evaluate Genette's conceptions of focalisation, and to propound a new formulation of his typology.

Those theoretical clarifications will then clearly establish that focalisation – and not narration, like most critics believe – is the most important figure of Alain Robbe-Grillet's first novels, ciné-romans and films. Strongly influenced by the cinema, this "nouveau romancier" uses focalisation to operate a revolution in narrative techniques. Playing with point of view, he changes the narrator's role by forcing him to give up his traditional omniscience. He creates a new type of narratives in which the story's meaning and structure directly depends on internal and external focalisation games. Finally, he invents a new narrative figure, unique to his work : the "focalisation zéro". In that way, focalisation allows a new lecture of Alain Robbe-Grillet's first works and reveals the true links between *les Gommages*, *le Voyeur*, *la Jalousie*, *l'Année dernière à Marienbad* and *l'Immortelle* which can then be considered as his first creation cycle.

Key Words: Nouveau Roman, narration, focalisation, Robbe-Grillet, cinema.

Table des matières

Sommaire.....	3
Abstract.....	4
Table des matières	5
Remerciements	7
Introduction.....	8
Les scrupules du point de vue.....	9
Problématique.....	12
Hypothèses	14
Méthode et corpus	15
I. La focalisation	17
1. La focalisation selon Blin, Pouillon, Todorov et Genette	18
2. Mise à l'épreuve des théories de Genette	22
2.1 La narration et la focalisation	23
2.2 La focalisation et l'énonciation	30
2.3 L'ocularisation, la perspective, le point de vue et la focalisation.....	34
2.4 Le sujet et l'objet de la focalisation.....	37
3. Nouvelle formulation du concept de focalisation et sa typologie	41
3.1 La focalisation du narrateur.....	42
3.2 La focalisation du narrataire.....	43
3.3 La focalisation du personnage.....	45
3.4 La focalisation conventionnelle et la focalisation radicale.....	45
4. La focalisation dans l'œuvre théorique d'Alain Robbe-Grillet.....	49
4.1 La « querelle des surfaces et des profondeurs »	50
4.2 L'expérimentation de la focalisation	55
II. Films.....	63
La focalisation et le récit cinématographique.....	64
1. <i>L'Année dernière à Marienbad</i> , une première expérience cinématographique	68
1.1 Jeux de caméra.....	69
1.2 Les constructions imaginaires de X.....	73
1.3 La focalisation stricte de A.....	77

1.4	La rencontre des points de vue	80
2.	<i>L'Immortelle</i> : l'expérimentation des focalisations internes	81
2.1	Jeux de caméra.....	82
2.2	La focalisation interne conventionnelle.....	86
2.3	La focalisation stricte de N.....	89
2.4	Accentuation de la focalisation stricte de N	93
3.	Des séquences à la focalisation indéterminée.....	96
4.	Robbe-Grillet, à l'opposé des cinéastes de la Nouvelle Vague.....	101
III. Ciné-romans		105
	Du film au ciné-roman.....	106
1.	Ciné-roman, scénario, « romario ».....	110
2.	La focalisation du narrataire et ses effets sur le sens de l'histoire des romarios.....	117
2.1	<i>L'Année dernière à Marienbad</i> , sur les traces du scénario	118
2.2	<i>L'Immortelle</i> et les interprétations du narrataire	122
3.	Le « personnage caméra » et la description des prises de vues.....	127
3.1	La focalisation zéro dans <i>l'Année dernière à Marienbad</i>	131
3.2	La focalisation zéro dans <i>l'Immortelle</i>	135
IV. Romans		142
	Le cinéma comme modèle d'écriture : des films aux romans	143
1.	Jeux de focalisations dans <i>les Gommès</i>	146
1.1	Les jeux de points de vue	146
1.2	La focalisation zéro ou l'allusion au mythe d'Œdipe.....	157
2.	La focalisation interne fixe et radicale dans <i>le Voyeur</i>	161
2.1	Les jeux de focalisations.....	161
2.2	Mathias, un « voyeur » à la merci de ses fantasmes et de ses obsessions	166
2.3	Mathias, un fabulateur convaincant.....	169
2.4	La focalisation zéro et l'illusion du crime.....	174
3.	La focalisation interne et radicale d'un personnage absent : <i>la Jalousie</i>	178
3.1	Un espion à l'ouïe fine et au regard perçant.....	180
3.2	La découverte d'une liaison coupable	184
3.3	La focalisation zéro et l'illusion d'une jalousie maladive.....	191
4.	<i>Dans le labyrinthe</i> : l'expérimentation d'une focalisation radicale du narrataire	195
4.1	La focalisation zéro : de l'envahissement à la disparition.....	196
4.2	Un récit aux allures dédaléennes : le jeu de la focalisation des personnages.....	198
4.3	Un récit placé sous le compte de l'indétermination	207
	Synthèse et perspectives	215
Conclusion.....		218
	Le renouvellement des expérimentations	219
	Un premier cycle de création.....	224
Bibliographie.....		228

Remerciements

J'aimerais commencer par remercier Guy Laflèche, mon directeur de recherche puisque, sans son soutien, il m'aurait été difficile de réaliser ce travail. J'admire tout particulièrement sa patience, son enthousiasme, ainsi que la précision de ses annotations qui sont toujours d'une justesse exemplaire. Il a su me stimuler en s'intéressant de près à mes recherches et en m'incitant à les pousser toujours plus loin.

Je remercie également ma famille qui, en tout temps, a su trouver les mots et les gestes pour m'encourager à poursuivre ce travail. Je m'adresse tout particulièrement à ma mère, Marie-Christine, qui a toujours été pour moi un modèle de réussite et qui, à chaque instant, a su calmer mes angoisses; à son mari, Jean-Jacques, qui m'a transmis son amour de la lecture et de la littérature; à ma sœur, Émilie, dont le dynamisme et la bonne humeur m'ont permis de garder le sourire; à mon père, André, qui s'est intéressé de près à mon travail en cherchant constamment à comprendre le sens de mes découvertes; à sa femme, Jocelyne, dont les attentions, l'écoute et la présence me sont si précieuses.

Je garde toutefois mes plus chaleureux remerciements pour Manuel, l'homme de ma vie, qui m'a accompagnée tout au long de ce travail. Je sais pertinemment que, sans sa présence à mes côtés, j'aurais perdu l'espoir d'achever un jour ce mémoire. Il a compris l'importance qu'avait ce travail à mes yeux; il a accepté que je m'y investisse entièrement; il s'est armé de patience et de courage pour me soutenir à chaque instant. Il m'a aimé comme je l'aime.

Introduction

Les scrupules du point de vue

Si la notion de « point de vue¹ » fait aujourd'hui partie intégrante du vocabulaire des études narratives, on ignore encore qui, le premier, s'y est intéressé. Bruce Morrissette propose qu'il s'agit peut-être d'un critique anonyme du *British Quarterly Review* de 1866². Michel Raimond, pour sa part, note qu'à partir de la fin du XIX^e siècle, de plus en plus d'écrivains consciencieux s'en préoccupent, même si ce n'est qu'après 1918, sous l'influence de Conrad, James et Browning, que la technique connaît sa plus grande fortune³. C'est effectivement à ce moment que surgissent certains *scrupules* qui poussent les romanciers à s'intéresser au « point de vue » puisqu'ils y voient un moyen efficace de se distancier des techniques d'écriture traditionnelles. À la façon de Valéry, les écrivains refusent désormais d'écrire que « la marquise sortit à cinq heures », car ils souhaitent raconter sa sortie à son heure, de son point de vue⁴.

Cette nécessité découle d'une volonté affirmée de renouveler les techniques narratives du roman en déconstruisant le concept de narrateur « omniscient », associé à juste titre au récit traditionnel. Aux lendemains du Naturalisme, les romanciers cherchent à dépasser l'esthétique héritée de Balzac et de Zola selon laquelle « l'auteur et le lecteur [...] seraient mieux renseignés sur le milieu où vit et se meurt un personnage que ne l'est le personnage lui-même⁵ ». Les écrivains souhaitent plutôt que les auteurs de roman puissent, à leur guise, se dégager de la position privilégiée qui leur permettait, traditionnellement, de tout voir et de tout connaître à la fois, pour se placer plutôt au centre de l'histoire, avec les personnages.

Cette opération, souligne Michel Raimond, découle d'une triple exigence que s'imposent les romanciers qui souhaitent renouveler les techniques du roman : d'abord, maintenir le mystère de l'intrigue en permettant au narrateur de ne pas dévoiler d'emblée toutes les informations de l'histoire; ensuite, permettre au narrateur de l'autobiographie de présenter les événements de sa

¹ Depuis la parution des *Figures* de Gérard Genette, on désigne également la notion de « point de vue » par le terme de « focalisation ». Voir Gérard Genette, *Figures*, vol. 3, Paris, Seuil (coll. « Poétique »), 1972, p. 206.

² Bruce Morrissette, « De Stendhal à Robbe-Grillet : modalités du point de vue », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, vol. 14, 1962, p. 144.

³ Voir Michel Raimond, « Les scrupules du point de vue » dans *la Crise du roman. Des lendemains du Naturalisme aux années vingt*, Paris, Librairie José Corti, 1966, p. 299-330.

⁴ On imite ici volontairement la rhétorique de Genette en tête de son article « Frontières du récit » dans *Figures*, vol. 2, Paris, Seuil (coll. « Points »), 1969, p. 49.

⁵ Tiré d'un article de F. Paulhan publié dans *la Revue Bleue* du 17 juillet 1886 et cité par Michel Raimond, *op. cit.* n. 3, p. 304.

vie passée tels qu'il les a vécus, en prenant ses distances avec son expérience et sa réalité immédiates; enfin, renforcer le réalisme psychologique en laissant ignorer au lecteur ce que le héros ignore lui-même⁶. Dans les trois cas, les romanciers cherchent à présenter la réalité telle que la perçoit le personnage, et non plus comme une réalité déterminée par une instance omnipotente. Par souci de réalisme et de renouvellement, les écrivains entendent désormais « exécuter la peinture d'un milieu [...] [en ne] montr[ant] de ce milieu uniquement et précisément que ce que ses personnages peuvent en saisir⁷ ».

Dès lors, il semble que le « point de vue » ne concerne que la narration et, plus particulièrement, que l'identité du narrateur. Pour montrer la réalité telle que la saisit le personnage, le narrateur doit être un protagoniste impliqué dans l'action. Cette norme provient des enseignements de Platon qui, dans *la République* d'Aristote, distingue deux modes narratifs : le poète peut *dire*, c'est-à-dire « parl[er] en son nom sans chercher à nous faire croire que c'est un autre qui parle », ce qui répond à la convention du narrateur omniscient; ou encore *montrer*, c'est-à-dire « s'efforcer de donner l'illusion que ce n'est pas lui qui parle⁸ », ce qui revient à imiter la réalité en donnant la parole aux personnages de l'histoire.

Sur ce dernier modèle, le récit à « point de vue » devient celui du narrateur homodiégétique puisqu'il « montre » le personnage en lui donnant la parole, ce qui commande à l'auteur de limiter la somme des informations livrées à ce qu'il peut vraisemblablement connaître depuis cette position, sans jamais intervenir personnellement dans la narration. L'opération implique que le personnage présente les événements dans l'ordre qu'il juge approprié et selon l'importance qu'il leur accorde, conférant de cette manière un relent de réalisme à l'histoire racontée.

On comprend maintenant pourquoi la venue du cinéma a avivé, dès le début du XX^e siècle, les débats sur le point de vue. Pour plusieurs, le cinéma réaliserait précisément ce désir de « montrer » puisque le film délègue la parole aux personnages et implique une limitation des informations livrées conforme à la « position » occupée par le personnage dans l'histoire. Sur ce modèle, les écrivains conçoivent qu'en plaçant au centre du roman un narrateur qui serait le foyer de toutes les perceptions, il reproduirait les limitations qu'impose la caméra, ce qui conférerait au récit un maximum de réalisme.

⁶ Voir Michel Raimond, *op. cit.* n. 3, p. 299-300.

⁷ Paul Bourget, *Essai de psychologie contemporaine*, cité par Michel Raimond, *op. cit.* n. 3, p. 302.

⁸ Platon, *la République*, 392c à 395, cité par Gérard Genette, *op. cit.* n. 1, p. 184.

C'est dans cette perspective qu'il faut comprendre la fascination qu'exercent les techniques du point de vue sur les nouveaux romanciers. Claude Ollier remarque à cet égard que

La photographie et le cinéma ont modifié radicalement, chez chacun de nous [les nouveaux romanciers] la façon dont il appréhende le monde... Je ne peux écrire mes romans qu'en précisant les diverses positions qu'occupent dans l'espace le ou les narrateurs (champ de vision, distance, mobilité par rapport à la scène décrite – ou, si l'on préfère, dans un autre langage : angle de prise de vues, gros plan, panoramique, plan fixe, travelling, etc...) Mes narrateurs... se trouvent toujours dans une position d'observateur aux connaissances et aux vues bornées, voyant les faits, les gestes, sous un éclairage particulier et limitatif⁹.

Dans ses premiers essais théoriques, Alain Robbe-Grillet, que l'on considère volontiers comme le chef de file du Nouveau Roman, envisage également les techniques du point de vue sous cet angle. Le cinéma est pour lui un modèle puisqu'il incite le romancier à modifier les normes du roman en justifiant continuellement le point de vue des descriptions, ce qui suppose une organisation plus réaliste de l'information ainsi livrée.

Il y a donc un rapport entre le roman contemporain et le cinéma puisque, dans le roman contemporain, l'œil qui décrit est toujours, lui aussi, placé quelque part; il ne décrit que ce qu'il voit, entend ou imagine; il n'a jamais cette position privilégiée qui lui permet de tout voir à la fois : le présent, le passé, le futur, l'intérieur, l'extérieur, les consciences et les visages, comme c'était le cas chez Balzac¹⁰.

Toutefois, pour lui comme pour ses prédécesseurs, la notion de point de vue reste liée aux techniques du romancier, et donc, à celles de la narration. Le point de vue permettrait avant tout de contourner les normes du récit traditionnel en évitant la convention du narrateur omniscient.

Mais, paradoxalement, les récits de Robbe-Grillet ne sont jamais homodiégétiques. Toujours hétérodiégétiques, ils privilégient pourtant les techniques du point de vue puisque à aucun moment, le narrateur des *Gommes*, du *Voyeur*, de *la Jalousie* et du *Labyrinthe* ne cède à l'omniscience. C'est pour cette raison que certains critiques, comme Bruce Morrissette, considèrent que Robbe-Grillet renouvelle les techniques du point de vue en confiant la « narration » à un personnage qui s'exprime « objectivement » à la troisième personne, mais qui

⁹ Claude Ollier, *Premier plan*, n° 18, cité par Bruce Morrissette dans « Problèmes du roman cinématographique », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, vol 20, mai 1968, p. 279.

¹⁰ Alain Robbe-Grillet cité par André Gardies, *Alain Robbe-Grillet*, Paris, Éditions Seghers (coll. « Cinéma d'aujourd'hui »), 1972, p. 105.

teinterait le récit de ses impressions « subjectives » en présentant les événements tels qu'il les perçoit, sans jamais dépasser les limites imposées par son « poste d'observation ». Ce jeu de points de vue permettrait à Robbe-Grillet de présenter objectivement la subjectivité de ses personnages et de lancer, par la même occasion, le récit sur les voies d'un nouveau réalisme.

Problématique

Ces premières considérations mettent en lumière le contexte dans lequel émergent les scrupules du point de vue. Mais elles révèlent, du même coup, une confusion malheureuse pour l'étude narrative. En réalité, le point de vue ne concerne aucunement l'identité du narrateur ou son implication dans le récit. C'est ce que nous apprend le « Discours du récit¹¹ » de Gérard Genette. La *focalisation* – qui constitue, pour le critique, l'équivalent moins visuel du « point de vue » – est une des figures du récit qui est nécessairement subordonnée à la narration. En effet, raconter une histoire implique d'abord une voix. Elle peut être celle d'une instance extérieure à l'action ou celle d'un personnage impliqué dans l'histoire. Or, selon Genette, que le narrateur soit ou non un personnage, cela ne suppose aucunement l'adoption d'un point de vue particulier. Ainsi la focalisation doit-elle être comprise comme une modalité de la narration qui s'applique à tous les récits, peu importe le type de narration ou d'énonciation. Bref, tout narrateur peut choisir de restreindre ou non son champ de savoir à l'une des instances du récit, de limiter ou non sa présentation des événements à la perspective d'un ou de plusieurs personnages. Ainsi comprise, la focalisation concerne la restriction ou l'ouverture de champ du narrateur et non plus sa « position » à l'intérieur du récit.

Dans ces conditions, on voit que Bruce Morrissette ne pose pas correctement la question de la focalisation. Dans son article « The Evolution of Narrative View Point in Robbe-Grillet¹² », il défend l'idée selon laquelle Robbe-Grillet développerait les techniques du roman en présentant le récit du point de vue de différents personnages qui raconteraient l'histoire à la troisième personne. Dans *les Gommages*, chaque personnage livrerait sa version de l'attentat de Daniel

¹¹ Gérard Genette, « Discours du récit » dans *Figures, op. cit.* n. 1.

¹² Bruce Morrissette, « The Evolution of Narrative View Point in Robbe-Grillet », *Novel : A Forum on Fiction*, vol. 1, n° 1, Automne 1967, p. 24-33. Cette courte étude synthétise plusieurs des idées défendues par le critique dans son ouvrage *les Romans de Robbe-Grillet*, Paris, Minuit, (1963), 1964.

Dupont. Dans *le Voyeur et la Jalousie*, Mathias et le mari raconteraient respectivement leur histoire, le premier cachant au lecteur son crime et le second inventant la relation adultère de sa femme avec un voisin. Dans *le Labyrinthe*, un médecin inventerait l'histoire d'un soldat à partir d'un tableau situé dans sa chambre.

Cette analyse contredit, on le voit, les considérations de Genette sur la focalisation et révèlent clairement que Morrissette ne pose pas correctement la question de la focalisation. Car s'il ne s'agit pas de savoir « qui raconte? », mais bien « quel point de vue adopte celui qui raconte? », on change complètement les données du problème. Rien, d'ailleurs, n'autorise d'attribuer la narration aux personnages du récit, sinon la confusion des deux questions.

Ceci explique sans doute pourquoi les analyses de Morrissette aboutissent le plus souvent à une impasse. Le critique le reconnaît lui-même en précisant que certains passages des premiers romans de Robbe-Grillet sont à ce point neutres et objectifs qu'ils semblent échapper au point de vue des personnages narrateurs. Il devient dès lors impossible de répondre à la question « qui raconte? » sans être tenté de répondre « personne »¹³.

Ces séquences au point de vue « inexplicable » apparaissent particulièrement bien dans les films de Robbe-Grillet lorsque la caméra – identifiée, à tort, au narrateur personnage – montre à l'écran ce qui, vraisemblablement, échappe au point de vue des protagonistes. Si la caméra adoptait rigoureusement le point de vue de X, de A ou de N dans *l'Année dernière à Marienbad* ou dans *l'Immortelle*, tout ce qui figure à l'écran devrait normalement représenter ce que voient, perçoivent, vivent ou imaginent les personnages en scène. Or, il arrive fréquemment, dans ces films, que la caméra adopte une perspective inconnue et tout à fait déroutante pour le spectateur. Ces séquences au point de vue neutre et indéterminé deviennent incontournables dans les cinéromans, ce qui, pourtant, n'intéresse qu'assez peu Bruce Morrissette.

Or, on trouvait déjà, dans tous les romans, des descriptions aussi neutres et objectives qui paraissent échapper à tout point de vue : le quartier de tomate et les allusions au mythe d'Œdipe dans *les Gommès*, les motifs en forme de huit dans *le Voyeur*, la scutigère écrasée dans *la Jalousie*, en constituent quelques exemples célèbres. Quel sens donner à ces descriptions dont

¹³ *Ibid.*, p. 26. Rapportons cette remarque importante du critique : « One additional narrative mode remains to be identified in *les Gommès*. At first it appears to be an anomaly, if not a regression to outmoded omniscience or at least direct authorial intervention. It is the impersonal mode that appears here and there in passages that seem to come from nowhere or no one ».

l'objectivité est si grande qu'elles échappent manifestement au point de vue très personnalisé des personnages?

Ces premières considérations mettent déjà en évidence les enjeux de notre étude. D'abord, qui est le narrateur des romans de Robbe-Grillet s'il ne s'agit pas, comme le croyait Bruce Morrissette, des personnages occupant le centre des romans? Ensuite, quel point de vue adopte ce narrateur pour raconter l'histoire et quel impact cela aura-t-il sur le sens de l'intrigue et sur la structure du récit? Enfin, comment envisager ces séquences au point de vue neutre et objectif qui, manifestement, échappent à toute focalisation?

Hypothèses

On peut déjà avancer quelques hypothèses susceptibles de résoudre en partie ces problèmes. En confiant la narration à une instance neutre et objective qui ne s'implique jamais personnellement dans le récit – contrairement aux narrateurs des romans traditionnels –, Robbe-Grillet confère à ses œuvres une large part d'objectivité, ce qui lui permet d'écarter la convention de la narration omnisciente traditionnelle. Mais en même temps, ce narrateur au rôle renouvelé adopte si rigoureusement le point de vue des personnages que la nature et l'ordre des événements dépendent directement des jeux de points de vue auxquels il se soumet. La focalisation devient, dès lors, un outil d'analyse indispensable pour comprendre les intrigues – précisément parce que le romancier en a fait un outil de création privilégié qui se révélera l'objet essentiel de ses expérimentations.

Et ce n'est pas tout : comme c'est le cas de plusieurs « procédés » des nouveaux romanciers, la pratique de la focalisation par Robbe-Grillet nous force à interroger la narration classique – voire son usage dans le concept même de point de vue ou de focalisation auquel nous consacrerons notre premier chapitre. Robbe-Grillet en arrive de la sorte à renouveler les modalités de cette figure du récit : la focalisation fait l'objet d'un jeu constant dont les techniques se modifient radicalement d'œuvre en œuvre. Celles-ci donnent même lieu à l'invention de techniques audacieuses qui permettent de renouveler considérablement le discours romanesque, ciné-romanesque et filmique. Enfin, en ce qui concerne l'œuvre de Robbe-Grillet,

l'étude de la focalisation permettra surtout de poser de façon tout à fait nouvelle le problème de l'objectivité et de la subjectivité narratives qui avait occupé la première critique de son œuvre.

Méthode et corpus

De toutes les typologies des focalisations, celle que propose Gérard Genette est certes la plus achevée. Mais elle n'en demeure pas moins la plus controversée : depuis la parution du troisième volume de ses *Figures*, les linguistes s'acharnent à rapprocher la focalisation des modalités de l'énonciation; les théoriciens du cinéma cherchent à distinguer le point de vue perceptif (visuel et auditif) d'un point de vue strictement cognitif; enfin, certains spécialistes des études narratives proposent de réviser la typologie de Genette en distinguant un objet et un sujet de la focalisation.

En fait, les théories sur la focalisation se sont à ce point multipliées depuis la publication des *Figures* de Genette qu'un état présent de la question s'impose. Notre travail consistera donc, dans un premier temps, à présenter une révision d'ensemble des études sur la focalisation de manière à mettre à l'épreuve la typologie de Genette et celles des critiques qui l'ont depuis prolongée. Ce tour d'horizon nous permettra d'évaluer les acquis et les lacunes de l'approche du critique et nous conduira à formuler autrement sa problématique. Notre nouvelle typologie permettra de renouveler l'approche des modalités de la focalisation et de dévoiler toute l'importance qu'accorde Alain Robbe-Grillet à cette figure du récit.

La dynamique de la suite de notre travail étonnera peut-être. Plutôt que d'étudier, dans l'ordre de leur publication, les œuvres d'Alain Robbe-Grillet, nous analyserons d'abord les films, puis les ciné-romans et, pour terminer, les romans. À notre avis, les films, encore mieux que les romans, font apparaître clairement l'impact de la focalisation des personnages sur l'organisation et l'interprétation des récits. De même, l'étude des jeux de focalisations dans les films permet de dépasser l'approche traditionnelle du point de vue qu'on réduit le plus souvent au problème de la vision. En effet, les jeux de caméra, s'ils attirent l'attention sur la focalisation, révèlent également que la question « qui voit? » reste insuffisante pour interpréter les histoires de *l'Année dernière à Marienbad* et de *l'Immortelle*. Les films dévoilent également une série de séquences au point de vue inexplicable qui passent souvent inaperçues, mais qui apparaissent plus clairement dans les ciné-romans. Voilà pourquoi l'analyse des romans cinématographiques

suivra celle des films : elle révélera non seulement un traitement original de la focalisation du narrataire – peu exploitée par les romanciers classiques – mais permettra d’isoler et de définir ces séquences au point de vue « indéterminé » qui échappent aux personnages. L’analyse des romans ne pourra alors que bénéficier de nos observations préliminaires : des *Gommes* à *Dans le labyrinthe*, les techniques de la focalisation font l’objet d’une expérimentation toujours plus poussée, sans compter qu’elles influencent directement la lecture et l’interprétation des intrigues.

Ce sont donc les premières œuvres d’Alain Robbe-Grillet qui nous intéresseront. *Les Gommes*, *le Voyeur*, *la Jalousie*, *Dans le labyrinthe*, *l’Année dernière à Marienbad* et *l’Immortelle* forment, selon nous, un premier cycle de création caractérisé par une expérimentation constante des techniques de la focalisation. *Les Instantanés*, recueil de nouvelles, synthétisent ces recherches sur le point de vue narratif et nous permettront, en fin de parcours, de présenter une approche globale de la question telle que l’envisage Robbe-Grillet dans ses premières œuvres. À partir de *la Maison de rendez-vous* cependant, le travail du romancier change d’orientation: si la focalisation occupe toujours une place dominante dans ses œuvres, les traitements qu’il en propose se calquent sur les œuvres précédentes; dès lors, c’est la narration – et tout particulièrement l’identité du narrateur – qui constitue l’enjeu des récits. Nous prendrons le soin de défendre cette hypothèse de travail en conclusion de notre mémoire. Ce sera alors l’occasion de comparer les techniques narratives des premières œuvres à celles mises en œuvre dans *la Reprise*, le dernier roman de Robbe-Grillet.

I

La focalisation

« La recherche n'est qu'une série de questions, et l'essentiel est de ne pas se tromper de question. »
Genette, *Nouveau Discours du récit*, 1983, p. 50.

La focalisation est assurément l'un des domaines privilégiés de l'étude narrative. D'ailleurs, les approches critiques et les critères méthodologiques mobilisés par les théoriciens pour la définir n'ont fait que se multiplier depuis la parution des essais d'Henry James sur la question. Or, si ce foisonnement critique témoigne d'un intérêt réel pour cette figure du récit, il n'en reste pas moins qu'encore aujourd'hui, la focalisation ne bénéficie pas d'une définition uniforme : si l'approche critique de Gérard Genette met un terme aux approximations des premières théories du point de vue issues de la tradition d'Henry James, il n'en demeure pas moins que, depuis la parution du « Discours du récit¹⁴ », la plupart des théoriciens s'intéressant à la focalisation s'attardent à des problèmes particuliers et à des critiques de détail plutôt qu'à la présentation de typologies propres à approfondir celle de Genette. Il est temps de mettre de l'ordre dans ce foisonnement critique et théorique en présentant un bref panorama de la question.

Il n'est pas question, ici, de présenter chronologiquement une série de résumés, même si, à certains égards, il sera nécessaire d'exposer les différentes typologies des études sur la focalisation. Nous proposons plutôt une vue d'ensemble du problème en mettant au jour les questions qui s'imposent. Cette synthèse, qui prend appui sur la grammaire de Genette, nous conduira à évaluer les différentes approches de la focalisation et à cerner le cadre dans lequel elle s'exerce. Nous proposerons enfin une nouvelle définition du concept qui tentera de résoudre plusieurs problèmes soulevés par l'approche de Genette. Cette typologie des focalisations aura alors l'intérêt d'annoncer les véritables enjeux des premières œuvres romanesques, ciné-romanesques et filmiques d'Alain Robbe-Grillet.

1. La focalisation selon Blin, Pouillon, Todorov et Genette

Le concept de focalisation, tel que défini par Gérard Genette, s'inspire du principe de la restriction de champ proposé par Georges Blin dans *Stendhal ou les problèmes du roman*¹⁵. Il

¹⁴ Gérard Genette, « Discours du récit » dans *Figures*, vol. 3, *op. cit.* n. 1.

¹⁵ Georges Blin, « Les restrictions de champ » dans *Stendhal ou les problèmes du roman*, Paris, José Corti, 1954, p. 115-176.

s'agit d'un concept descriptif – et non perceptif – qui implique que le narrateur raconte l'histoire en faisant l'effort de restreindre son savoir à celui d'un des personnages du récit. Une telle restriction de champ permet, selon Blin, la mise en place d'un *réalisme subjectif* (ou réalisme du point de vue) et implique que le narrateur nous présente la réalité telle qu'elle apparaît au personnage¹⁶. Mais la restriction de champ, telle que la définit Blin, ne correspond en réalité qu'à *une* des focalisations possibles de toutes formes de narration.

En effet, pour Gérard Genette, la restriction de champ est un concept plus large qui sert à généraliser le problème de la focalisation. Selon lui, la focalisation correspond à l'occasion à une « restriction de « champ », c'est-à-dire en fait [à] une sélection de l'information narrative par rapport à ce que la tradition nommait *l'omniscience*¹⁷ ». Lorsque le narrateur raconte l'histoire en limitant volontairement son point de vue à celui d'un protagoniste, la restriction de champ apparaît d'autant plus nettement que tout le récit s'articule selon ce que perçoit, voit ou imagine le héros. Mais, selon Genette, la focalisation apparaît tout aussi clairement dans « l'ouverture » de champ puisque le narrateur peut choisir de ne pas limiter son champ de savoir. C'est notamment ce qui caractérise le récit « omniscient » pratiqué par les écrivains classiques. Selon Genette, il existe donc des récits avec ou sans restriction de champ, comme il existe des phrases actives ou passives. Cette conception de la focalisation prend racine dans la théorie des « visions du récit » de Jean Pouillon et dans celle des « aspects du récit » de Tzvetan Todorov qu'il convient de présenter pour cerner plus efficacement la typologie de Genette.

Dans son ouvrage *Temps et roman*¹⁸, Jean Pouillon, influencé par la phénoménologie existentialiste de Sartre et imprégné d'un intérêt marqué pour la psychologie, conçoit que l'auteur¹⁹ d'un roman peut raconter l'histoire en empruntant différentes visions, selon que les événements sont compris par le personnage (vision avec), par l'auteur (vision par derrière) ou par

¹⁶ Le réalisme subjectif de Blin, qui trouve une illustration convaincante dans les romans de Stendhal, n'est réalisable qu'à certaines conditions, à savoir : que le personnage occupant le centre du roman nous présente toujours le monde à travers ses yeux; que le romancier s'efface derrière son protagoniste; que la narration favorise l'utilisation du temps présent, de façon à ce que le lecteur et le narrateur réussissent à « se mainten[ir] à la pointe du temps vécu par le personnage » ; finalement, que toutes les informations fournies soient constamment justifiées par la situation des personnages. *Ibid.*, p. 153.

¹⁷ Gérard Genette, *Nouveau Discours du récit*, Paris, Seuil (coll. « Poétique »), 1983, p. 49.

¹⁸ Jean Pouillon, « Modes de la compréhension » dans *Temps et Roman*, Paris, Gallimard, 1946, p. 69-114.

¹⁹ Les théories de Jean Pouillon, imprégnées de postulats psychologiques, contreviennent souvent à certaines distinctions de la poétique du récit. La conséquence en est que, selon Pouillon, les différentes visions du récit correspondent aux différentes visions de l'auteur (et non du narrateur). De même, il confond l'histoire et la narration, ce que l'étude narrative refuse. Sans trop se formaliser de ces distinctions (pourtant fondamentales), Todorov et Genette s'inspirent de la théorie des visions de Pouillon.

un observateur objectif (vision du dehors). La vision « avec », qui fait écho à la restriction de champ de Blin, n'implique « qu'un seul personnage qui est au centre du récit » et qui est alors le foyer de toutes les perceptions : « c'est toujours à partir de lui qui nous voyons les autres²⁰ ». En revanche, la « vision par derrière » implique que « le foyer est dans le romancier sans coïncider avec un personnage²¹ ». L'auteur devient alors un spectateur privilégié qui a une connaissance directe de l'histoire du personnage, ce qui a pour conséquence immédiate « de donner une compréhension plus immédiate des ressorts les plus intimes qui le font agir²² ». Finalement, la « vision du dehors », mode à part des deux autres, suppose qu'une partie de la compréhension des événements de l'histoire découle de la connaissance que l'on prend du « dehors » d'un personnage, de sa conduite, de son physique, du milieu dans lequel il évolue. En ce sens, la « vision du dehors » suppose que le romancier s'abstienne de « montrer explicitement [le personnage], de le commenter; on se borne à décrire sa conduite²³ » de façon à reproduire ses agissements naturels et à placer le lecteur « devant » le héros. Les visions du récit de Pouillon représentent donc de véritables restrictions de champ : le « romancier » procède à une sélection de l'information divulguée au lecteur en limitant la narration à sa propre vision, à celle d'un personnage, ou à celle d'un observateur objectif.

Dans son essai « Les catégories du récit littéraire²⁴ », Tzvetan Todorov propose une conception similaire de la focalisation. Sa typologie découle d'un principe fondamental selon lequel « en lisant une œuvre de fiction, nous n'avons pas une perception directe des événements qu'elle décrit²⁵ ». En ce sens, le critique pose clairement que le lecteur et le narrateur ont toujours une perception différente des événements racontés. Ainsi, le récit s'articule selon différents *aspects*, c'est-à-dire « différents types de perceptions reconnaissables dans le récit²⁶ ». En s'appuyant sur la théorie des visions de Pouillon, Todorov détermine trois aspects du récit qui correspondent au savoir plus ou moins grand du narrateur par rapport aux personnages de l'histoire : l'instance narrative peut avoir une connaissance des événements égale, supérieure ou inférieure aux protagonistes de l'intrigue.

²⁰ Jean Pouillon, *op. cit.* n. 18, p. 74.

²¹ *Ibid.*, p. 85.

²² *Ibid.*, p. 85-86.

²³ *Ibid.*, p. 104.

²⁴ Tzvetan Todorov, « Les catégories du récit littéraire », *Communication*, n° 8, 1966, p. 125-161.

²⁵ *Ibid.*, p. 141.

²⁶ *Ibid.*, p. 141.

La typologie des focalisations de Genette se rapproche étroitement de celle que proposent Pouillon et de Todorov, à la différence qu'il remplace les termes de « vision », « d'aspect » ou de « point de vue », à la consonance trop « visuelle », par celui de *focalisation*²⁷. La typologie de Genette s'énonce en trois termes. La *focalisation zéro* implique une « ouverture de champ », c'est-à-dire l'absence d'une sélection de l'information narrative. Elle trouve donc une illustration éclairante dans les récits classiques et répond à ce que la tradition nomme « l'omniscience ». La *focalisation interne*, pour sa part, implique que le narrateur restreigne son champ de savoir à celui d'un personnage du récit. À ce titre, Genette spécifie que la focalisation interne peut emprunter trois formes : elle est *fixe* lorsque toute l'information passe par un seul personnage; elle est *variable* lorsque le personnage focal change et que le récit nous est alors conté, tour à tour, du point de vue de plusieurs personnages; elle est *multiple* lorsque le même événement est envisagé par plusieurs personnages différents. Enfin, la *focalisation externe* commande que le narrateur restreigne son champ de savoir à celui d'un observateur inconnu, extérieur à l'histoire, qui ne connaît rien des pensées du héros ou des ressorts de l'intrigue.

Genette fait suivre sa typologie des focalisations de deux types d'altérations qui correspondent à certaines « infraction[s] momentanée[s] au code qui régit [le] contexte²⁸ » dans lequel s'inscrit la focalisation adoptée. Il arrive en effet que, dans certaines circonstances, le narrateur cesse momentanément d'adopter le point de vue qui organisait jusque-là le récit. Ainsi, lorsque le narrateur donne « moins d'information qu'il n'est en principe nécessaire²⁹ », l'altération focale en jeu portera le nom de *paralipse*. Par exemple, Genette conçoit que le narrateur d'*Armance* de Stendhal cache au lecteur l'impuissance sexuelle du héros alors que le récit, articulé en focalisation interne, devrait au contraire en faire mention. De même en est-il dans certains romans d'Agatha Christie comme *Cinq heures vingt-cinq* ou *le Meurtre de Roger Ackroyd* dans lesquels le meurtrier focalisant la narration omet de ses pensées le souvenir du crime. En revanche, lorsque le narrateur donne « plus [d'informations] qu'il n'est en principe autorisé [à livrer] dans le code de focalisation qui régit l'ensemble³⁰ », Genette considère que l'altération sera de l'ordre de la *paralepse*. Par exemple, l'incipit de *la Peau de Chagrin*, articulé en focalisation externe, est parsemé d'énoncés annonçant les péripéties à venir de l'histoire, ce

²⁷ Gérard Genette, *op. cit.* n. 1, p. 206.

²⁸ *Ibid.*, p. 211.

²⁹ *Ibid.*, p. 211.

³⁰ *Ibid.*, p. 211.

qu'un simple observateur, extérieur à l'univers des protagonistes, ne pourrait évidemment pas connaître.

2. Mise à l'épreuve des théories de Genette

La typologie des focalisations de Gérard Genette reste, à ce jour, la plus achevée et la plus communément acceptée par la critique. Elle met notamment un terme aux premières théories du point de vue issues de la tradition d'Henry James qui avaient le défaut de confondre les notions de narration et de focalisation. Mais encore aujourd'hui, la distinction entre les deux reste souvent confuse de sorte que, même après la parution du « Discours du récit », plusieurs critiques cherchent à préciser le concept de focalisation et sa typologie en suggérant que l'identité du narrateur, le régime narratif et le niveau narratif servent à le définir. Il s'agira donc, en commençant, de revenir sur les premières théories du point de vue pour valider la distinction fondamentale qu'établit Genette entre narration et focalisation.

De même, la typologie des focalisations de Genette a donné lieu à plusieurs remises en question et ont souvent abouti à de nouvelles définitions du concept de focalisation. Certains théoriciens contemporains, parmi lesquels on compte Laurent Danon-Boileau, Jacques Aumont, Schlomit Rimmon-Kenan, Boris Uspenski et Seymour Chatman, tentent d'établir une corrélation entre la focalisation et l'énonciation narrative. François Jost et les théoriciens du cinéma suggèrent, pour leur part, d'établir une distinction entre les points de vues perceptifs et cognitifs de la narration de manière à mettre au point une typologie des focalisations qui conviennent aussi bien au film qu'au roman. Enfin, Mieke Bal et Pierre Vitoux critiquent la typologie de Genette en distinguant un sujet et un objet de la focalisation.

Si Genette, avec la parution du *Nouveau Discours du récit*, a répondu à certaines de ces critiques, il n'en demeure pas moins que les typologies proposées par les théoriciens qui lui ont succédé, de par leur variété et leur quantité, restent incontournables. Il s'agira donc de les examiner de près de manière à mesurer leur validité et ainsi cerner le cadre dans lequel s'exerce la focalisation. En somme, nous nous proposons de mettre à l'épreuve la typologie de Genette de manière à déterminer où elle mérite d'être validée ou, au contraire, précisée.

2.1 La narration et la focalisation

Si Genette propose, dans le « Discours du récit », une nouvelle typologie des focalisations, c'est avant tout pour mettre un terme à la confusion fréquente entre les concepts de « narration » et de « focalisation » ou entre ce qu'il nomme la « voix » et le « mode » narratifs. Il faut rappeler que le récit est la narration d'une histoire et que celle-ci implique d'abord le choix d'un narrateur, c'est-à-dire d'une voix qui raconte. Par conséquent, la focalisation est une modalité du récit subordonnée à la narration, une manière de raconter qui, selon Genette, ne concerne aucunement l'identité du narrateur. La focalisation est donc une figure narrative tout à fait distincte de la *dramatisation*³¹ – que Genette nomme la *distance* – avec laquelle on la confond pourtant souvent. La dramatisation ne concerne que la manière dont le narrateur déléguera la parole aux personnages pour créer une *illusion de réalité*³², ce qui ne concerne que le récit du narrateur et non pas le point de vue qu'il adopte.

Mais les premiers critiques qui s'intéressent au problème du point de vue n'établissent généralement aucune distinction entre la narration et la focalisation. En effet, ils considèrent le plus souvent que le récit à « point de vue » est celui dans lequel le narrateur délègue sa parole au personnage de manière à donner l'illusion que ce n'est pas lui qui raconte l'histoire. Cette opération permettrait, selon eux, de recentrer la diégèse sur le personnage, et non sur le narrateur, ce qui conférerait à la narration un caractère plus « mimétique ».

Ainsi Henry James – à qui l'on attribue les premières recherches sur le point de vue – conçoit-il que le romancier moderne, pour renouveler les techniques du roman, doive recentrer le récit sur la vision d'un seul protagoniste. Il doit donc traiter le sujet « comme un tableau ou comme une scène de théâtre³³ » où s'efface la voix du narrateur et où s'impose celle des personnages. De cette façon, le « point de vue » concerne essentiellement la position du

³¹ Le terme nous vient de l'ouvrage de Guy Lafleche, *Matériaux pour une grammaire narrative*, Laval, Éditions du singulier (coll. « Les cahiers du Singulier »), 1999, p. 35

³² Genette considère, à la suite de Booth, que le récit n'est jamais tout à fait « montré » ou mimétique : « aucun récit ne peut montrer ou imiter l'histoire qu'il raconte. Il [le narrateur] ne peut que la [l'histoire] raconter de façon détaillée, précise, vivante, et donner par là, plus ou moins l'*illusion de mimésis* qui est la seule mimésis narrative, pour cette raison unique et suffisante que la narration, orale ou écrite, est un fait de langage, et que le langage signifie sans imiter ». Gérard Genette, *op. cit.* n. 1, p. 185.

³³ Henry James, « Préface aux ailes de la colombe » dans *la Création littéraire. Préfaces à l'édition de New York*, introduction et traduction de Marie-Françoise Cachin, Paris, Denoël Gonthier, 1957, p. 321.

personnage à l'intérieur du récit et suppose que la narration se limite exclusivement à sa vision. Ainsi le « personnage-centre » pourra-t-il avoir une « vision directe » ou « vue par derrière »³⁴ des autres protagonistes en scène. Une telle opération permet, comme le rappelle Françoise Van Rossum-Guyon dans sa synthèse des théories de James, de « rendre la vie mentale [du personnage] en créant une illusion de réalité intense, de préserver la cohérence d'une œuvre [...], de donner à cette œuvre une véritable épaisseur et consistance³⁵ ». Or, si ces objectifs sont louables, il n'en demeure pas moins que cette conception du « point de vue » reste difficilement acceptable. Selon James, le point de vue du personnage apparaît lorsque la voix de ce dernier domine celle du narrateur, comme dans une scène de théâtre. Mais cette opération concerne avant tout la narration et l'identité du narrateur, ce qui n'implique aucun changement de point de vue. Pourtant, les réflexions de James n'ont fait qu'alimenter celles de ses contemporains de sorte que, jusqu'à la publication du « Discours du récit » de Genette, toutes les typologies du point de vue accusent les mêmes confusions.

La classification de Percy Lubbock, par exemple, s'inspire fortement des réflexions de James. À la façon de l'écrivain, Lubbock souhaite constituer un art du roman, ce qui le conduit à opposer deux méthodes de présentation du récit en s'appuyant sur le principe selon lequel « parfois l'auteur parle par sa propre voix, parfois il parle à *travers* l'un des personnages du livre³⁶ ». Lubbock oppose ainsi deux techniques du « point de vue » : la présentation *panoramique* où l'auteur « se sert de son propre langage et de ses propres critères d'appréciation », et la présentation *scénique* où il « se sert des yeux, de l'esprit, des critères d'un autre³⁷ ». À la façon de James, Lubbock favorise la présentation scénique – telle qu'elle est mise en œuvre dans *Madame Bovary*, par exemple – puisqu'elle constitue, selon lui, le meilleur moyen de dramatiser un sujet sans pour autant retirer au récit son objectivité.

Pour Cleanth Brooks et Robert Penn Warren³⁸, la question du point de vue concerne le « foyer de la narration », ce qui revient, selon eux, à déterminer « qui voit l'histoire? ». À cet

³⁴ *Ibid.*, p. 325.

³⁵ Françoise Van Rossum-Guyon, « Point de vue ou perspective narrative. Théorie et concepts critiques », *Poétique*, vol. 1, n° 4, 1970, p. 479.

³⁶ Percy Lubbock, « Le point de vue narratif chez Flaubert » dans *Flaubert*, textes recueillis et présentés par Raymonde Debray-Genette, Didier, 1970, p. 76.

³⁷ *Ibid.*, p. 76.

³⁸ Cleanth Brooks et Robert Penn Warren, « Focus of Narration : Point of view » dans *Understanding Fiction*, deuxième édition, New York, Apperleton-Century-Crofts Inc., (1943), 1959, p. 659-664.

égard, les critiques en cernent quatre traitements possibles : le point de vue d'un personnage qui prend la parole à la première personne, celui d'un observateur participant à l'action, celui d'un auteur-observateur et celui d'un auteur omniscient et analytique. Mais, cette répartition des points de vue fait encore une fois écho au problème de la narration. Les deux premiers types de points de vue qu'ils proposent concernent la délégation de la parole au personnage, alors que les deux derniers marquent la domination de la voix du narrateur dans l'histoire qu'il raconte.

Norman Friedman³⁹ s'inscrit également dans la tradition issue d'Henry James. Il considère que l'histoire doit se raconter d'elle-même et placer les impressions des personnages au premier plan de l'intrigue, au détriment de la voix du narrateur qui doit s'effacer de la narration. Ainsi, selon le critique, le choix du point de vue narratif concerne la position du narrateur dans l'histoire qu'il raconte, ce qui revient à se demander « qui parle au lecteur? » ou, de façon équivalente, « à quelle distance de son histoire l'auteur place-t-il le lecteur? ». La classification des points de vue de Friedman, qui s'énonce en huit types, est organisée selon une échelle mimétique qui correspond à l'effacement de plus en plus marqué de la voix du narrateur. Ainsi, plus la voix du narrateur s'interpose entre le personnage et le lecteur, moins le récit est « montré » et moins l'illusion de réalité créée est intense. Friedman différencie « l'omniscience éditoriale » de « l'omniscience neutre », où la voix du narrateur domine la narration; puis les types du « je comme témoin », du « je comme protagoniste », de « l'omniscience multi sélective », du « mode dramatique » qui sont autant de variantes permettant la délégation de la parole du narrateur aux personnages de l'histoire. Finalement, le dernier type de point de vue, que Friedman nomme « caméra », est une situation limite où l'auteur est exclu de l'histoire de façon telle que l'information livrée au lecteur se présente sans sélection ni organisation. Évidemment, ce dernier type sous-entend que le récit peut à l'occasion se départir d'un narrateur, ce qui est difficilement concevable puisque le choix d'un point de vue ne peut empêcher le narrateur de présenter son histoire dans l'ordre qu'il juge significatif ou dans les mots qu'il considère révélateurs.

Dramatisation et focalisation sont donc deux modalités du récit dont les opérations restent toutefois distinctes, ce que Genette semble oublier lorsqu'il considère que la focalisation interne (le point de vue d'un personnage) est parfaite dans le monologue intérieur⁴⁰. En effet, il faut

³⁹ Norman Friedman, « Point of view in fiction : a development of a critical concept », *PMLA*, LXX, décembre 1955, p. 1160-1184.

⁴⁰ Gérard Genette, « Discours du récit », *op. cit.* n. 1, p. 209-210.

considérer que la question de la focalisation ne se pose qu'à l'intérieur du discours du narrateur et s'arrête où commence celui des personnages. En ce sens, le monologue intérieur découle d'un effort de dramatisation et non d'un changement de point de vue. En effet, dans le monologue intérieur, ce n'est pas le discours d'un narrateur que l'on reçoit, mais bien celui d'un personnage. Le fait que le narrateur soit ou non ce personnage ne change rien à l'affaire puisque, même si l'un et l'autre forment une seule et même personne, nous ne pouvons jamais les confondre.

Ainsi, lorsque James, Lubbock, Brooks et Warren et Friedman postulent que la délégation de la voix du narrateur au personnage correspond à un changement de point de vue, ils oublient que la narration d'une histoire se restreint rigoureusement au discours d'un narrateur. Lorsque le narrateur se tait pour laisser parler les personnages (que ce soit sous la forme d'un dialogue ou d'un monologue) la narration est mise de côté et la question de la focalisation ne se pose plus. Dans le drame ou dans la pièce de théâtre, rien n'est « focalisé ». Le personnage parle et se raconte. La présence du narrateur est effacée. Il n'y a plus de narration et encore moins de focalisation.

En confondant narration et dramatisation, les théoriciens de la tradition issue d'Henry James assimilent la question de la focalisation à celle du *régime narratif*⁴¹ puisque, dans leur esprit, le récit à point de vue implique un narrateur qui agit comme personnage dans l'action. Ainsi considèrent-ils que le point de vue narratif tient au type de narrateur en jeu et revient à déterminer « qui raconte l'histoire? » et, plus précisément, s'il le fait à la première ou à la troisième personne.

L'opération revient à distinguer, comme le propose Genette, les « relations » homodiégétique ou hétérodiégétique. La narration à la première personne correspond au régime homodiégétique puisque le narrateur du récit s'implique personnellement dans l'histoire qu'il raconte. En revanche, la narration à la troisième personne signale la tenue d'un récit au régime hétérodiégétique dans lequel le narrateur s'exclut de l'univers des personnages dont il raconte les aventures. Mais, en réalité, le choix d'un régime narratif n'entraîne aucun changement de point de vue. Genette le remarque avec justesse en affirmant que « la focalisation sur le héros est pour

⁴¹ Spécifions toutefois que l'expression « régime narratif », contrairement à celle de « relation » qu'utilise Genette, a l'avantage de qualifier le type de narration en jeu plutôt que le type de narrateur impliqué dans le récit : un narrateur n'est jamais homo ou hétérodiégétique ; c'est sa narration qui l'est.

le narrateur une restriction de champ tout aussi artificielle à la première personne qu'à la troisième⁴² ». L'identité du narrateur ne concerne effectivement que le choix d'une voix qui raconte et ne tient donc aucunement à une question de point de vue : que le narrateur soit ou non un personnage, les trois types de focalisations restent possibles.

Ainsi, lorsque Wayne Booth, dans son essai « Distance et point de vue », associe ouvertement le problème à celui de la « voix de l'auteur », il confond à l'évidence la question de la focalisation avec celle du régime narratif. Ceci le conduit à présenter une typologie des points de vue qui dépend directement des types de narrateurs impliqués dans le récit : le « narrateur non-représenté », dont la voix reste impersonnelle et le « narrateur représenté », qui répond à la voix d'un auteur qui se dit « je » et qui est un personnage de l'histoire⁴³. Mais Booth traite ici volontairement d'un fait de voix – c'est d'ailleurs ainsi que l'on se souviendra de son essai – qu'il a cependant le défaut de nommer « point de vue ». Selon lui, les changements de focalisation dépendent des types de narrateurs en jeu, ce qui revient évidemment à poser la question de la narration, « qui raconte l'histoire? », et non celle de la focalisation.

Les théories de Lubomir Dolezel s'inscrivent dans la continuité de celles de Booth. Dans son essai « The typology of narrator : Point of view in fiction⁴⁴ », il associe, comme le révèle le titre de son essai, le type de narrateur impliqué dans le récit aux changements de points de vue. Ce rapprochement découle de la distinction qu'il propose entre les « textes sans locuteur » et les « textes avec locuteur » où, dans le dernier cas, celui qui parle est un personnage ou un narrateur. Mais ces considérations vont à l'encontre du principe selon lequel un récit sans narrateur est impossible. Pourtant, Dolezel déclare que le texte sans locuteur confère à la narration une plus grande objectivité puisque « tous les faits matériels et psychiques sont montrés au lecteur comme s'il les voyait directement⁴⁵ », comme au cinéma. En revanche, les textes dont le locuteur est un narrateur peuvent emprunter deux formes : la narration est dite « rhétorique » lorsque l'instance narrative est représentée et qu'elle s'implique personnellement dans l'histoire qu'elle raconte; mais elle est « subjective » lorsqu'elle s'articule à la troisième personne et que le narrateur, sous une apparente objectivité, manifeste, par quelques « signaux », son implication dans le discours.

⁴² Voir à ce sujet la critique de Gérard Genette dans le « Discours du récit », *op. cit.* n. 1, p. 210-211.

⁴³ Wayne Booth, « Distance et point de vue. Essai de classification », traduction Martine Desormonts, *Poétique*, vol. 1, n° 4, 1970, p. 511-524, paru originellement dans *Essays in Criticism*, IX, 1961, p. 515-516 et 521.

⁴⁴ Lubomir Dolezel, « The typology of narrator: point of view in fiction » dans *To Honor Roman Jakobson*, tome 1, La Hargue/Paris, Mouton, 1967, p. 541-552.

⁴⁵ Nous traduisons. *Ibid.*, p. 548.

Enfin, Dolezel ajoute à sa classification un troisième type de point de vue, celui où le locuteur du récit est un personnage de l'action. À cet égard, le critique considère que toutes les formes de narration à la première personne (celles où le personnage, l'observateur ou l'auteur raconte leur propre histoire) en constituent des variantes. Mais, tout bien considéré, cette typologie du point de vue reste assez confuse, car elle répond, sous un jour plus détaillé, aux différents types de narrateurs définis par Wayne Booth. Sur les traces de ce dernier, Dolezel confond la focalisation, l'identité du narrateur et le choix d'un régime narratif.

L'approche de Franz Stanzel⁴⁶ se distingue quelque peu des précédentes. Alors que les théoriciens de la tradition d'Henry James associent ouvertement les changements de voix au choix d'un point de vue particulier, Stanzel réoriente le problème en envisageant la focalisation comme un mode de médiation du discours du narrateur. Or, si cette approche du point de vue nous rapproche d'une conception plus juste de la focalisation, elle conduit néanmoins le critique à dresser une classification qui demeure, selon nous, contestable. Stanzel cherche avant tout à constituer une typologie du roman et, selon lui, c'est le point de vue qui détermine le type de « situation narrative » en jeu⁴⁷. En découle que chaque type de roman se caractérise par un point de vue particulier: le roman « autorial » s'articule suivant le point de vue d'un auteur (*authorial medium*) qui s'implique personnellement dans la narration puisqu'il commente constamment les événements; le roman « personnel » s'énonce à la première personne et implique le point de vue d'un narrateur personnage (*figural medium*) qui participe à l'action; enfin, le roman « figural » s'énonce à la troisième personne et commande que le narrateur s'efface complètement derrière l'un de ses personnages, de façon à ce que le point de vue adopté soit celui du lecteur, comme dans une pièce de théâtre. À ces trois types de points de vue, Bertil Romberg⁴⁸, qui reprend à son compte les démonstrations de Stanzel, ajoute encore celui de « l'observateur béhavioriste », qui correspond au point de vue « caméra » de Freidman dont nous avons déjà cerné les limites⁴⁹. Mais, si les théories de Stanzel et de Romberg ont l'intérêt de définir le point de vue comme un véritable processus de médiation, nous sommes forcés d'admettre que la différence entre le

⁴⁶ Franz Stanzel, « Introduction » et « The Narrative Situation and the Epic Preterit » dans *Narrative Situations in the Novel : "Tom Jones", "Moby-Dick", "The Ambassadors", "Ulysse"*, traduction de l'allemand par J. Pusack, Bloomington, (1955), 1971.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 23.

⁴⁸ Bertil Romberg, « Theories of the First Person Novel and of Narrative Technique » dans *Studies in the Narrative Technique of the First Person Novel*, Lund, 1962, p. 3-32.

⁴⁹ Notons que Gérard Genette trouve le quatrième type de point de vue proposé par Romberg « clairement discordant par rapport au principe de classement des trois premiers ». Gérard Genette, *op. cit.* n. 1, p. 205.

« roman personnel » et le « roman figural » ne tient qu'à un changement de pronoms, ce qui concerne moins la focalisation que la narration.

Telle n'est pourtant pas l'opinion de plusieurs critiques contemporains⁵⁰. En général, ces derniers considèrent que la narration en régime homodiégétique entraîne une nouvelle formulation du concept de focalisation. Mais si le régime homodiégétique de la narration correspond souvent à une focalisation du narrateur (s'échangeant avec une focalisation interne fixe du héros), il s'agit là d'une simple corrélation, et non d'une implication. En effet, même dans les cas les plus simples de narration, ceux, par exemple, où le narrateur se raconte sa propre histoire dans laquelle personne d'autre que lui n'est impliqué comme personnage, les trois types de focalisation restent possibles. Si, le plus souvent, le récit homodiégétique est focalisé par le narrateur, rien n'indique que cette corrélation commande que ce soit toujours le cas : le narrateur personnage peut toujours choisir d'adopter le point de vue d'un autre protagoniste (celui d'un « moi passé » qui figure comme personnage dans l'action, par exemple); ou encore faire l'effort de se distancier de son expérience des événements pour les présenter comme le ferait un observateur étranger (pour exercer un regard critique sur ce qu'il raconte, par exemple). Ainsi, les critiques qui voient, dans le choix d'un régime narratif, les critères servant à établir une typologie des focalisations font fausse route. Le narrateur peut être ou non un personnage, sans que cela n'implique un point de vue particulier.

Enfin, le problème de la focalisation se dégage tout autant du choix d'un *niveau narratif* qui consiste à déterminer à quel degré s'élaborera l'histoire racontée. Dans le « Discours du récit », Genette distingue trois niveaux de la narration, considérant que « *tout événement raconté par un récit est à un niveau diégétique immédiatement supérieur à celui où se situe l'acte narratif*⁵¹ ». En ce sens, le narrateur premier se situe toujours à un niveau extradiégétique. Ainsi en est-il du maquis de Renoncours qui, dans *Manon Lescault*, situe le récit conté dans le cadre de ses *Mémoires*. Le narrateur second, celui à qui le narrateur premier a délégué la narration, se situe à un niveau intradiégétique, comme Des Grieux qui est narrateur de ses aventures avec Manon. Finalement, toute narration incluse dans le récit du narrateur second se situe à un niveau

⁵⁰ Voir entre autres Japp Lintvelt, « Établissement de la typologie narrative » dans *Essais de typologie narrative*, Paris, José Corti, 1980; Pascal Ifri, « Focalisation et récits autobiographiques. L'exemple de Gide », *Poétique*, n° 18, 1987, p. 483-496; et Gérard Cordesse, « Narration et focalisation », *Poétique*, vol. 19, n° 76, 1988, p. 487-498.

⁵¹ Gérard Genette, « Discours du récit », *op. cit.* n. 1, p. 238.

métadiégétique, comme le sont, par exemple, les passages où Manon devient narratrice à son tour, à l'intérieur de la narration de Des Grieux. Le choix d'un niveau narratif relève donc essentiellement d'une question de voix et ne concerne que la narration : il s'agit d'une opération qui, au même titre que les précédentes, précède la focalisation. En bonne logique, il faut d'abord savoir qui raconte l'histoire avant de déterminer de quel point de vue il le fait. Ce sont là deux questions différentes qu'il ne faut pas confondre⁵².

2.2 La focalisation et l'énonciation

Plusieurs théoriciens considèrent que l'énonciation de la narration sert de base à l'établissement d'une typologie des focalisations puisque l'approche linguistique du point de vue permettrait de redéfinir le problème en des termes moins métaphoriques. C'est, du moins, l'avis de Laurent Danon-Boileau. Sa typologie des focalisations s'élabore en trois termes, sur le modèle de celle de Genette, mais repose sur les qualités énonciatives de la narration. À son avis, c'est dans l'énoncé même que transparaît le mieux la « position » du narrateur par rapport à celle assignée aux personnages⁵³.

Pour Danon-Boileau, la « focalisation zéro » de Genette correspond à une situation énonciative particulière, celle où « le point de vue adopté dans les énoncés primaires⁵⁴ de la narration n'est jamais directement celui d'un personnage ». Cela implique que le narrateur conserve toujours une certaine distance par rapport aux personnages et qu'il s'interdit continuellement de les juger. Danon-Boileau illustre son propos de quelques exemples qu'il convient d'examiner :

Paul regardait la mer. Soudain, il aperçut une jeune fille qui se débattait dans les flots. Hélas, songea-t-il, elle va se noyer [Exemple 1].

⁵² Nous renvoyons à ce sujet à l'ouvrage de Guy Laflèche, *op. cit.* n. 31, p. 33-35.

⁵³ Laurent Danon-Boileau, « Construire le regard » dans *Produire le fictif. Linguistique et écriture romanesque*, Paris, Klincksieck, 1982, p. 44.

⁵⁴ L'énoncé primaire correspond à tout « ce qui, dans un texte, n'appartient pas à l'une de ces trois catégories d'énoncés rapportés [discours direct, discours indirect et discours indirect libre]. Bien qu'il soit défini négativement (comme une sorte de « reste » une fois soustraits les énoncés rapportés), l'énoncé primaire, comme son nom l'indique, est le niveau d'énoncé le plus enchâssant ». Danon-Boileau illustre ce principe d'un exemple : dans l'énoncé « Œdipe disait que sa mère était belle », « Œdipe disait » est un énoncé primaire. *Ibid.*, p. 27.

Paul regardait la mer. Il aperçut soudain une infortunée jeune fille qui luttait en vain contre les flots. Son sang ne fit qu'un tour. Il courut à son secours [Exemple 2].

Selon le critique, le premier cas constitue un exemple parfait de focalisation zéro puisque l'énoncé rapporté « songea-t-il » témoigne de l'omniscience du narrateur qui a accès aux pensées intimes du héros, mais qui ne s'implique jamais dans le récit pour se prononcer sur la tournure des événements.

En revanche, le second énoncé constitue un exemple de focalisation interne puisqu'il permet au « narrateur (qu'il soit explicite ou anonyme⁵⁵) de laisser entendre immédiatement les propos intimes d'un personnage, ses jugements, ses appréciations, en adoptant, dans sa propre formulation du récit, des appréciations et des modalités qui pourraient être celles d'un personnage⁵⁶ ». En ce sens, Danon-Boileau considère que les expressions « infortunée jeune fille » et « en vain contre la furie des flots » indiquent que le narrateur primaire porte un jugement sur la situation des personnages, de sorte que la focalisation est nécessairement celle de Paul.

À notre avis cependant, les critères qui servent ici à distinguer la focalisation zéro de la focalisation interne portent à confusion. À l'évidence, les deux énoncés analysés par le critique sont des exemples de focalisation interne. La confusion découle d'une double erreur. D'abord, Danon-Boileau assimile, comme les théoriciens issus de la tradition d'Henry James, la voix du personnage à un changement de focalisation. Mais il apparaît clairement que l'énoncé rapporté « songea-t-il », tout comme « Hélas [...] elle va se noyer », appartient au discours du personnage et non à celui du narrateur. En ce sens, ces énoncés ne signalent aucune restriction (ou ouverture) de champ particulière. La seconde erreur du critique consiste à chercher, dans le contenu de la narration, les signes de l'implication émotive du narrateur dans l'histoire. Mais les expressions plus « personnalisées » que relève le critique pour démontrer que le second énoncé est un exemple de focalisation interne ne concernent que le contenu de la narration et non la focalisation. À notre avis, les deux énoncés s'articulent selon la focalisation du personnage

⁵⁵ Selon Danon-Boileau, l'énoncé primaire implique un narrateur primaire qui peut être explicite ou anonyme. Le narrateur anonyme est le support d'un énoncé primaire qui ne comporte pas de pronom à la première personne (*ibid.*, p. 37). En revanche, le narrateur explicite est le support d'un énoncé primaire qui comporte la trace référentielle du narrateur ou un pronom à la première personne (*ibid.*, p. 38). Le dernier type correspond à ce que Wayne Booth nomme le « narrateur représenté ».

⁵⁶ *Ibid.*, p. 45.

puisque rien n'indique que le narrateur s'implique personnellement dans le récit de façon à montrer qu'il en sait plus que le héros.

Danon-Boileau redéfinit également la « focalisation externe » de Genette selon des critères énonciatifs en prenant appui sur l'ouverture de *la Peau de Chagrin*. Il propose ainsi que la focalisation externe découle, d'une part, de l'absence des appréciations du narrateur primaire et, d'autre part, de « l'absence des modalités et d'appréciations qui pourraient être attribuées, du point de vue du sens, au narrateur rapporté – c'est-à-dire au personnage⁵⁷ ». En ce sens, la seule différence entre la focalisation zéro et la focalisation externe tiendrait au fait que, dans le premier cas, le narrateur peut rapporter les pensées de ses personnages alors que, dans le second cas, il ne le peut pas. Examinons l'exemple qui sert d'illustration au critique :

Ned Beaumont repassa devant Madvig et écrasa le bout de son cigare dans un cendrier de cuivre avec les doigts qui tremblaient.

Les yeux de Madvig restèrent fixés sur le dos du jeune homme jusqu'à ce qu'il se fût redressé et retourné. L'homme blond eut alors un rictus à la fois affectueux et exaspéré.

Selon Danon-Boileau, la focalisation est ici externe parce que les énoncés ne fournissent pas d'indices suffisants qui permettraient d'attribuer ce qui est raconté à un des personnages en scène. Or s'il s'agit effectivement, ici, de focalisation externe, c'est principalement parce que le narrateur fait l'effort de limiter son savoir à celui d'un observateur extérieur et de ne livrer aucune information qui rende compte de son implication personnelle dans la narration, ce qui n'a, en conséquence, aucun lien avec les types d'énoncés utilisés.

La focalisation est une figure du récit, un phénomène abstrait qui ne peut se comprendre en termes énonciatifs. La raison en est simple : l'énonciation mesure le degré d'implication émotive du narrateur dans l'histoire qu'il raconte, ce qui ne concerne que la narration. En effet, raconter une histoire suppose nécessairement l'utilisation de mots, de formulations spécifiques, d'énoncés particuliers, de tournures stylistiques déterminées qui dépendent du type de narrateur impliqué dans le récit, de ses réactions par rapport aux événements présentés, des émotions qu'il utilise pour en rendre compte, et non de la focalisation.

On comprendra donc que la focalisation ne peut jamais correspondre à un « jugement », à un « point de vue prédicatif » ou à un point de vue « idéologique », tel que le considèrent

⁵⁷ *Ibid*, p. 47.

Aumont, Shlomith Rimmon-Kenan, Boris Uspenski, Seymour Chatman. L'attitude qu'adopte un narrateur par rapport aux événements concerne, répétons-le, la narration et non la focalisation.

Pourtant, Rimmon-Kenan⁵⁸ postule que la focalisation, telle que l'envisage Genette, aurait avantage à être redéfinie de façon à ce qu'elle tienne compte tant de son caractère cognitif, perceptif, qu'idéologique. C'est ainsi que la typologie qu'elle propose s'organise, tout comme celle de Boris Uspenski, en fonction de trois facettes (perceptive, psychologique et idéologique) au sein desquelles le critère interne/externe s'applique. Sans détailler ici ces typologies, nous retiendrons du moins la facette « idéologique » de la focalisation que Rimmon-Kenan qualifie « d'externe » lorsque l'idéologie dominante est celle du narrateur-focalisateur et « d'interne », lorsque l'idéologie dominante est celle du personnage. De façon identique, Uspenski⁵⁹ distingue « le plan idéologique externe », où l'évaluation idéologique se fait à partir d'une position abstraite et extérieure à l'œuvre, du « plan idéologique interne » où l'évaluation idéologique se fait par le biais d'un personnage. Dans la même lignée de pensées, Chatman⁶⁰ isole un aspect particulier du point de vue qu'il nomme « Slant » ou « conceptual point of view » et qui concerne l'intérêt ou l'attitude d'un personnage par rapport à l'univers fictionnel. Le « Slant » répond donc à une fonction d'attestation, c'est-à-dire au témoignage, de la part du narrateur, du rapport qu'il entretient avec l'histoire sur le plan idéologique.

Mais il apparaît maintenant évident que la position idéologique du narrateur dans l'histoire qu'il raconte n'a que peu à voir avec la focalisation et encore moins avec les modalités du récit. Un narrateur qui raconte l'histoire d'un jeune homme raciste en adoptant strictement son point de vue peut ou non partager, sur le plan idéologique, l'attitude de son personnage. Mais que le narrateur soit raciste ou qu'il ne le soit pas n'a aucun impact sur la focalisation : ce qu'il pense concerne le contenu de la narration et son rapport à ce contenu – c'est l'énonciation – et non les modalités de son discours.

⁵⁸ Shlomith Rimmon-Kenan, « Text : focalisation » dans *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, London/New York, Routledge, 1983, p. 71-85.

⁵⁹ Boris Uspenski, « Poétique de la composition », *Poétique*, n° 9, p. 124-134. Voir également à ce sujet son ouvrage *A Poetics of Composition. The Structure of the Artistic Text and Typology of Compositional Form*, Berkley, University of California Press, 1973.

⁶⁰ Seymour Chatman, « Characters and Narrators. Filter, Centre, Slant and Interest Focus », *Poetics Today*, n° 7, 1986, p. 189-204.

2.3 L'ocularisation, la perspective, le point de vue et la focalisation

La typologie des focalisations de Gérard Genette a également été remise en cause par les critiques qui s'intéressent à l'analyse narrative des films. À leur avis, la définition que propose Genette de la focalisation est problématique puisqu'elle n'établit aucune distinction entre les points de vue perceptif et cognitif. À cet égard, François Jost, souhaitant mettre au point une narratologie du film, propose de tracer une frontière entre *raconter* et *voir*⁶¹, ce qui entraîne nécessairement l'éclatement d'une conception unique du point de vue narratif comme celle de Genette :

Méthodologiquement, il n'est pas possible d'assimiler purement et simplement la question *qui voit?* à ce qu'on nomme, en théorie littéraire, la *focalisation*. En effet, on n'a pas suffisamment remarqué que ce concept recouvre deux réalités narratives distinctes : d'une part, le *savoir* du narrateur par rapport à ses personnages (en sait-il plus ou moins qu'eux?); d'autre part, sa *localisation* par rapport aux événements qu'il raconte⁶².

Selon Jost, le cinéma travaille sur deux registres à la fois : *montrer* ce que voit le personnage et *dire* ce qu'il en pense. En ce sens, l'information narrative dans le film peut être livrée verbalement ou visuellement, de sorte que le problème de la focalisation ne saurait se limiter à la question « qui voit? » comme le suggère Genette⁶³. Le « point de vue » possède plutôt une double nature qui implique deux figures narratives distinctes : d'une part, la *focalisation* « qui renvoie à une relation de savoir qui définit la position du narrateur par rapport au personnage⁶⁴ »; d'autre part, *l'ocularisation* qui renvoie à la « position de la caméra » et à « la relation de ce qu'elle montre par rapport à ce que le personnage est censé voir⁶⁵ ». À ces deux types de points de vue, Jost ajoute *l'auricularisation*, deuxième type de point de vue perceptif, qui correspond cette fois à la relation entre ce que la bande sonore émet et ce que le personnage entend⁶⁶.

La typologie des focalisations de Jost reste similaire à celle de Genette, à la différence qu'elle repose sur le savoir plus ou moins grand du spectateur (et non du narrateur) par rapport au

⁶¹ François Jost, « Narration(s) : En deçà et au delà », *Communication*, n° 38, 1983, p. 193.

⁶² *Ibid.*, p. 195.

⁶³ Dans le « Discours du récit », Genette spécifie que la focalisation ne saurait se résoudre à une problématique strictement visuelle. Mais il propose néanmoins que la question « qui voit? » suffise à déterminer la focalisation en jeu. Gérard Genette, *op. cit.* n. 1, p. 203.

⁶⁴ François Jost, *l'Œil-caméra. Entre film et roman*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1987, p. 63.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 19.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 45-49.

personnage. En *focalisation externe*, le spectateur en sait moins que le personnage. Il ignore les pensées du protagoniste et se trouve incapable de justifier les actions qu'il exécute puisque aucune voix *off* n'intervient pour l'en informer. En *focalisation spectatorielle* (la focalisation zéro de Genette), le son, l'image, la mise en scène, le montage impliquent que le spectateur en sache plus que le personnage. C'est le cas, notamment, des séquences filmiques dans lesquelles le spectateur voit ce qui échappe au personnage en scène. Enfin, en *focalisation interne*, le spectateur en connaît autant que le personnage : il « pénétr[e] dans la tête » de ce dernier et « vit les événements comme le personnage les vit⁶⁷ ».

L'ocularisation, pour sa part, peut emprunter deux formes. L'ocularisation *zéro* implique que la caméra soit placée hors de portée de l'œil du personnage. Elle montre alors ce que voit le « grand imagier », le réalisateur du film. L'ocularisation interne, en revanche, implique que la caméra montre ce que voit le protagoniste de sorte que « le spectateur s'identifie ponctuellement au regard du personnage⁶⁸ ». Selon Jost, l'ocularisation peut, à l'occasion, prendre la valeur d'une focalisation, notamment lorsque les images livrent au spectateur une information que ne possède pas forcément le héros ou encore lorsque le spectateur voit quelque chose que ne voit pas le personnage. Dans ce cas, les images se rapportent à l'œil du grand imagier, mais correspondent toujours à un discours. « Sensible aux gestes du grand imagier, nous dit Jost, je prends seulement conscience d'assister à un discours : on me raconte, ce n'est donc pas la réalité même; le conteur, quant à lui, me situe à l'intérieur d'un récit, dévoilant d'emblée [par l'image] sa relation à la diégèse⁶⁹ ».

Suivant un modèle similaire, Jost différencie l'auricularisation zéro de l'auricularisation interne. En auricularisation zéro, « la bande sonore est soumise à la distance apparente du personnage [...] [et] le son n'est alors ancré ou relayé par aucune instance diégétique⁷⁰ ». En

⁶⁷ *Ibid.*, p. 72. À cet égard, Jost souligne que la focalisation interne n'est pas systématiquement assimilable au principe de la caméra subjective, comme le suggère Genette, puisque cela reviendrait à confondre focalisation et ocularisation : le spectateur peut connaître les pensées et les réflexions du héros, sans pour autant que la caméra montre strictement ce que voit le personnage.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 22. On notera au passage que l'ocularisation interne peut, selon Jost, adopter deux formes : l'ocularisation interne secondaire, « lorsque la subjectivité d'une image est construite par des raccords (comme dans les champ contre champ) ou par le verbal (cas d'une accroche dialoguée), bref par une contextualisation » (p. 23); et l'ocularisation interne primaire, lorsque la présence d'un « corps ou [celle] d'un œil permet, sans le recours au contexte, d'identifier un personnage absent de l'image » (p. 23-24). Cette distinction nous concerne peu, c'est pourquoi nous ne nous y attardons pas.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 35.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 49.

contrepartie, lorsque l'auricularisation est interne, la bande sonore renverra directement à ce qu'entend un personnage⁷¹.

Mais, malgré tout l'intérêt que nous portons aux théories de Jost et, en dépit de l'enthousiasme qu'elles ont suscité chez plusieurs de ses contemporains, nous sommes forcés d'admettre que les concepts d'ocularisation et d'auricularisation que propose le critique ne s'appliquent qu'au film. Ils ne peuvent donc pas servir à l'établissement d'une typologie des focalisations qui s'appliquerait à tous les types de récit. Lorsque Jost distingue ocularisation et focalisation, il démontre que la perspective du film doit être comprise différemment selon qu'elle renvoie au regard ou au savoir (du grand imagier, du personnage ou du spectateur), prétextant que l'acte de *montrer* se distancie de celui de *dire*. Mais l'image ne dit jamais rien, elle montre. Et montrer ne concerne que le récit visuel et renvoie nécessairement à la position d'une caméra qui trouve difficilement sa place dans un roman. Si l'on comprend la focalisation comme une restriction de champ⁷², on accepte qu'il importe peu de savoir si l'image montrée correspond bien à ce que voit le personnage.

Considérons, plus pratiquement, l'exemple du récit à coloration raciste : la question n'est pas de savoir si le lecteur ou le spectateur voit ou non le personnage procéder à des agressions contre des individus d'origines différentes de la sienne. Ce qui importe, au contraire, est de se demander si le narrateur s'en tient ou non au point de vue de son personnage sans en déroger ou s'il lui arrive de s'en dégager et comment. Que l'on voit ou non le personnage à l'écran, que l'on connaisse ou non ce qu'il voit, rien de cela ne concerne la narration, mais seulement son médium. Cela se réduit strictement à la position d'une caméra et à la sélection des images qu'elle dévoile. Il s'agit donc d'une opération qui, non seulement se distingue de la narration, mais la précède.

La focalisation nous force à établir une frontière entre ce qui concerne la représentation et ce qui concerne la narration. C'est ce que suggère notamment Jacques Aumont⁷³ lorsqu'il envisage séparément les différents sens que l'on donne habituellement à la notion de point de vue. Selon lui, l'emplacement d'une caméra, l'établissement d'un cadre (perspective),

⁷¹ Ici encore, Jost différencie « auricularisation interne secondaire » et « auricularisation interne primaire », la première renvoyant à la situation où « la subjectivité auditive est construite par le montage visuel », la seconde renvoyant à la situation où « certaines déformations écartent la bande sonore des codes du réalisme et renvoient d'emblée à la subjectivité d'une oreille ». *Ibid.*, p. 49.

⁷² Notons à cet égard que Genette, dans le *Nouveau Discours du récit*, proposera de remplacer la question « qui voit? » dont il s'était d'abord servi pour définir la focalisation dans ses *Figures*, par la question « qui perçoit? » qui a l'intérêt de se distancier d'un point de vue trop strictement visuel ou trop strictement cognitif.

⁷³ Jacques Aumont, « Le point de vue », *Communication*, n° 38, (1981), 1983, p. 2-29.

l'organisation narrative du récit et le jugement du narrateur sur l'histoire qu'il raconte sont des opérations distinctes, respectivement corollaires d'un effort de *représentation*, de *narration* et de *symbolisation*. Sur ce modèle, nous considérons que l'ocularisation, la perspective, le point de vue et la focalisation constituent des opérations distinctes qu'il convient d'envisager séparément de façon à cerner le niveau dans lequel s'exerce l'analyse.

Nous avons déjà spécifié que la question de la focalisation ne se posait qu'à l'intérieur du discours d'un narrateur. En conséquence, l'*ocularisation* est une opération qui précède la narration. Elle consiste à positionner une caméra de façon à produire des images qui seront montrées pour produire la narration cinématographique. La caméra en place, il s'agit ensuite de déterminer à quel œil se fonde ou non l'image que l'on veut montrer. Cette opération consiste à choisir la *perspective* du récit visuel qui pourra être celle du « grand imagier » et/ou celle du personnage. Commence alors la narration, le fait pour un narrateur de raconter son histoire en adoptant un point de vue particulier. Le *point de vue*, ainsi compris, est l'équivalent narratif de la perspective, mais entendu comme une restriction de champ à l'intérieur de la narration. Finalement, la *focalisation* correspond à l'organisation des différents points de vue adoptés par le narrateur du récit : c'est donc la réalisation concrète et globale des points de vue de l'histoire.

2.4 Le sujet et l'objet de la focalisation

Mieke Bal est sans doute celle qui a critiqué le plus ouvertement la typologie des focalisations de Gérard Genette. Ses réflexions découlent de son opposition à l'une des remarques formulées par le critique dans ses *Figures*, qui concerne le repérage de la focalisation externe dans *le Tour du monde en 80 jours* de Jules Verne :

La distinction entre les différents points de vue [écrit Genette] n'est pas toujours aussi nette que la seule considération des types purs pourrait le faire croire. Une focalisation externe par rapport à un personnage peut parfois se laisser aussi bien définir comme focalisation interne sur un autre : la focalisation externe sur Philéas Fogg est aussi bien focalisation interne sur Passepartout médusé par son nouveau maître, et la seule raison pour s'en tenir au premier terme est la qualité de héros de Philéas, qui réduit Passepartout au rôle de témoin; et cette ambivalence (ou réversibilité) est aussi sensible lorsque le témoin n'est pas personnifié, mais reste un

observateur impersonnel et flottant, comme au début de la *Peau de Chagrin*⁷⁴.

De l'avis de Mieke Bal⁷⁵, ces considérations sont irrecevables et rendent compte des lacunes de la typologie de Genette, qui s'articule selon des principes hétérogènes. Selon elle, la différence entre le récit en focalisation zéro et celui en focalisation interne repose sur le changement de la personne qui voit puisque l'instance qui focalise la narration n'est pas la même dans les deux cas. Elle considère également que la différence entre la focalisation externe et la focalisation interne repose sur une différence d'objet focalisé : en focalisation interne, le « personnage focalisé » voit, alors qu'en focalisation externe, il est vu⁷⁶. Ceci conduit la théoricienne à distinguer le sujet et l'objet de la focalisation, c'est-à-dire la focalisation *par* un sujet et la focalisation *sur* un objet.

La focalisation, selon Bal, sous-entend un *focalisateur* et un focalisé. Le *focalisateur* est le sujet abstrait de la focalisation qui doit être compris au sens large, c'est-à-dire comme « centre d'intérêt ». Le *focalisé*, en revanche, est l'objet perceptible ou imperceptible de la focalisation. Or, cette distinction permet à Bal d'enrayer le concept de focalisation interne de Genette qu'elle trouve difficilement utilisable, tout particulièrement dans le cas de Philéas Fogg dans *le Tour du monde en 80 jours* :

On voit que l'emploi nonchalant d'une préposition suffit pour renverser une théorie. Si Genette avait pensé distinguer « focalisation sur » de « focalisation par », il n'aurait jamais abouti à traiter Philéas et son valet comme des instances presque interchangeables et à traiter comme « focalisé » aussi bien le sujet (Passepartout) que l'objet (Philéas)⁷⁷.

De l'avis de Bal, le cas de Philéas Fogg suffit à démontrer que la focalisation interne se différencie mal de la focalisation externe. Selon la critique, cette difficulté résulte non pas d'un changement de focalisation, comme le prétend Genette, mais d'un changement d'objet vu. À l'occasion, Philéas est l'objet imperceptible de la focalisation (c'est-à-dire qu'il n'est descriptible que de l'extérieur); dans d'autres cas, Philéas devient l'objet perceptible de la focalisation, notamment quand Passepartout est le sujet focalisateur.

⁷⁴ Gérard Genette, *op. cit.* n. 1, p. 208.

⁷⁵ Mieke Bal, « Narration et focalisation », *Poétique*, vol. 8, n° 29, p. 107-127. Également repris dans « Narration et focalisation. Pour une théorie des instances du récit » dans *Narratologie. Essais sur la signification narrative de quatre romans modernes*, Paris, Klincksieck, 1977, p. 21-57.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 113.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 113.

Pierre Vitoux propose une réflexion similaire dans ses différents essais sur la focalisation. Dans « Le jeu de la focalisation⁷⁸ », il se propose de retravailler, en y mettant de l'ordre, les différentes remarques de Mieke Bal. Sur les traces de la critique, Vitoux considère que la focalisation doit être envisagée sous ses deux aspects – son sujet et son objet. Il propose cependant de modifier la typologie de la théoricienne en distinguant la focalisation-sujet (Fs) et la focalisation-objet (Fo), de manière à faire éclater la focalisation interne de Genette :

Tant qu'elle est Fo (porte sur un personnage comme objet), la focalisation interne s'oppose à la focalisation externe : la différence est que le focalisateur a ou n'a pas le privilège de pénétrer dans la conscience d'un ou plusieurs personnages, qu'il peut ou non percevoir plus que ne le ferait un spectateur hypothétique⁷⁹.

Ainsi, la focalisation interne est double selon que le focalisateur est autorisé à pénétrer la conscience d'un personnage (focalisation interne de Genette) ou se limite simplement à le considérer de l'extérieur (focalisation externe de Genette). En découlent deux types de focalisation-objet : la Fo interne et la Fo externe, qui viennent remplacer les notions plus floues de « focalisé perceptible ou imperceptible » proposées par Mieke Bal. Sur le même modèle, Vitoux distingue la focalisation-sujet selon qu'elle est déléguée ou non déléguée à une instance narrative. Selon lui, le récit est toujours focalisé par le narrateur⁸⁰, lequel peut alors déléguer ou non son point de vue à un personnage du récit. Ainsi, on parlera de focalisation déléguée lorsque le narrateur adopte le point de vue d'un personnage, et de focalisation non-déléguée lorsque le narrateur se contente d'adopter son propre point de vue. C'est suivant ces différents concepts que Vitoux reprend l'exemple de Genette à propos de Philéas Fogg :

Philéas est le « héros » du roman parce qu'il est le moteur de l'action, mais aussi par le caractère mystérieux de sa conduite, l'impossibilité où se trouve le lecteur de percer le secret de ses motivations. Autrement dit, le narrateur, même lorsqu'il assume la position de focalisateur, traite Philéas pendant une bonne partie du roman en Fo externe. [...] Il se réduit au rôle d'interprète des signes, d'autant plus rares que le personnage est taciturne et impassible⁸¹.

⁷⁸ Pierre Vitoux : « Le jeu de la focalisation », *Poétique*, vol. 13, n° 51, 1982, p. 359-368. Voir également les articles suivants de Pierre Vitoux sur le sujet : « Notes sur la focalisation dans le roman autobiographique », *Études littéraires*, XVII, 2, 1984, p. 261-272; « Focalisation, point de vue, perspective », *Protée*, vol. 16, 1988, p. 147-155.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 360.

⁸⁰ Nous limitons au minimum, pour l'instant, les remarques de Pierre Vitoux à ce sujet. Cependant, nous y reviendrons en fin de parcours, quand viendra le temps de proposer notre propre typologie des focalisations.

⁸¹ *Ibid.*, p. 362.

En faisant de Philéas l'objet externe (et donc inaccessible) de la focalisation du narrateur, Vitoux tente de démontrer que le héros est loin d'être une « instance interchangeable » avec son valet, comme l'avait considéré Mieke Bal. Mais Genette démentira, dans le *Nouveau Discours du récit*, avoir jamais suggéré une telle chose :

Je n'ai jamais, comme m'en blâme Mieke Bal, traité Philéas et Passepartout « comme des instances interchangeables » [...], et je n'ai jamais dit que le parti de Jules Verne pouvait être qualifié *ad libitum* de focalisation externe sur Philéas ou de focalisation interne sur Passepartout (ou sur quelque autre témoin spécifié); je suppose que ces deux partis alternent, et que certains segments peuvent rester indécidables, faute de précisions suffisantes [...]: il est dans le fait que *pour ce qui concerne notre information sur Philéas*, les deux partis sont *équivalents* et qu'à cet égard leur distinction peut être *négligée*⁸².

Selon Genette, l'exemple de Philéas Fogg ne pose donc pas d'ambiguïté : la focalisation de Philéas varie, au même titre que celle de Passepartout, sans recours à la distinction d'un objet ou d'un sujet de la focalisation. D'ailleurs, Genette s'opposera fermement aux concepts proposés par Mieke Bal qui restent, selon lui, « incompatibles avec [sa] conception de la chose. Pour [lui], il n'y a pas de personnage focalisant ou focalisé : *focalisé* ne peut s'appliquer qu'au récit lui-même, et *focalisateur*, s'il s'appliquait à quelqu'un, ce ne pourrait être qu'à celui qui *focalise le récit*, c'est-à-dire le narrateur⁸³ ».

On comprend ainsi que la focalisation ne se matérialise jamais. En distinguant sujet focalisateur et objet focalisé, Bal et Vitoux conçoivent la focalisation comme l'attribut d'une histoire (la particularité de ce qui est raconté) et non comme une rigoureuse figure du récit. La focalisation reste une modalité abstraite du récit qui ne possède ni sujet ni objet. C'est donc une absurdité de parler d'un « focalisateur », d'un « objet focalisé » et, dans le même sens, de parler de « focalisation sur » ou de « focalisation par ». La seule focalisation possible est la « focalisation *de/du* » : du personnage, du narrateur ou du narrataire du récit. Et, malgré que Genette adhère à cette proposition, nous ne pouvons qu'admettre qu'il oublie cette particularité

⁸² Gérard Genette, *Nouveau Discours du récit*, *op. cit.* n. 17, p. 50. Notons ici que l'explication que donne Genette du cas de Philéas Fogg est loin d'être tout à fait éclairante. Il est surprenant, on le constatera, de concevoir que certains segments d'un récit puissent rester « indécidables » et encore plus de concevoir que, dans le cas de Philéas et de Passepartout, « les deux partis sont équivalents » et que leur distinction peut être négligée. On démontrera qu'il n'en est rien : si la focalisation est un processus abstrait de modalisation du récit, elle n'est pourtant jamais équivalente pour deux partis.

⁸³ *Ibid.*, p. 48.

lorsqu'il considère que « la focalisation interne n'est pleinement réalisée que [...] dans cette œuvre limite qu'est *la Jalousie* de Robbe-Grillet où le personnage central se réduit absolument à – et se *déduit* rigoureusement de – sa seule position focale⁸⁴ ». Genette, apparemment entraîné par le concept de focalisation, associe le personnage du mari jaloux à sa « position focale » plutôt que de parler simplement de sa focalisation : la focalisation ne se matérialise jamais sous la forme d'une position et encore moins sous celle d'un personnage.

Une telle critique des typologies de Mieke Bal et de Pierre Vitoux n'a pourtant pas été acceptée par toute la communauté critique. Depuis la publication de l'ouvrage de Bal, les termes de « focalisateur » et de « focalisé » apparaissent régulièrement dans les essais des théoriciens s'intéressant à la focalisation. Pour ne donner qu'un exemple, Francis Vanoye⁸⁵, qui s'intéresse aux liens unissant récit écrit et récit filmique, différencie la focalisation *sur* le personnage de la focalisation *par* le personnage. Il soutient que la focalisation *sur* commande toujours l'utilisation de la troisième personne puisque l'instance narratrice, dans ce cas, nomme explicitement le personnage et le met à distance. En revanche, la focalisation *par* commande toujours l'utilisation de la première personne puisqu'il s'agit alors d'un personnage focalisant son propre récit. Évidemment, Vanoye confond ici, à la façon des critiques de la tradition d'Henry James, régimes narratifs et focalisations, sans compter qu'il délimite l'objet et le sujet de la focalisation selon les critères de l'énonciation, ce qui, on l'a vu, est inacceptable si l'on envisage la focalisation comme un processus de modalisation du récit. On voit donc à quelles confusions peut mener la différenciation d'un objet et d'un sujet de la focalisation : la focalisation est une figure narrative, une manière de raconter qui, en bonne logique, n'a ni sujet ni objet.

3. Nouvelle formulation du concept de focalisation et sa typologie

En dépit des nombreuses révisions et clarifications que nous venons de proposer, la typologie des focalisations de Genette porte toujours à confusion, surtout en ce qui concerne la

⁸⁴ *Id.*, *Figures*, *op. cit.* n. 1, p. 210.

⁸⁵ Francis Vanoye, « Points de vue, perspectives narratives, focalisation » dans *Récit écrit, récit filmique*, Paris, Cedic, 1989, p. 140-158.

définition de ses différents types. À ce titre, la focalisation zéro est difficilement acceptable dans la mesure où elle suggère qu'un récit puisse, à l'occasion, n'être focalisé par aucune instance. Or, si l'on admet d'emblée qu'il n'existe pas de récit sans narrateur, comment envisager qu'un récit puisse être non focalisé? Dans le même sens, la focalisation externe, telle que la définit Genette, reste toujours imprégnée d'un mystère suspect : il la désigne tantôt comme celle d'un « observateur inconnu », tantôt comme un de ces « points d'opacité définitive, où coïncident la perspective du héros et celle du narrateur⁸⁶ ». Enfin, si la focalisation interne ne semble pas causer de problème particulier quant à sa définition, elle reste pourtant ambiguë lorsque l'on s'attarde aux applications qu'en propose Genette. Comment, en effet, comprendre que « la focalisation interne [soit] rarement respectée » sous le seul prétexte qu'elle commande que « le personnage focal ne soit jamais décrit, ni même désigné de l'extérieur, et que ses pensées ou ses perceptions ne soient jamais analysées objectivement par le narrateur⁸⁷ »? À l'évidence, la typologie de Genette appelle certaines clarifications, tant au niveau théorique qu'au niveau pratique.

3.1 La focalisation du narrateur

Il n'existe pas, contrairement à ce qu'en pense Genette, de récit non focalisé : comme tout récit suppose nécessairement la présence d'un narrateur, tout récit implique également un ou plusieurs points de vue particuliers. Supposer le contraire serait admettre qu'un récit puisse n'être focalisé par aucune instance ou que la focalisation soit facultative, une sorte « d'accident » narratif.

Tout récit est nécessairement focalisé par le narrateur. Une telle idée a déjà été suggérée par Pierre Vitoux qui, dans son article « Le jeu de la focalisation » – auquel nous ne nous associerons qu'à cet égard – considère avec raison que tout narrateur est omniscient dans son propre récit. Ainsi,

L'absence de focalisation [est une] situation dans laquelle le texte n'établit aucune définition de perspective, aucune condition de limitation du champ de ce qui peut être perçu. Dans ce dernier cas, on peut dire que le pouvoir

⁸⁶ Gérard Genette, *op. cit.* n. 1, p. 216.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 209.

de focalisation est retenu par l'instance narrative, ou que le point de vue est celui du narrateur⁸⁸.

Dans cette mesure, la « focalisation zéro » de Genette n'existe pas puisque le récit qui n'établit aucune restriction de champ particulière est nécessairement focalisé par le narrateur.

Par conséquent, la notion de « narration omnisciente », qu'on appliquait jusqu'ici à la narration classique, disparaît avec la mise en place du concept de focalisation. En bonne logique, tout narrateur qui raconte une histoire a une connaissance totale et illimitée des événements qu'il raconte et des personnages qu'il met en scène. Il peut donc aisément choisir de présenter les événements sans s'efforcer de limiter son champ de savoir. Dans les romans de Balzac, par exemple, le narrateur en sait souvent plus que les personnages parce qu'il se contente d'adopter son propre point de vue, sans faire l'effort de restreindre ses pensées ou son savoir à celui d'une autre instance du récit. La focalisation du narrateur reste d'ailleurs la plus couramment adoptée par les narrateurs classiques.

3.2 La focalisation du narrataire

Sans doute n'a-t-on pas suffisamment souligné le mystère qui planait sur la focalisation externe de Genette. Comme Michel Raimond, le critique conçoit que la focalisation externe trouve une illustration éclairante dans les récits d'aventure classiques « « où l'intérêt naît du fait qu'il y a un mystère » [puisque] l'auteur « ne nous dit pas d'emblée tout ce qu'il sait »⁸⁹ ». D'ailleurs, les exemples qui servent d'illustration au critique ne font, le plus souvent, que renchérir sur l'ambiguïté de cette figure du récit. Dans le *Paradis Perdu* de Hemingway, la focalisation externe est désignée comme la technique qui permet de pousser « la discrétion jusqu'à la devinette⁹⁰ ». Dans *le Tour du monde en 80 jours*, c'est la figure qui permet au narrateur de considérer Philéas Fogg de l'extérieur et de maintenir son « mystère inhumain [...] jusqu'à l'épisode qui révélera sa générosité⁹¹ ». Enfin, la focalisation externe apparaît encore plus nettement dans les « introït[s] énigmatique[s] » de certains romans du XIX^e siècle comme

⁸⁸ Vitoux, «Le jeu de la focalisation », *op. cit.* n. 78, p. 360.

⁸⁹ Gérard Genette, *op. cit.* n. 1, p. 207.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 207.

⁹¹ *Ibid.*, p. 207.

la Peau de Chagrin de Balzac où « le héros est longuement décrit et suivi comme un inconnu à l'identité problématique⁹² », ou encore dans la scène du fiacre de *Madame Bovary* qui est entièrement racontée « selon le point de vue d'un témoin extérieur et innocent⁹³ ». Mais quel est donc la véritable identité de ce témoin qui « n'est pas personnifié », de cet « observateur impersonnel et flottant⁹⁴ » qui permet au narrateur de raconter l'histoire d'un point de vue extérieur à l'univers des personnages?

Il ne peut évidemment s'agir du lecteur de roman puisqu'il ne figure pas au nombre des instances du récit. Considérons, à titre d'exemple, ce passage de l'ouverture du *Père Goriot* : « Vous qui tenez ce livre d'une main blanche, vous qui vous enfoncez dans un moelleux fauteuil en vous disant : peut-être ceci va-t-il m'intéresser ». Dans le *Nouveau Discours du récit*, Genette remarque à juste titre que le narrateur ne peut ici s'adresser à son lecteur qui n'a peut-être pas les mains blanches et qui ne profite peut-être pas d'un fauteuil aussi confortable⁹⁵. Le narrateur du *Père Goriot* s'adresserait donc à un lecteur virtuel, à un destinataire présupposé, à un *narrataire*, par exemple.

Le narrataire, selon Genette, est un « des éléments de la situation narrative [...] [qui] se place nécessairement au même niveau diégétique; c'est-à-dire qu'il ne se confond pas plus a priori avec le lecteur (même virtuel) que le narrateur ne se confond nécessairement avec l'auteur⁹⁶ ». Or, ce narrataire a la particularité unique d'être constamment impliqué dans le récit, sans pour autant connaître les ressorts de l'intrigue ou posséder d'identité déterminée – exception faite des récits épistolaires ou du journal intime où il est impliqué comme personnage.

N'est-il pas étonnant de constater à quel point le narrataire ressemble étroitement à cet observateur inconnu impliqué dans le récit en focalisation externe? Lorsque le narrateur d'un récit prend ses distances avec son propre point de vue pour nous présenter un personnage de « l'extérieur », il adopte nécessairement le point de vue de son *narrataire*. La remarque s'applique d'ailleurs à tous les exemples qui servent d'illustration à Genette dans ses *Figures*. Lorsque le critique parle de « ces points d'opacité définitive où coïncident la perspective du héros et celle du narrateur⁹⁷ » dans ces passages de *la Recherche du temps perdu* où rien ne

⁹² *Ibid.*, p. 207-208.

⁹³ *Ibid.*, p. 208.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 208.

⁹⁵ *Id.*, *Nouveau Discours du récit*, op. cit. n. 17, p. 91.

⁹⁶ *Id.*, *Figures*, op. cit. n. 1, p. 265.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 208.

permet de connaître les sentiments d'Albertine pour Marcel, ni la focalisation du narrateur ni celle du personnage ne sont en cause. Le narrateur restreint son savoir à celui de son narrataire pour exposer les raisons qui poussent Albertine à refuser un baiser de Marcel. De même en est-il dans les romans d'aventure classiques comme ceux de Jules Verne ou d'Alexandre Dumas. Dans l'ouverture de ces récits, l'identité du héros ne paraît énigmatique que si la narration s'articule du point de vue d'un observateur, c'est-à-dire de celui du narrataire. Ces considérations jettent donc un jour nouveau sur les premières pages du *Tour du monde en 80 jours* où la focalisation n'a rien d'indécidable, contrairement à ce qu'en pense Genette. C'est simplement celle du narrataire du récit qui, contrairement au narrateur, ne connaît rien de ce personnage qui est alors empreint d'un mystère volontaire. Voilà pourquoi la focalisation externe de Genette mérite, selon nous, d'être désignée autrement : nous la nommerons dorénavant *focalisation du narrataire*.

3.3 La focalisation du personnage

Dès lors, la focalisation interne de Genette correspond, on s'en doute, à la focalisation des personnages et suppose que le narrateur, prenant ses distances avec son propre point de vue, organise le récit en adoptant celui d'un protagoniste. C'est là le sens commun donné à ce type de focalisation, dont nous ne proposons de changer l'appellation que pour des raisons de concordance typologique. À la façon de Genette, nous distinguerons trois types de focalisation interne, à savoir les focalisations internes fixe, variable et multiple⁹⁸.

3.4 La focalisation conventionnelle et la focalisation radicale

À propos de la focalisation interne, Genette spécifie qu'elle est « rarement appliquée de façon tout à fait rigoureuse. En effet, le principe même de ce mode narratif implique en toute rigueur que le personnage focal ne soit jamais décrit, ni même désigné de l'extérieur, et que ses

⁹⁸Voir à ce sujet notre exposé de la typologie de Genette présentée plus haut, en page 21, paragraphe 1.

pensées ou ses perceptions ne soient jamais analysées objectivement par le narrateur⁹⁹ ». Ainsi détermine-t-il que, dans cet extrait de *la Chartreuse de Parme*, la focalisation interne de Fabrice n'est pas reconnaissable :

Sans hésiter, quoique prêt à rendre l'âme de dégoût, Fabrice se jeta à bas de son cheval et prit la main du cadavre qu'il secoua ferme; puis il resta comme anéanti; il sentait qu'il n'avait pas la force de remonter à cheval. Ce qui lui faisait horreur surtout, c'était cet œil ouvert¹⁰⁰.

Ici, rien, selon Genette, n'indique que nous sommes en focalisation interne, sans doute parce que les expressions « quoique prêt à rendre l'âme de dégoût », « il reste comme anéanti », « il n'avait pas la force de remonter » et « ce qui lui faisait horreur » indiquent que les pensées du personnage sont analysées par le narrateur et non strictement présentées du point de vue du personnage. En revanche, Genette trouve la focalisation interne parfaite dans ce second extrait de *la Chartreuse de Parme* : « Une balle, entrée du côté du nez, était sortie par la tempe opposée et défigurait ce cadavre d'une façon hideuse; il était resté avec un œil ouvert¹⁰¹ ». Ici, contrairement à l'extrait précédent, la focalisation est celle de Fabrice et le narrateur en est totalement exclu.

Ce paradoxe conduit Gérard Genette à identifier la focalisation interne à la façon de Roland Barthes, c'est-à-dire comme un mode personnel de la narration. Selon Barthes, le récit connaît deux modes : d'une part, le *mode personnel* où la voix du narrateur est perceptible dans le récit, et d'autre part, le *mode a-personnel* où le narrateur est exclu du récit. Mais les caractéristiques de l'énonciation ne peuvent suffire à différencier la narration personnelle de la narration a-personnelle (la narration personnelle pouvant s'énoncer à la première comme à la troisième personne). Barthes suggère donc que, pour s'assurer que l'on reste dans un système personnel, « il suffit de « rewriter » [sic] le récit (ou le passage) du *il* au *je* : tant que cette opération n'entraîne aucune autre altération de discours que le changement même des pronoms grammaticaux, il est certain que l'on reste dans un système de la personne¹⁰² ». Genette, faisant siennes ces considérations, propose que la focalisation interne, dans son sens élargi, respecte ces critères. Mais, en procédant de la sorte, il limite, selon nous, la focalisation interne à sa forme la

⁹⁹Gérard Genette, *op. cit.* n. 1, p. 209-210.

¹⁰⁰*Ibid.*, p. 209.

¹⁰¹*Ibid.*, p. 209.

¹⁰²Roland Barthes, « Analyse structurale du récit » dans *Communication 8. L'analyse structurale du récit*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1981, p. 26.

plus radicale, ce qui est d'autant plus réducteur que de nombreux romans classiques, dont *Madame Bovary*, en font un usage exceptionnel, sans même en proposer d'application aussi rigoureuse.

La focalisation est celle du narrateur, des personnages ou du narrataire. Dans sa forme la plus stricte, elle est *radicale* et ne connaît donc pas de degré (on ne peut jamais dire que la focalisation est plus ou moins celle du narrateur, du narrataire ou du personnage). En focalisation interne radicale, par exemple, le narrateur raconte une histoire en adoptant strictement le point de vue d'un personnage, sans jamais dépasser les limites imposées par son point de vue, suivant les principes de la technique de la caméra subjective. C'est dans ce cas seulement que le recours au mode personnel de Barthes est justifiable. Ainsi, contrairement à ce que propose Genette, la focalisation interne est radicale dans les deux extraits cités de *La Chartreuse de Parme* puisque, dans les deux cas, le narrateur adopte strictement le point de vue de Fabrice, ce que confirme la transcription de son discours à la première personne. Dans le premier cas qui semblait causer problème, on obtient donc :

Sans hésiter, quoique prêt à rendre l'âme de dégoût, [je me jetai] à bas de [mon] cheval et [pris] la main du cadavre que [je secouai] ferme; puis [je] rest[ai] comme anéanti; [je] sentai[s] que [je] n'avai[s] pas la force de remonter à cheval. Ce qui [me] faisait horreur, c'était cet œil ouvert.

Selon nos considérations sur l'énonciation, le contenu de la narration ne change rien à la rigueur de ce type de point de vue. Les expressions plus personnalisées qui découlent des perceptions ou des sentiments appartiennent donc bel et bien au contenu de la narration et leur présence dans cet extrait focalisé du point de vue de Fabrice n'y change rien : elles ne sont que l'attribut de l'histoire et non une figure du récit.

En revanche, la focalisation *conventionnelle*, elle, a des degrés qui la rapprochent ou l'éloignent plus ou moins de la focalisation radicale. Par exemple, le narrateur qui raconte une histoire selon un point de vue autre que le sien fait nécessairement l'effort de se distancier de sa focalisation. Mais cet effort peut être plus ou moins rigoureux, tel qu'en témoignent de nombreux romans classiques. En focalisation interne conventionnelle, le narrateur adopte simplement le point de vue d'un personnage, sans que la narration soit totalement transposable à la forme personnelle. Dans *la Chartreuse de Parme* par exemple, lorsque la duchesse annonce au

prince sa décision de quitter Parme pour faire annuler la condamnation de Fabrice¹⁰³, le narrateur articule le récit du point de vue du prince, sans pour autant que sa focalisation soit radicale. L'exemple suivant, transposé en narration homodiégétique, nous en fournit une illustration éclairante :

Ce mot produisit sur [moi] un effet incroyable. D'abord, [je] regard[ai] Mosca; sa pâleur croissante [me] montra qu'il disait vrai et n'était point complice du coup de tête de la duchesse. [Focalisation radicale du prince]. [...]

À [ma] gauche, la duchesse debout, les bras croisés et serrés contre la poitrine, [me] regardait avec une impertinence admirable [...] / [Moi], au contraire, des deux autres personnages, avai[s] une figure rouge et l'air inquiet; [ma] main gauche jouait d'une façon convulsive avec la croix attachée au grand cordon de [mon] ordre que [je] portai[s] sous l'habit; de la main droite [je] [me] caressai[s] le menton. [Focalisation conventionnelle du prince].

À la première lecture, ce passage semble articulé, dans son entier, selon la focalisation radicale du prince. C'est bien lui qui constate la pâleur de Mosca et qui, de son point de vue, l'interprète comme un signe de son honnêteté. C'est également lui qui regarde la duchesse et qui interprète l'impertinence de son regard. En revanche, qui voit, perçoit ou constate la rougeur de la figure du prince et le mouvement convulsif de sa main? Qui décèle son inquiétude? Contrairement à ce que l'on pourrait en déduire, le narrateur adopte toujours la focalisation du prince. Seulement, il le fait de façon moins radicale qu'au début du passage cité. Même si le prince est considéré de l'extérieur, la focalisation reste la sienne. Certains passages de *Madame Bovary* présentent d'ailleurs des cas similaires : s'ils ne sont pas tous transposables au mode personnel où le « je » correspondrait à Emma, il n'en reste pas moins que ce récit offre, comme en témoignent les études menées par Jean Rousset¹⁰⁴, un exemple éclairant de focalisation interne classique. Même si le contenu de la narration semble indiquer que le narrateur cesse parfois d'adopter le point de vue d'Emma pour la considérer de l'extérieur, la focalisation est celle de la jeune femme.

¹⁰³ Stendhal, *la Chartreuse de Parme*, chapitre XIV.

¹⁰⁴ Jean Rousset, « Madame Bovary ou le livre sur rien » dans *Formes et signification. Essai sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, Paris, José Corti, 1963, p. 109-133.

4. La focalisation dans l'œuvre théorique d'Alain Robbe-Grillet

Comme en rend compte l'état présent qui vient d'être dressé, les notions de narration et de focalisation ont été fréquemment confondues jusqu'à la publication des *Figures* de Gérard Genette. Or, si cette figure du récit a intéressé la critique jusqu'à en voir un des traits marquants des œuvres modernes, il n'en reste pas moins qu'encore aujourd'hui, l'analyse pratique des problèmes de focalisation dans les œuvres romanesques ou filmiques accuse fréquemment les mêmes confusions entre mode et voix. Plutôt que de questionner le point de vue adopté par l'instance narrative, la critique s'intéresse aux qualités de la voix qui raconte.

Ce problème affecte tout particulièrement les œuvres d'Alain Robbe-Grillet. Le romancier lui-même, dans ses différents essais théoriques, semble persuadé que l'enjeu de ses œuvres concerne d'abord la narration et, évidemment, le concept de « narrateur omniscient » – assimilé à juste titre à la narration traditionnelle – qu'il cherche à destituer. De la même façon, la critique présuppose que c'est la narration – et non la focalisation – qui fait l'originalité de ses œuvres : dès la publication des *Gommes*, « l'objectivité » de la voix du narrateur retient l'attention. Mais, loin de faire l'unanimité, ces considérations suscitent la controverse, certains critiques considérant plutôt que le narrateur des œuvres du romancier est aussi subjectif que celui des récits traditionnels. Ces divergences d'interprétations donneront lieu à une série de débats qui, encore aujourd'hui, ne parviennent pas à dévoiler correctement les véritables enjeux narratifs des œuvres d'Alain Robbe-Grillet.

D'ailleurs, le romancier lui-même convient assez vite que la « querelle des surfaces et des profondeurs¹⁰⁵ » (qui oppose principalement les tenants de la narration objective aux défenseurs de la narration subjective) est un débat vain. L'enjeu de ses œuvres se situe donc ailleurs. Et, à cet égard, le romancier est assez conscient de ce qui fait la plus grande originalité de son œuvre, c'est-à-dire *l'expérimentation de la focalisation* (même si ses réalisations romanesques, cinéromanesques et filmiques sont bien entendu plus spectaculaires que ses exposés théoriques). Cette exploration des modalités du point de vue passe par la culture cinématographique : c'est manifestement le cinéphile – bien avant le cinéaste – qui permettra à Robbe-Grillet de poser de manière toute nouvelle la question de « l'objectivité » de la narration. À la question « qui

¹⁰⁵Nous empruntons l'expression à Pierre Astier, « La querelle des surfaces et des profondeurs » dans *Présences contemporaines. Encyclopédie du Nouveau Roman*, Paris, Les Nouvelles éditions Debrasse, 1968, p. 169-199.

raconte? » va se superposer celle du point de vue. Or, si plusieurs analystes ont perçu l'importance qu'accordait Robbe-Grillet à la focalisation, rares sont ceux à en avoir cerné correctement les impacts. Voilà pourquoi l'analyse des œuvres de Robbe-Grillet s'impose. Mais cette étude commence par l'exposé des intentions et des objectifs de Robbe-Grillet dans son œuvre critique en regard de la focalisation.

4.1 La « querelle des surfaces et des profondeurs »

C'est d'abord l'objectivité de la voix du narrateur qui sert à qualifier l'originalité de la composition narrative des romans d'Alain Robbe-Grillet. Comme le suggère Roland Barthes dès la publication des *Gommes*, le narrateur, en livrant des descriptions « en surface » et en refusant aux objets une signification qui dépasserait leur nature propre, confère au récit une objectivité qui manquait le plus souvent aux récits traditionnels. Dans « Littérature objective », le critique propose :

Chez Robbe-Grillet, la description est toujours anthologique: elle saisit l'objet comme dans un miroir et le constitue devant nous en spectacle [...]. Autre caractéristique de cette description: elle n'est jamais allusive, elle dit tout, elle ne cherche pas, dans l'ensemble des lignes et des substances, tel attribut chargé de signifier économiquement la nature entière de l'objet [...]. 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 qualités¹⁰⁶.

Selon Roland Barthes, toute l'originalité de Robbe-Grillet tient aux descriptions « tournées vers l'objet ». Le romancier renouvellerait l'art de décrire en écartant définitivement la narration omnisciente qui aboutissait, autrefois, à une « humanisation » absurde du monde. En revanche, chez Robbe-Grillet, « l'objet n'est plus un foyer de correspondances, un foisonnement de sensations et de symboles : il est seulement une résistance optique¹⁰⁷ ». Selon Barthes, Robbe-Grillet se fait donc un devoir « d'assassiner l'objet classique¹⁰⁸ » en contrant l'essentialisme, l'anthropomorphisme et l'analogie descriptive des récits traditionnels. Ainsi le narrateur de

¹⁰⁶ Roland Barthes, « Littérature objective » dans *Essais critiques*, Paris, Seuil (coll. « Point »), (1954), 1964, p. 29-30.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 30.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 32.

Robbe-Grillet serait-il « objectif » : dans *les Gommages*, le narrateur refuse de raconter « avec les yeux du confesseur, du médecin ou de Dieu¹⁰⁹ ». Il accepte au contraire la distance qui le sépare du monde en ne saisissant l'objet qu'en surface, c'est-à-dire en limitant la description au strict pouvoir de la vue.

Ces premières considérations seront renchériées par Robbe-Grillet lui-même dans une série d'articles qu'il publiera dans *l'Express* entre 1955 et 1956 et qui seront repris, en 1963, sous la forme d'un recueil d'essais intitulé *Pour un Nouveau Roman*. Considérant, d'entrée de jeu, que « la seule conception romanesque qui ait cours aujourd'hui est, en fait, celle de Balzac¹¹⁰ », Robbe-Grillet souligne l'urgence, pour le romancier moderne, de venir à bout des formes romanesques traditionnelles:

À la place d'un univers de « significations » (psychologiques, sociales, fonctionnelles), il faudrait donc essayer de construire un monde plus solide, plus immédiat. Que ce soit d'abord par leur *présence* que les objets et les choses s'imposent, et que cette présence continue ensuite à dominer, par-dessus toute théorie explicative qui tenterait de les enfermer dans un quelconque système de référence, sentimental, sociologique, freudien, métaphysique ou autre¹¹¹.

Reprenant à son compte les propos de Roland Barthes, Robbe-Grillet considère que « dans les constructions romanesques futures, gestes et objets seront *là* avant d'être *quelque chose*¹¹² ». Selon lui, le renouvellement des formes romanesques commence par la destitution des « vieux mythes de la *profondeur*¹¹³ », assimilables au concept de narration omnisciente, celle qui domine dans les romans de Mme de Lafayette, de Balzac ou de Gide :

Non seulement nous ne considérons plus le monde comme notre bien [...] mais par surcroît nous ne croyons plus à cette profondeur. Tandis que les conceptions essentialistes de l'homme voyaient leur ruine, l'idée de « condition » remplaçant désormais celle de « nature », la *surface* de choses a cessé d'être pour nous le masque de leur cœur, sentiment qui préludait à tous les « au-delà » de la métaphysique¹¹⁴.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 40.

¹¹⁰ Alain Robbe-Grillet, « Une voie pour le roman futur », dans *Pour un Nouveau Roman*, Paris, Minuit (coll. « Critique »), 1961, p. 15.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 20.

¹¹² *Ibid.*, p. 20.

¹¹³ *Ibid.*, p. 22.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 22-23.

Comme l'avait d'abord suggéré Barthes, Robbe-Grillet conçoit que le chemin conduisant à un nouvel art du roman passe avant tout par un renouvellement de la narration. Recentrer le récit sur l'objet, c'est accepter que l'instance narrative des romans modernes se refuse à « creuser dans la Nature, à l'approfondir », à descendre « dans l'abîme des passions humaines » pour exercer son « pouvoir de domination sur le monde¹¹⁵ ». Objectiver le récit, c'est retirer au narrateur traditionnel son pouvoir « analogique ou incantatoire » de façon à ce qu'il se contente plutôt « de mesurer, de limiter, de définir¹¹⁶ » le monde en se résignant à ne le saisir qu'en « surface » pour marquer plus directement la distance qui le sépare de l'homme. Écrire « objectivement » revient donc à retirer au narrateur ses pouvoirs traditionnels de démiurge et considérer l'omniscience comme une entrave au véritable réalisme.

Par ces propos, Robbe-Grillet fait éclater la célèbre querelle de l'objectivité et de la subjectivité narratives. Aux yeux de plusieurs, l'objectivité narrative qu'il revendique révèle ses intentions chosistes et anti-humanistes : en refusant à l'objet sa « signification », le romancier nierait l'homme. Il faut dire que Barthes lui-même entretient cette idée en faisant paraître, en 1958, un essai intitulé « Il n'y a pas d'école Robbe-Grillet » dans lequel il oppose les romans de Michel Butor à ceux d'Alain Robbe-Grillet : selon lui, les œuvres des deux romanciers s'opposent diamétralement, puisque Robbe-Grillet décrit les objets pour les « dégager de la signification humaine, les *corriger* de la métaphore, de l'anthropomorphisme » alors que Michel Butor s'astreint à « faire signifier les objets et les événements¹¹⁷ ». Selon Barthes, le propre de l'écriture de Robbe-Grillet consiste à instituer « le *rien* humain de l'objet¹¹⁸ » à consacrer la « rupture d'une solidarité, fût-elle douloureuse, entre l'homme et les objets¹¹⁹ » à « décrire les objets pour en expulser l'homme¹²⁰ ». On voit à quels excès mène l'idée d'une « littérature objective ».

Ces réflexions seront d'ailleurs bien vite questionnées par certains critiques qui considèrent plutôt que le narrateur de Robbe-Grillet est tout à fait « subjectif ». Plutôt que de limiter la description à ce qu'il peut objectivement voir, il décrirait les objets tels qu'il les perçoit, selon ce qu'ils évoquent chez lui, en leur conférant une « signification » qui dépasserait leur

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 22.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 23.

¹¹⁷ Roland Barthes, « Il n'y a pas d'école Robbe-Grillet », dans *Essais critiques*, *op. cit.* n. 106, p. 102.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 102.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 102.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 103.

nature propre. Dès 1955, Maurice Blanchot¹²¹ reconnaît que *le Voyeur* se rapproche davantage des ambitions surréalistes de Raymond Roussel que de celles, strictement objectives, que lui prêtait Roland Barthes : même si « dans le livre de Robbe-Grillet s'impose l'apparence de la description la plus objective¹²² », certains des objets qui y sont décrits se mettent souvent à « hanter le récit comme un motif d'obsession¹²³ ». Par ses propos, Blanchot suggère déjà la subjectivité du narrateur de Robbe-Grillet. Dans le même sens, Bernard Dort constate, en 1957, que les romans de Robbe-Grillet semblent bel et bien contrevenir à l'objectivité narrative qui définit le nouveau réalisme que revendique le romancier :

Les Gommages et le Voyeur contredisent ce nouveau réalisme. Il faudrait même dire qu'ils le nient dans la mesure où, commencés en romans de surface, de pure description optique, ils basculent et deviennent tout juste le contraire : des œuvres qu'investit une « profondeur » d'autant plus active qu'elle a été tenue quelque temps à l'écart¹²⁴.

Enfin, pour se limiter à quelques exemples, Bernard Pingaud conclut, dans son collectif intitulé *Écrivains aujourd'hui*, que « la minutie avec laquelle Alain Robbe-Grillet, dans ses romans, prend ses mesures, marque les distances et définit les formes et les volumes des choses, a trompé plus d'un critique. On commence à s'apercevoir que ce géomètre est d'abord un rêveur¹²⁵ ».

Les divergences d'interprétations de ses œuvres, qui oscillent, aux dires de la critique, d'une objectivité totale à une subjectivité radicale, conduisent Robbe-Grillet à faire paraître un nouvel article théorique, « Nature, humanisme et tragédie », dans lequel il tentera de mettre fin aux interprétations abusives que lui prête la critique. Le romancier y spécifie que l'objectivité narrative de ses romans n'a pas pour dessein de nier l'homme, mais de signifier que le narrateur moderne ne doit plus céder à cette tentation qui consiste à établir avec le monde une « communication souterraine » ou un quelconque « mouvement de sympathie »¹²⁶. L'homme, au même titre que le narrateur de ses romans, « voit [les choses], mais il refuse de se les approprier,

¹²¹ L'article paraît sous le titre de « Notes sur le roman », *N.N.R.F.*, n° 31, juillet 1955, p. 104-112, puis a été repris en version abrégée dans Maurice Blanchot, *le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959, p. 195-201, puis, enfin, sous le titre « La Clarté romanesque », *Obliques*, n°s 16-17, « Spécial Robbe-Grillet », 1978, p. 89-92. Toutes les citations seront extraites de cette dernière édition du texte.

¹²² *Ibid.*, p. 89.

¹²³ *Ibid.*, p. 90.

¹²⁴ Bernard Dort, « Sur les romans de Robbe-Grillet », *Les Temps modernes*, n° 136, juin 1957, p. 1993-1994.

¹²⁵ Bernard Pingaud, « Alain Robbe-Grillet » dans *Écrivains aujourd'hui. 1940-1960. Dictionnaire anthologique et critique*, Paris, Bernard Grasset, 1960, p. 423.

¹²⁶ Alain Robbe-Grillet, « Nature humanisme et tragédie » dans *Pour un Nouveau Roman*, *op. cit.* n. 110, p. 49.

il refuse d'entretenir avec elles aucune entente louche, aucune connivence¹²⁷ ». Mais en même temps, puisque « l'homme ne peut prendre du monde qu'une connaissance subjective¹²⁸ », toute représentation qu'il en donnera s'effectuera nécessairement tel que « l'orienté [son] point de vue¹²⁹ ». Ainsi, le mode privilégié de toute anticipation de la réalité est le « regard » puisqu'il est à la fois le moyen le plus sûr de fixer les distances qui séparent l'homme du monde et d'accepter que toute tentative de représentation aboutisse nécessairement à l'expression d'une subjectivité.

Ces premières observations annoncent déjà l'impasse dans laquelle sombrera la querelle des surfaces et des profondeurs. D'ailleurs, lorsqu'il publie, en 1961, « Nouveau Roman, homme nouveau », Robbe-Grillet affirme que « le Nouveau Roman ne vise qu'à une subjectivité totale¹³⁰ » et que ses propres récits sont, en ce sens, « plus subjectifs que ceux de Balzac » :

Non seulement c'est un homme qui, dans mes romans, par exemple, décrit toute chose, mais c'est le moins neutre, le moins impartial des hommes : engagé au contraire *toujours* dans une aventure passionnelle des plus obsédantes, au point de déformer souvent sa vision et de produire chez lui des imaginations proches du délire¹³¹.

Plusieurs, comme Roland Barthes, verront là une contradiction certaine avec les intentions premières de Robbe-Grillet. Dans un article paru en 1962, le critique fait « le point sur Robbe-Grillet » et propose qu'il existe en fin de compte deux Robbe-Grillet : « d'un côté le Robbe-Grillet des choses immédiates, destructeur de sens, esquissé surtout par la première critique [essentiellement la sienne]; et d'un autre, le Robbe-Grillet des choses médiates, créateur de sens, dont Bruce Morrissette se fait l'analyste¹³² ». Ceci le mène à s'interroger : lequel entre « le Robbe-Grillet n° 1, « chosiste », et le Robbe-Grillet n° 2, « humaniste » [...] faut-il choisir?¹³³ ». Mais on conviendra aisément, avec Pierre Astier, que « le choix que présente ici Roland Barthes est inutile, mais surtout, il est faux. Car, si Robbe-Grillet n'est pas « humaniste », c'est dans le sens traditionnel qu'il a lui-même dénoncé, et, s'il est « chosiste », ce n'est pas du tout dans le sens où le voudrait entendre Roland Barthes¹³⁴ ». En ce sens, la querelle de l'objectivité et de la

¹²⁷ *Ibid.*, p. 48.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 48.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 66.

¹³⁰ *Id.*, « Nouveau Roman, homme nouveau » dans *Pour un Nouveau Roman*, *op. cit.* n. 110, p. 117.

¹³¹ *Ibid.*, p. 118.

¹³² Roland Barthes, « Le point sur Robbe-Grillet » dans *Essais critiques*, *op. cit.* n. 106, p. 199.

¹³³ *Ibid.*, p. 203.

¹³⁴ Pierre Astier, *op. cit.* n. 105, p. 198.

subjectivité narratives est un débat vain, ce qu'expose très bien Gérard Genette dans « Vertige fixé » :

Les « subjectivistes » n'ont pas tort, puisque la genèse des différents épisodes est le plus souvent subjective : retours en arrière, répétitions, anticipations, ébauches, ratures, variantes, contradictions du récit sont impliquées, en principe, dans une histoire intérieure. Mais les « objectivistes » ont raison puisque tout l'effet du texte est de discréditer et parfois d'interdire une telle implication¹³⁵.

En réalité, l'objectivité narrative est tout aussi bien une subjectivité radicale. Le narrateur des romans de Robbe-Grillet est, effectivement, une instance neutre et objective puisqu'elle ne s'implique jamais personnellement dans le récit. En ce sens, le narrateur de Robbe-Grillet se distingue bel et bien de celui de Balzac, par exemple, puisqu'il n'adopte jamais un point de vue illimité qui lui permettrait de tout voir et de tout savoir à la fois. Mais cela n'empêche en rien le narrateur d'exprimer la subjectivité des personnages ou du narrateur de ses récits en adoptant leurs points de vue. Déjà, c'est la focalisation, et non la narration, qui semble bien constituer l'enjeu principal des œuvres de Robbe-Grillet. Et c'est en ce sens qu'à notre avis, le débat de l'objectivité et de la subjectivité narrative mérite d'être renouvelé.

4.2 L'expérimentation de la focalisation

Robbe-Grillet est beaucoup plus conscient des problèmes de focalisation posés par ses œuvres que ses premiers essais théoriques ne le laissent entendre. En réalité, à partir du moment où il détermine que « le Nouveau Roman ne vise qu'à une subjectivité totale¹³⁶ », ses réflexions critiques prennent une tournure nouvelle. En dévoilant toute l'importance accordée à l'imaginaire, au rêve et à la subjectivité des personnages, il précise ses premières positions en suggérant – sans la désigner comme telle – toute l'importance qu'il accorde à la focalisation. S'il refuse toujours l'anthropomorphisme traditionnel – c'est-à-dire, l'analogie descriptive des romans à narrateurs « omniscients » –, il spécifie tout de même que « les objets de [ses] romans n'ont jamais de présence en dehors des perceptions humaines, réelles ou imaginaires¹³⁷ ».

¹³⁵ Gérard Genette, « Vertige fixé » dans *Figures*, vol. 1, Paris, Seuil, 1966, p. 79.

¹³⁶ Alain Robbe-Grillet, « Nouveau Roman, homme nouveau » dans *Pour un Nouveau Roman*, *op. cit.* n. 110, p. 117.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 116.

Autrement dit, les objets de Robbe-Grillet se distinguent de ceux de Balzac en ce qu'ils sont toujours présentés, perçus ou modifiés en imagination par un personnage dont le narrateur adopte le point de vue, sans pour autant renoncer à son objectivité.

L'intérêt que suscite le cinéma chez Robbe-Grillet n'est certes pas étranger à l'importance qu'il accorde à la focalisation. En 1958, il publie, dans le numéro « Roman et Cinéma » de *la Revue des Lettres modernes*, « Note sur la localisation et les déplacements du point de vue dans la description romanesque¹³⁸ », où il réfléchit aux problèmes des points de vues tels qu'ils se posent dans le film et le roman. S'il ne cerne pas correctement la question de la focalisation – il l'assimile, à la façon d'Henry James, au problème de la vision –, ses remarques annoncent néanmoins l'intérêt manifeste qu'il accorde à cette figure du récit.

Selon Robbe-Grillet, la question du point de vue concerne d'abord la perspective visuelle de la description : comme au cinéma, le narrateur des romans modernes, s'il veut conférer au récit un minimum de vraisemblance, doit orienter la description en limitant ses observations à ce que peut voir le personnage en scène. Or, ceci n'est que rarement le cas dans les romans « à la Balzac » où le narrateur « connaît l'intérieur de toutes les consciences, il voit les choses de tous les côtés en même temps, il décrit en même temps l'endroit, l'envers et l'intérieur¹³⁹ ». En revanche, au cinéma, le narrateur « est dans l'obligation absolue de toujours préciser [le point de vue]; il faut bien que la photo soit prise à un endroit donné; il faut bien que la caméra se trouve quelque part¹⁴⁰ ». L'attention portée aux restrictions de champ visuel dans le film confère à l'image un maximum de vraisemblance et constitue donc un modèle pour le romancier moderne. Ainsi, le narrateur de roman doit-il répondre aux mêmes exigences et décrire en précisant toujours « d'où est vu cet objet? Sous quel angle? À quelle distance? Avec quel éclairage? Le regard s'y arrête-t-il longtemps ou passe-t-il sans insister? Se déplace-t-il ou reste-t-il fixe?¹⁴¹ ».

Mais la question de la focalisation dépasse bien entendu celle de la perspective visuelle : le problème du point de vue, tel qu'il se pose au cinéma, influence le roman sans pour autant que la description constitue un équivalent de l'image filmique. Et là encore, Robbe-Grillet le perçoit très bien. Dans son article « Temps et description dans le récit d'aujourd'hui », il spécifie que

¹³⁸ *Id.*, « Notes sur la localisation et les déplacements du point de vue dans la description romanesque », *la Revue des lettres modernes*, n^{os} 36-38, 1958, p. 128-130.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 257.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 257.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 257-258.

L'attrait certain que la création cinématographique exerce sur beaucoup de nouveaux romanciers doit, lui, être cherché ailleurs. Ce n'est pas l'objectivité de la caméra qui les passionne, mais ses possibilités dans le domaine du subjectif, de l'imaginaire. Ils ne conçoivent pas le cinéma comme un moyen d'expression, mais de recherche, et ce qui retient le plus leur attention c'est, tout naturellement, ce qui échappait le plus aux pouvoirs de la littérature : [...] la possibilité de présenter avec toute l'apparence de l'objectivité la moins contestable ce qui n'est, aussi bien, que rêve ou souvenir, en un mot, ce qui n'est qu'imagination¹⁴².

Cette remarque mérite qu'on s'y attarde : non seulement vient-elle préciser les rapprochements possibles entre cinéma et littérature, mais elle ajoute une dimension importante au problème du point de vue. Le narrateur, lorsqu'il raconte une histoire selon la focalisation d'un personnage, ne se borne évidemment pas à décrire ce que voit le protagoniste en scène en respectant les limites fixées par sa position d'observateur. Il expose tout aussi bien ce que perçoit ou imagine le héros, présentant de ce fait le monde *tel qu'il le saisit*.

Ces considérations jettent bien entendu un jour nouveau sur certaines remarques de Robbe-Grillet qu'il convient de relire dans une perspective narrative. Lorsque le romancier tente de préciser les modalités de la description moderne, il semble effectivement saisir tout l'impact de la focalisation des personnages dans ses romans :

Il n'est pas rare en effet, dans ces romans modernes, de rencontrer une description qui ne part de rien; elle ne donne pas d'abord une vue d'ensemble, elle paraît naître d'un menu fragment sans importance [...] à partir duquel elle invente des lignes, des plans, une architecture; et on a d'autant plus l'impression qu'elle les invente que soudain elle se contredit, se répète, se reprend, bifurque, [...] si bien que l'image est mise en doute à mesure qu'elle se construit¹⁴³.

Évidemment, une description articulée du point de vue très subjectif d'un personnage dépasse les limites de l'observation objective pour basculer dans l'interprétation, ce qui justifie les reprises, les retours, les anticipations, au même titre que les souvenirs ou, mieux encore, la présentation de constructions imaginaires. Nous aurons l'occasion d'en mesurer tout l'impact dans nos analyses textuelles des œuvres de Robbe-Grillet. Contentons-nous, pour l'instant, de reconnaître que le romancier cerne assez bien – sans pour autant l'identifier comme tel – ce qui fait l'originalité première de ses œuvres : l'expérimentation de la focalisation.

¹⁴² *Id.*, « Temps et description dans le récit d'aujourd'hui » dans *Pour un Nouveau Roman*, op. cit. n. 110, p. 128.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 127.

Robbe-Grillet n'est manifestement pas le seul à l'envisager. Plusieurs critiques décèlent bientôt cet intérêt porté au point de vue narratif¹⁴⁴. À cet égard, on ne saurait négliger de mentionner le travail important de Bruce Morrissette : non seulement publie-t-il, en 1963, le premier ouvrage d'envergure sur les romans de Robbe-Grillet¹⁴⁵, mais il consacre, en 1967, un article synthèse sur les problèmes de focalisations dans les romans, les ciné-romans et les films de l'auteur¹⁴⁶. Il convient donc, en commençant, de s'attarder aux analyses du critique qui serviront de point de départ aux nôtres.

Les analyses de Morrissette ont l'intérêt de mettre en place la question de la focalisation. Évidemment, ses études précèdent de plusieurs années la publication de *Figures* de Gérard Genette, de sorte qu'on ne saurait trop lui reprocher de comprendre la focalisation à la façon d'Henry James : il l'assimile au problème de la narration et à celui de la position du narrateur dans le récit de sorte que l'analyse de la focalisation commence, pour lui, par celle des pronoms narratifs. À son avis, les récits « à point de vue » sont ceux qui, normalement, s'expriment à la première personne puisqu'ils placent en leur centre un personnage qui présente les événements tels qu'il les vit ou les perçoit¹⁴⁷. Or, c'est à cet égard que Robbe-Grillet innoverait : ce dernier donnerait à lire des romans articulés du point de vue du narrateur personnage, mais qui s'exprime à la troisième personne. De cette façon, Robbe-Grillet réussirait à présenter, avec l'apparence de l'objectivité la plus stricte, la subjectivité de ses personnages.

Dans *les Gommages*, par exemple, le point de vue est, pour Morrissette, celui d'un narrateur qui s'exprime à la troisième personne et qui change tour à tour d'identité. Dans *le Voyeur*, le même phénomène se répète, à la différence que le « il » narratif ne correspond qu'à la position de Mathias. Dans *la Jalousie* le narrateur, assimilé à la personne du mari, est complètement effacé de la narration de sorte que le point de vue est celui d'un « je-néant ». Dans *le labyrinthe* s'articulerait du point de vue d'un narrateur dit « je » qui s'effacerait de la narration dès la seconde phrase du récit pour présenter, à la troisième personne, l'histoire d'un soldat qu'il

¹⁴⁴ Voir entre autres : Olga Bernal, « Réalisme relatif : les modalités du regard » dans *Alain Robbe-Grillet : le roman de l'absence*, Paris, Gallimard, 1964, p. 165-207; Jean Alter, *la Vision du monde d'Alain Robbe-Grillet. Structures et significations*, Genève, Droz, 1966; Jacques Leenhardt, « Perception et représentation du monde » dans *Lecture politique du roman. « la Jalousie » d'Alain Robbe-Grillet*, chapitre 1, Paris, Minuit, 1973, p. 47-114.

¹⁴⁵ Bruce Morrissette, *les Romans de Robbe-Grillet*, Paris, Minuit, 1963.

¹⁴⁶ *Id.*, « The Evolution of Narrative View Point in Robbe-Grillet », *op. cit.* n. 12.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 24.

invente. Dans les films, le point de vue serait celui d'une caméra à l'objectivité parfaite – et donc équivalente au « il » narratif – qui présenterait à l'écran ce que voient ou imaginent les personnages. Dès lors, l'analyse du point de vue dans les films tient à une seule question : qui voit ce qui figure à l'écran? Or, pour Morrissette, si la caméra représente le plus souvent ce que voient ou imaginent X et A dans *l'Année dernière à Marienbad*, ou N dans *l'Immortelle*, il est forcé d'admettre que plusieurs séquences des deux films contreviennent à cette logique.

En effet, le critique qualifie « d'impossibles¹⁴⁸ » plusieurs prises de vues des deux premiers films de Robbe-Grillet. Certains mouvements panoramiques de la caméra échapperaient aux personnages et créeraient une atmosphère étrange, tout à fait représentative de leur état émotionnel et psychologique. Dans *l'Année dernière à Marienbad*, ces séquences au point de vue indéterminé appuieraient la pathologie de A qui refuserait de se souvenir de sa rencontre passée avec X. Dans *l'Immortelle*, elles confirmeraient que N, le héros, est bel et bien pourchassé par M et ses espions à la suite de sa liaison avec L. Mais encore plus, la présence de ces prises de vues « impossibles » confirmerait, selon le critique, « l'impatience » de Robbe-Grillet vis-à-vis des récits à point de vue justifié et sa volonté d'introduire, dans les récits, un point de vue nouveau : « celui du spectateur, c'est-à-dire de l'auteur du film¹⁴⁹ ». Mais, à l'évidence, Morrissette dépasse ici les limites imposées par l'étude narrative : l'auteur se distingue tout autant du spectateur que du narrateur d'un film. Il serait donc inconvenant de leur attribuer une focalisation.

Or, Morrissette repère également, dans les romans de Robbe-Grillet, une série de passages problématiques qui sont à ce point neutres et objectifs qu'ils paraissent échapper au point de vue des personnages. À la question « qui raconte? » – équivalente, pour le critique, à celle de la focalisation – il ne trouve aucune réponse. Olga Bernal, elle, ira jusqu'à répondre : « personne »¹⁵⁰, ce qui paraît d'autant plus contestable qu'un récit sans narrateur n'existe pas. Pour Morrissette cependant, ces séquences neutres et objectives sont attribuables au style de

¹⁴⁸ Nous traduisons. *Ibid.*, p. 31.

¹⁴⁹ Nous traduisons. *Ibid.*, p. 31.

¹⁵⁰ Dans l'ouvrage qu'elle consacre aux œuvres de Robbe-Grillet, Olga Bernal, à la façon de Morrissette, analyse les modalités du point de vue en regard de l'utilisation des pronoms narratifs. Cela la conduit notamment à proposer que la plupart des romans de Robbe-Grillet sont ceux de « l'absence » puisque, dans *la Jalousie* et *Dans le labyrinthe* entre autres, il demeure impossible de répondre à la question « qui raconte? ». C'est alors « un « on » narrateur, une voix anonyme ». Olga Bernal, *op. cit.* n. 144, p. 173.

l'auteur¹⁵¹ qui, sous des allures d'objectivité, livre des informations susceptibles d'éclairer le sens des histoires.

Ainsi, dans *les Gommès*, Morrissette remarque que les allusions au mythe d'Œdipe ne semblent racontées par personne, sinon par un « chœur » attribuable à l'auteur. Ces allusions au mythe antique confirment ainsi son interprétation de l'histoire : à la façon d'Œdipe, Wallas serait, sans le savoir, l'assassin de Dupont, son père. Dans le *Voyeur*, Mathias, le personnage dont on adopte le point de vue, est parfois inexplicablement vu de l'extérieur, par un « observateur » à l'identité inconnue qui semble notamment fasciné par des objets en forme de huit et une affiche de cinéma. Ces descriptions, en échappant à la position occupée par Mathias, raffermiraient sa pathologie; dès lors, le héros devient un sadique, nécessairement responsable de l'assassinat de Jacqueline Leduc. Dans *la Jalousie*, Morrissette attribue au mari narrateur, ce « je-néant », les descriptions anormalement neutres de certains motifs obsédants – comme la trace de la scutigère écrasée sur le mur – puisqu'ils mettent en évidence sa jalousie malade et confirment l'hypothèse selon laquelle il invente la liaison adultère de sa femme avec Frank. Dans *le Labyrinthe*, il attribue au médecin bourgeois du roman le « je » de l'ouverture et le « moi » de la fermeture du récit, de sorte que l'histoire devient celle d'un auteur en train d'inventer l'histoire d'un soldat à partir d'un tableau situé dans sa chambre.

Pourtant, on ne peut qu'interroger une telle interprétation des œuvres d'Alain Robbe-Grillet. En réalité, si l'on pose correctement la question de la focalisation, rien n'autorise à penser que Wallas soit le narrateur des *Gommès*, que Mathias soit celui du *Voyeur*, que le mari absent soit celui de *la Jalousie*, que le médecin et le soldat racontent l'histoire du *Labyrinthe* ou encore que la caméra fasse figure de narrateur dans *l'Année dernière à Marienbad* et dans *l'Immortelle*. Nous concevons plutôt que le narrateur de Robbe-Grillet est une instance neutre, objective et impartiale qui ne s'implique jamais personnellement dans la narration et qui, en conséquence, ne peut pas être un protagoniste. En revanche, ce narrateur adopte systématiquement le point de vue de ses personnages ou de son narrataire. Toute l'histoire découle alors strictement de leur perception des événements. Ces considérations portent bien entendu à conséquence puisqu'elles nous forcent à envisager tout autrement l'organisation narrative des romans et des films de Robbe-Grillet.

¹⁵¹ Nous traduisons. Bruce Morrissette, «The Evolution of narrative View Point in Robbe-Grillet », *op. cit.* n. 12, p. 26.

Or, si l'on accepte que le narrateur de Robbe-Grillet est effectivement une instance neutre et objective, comment expliquer qu'il cède, malgré lui, à quelques interventions subjectives susceptibles d'éclairer le sens des histoires? Si Morrissette cerne avec justesse une série de passages au point de vue inexplicable dans les romans et les films du romancier et réalisateur, l'interprétation qu'il en propose nous semble difficilement acceptable. D'ailleurs, à y regarder de plus près, ces segments narratifs neutres et objectifs qui échappent à la focalisation des personnages semblent tout à fait inutiles au développement des intrigues. Si l'on fait abstraction des allusions au mythe d'Œdipe dans *les Gommès*, des motifs en forme de huit dans *le Voyeur*, de la description de la scutigère dans *la Jalousie*, du « je » de l'ouverture dans *le Labyrinthe* ou des prises de vues échappant au point de vue des personnages dans *l'Année dernière à Marienbad* et dans *l'Immortelle*, les interprétations de Morrissette ne tiennent plus. Wallas n'est peut-être qu'un inspecteur ludique qui commet une erreur. Mathias n'est peut-être pas l'assassin de Jacqueline. Le mari de *la Jalousie* serait peut-être véritablement témoin de l'entreprise de séduction de Frank. L'histoire du soldat dans *le Labyrinthe* n'a peut-être aucun lien avec le tableau de la « défaite de Reichenfels ». X n'a peut-être jamais rencontré A l'année dernière à Marienbad. Enfin, dans *l'Immortelle*, N n'est peut-être pas poursuivi par M.

On pourrait objecter, en dehors d'une étude sur la focalisation, que ces passages neutres et objectifs ont une importance négligeable. Mais, dans le cas présent, ils retiennent nécessairement l'attention puisqu'ils entrent en conflit avec la focalisation très personnalisée des personnages des films et des romans. Or, ces passages au point de vue « impossible » apparaissent encore plus clairement dans les ciné-romans de Robbe-Grillet. À cheval entre le scénario et le roman, les romans cinématographiques marquent un pas de plus dans l'expérimentation de la focalisation en s'articulant du point de vue du « narrataire », qui, dans ce cas, n'est autre que le spectateur du film. Celui-ci est alors appelé à s'interroger sur la focalisation, à constituer ou à reconstituer les jeux de points de vue, de manière à comprendre l'histoire qu'on lui raconte. Le narrataire se bute alors à ces mêmes séquences inexplicablement indéterminées que les films avaient déjà révélées.

Comment faudra-t-il envisager ces séquences particulières? S'agit-il, comme le prétendent certains critiques de cinéma, de quelque « erreur » d'un réalisateur de peu d'expérience? S'agirait-il, comme le prétend Roland Barthes, d'une « résistance optique¹⁵² »

¹⁵² Roland Barthes, « Littérature objective », dans *Essais critiques*, *op. cit.* n. 106.

caractéristique des récits objectifs? Ou encore, comme le proposent Olga Bernal et Bruce Morrissette, de passages neutres et objectifs qui ne sont racontés par personne? Si la nature et le sens de ces séquences nous échappent encore, elles n'en sont pas moins intrigantes.

À notre avis, Robbe-Grillet, en souhaitant venir à bout des conventions des récits classiques, renouvelle les techniques de la focalisation pour poser tout autrement la question de l'objectivité narrative. Le narrateur de ses récits est une instance froide et neutre, un « géomètre » qui ne s'implique jamais personnellement dans la narration. Il garde donc constamment ses distances avec l'histoire qu'il raconte, se contentant le plus souvent d'adopter la focalisation de ses personnages et, plus rarement, celle du narrataire. Mais rien ne l'empêche, à l'occasion, de présenter un détail ou un élément du décor de son propre point de vue, sans pour autant renoncer à sa froide objectivité. À cet égard, Robbe-Grillet met en place un traitement nouveau de la focalisation dont nous aurons l'occasion d'examiner les impacts. Ces premières considérations annoncent déjà que c'est la focalisation, et non la narration, qui constitue la pierre angulaire de son travail de création. C'est, maintenant, ce que nous allons pouvoir constater.

II

Films

La focalisation et le récit cinématographique

Si la focalisation occupe une place déterminante dans la narratologie du cinéma, c'est essentiellement parce qu'elle a servi de base à son développement¹⁵³. Au premier abord, cela paraît bien entendu paradoxal dans la mesure où, du point de vue théorique, la question de la focalisation découle de celle de la narration : le lecteur de roman, par exemple, cherche d'abord à identifier qui parle avant de se demander de quel point de vue l'histoire est contée. En revanche, le spectateur de cinéma est rarement confronté de façon explicite au problème de la narration. Il reste exceptionnel¹⁵⁴ qu'un film s'ouvre sur un « il était une fois » qui signalerait, d'entrée de jeu, la présence d'un narrateur dont la voix servirait à commenter et à raccorder entre eux les événements de l'histoire. Il reste pourtant indéniable que le film, comme tout récit, implique un narrateur¹⁵⁵ qui raconte une histoire par le biais d'images et de paroles (sans compter les autres éléments de la bande sonore et les textes incorporés dans les images ou les accompagnant). Mais, contrairement au roman, l'instance narrative reste le plus souvent implicite au cinéma, de sorte que le spectateur cherche moins à identifier qui raconte l'histoire qu'à déterminer *qui voit?* ou *qui perçoit?* ce qui figure à l'écran. D'entrée de jeu, la focalisation devient le point d'ancrage des études menées par les théoriciens du cinéma qui y trouvent le moyen privilégié d'étudier les modalités d'un récit largement visuel.

Mais, tout bien considéré, les films traditionnels, au même titre que les romans classiques, posent rarement la question de la focalisation. Le plus souvent, le narrateur/réalisateur, malgré sa présence effacée, organise le récit de son propre point de vue. Les scènes représentent alors *sa*

¹⁵³ Voir entre autres les ouvrages suivants dans lesquels la focalisation sert de fondement à l'établissement d'une narratologie cinématographique : Edward Branigan, *Point of View in the Cinema*, Berlin/New York/Amsterdam, Mouton Publishers, 1984; David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, Madison, University of Wisconsin Press, 1985; et François Jost, *L'Œil-caméra. Entre film et roman*, op. cit. n. 64.

¹⁵⁴ Il n'existe que deux situations où la voix du narrateur se fait explicitement entendre dans un film : dans le documentaire, où l'instance narrative commente, hors champ, les événements présentés; et dans le film autobiographique où la voix du héros assume explicitement la narration.

¹⁵⁵ On comprendra que, dans la mesure où le film se compose d'une succession d'images, le narrateur n'est autre que le réalisateur lui-même, c'est-à-dire le réalisateur de l'œuvre, celui qui tient ce rôle dans la réalité du film. On adoptera donc désormais l'appellation narrateur/réalisateur pour désigner l'instance narrative du film. Notre intention n'est nullement, cependant, de développer ici le problème de la narration du cinéma. Nous renvoyons, à ce sujet, à l'ouvrage d'André Gaudrault, *Du littéraire au filmique. Système du récit*, Québec/Paris, Les Presses de l'université Laval/Librairie des Méridiens/Klincksieck, 1988.

perception subjective de l'histoire, sa compréhension de l'aventure des personnages qu'il met en scène, sa connaissance illimitée des événements qu'il raconte. Les changements d'orientation de la caméra répondent alors à son « omniscience » et suffisent à dévoiler au spectateur les événements de l'histoire.

Pourtant, les critiques de cinéma le conçoivent rarement : la tendance consiste plutôt à rapprocher les variations de la focalisation et les changements d'orientation de la caméra. Mais il n'existe qu'un faible lien entre ces deux opérations. Il suffit de s'attarder un instant aux jeux de caméra mis en œuvre dans *l'Année dernière à Marienbad* et *l'Immortelle* pour le comprendre d'un coup. À cet égard, Bruce Morrissette remarque avec justesse que, dans le premier film, « le regard de X [le héros de l'histoire] n'est nullement exclusif ou omniprésent : la caméra endosse souvent le point de vue de A [la femme qu'il courtise] [...], ou d'un personnage accessoire [...], ou même d'un personnage inexistant, placé à un endroit impossible¹⁵⁶ ». De même, dans *l'Immortelle*, « c'est presque exclusivement le héros qui « voit » ce que nous montre la caméra [même si, à l'occasion] [...] la caméra de *l'Immortelle* endosse la perspective d'un personnage accessoire¹⁵⁷ ». Ainsi le spectateur du film est-il complètement désorienté par les jeux de caméra et la question « qui voit? », à laquelle on limite le plus souvent l'analyse de la focalisation, paraît manifestement insuffisante à éclaircir les jeux de points de vue, la structure du récit et les rebondissements de l'intrigue.

D'ailleurs, soulignons que la critique a, très souvent, éprouvé des difficultés à comprendre les histoires des films de Robbe-Grillet. *L'Année dernière à Marienbad* par exemple, a souvent été comprise « comme une de ces variations psychologiques sur l'amour perdu, l'oubli, le souvenir¹⁵⁸ », ce qui reste manifestement insuffisant à résoudre l'énigme de l'histoire. Robbe-Grillet le souligne lui-même en reprenant les questions que lui posent le plus souvent les critiques: « cet homme et cette femme se sont-ils vraiment rencontrés, aimés, l'année dernière à Marienbad? La jeune femme se souvient-elle ou fait-elle semblant de ne pas reconnaître le bel étranger? Ou bien a-t-elle vraiment tout oublié ce qui s'est passé entre eux?¹⁵⁹ ». De même en est-il dans *l'Immortelle* : N, professeur étranger fraîchement arrivé à Istanbul, est-il réellement

¹⁵⁶ Bruce Morrissette, « Monsieur X sur un double circuit », *les Romans de Robbe-Grillet*, op. cit. n. 145, p. 207.

¹⁵⁷ Id., « Une voie pour le nouveau cinéma. *L'Immortelle* », *ibid.*, p. 227.

¹⁵⁸ Alain Robbe-Grillet, « Temps et description dans la description d'aujourd'hui » dans *Pour un Nouveau Roman*, op. cit. n. 110, p. 131.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 131.

pourchassé par différents espions? Si L, la femme qu'il rencontre, disparaît soudainement, est-ce parce qu'elle est mariée, traquée par quelque proxénète ou simplement désintéressée de la relation amoureuse qui l'unit à lui? À ce sujet, Robbe-Grillet synthétise les points sur lesquels ont porté les attaques les plus violentes de la critique :

D'abord, le manque de « naturel » dans le jeu des acteurs, ensuite l'impossibilité de distinguer clairement ce qui est « réel » de ce qui est mental (souvenir ou phantasme), enfin la tendance des éléments à forte charge passionnelle à se transformer en « cartes postales » (touristiques pour la ville d'Istanbul, érotiques pour l'héroïne, etc.)¹⁶⁰.

Les jeux de caméra mis en œuvre dans les films de Robbe-Grillet, s'ils viennent parfois à bout de certaines de ces ambiguïtés, restent pourtant insuffisants pour répondre, de façon satisfaisante, à toutes ces questions. En revanche, ils forcent le spectateur à porter attention aux jeux de points de vue puisqu'ils l'incitent à déterminer si ce qui figure à l'écran découle ou non d'une restriction de champ particulière. Or, l'analyse révèle que les films de Robbe-Grillet se différencient des films traditionnels en privilégiant la focalisation interne, au détriment de la focalisation classique du narrateur. Ainsi, la focalisation devient le moyen privilégié d'étudier la structure des récits ainsi que les rebondissements de l'intrigue puisqu'elle permet au narrateur de représenter tout aussi bien ce que le personnage voit, pense, perçoit ou imagine.

Robbe-Grillet lui-même suggère, dans les préfaces de ses ciné-romans, l'importance qu'il accorde à la focalisation dans ses premiers films. Le scénariste décrit *l'Année dernière à Marienbad* comme « l'histoire d'une persuasion : il s'agit d'une réalité que le héros [X] crée par sa propre vision, par sa propre parole. Et si son obstination, sa conviction secrète, finissent par l'emporter, c'est au milieu de quel dédale de fausses pistes, de variantes, d'échecs, de reprises!¹⁶¹ ». D'entrée de jeu, Robbe-Grillet indique à son spectateur que les images du film représentent le point de vue de X. Alain Resnais souligne également toute l'ambiguïté de *l'Année dernière à Marienbad* en affirmant que « évidemment, on ne sait jamais si les images sont dans la tête de l'homme ou dans la tête de la femme. Il y a tout le temps un balancement entre les deux¹⁶² ». Déjà, les changements de la focalisation s'annoncent comme la clé du film.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 129.

¹⁶¹ *Id.*, « Introduction », *l'Année dernière à Marienbad*, Paris, Minuit, 1961, p. 12.

¹⁶² André S. Labarthe et Jacques Rivette, « Entretien avec Resnais et Robbe-Grillet », *les Cahiers du cinéma*, tome XI, no 123, sept. 1961, p. 5-6.

De même, Robbe-Grillet présente *l'Immortelle*, son second long métrage, en soulignant l'importance accordée à la focalisation : « l'histoire est vue, entendue, imaginée par N. Pourtant, Istanbul est une ville réelle, 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*¹⁶³ ». Dans une entrevue accordée au *Monde*, le réalisateur précise :

Au fond, *l'Immortelle*, c'est le rêve éveillé que suggère à un Occidental fraîchement débarqué cette ville lourde de prestiges, lourde de désirs et perçue non pas directement mais à travers toutes les idées qu'on s'en est fait dans les romans de Loti, les contes des *Mille et Une Nuits*, etc. [...] L'imagination travaille sur des idées reçues, sur des schémas simples, stylisés, qu'elle nourrit avec la réalité perçue¹⁶⁴.

Ici encore, la structure événementielle de *l'Immortelle* s'annonce tributaire de la restriction de champ : le narrateur/réalisateur, en se conformant exclusivement à la focalisation de N, autorise la juxtaposition de scènes réelles et imaginaires. D'emblée, l'analyse de la focalisation semble constituer le moyen privilégié d'établir le sens de l'histoire. Voilà pourquoi il faut examiner de près les jeux d'ocularisation et de focalisation mis en œuvre dans les premiers films de Robbe-Grillet.

Une dernière remarque mérite d'être ajoutée à ce préambule : celle concernant la paternité de Robbe-Grillet pour son premier film, *l'Année dernière à Marienbad*. Trop longtemps, la critique a minimisé le rôle de l'auteur dans la création de ce film, sous prétexte qu'Alain Resnais en a signé seul la réalisation. Mais à notre avis, *l'Année dernière à Marienbad* est tout aussi bien le film de Resnais que celui de Robbe-Grillet. En effet, Robbe-Grillet a signé le scénario de ce premier film, ce qui implique qu'il ait dû suivre Resnais de très près, malgré qu'il n'ait pas participé au tournage. D'ailleurs, contrairement au scénario traditionnel, le texte que remet Robbe-Grillet à son réalisateur est un véritable découpage de production, incluant les indications précises des mouvements de caméra, des types de plans à produire, des éclairages, de la trame sonore, etc. Mais encore plus : si *l'Année dernière à Marienbad* est un film de Robbe-Grillet,

¹⁶³ Alain Robbe-Grillet, « Notes préliminaires », *l'Immortelle*, Paris, Minuit, 1963, p. 9-10.

¹⁶⁴ Entretien avec Jacqueline Piatier publié dans *le Monde*, le 1^{er} juin 1963, sous le titre « L'Orient m'intéresse parce qu'il est créateur de chimères », repris dans Alain Robbe-Grillet, *le Voyageur. Textes, causeries, entretiens (1947-2001)*, textes choisis et présentés par Olivier Corpet avec la collaboration d'Emmanuelle Lambert, Paris, Christian Bourgeois Éditeur, 2001, p. 307.

c'est de toute évidence parce que l'auteur est conscient du style, du talent et des qualités propres du réalisateur pour lequel il écrit le scénario. Du point de vue de l'œuvre, on peut donc considérer *l'Année dernière à Marienbad* comme le premier film de Robbe-Grillet, au sens où Resnais est pour lui un *instrument* de sa réalisation. Certes, il y a bien des aspects du film qui sont propres à Resnais, mais aucun n'est étranger à Robbe-Grillet, de sorte qu'on peut considérer que le premier a réalisé le film du second. On comprendra donc pourquoi nous ne tiendrons pas compte des rectifications ou des coupures apportées par Alain Resnais à la version originale du film¹⁶⁵ et nous nous contenterons de l'examiner sous la forme que Robbe-Grillet lui avait d'abord donnée au moment de sa conception. Notre analyse de *l'Année dernière à Marienbad* sera donc développée à partir du ciné-roman correspondant qui constitue la seule véritable trace du film imaginé par Robbe-Grillet. Notons cependant que l'analyse que nous proposons reste celle du film et se dégage nettement de celle des ciné-romans dans lesquels la focalisation est différemment exploitée. En revanche, l'analyse de *l'Immortelle* ne présentera pas d'ambiguïté du même genre, le film ayant été entièrement écrit et réalisé par Robbe-Grillet.

1. *L'Année dernière à Marienbad*, une première expérience cinématographique

On considère souvent *l'Année dernière à Marienbad* comme un film qui « déroute, fascine, intrigue, stupéfie, suscite l'enthousiasme passionné mais aussi l'exaspération, le mépris, le sarcasme, le scandale¹⁶⁶ ». Les jeux de caméra mis en œuvre dans ce film ne sont pas étrangers à ce sentiment de déroute : l'écart constant entre la voix du protagoniste et les images qui défilent à l'écran, que la critique reconnaît comme l'une des caractéristiques fondamentales du film¹⁶⁷, rend difficile la compréhension des jeux d'ocularisation; le spectateur se voit fréquemment trompé par

¹⁶⁵ Dans un entretien accordé à Jean-Jacques Brochier, Alain Robbe-Grillet spécifiait les quelques modifications apportées par Alain Resnais à la version originale de son film : « Voilà. Il y avait un certain nombre de variantes par rapport au film; les spécialistes peuvent ainsi voir à quel moment au lieu de réaliser ce que j'avais écrit, Resnais s'en écartait plus ou moins délibérément. Par exemple, j'avais décrit une autre musique. Dans le livre publié, on retrouve le principe de musique que j'avais proposé. De même, on retrouve une scène de viol que Resnais a supprimée. Resnais, d'ailleurs, a dû simplifier – le thème du bracelet de fausses perles a disparu de son film ». Entretien avec Jean-Jacques Brochier, « Robbe-Grillet : mes romans, mes films et mes ciné-romans », *le Magazine littéraire*, no 6, avril 1967, reproduit dans Alain Robbe-Grillet, *le Voyageur*, *ibid.*, p. 332.

¹⁶⁶ Claude Murcia, *Nouveau Roman, Nouveau cinéma*, Paris, Nathan, 1998, p. 36.

¹⁶⁷ Voir entre autres André Gardies, « Ouverture. *L'Année dernière à Marienbad* », *le Cinéma de Robbe-Grillet. Essai sémiocritique*, Paris, Alabatos (coll. « Ça/Cinéma »), 1982, p. 13-27.

les images qu'il n'arrive pas à remettre en ordre et qui ne suffisent pas toujours à suivre convenablement l'histoire.

Toute l'ambiguïté de *l'Année dernière à Marienbad* consiste à savoir si X invente ou non l'histoire de sa rencontre avec A, ce que dévoile l'étude des changements de focalisation interne du récit. En effet, l'analyse détermine que, le plus souvent, les images du film correspondent à des représentations imaginaires de X qui, systématiquement, remodèle et modifie les circonstances de cette rencontre pour mieux convaincre A. De façon similaire, l'opposition certaine entre les représentations imaginaires de X et celles de A souligne, dans la dernière partie du récit, un changement de la focalisation : A, reprenant à son compte les propos de X, imagine une rencontre passée avec son interlocuteur, ce qui finit par la convaincre de quitter l'hôtel en sa compagnie. L'aspect labyrinthique de la narration s'explique donc par des changements de focalisation.

1.1 Jeux de caméra

Les premières images de *l'Année dernière à Marienbad* surprennent le spectateur : la caméra effectue une lente avancée « rectiligne, uniforme, le long d'une sorte de galerie », montrant différents tableaux, « situés tous à hauteur du regard » (p. 25), laissant alors supposer que ce que dévoile l'image correspond à ce que voit X qui parcourt les couloirs de l'hôtel. Pourtant, l'image semble bientôt se dégager de la perspective visuelle du personnage : « les images qui accompagnent le texte [prononcé par X] ne présentent pas d'analogie absolue avec les éléments de décor auxquels il fait allusion » (p. 27); ensuite, la caméra passe « sans s'attarder davantage sur les images les plus significatives (le jardin) » (p. 27). Dans la salle de spectacle, la caméra montre les têtes des spectateurs assistant à une représentation théâtrale (p. 28-29). X, qui ne se tait pas pour autant, continue, hors champ, son monologue. Sa voix, qui se superpose à celle des comédiens en scène, semble alors provenir d'ailleurs et les images qui défilent à l'écran, contrairement à l'attente du spectateur, se dissocient de son point de vue : la caméra ne s'arrête que très peu sur A, n'accordant à cette femme qu'un intérêt imperceptible (p. 32-33), ce qui paraîtra d'autant plus étonnant lorsqu'elle deviendra le centre d'intérêt de X.

De façon similaire, la transition entre la salle de spectacle et les salons où se déroulent les conversations s'opère par la présentation d'une série de vues fixes de l'hôtel prises « un peu partout un peu tout le temps », présentant des personnages aux positions « de plus en plus marginale[s] » et mettant l'accent sur quelque fragment ornemental de la décoration baroque de l'hôtel (p. 33). Ces plans vides montrant des « salles, [des] couloirs, [des] portes, [des] colonnades » (p. 39) surgissent même parfois au cœur des discours de X, sans lien véritable avec les images précédentes. De même, il arrive que la caméra dépasse des personnages, « comme si elle [passait] au travers » (p. 41), ou qu'elle se fixe longuement sur un objet sans véritable intérêt. Tel est le cas lorsque l'image « demeure un instant arrêtée sur une carte restante, comme si elle avait une signification » (p. 46).

Les images sur lesquelles s'ouvre *l'Année dernière à Marienbad* sont donc tout à fait surprenantes puisque leur perspective visuelle nous échappe. D'une part, le décalage constant entre la voix et l'image confère au film un caractère ambigu qui complique considérablement la distinction des scènes données en caméra subjective de celles rendues en caméra objective. Mais d'autre part, rien ne permet d'attribuer les images montrées à la perspective de X qui n'a pas encore fait son entrée en scène. Dès lors, le spectateur doit admettre que la question « qui voit? » semble insuffisante pour éclaircir la nature et le sens de ces séquences.

D'ailleurs, l'analyse des jeux de caméra de ce premier film aboutit le plus souvent à une impasse puisque même lorsque l'ocularisation paraît interne, elle s'avère souvent externe. Par exemple, lorsque la caméra, qui montre un couple, semble adopter la perspective du héros qui tourne la tête dans cette direction (p. 35), elle se lance bientôt à sa poursuite et traverse le salon, puis se met à suivre deux hommes qui parlent à voix basse, pour finir par se fixer sur un troisième qui observe une gravure ornant le mur (p. 37). Ces mouvements de la caméra correspondent de moins en moins au point de vue de X puisqu'ils impliquent des mouvements du personnage, sans les justifier. Le phénomène se répète lorsque la caméra présente un motif de décoration baroque : « la photographie [qui] est prise d'en bas, comme si la chose était vue par un personnage (invisible) », laisse d'abord supposer que l'on adopte la perspective visuelle de X; mais bientôt, « la caméra se rapproche pour regarder de très près (de plus près, probablement, que ne peut le faire un homme normal sans monter dans une échelle), puis elle tourne autour du motif choisi pour en détailler les divers éléments, à la manière d'un documentaire d'architecture » (p. 50).

Ce jeu de caméra, particulièrement cher à Robbe-Grillet, résulte d'une *dépersonnalisation* de la prise de vues : la caméra, qui semble adopter la perspective d'un personnage, se dissocie de ce qu'il regarde. Ce processus contribue grandement à l'originalité du film. On en trouve d'ailleurs l'inversion dans la suite du récit. Lorsque la caméra se rapproche d'un motif de décoration baroque (p. 50-51), par exemple, l'ocularisation, d'abord nettement dépersonnalisée, finit par correspondre à celle de X. C'est alors qu'une « main d'homme, pointant l'index vers le détail considéré, apparaît au bas de l'image, dans un angle » (p. 51). La prise de vues se trouve donc *personnalisée*, à la surprise du spectateur. Ces processus de personnalisation et de dépersonnalisation de la prise de vues constituent, à eux seuls, une figure narrative que nous nommerons le *transfert de la focalisation*.

Le transfert de la focalisation désigne le passage d'une prise de vue personnalisée à une prise de vue dépersonnalisée, ou l'inverse. Il s'agit donc d'un processus dynamique qui peut être traité de trois façons différentes. Dans sa forme la plus classique, le transfert de la focalisation résulte d'une juxtaposition de plans ou de séquences. Par exemple, la transition d'une scène de café à la perspective visuelle indéterminée – et donc focalisée par un narrateur/réalisateur « omniscient » – à une scène de jardin clairement focalisée par un personnage résulte d'un transfert classique de la focalisation. Dans *l'Année dernière à Marienbad* cependant, le transfert de la focalisation s'opère souvent au sein d'une même séquence du film, ce qu'illustraient les exemples précédents : sans coupure, la caméra, qui adopte une perspective indéterminée, finit par se fondre avec celle de X ou, au contraire, semble adopter celle de X pour ensuite s'en dissocier complètement. Mais le transfert de la focalisation peut également s'opérer en cours de récit. On en trouve quelques exemples dans *l'Année dernière à Marienbad*. Le parcours de galeries de l'hôtel sur lequel s'ouvre le film, par exemple, est d'abord présenté, on l'a vu, selon une perspective indéterminée (p. 23-27); mais, dans la suite du récit, la même séquence sera, tour à tour, focalisée par X (p. 67, 77, 98-99), puis par A (p. 157). Dans ce cas particulier, le transfert de la focalisation a un effet particulier sur l'ensemble du récit puisqu'il conduit le spectateur à attribuer, rétrospectivement, les séquences indéterminées de l'ouverture à la focalisation des personnages, ce qui, pourtant, ne change rien au point de vue des premières images qui reste manifestement indéterminé¹⁶⁸.

¹⁶⁸ Nous tenterons d'éclaircir le sens de ces séquences à la focalisation inexplicablement « indéterminée » dans la dernière section du présent chapitre, section 3, p. 96-100.

Il serait cependant réducteur de limiter l'analyse des jeux de caméra à ces transferts de la focalisation puisque, le plus souvent, les images de *l'Année dernière à Marienbad* sont très personnalisées et concordent avec le point de vue du héros. En ce sens, les jeux de caméra annoncent toute l'importance accordée à la focalisation : ils établissent clairement que les images montrées échappent fréquemment à la véritable « position de X » et représentent plutôt ce qu'il perçoit ou imagine.

Ainsi, à partir du moment où X commence à s'adresser directement à A, l'image s'adapte régulièrement à ses paroles, jusqu'à les remplacer. Par exemple, lorsque le héros évoque le souvenir de sa première rencontre avec elle, il se rappelle avoir noté son air absent : « vos yeux étaient redevenus graves et vides. Vous vous êtes à demi détournée » (p. 59). Or, l'image qui accompagne les paroles du héros montre A « dans la posture que vient à l'instant de décrire la voix de X : debout, un peu détournée, regardant dans le vide, les yeux grands ouverts, comme absente » (p. 59-60). À l'évidence, l'image représente ici ce que X imagine. De façon similaire, lorsque X évoque à nouveau le souvenir de leur première rencontre dans les jardins, fournissant des explications détaillées sur la pose adoptée par A, celle-ci paraît à l'écran mais « ne se trouve pas dans la pose indiquée par le texte que l'on entend » (p. 69). C'est alors que la voix de X s'arrête, le temps que la jeune femme adopte la pose indiquée. D'ailleurs, « A ayant corrigé sa position, la voix de X aussitôt continue, comme si elle n'attendait que cela » (p. 69). Enfin, dans le jardin, « lorsque X donne des explications détaillées sur la signification des gestes [de la statue], la caméra montre, à l'appui, des points de vue justifiant ses thèses » (p. 71).

Parfois même, l'image remplace ou prolonge le discours de X. Alors que X et A sont dans le salon, par exemple, le héros évoque le souvenir de leur seconde rencontre. A demande alors dans quel lieu elle s'était déroulée (p. 81), mais X se tait et c'est une image montrant « une longue allée [du jardin] en perspective [...] [avec] au fond la façade de l'hôtel » (p. 81) qui vient fournir la réponse qu'attendait la jeune femme. De même, lors d'une des premières apparitions de la chambre de A, X, qui se trouve toujours dans un salon de l'hôtel, se contente de dire qu'il y est monté un soir et laisse en suspension sa phrase que vient compléter une image de la pièce (p. 93). Enfin, alors que X nous est présenté en bordure d'un bassin du jardin, sa voix, hors champ, évoque « des murs – partout, autour de [lui] – unis, lisses, vernis, sans la moindre prise » (p. 97), ce que la caméra s'empresse ensuite de présenter en montrant une lente avancée en zigzag à travers les couloirs de l'hôtel (p. 98-99).

Pourtant, toutes les images du film ne peuvent être attribuées à la focalisation de X. À partir du moment où A découvre le jardin (p. 126), les images qui défilent à l'écran – qui font figure de reprises – semblent souvent s'écarter des images correspondantes dans la première partie de l'histoire. La chambre « aux murs nus » de A, que X imaginait meublée d'un « lit à une personne » (p. 92), prend une allure différente dans la seconde partie du récit. Elle est maintenant peinte et ornée; un tableau représentant un paysage enneigé figure au-dessus de la cheminée et le divan qui faisait figure de lit a été remplacé par un lit à deux places (p. 131). De même, malgré que la voix de X se fasse toujours entendre hors champ, l'image ne semble plus s'adapter systématiquement à son discours, de sorte que le héros « repren[d] sans cesse les indications que A refuse de suivre » (p. 135). Enfin, le jardin, tel qu'il figure maintenant sur l'image, présente « la statue, déjà longuement vue et décrite [...] et qui pourtant ne se trouvait certainement pas à cet endroit les autres fois » (p. 138). Manifestement, les images de la seconde partie du récit, en s'opposant à celles de la première, signalent un *changement* de focalisation que la seule analyse des jeux de caméra ne parvient pas à expliquer.

Ces considérations ont donc l'intérêt de venir à bout d'une confusion fréquemment rencontrée dans les analyses consacrées à la focalisation dans les films puisqu'elles établissent une distinction nette entre l'ocularisation et la focalisation : s'il est juste de dire que la perspective adoptée par la caméra attire l'attention du spectateur sur la focalisation, l'analyse du point de vue narratif du récit ne saurait se limiter à la seule question : « qui voit? ».

1.2 Les constructions imaginaires de X

À défaut de résoudre les mystères de l'histoire, les jeux de caméra révèlent que la majeure partie de *l'Année dernière à Marienbad* s'articule du point de vue de X, le héros du film. En effet, la caméra, plutôt que de se limiter à présenter le protagoniste dans sa situation réelle de conteur – il s'adresse à A dans les salons, le bar, le jardin de l'hôtel –, propose plutôt une série d'images ambiguës dont le sens et l'organisation dépendent directement des jeux de focalisation.

La première apparition de X et de A dans le jardin de l'hôtel fournit une illustration éclairante de cette dynamique. Alors que les protagonistes discutent dans le salon (p. 67-68), X évoque le souvenir de sa première rencontre avec A, dans les jardins de Frederiksbad. Surgit

alors à l'écran le jardin à la française où figure A, « vêtue du même costume que sur le plan où elle était en train de lire » (p. 69). La jeune femme, telle qu'elle figure à l'écran, semble alors adopter les poses décrites par la voix de X, qui se fait entendre hors champ. Mais la séquence suivante, se déroulant toujours dans le même jardin, contraste avec la première : les personnages, toujours dans le même décor, portent des costumes différents et ont une conversation qui est alors « jouée directement, au lieu d'être rapportée au style indirect par la voix de X » (p. 72). Du coup, la première scène au jardin paraît fautive et semble découler des imaginations du héros qui, depuis le salon où il se trouve avec A, tente de la convaincre qu'ils se sont déjà rencontrés. Cela ne change pourtant rien à la focalisation qui, dans les trois séquences, reste celle de X : c'est toujours de son point de vue que nous sont présentés les événements, qu'ils soient réels ou imaginaires. De façon générale, on dira donc que le récit s'articule selon la focalisation stricte¹⁶⁹ du héros.

Ces considérations portent toutefois à conséquence puisqu'elles supposent qu'une partie du récit tient aux imaginations de X et, par conséquent, qu'il s'inspire des événements présents pour inventer le scénario de sa rencontre avec A. Si le jardin à la française sert de décor à cette première rencontre, c'est essentiellement parce qu'on en retrouve plusieurs modèles dans l'hôtel. Dès les premières séquences du récit, le parcours de galeries nous fait découvrir « des gravures de genre ancien représentant un jardin à la française avec pelouses géométriques, arbustes taillés en cônes, pyramides, etc., allées de gravier, balustrades de pierre, statues avec socles cubiques massifs et poses figées, légèrement emphatiques » (p. 25-26). De même, la représentation théâtrale en propose un modèle concret puisque le décor rappelle « les gravures aperçues dans le couloir, exactement copié même sur ces gravures » (p. 30). Ainsi n'est-il pas étonnant de constater que lorsque X imagine A dans le jardin pour la première fois, le décor affiche une nette parenté avec celui des gravures accrochées aux murs de l'hôtel et celui de la scène de théâtre aperçue dans les premières séquences du film :

[Il s'agit d'un] jardin régulier et comme sans végétaux (seulement des pelouses plates rectangulaires, des arbustes taillés aux formes parfaitement géométriques, de très larges allées de gravier, des escalier de pierre, des terrasses à balustrade de pierre) avec çà et là des statues de grande taille

¹⁶⁹ Au cinéma, contrairement au texte narratif, la focalisation n'est pratiquement jamais radicale. Elle ne l'est qu'en « caméra subjective », c'est-à-dire lorsque la caméra ne montre que ce que voit le personnage, sans que celui-ci ne paraisse jamais à l'écran. *La Dame du Lac* de Robert Montgomery nous en fournit d'ailleurs un exemple éclairant. En ce sens, la focalisation de X dans *l'Année dernière à Marienbad* est conventionnelle puisque le héros paraît constamment à l'écran. Mais la focalisation de X est à ce point accentuée qu'on la dira « stricte ». De même en sera-t-il dans *l'Immortelle*.

montées sur des socles carrés assez hauts [...]. Il y a aussi des socles sans statues, avec un nom de sujet gravé sur le socle (p. 68-69).

De la même façon, de véritables clients de l'hôtel, rencontrés dans les salons ou autour des tables de jeu, jouent à l'occasion des rôles de figurants dans les mises en scène de X. C'est le cas lorsqu'il imagine A au jardin et la voit entourée de personnages qui « sont exactement ceux qui regardaient le jeu des 16 allumettes » (p. 84).

Mais les jeux de focalisation ont un impact encore plus grand sur le récit puisqu'ils déterminent l'ordre et la nature des événements de l'histoire. Comment, d'ailleurs, expliquer autrement que X procède à la révision des événements¹⁷⁰ après avoir exposé la première version du scénario de sa rencontre avec A? À l'évidence, le fait, pour le narrateur, de raconter rigoureusement l'histoire du point de vue de X suppose qu'il présente les événements dans l'ordre où ils surgissent dans l'esprit du héros. Ainsi, la présentation très rapide de la scène du bassin, qui concorde avec l'échec du projet de départ de l'année dernière, met fin à la première version, assez abrégée, du récit de X (p. 97) et marque un retour à la case départ. De multiples reprises et modifications de scènes déjà montrées surgissent alors à l'écran, comme si le héros cherchait à présenter autrement les événements pour mieux convaincre A qu'ils se sont déjà rencontrés. On retrouve alors, presque naturellement, le parcours labyrinthique des galeries, cette fois nettement placé sur le compte de l'imaginaire du héros : les domestiques, adoptant des poses figées, ont « l'air bizarre » (p. 98); A et M paraissent sans que l'on ne s'arrête sur eux; des bruits divers déjà entendus souvent (p. 48-49) s'imposent peu à peu (p. 99). Puis, à la façon des premières séquences du film, on retrouve les salons où se tiennent différentes conversations: « le son des paroles part de zéro et croît [...] mais cette croissance est trop rapide du point de vue de la vraisemblance » (p. 99-100), sans compter que certaines des bribes de conversation, déjà entendues auparavant, sont « exactement reproduites » (p. 100). X opère donc un retour en arrière, reprenant, sur le mode imaginaire, les scènes déjà présentées.

Or, ces premières reprises donnent bientôt lieu à une série de remodelages des scènes clés de la première partie du récit. Ceux-ci proposent un remaniement des événements et renforcent l'entreprise de persuasion de X qui, de son point de vue, ajoute des détails au scénario qu'il

¹⁷⁰ Ces reprises concordent exactement avec le moment où X procède à la récapitulation des événements, ce que remarque avec justesse Roy Armes, dans le chapitre « Formal Organisation : *L'Année dernière à Marienbad* » de son ouvrage *The films of Alain Robbe-Grillet*, Amsterdam, J. Benjamins (coll. « Purdue University monographs in Romance languages ») 1981, p. 35.

invente pour mieux convaincre A. Par exemple, dès la fin des conversations, on retrouve A et X au jardin, « exactement à la même place et dans la même position que sur le plan de groupe qui terminait la marche de A dans la longue allée » (p. 101). Mais cette fois, X et A sont seuls et la voix de la jeune femme n'a plus la même assurance. Peu de temps après, une « reproduction des images [du jardin] vues lors de sa première apparition dans le film [surgit à l'écran]: [...] une étendue d'allées, de pelouses, de bassins, de balustrades, d'arbustes taillés, de statues » (p. 106). Mais cette fois, « l'ensemble n'est plus vide » (p. 106): des personnages statufiés parcourent les pelouses, et X, dans un premier geste affectueux, caresse le visage de A (p. 86), ce qui n'apparaissait pourtant pas dans la première version de la scène.

Par ailleurs, la séquence qui suit la scène des conversations, présentant d'abord X et A au jardin puis A assise sur son lit (p. 101-102), annonce déjà l'intention de X de reconstituer, tout en les développant, les séquences se déroulant dans la chambre de A. L'image présente, en gros plan, le visage de A qui « semble lutter contre quelque menace intérieure » (p. 101) alors que la voix de X provient des salons, indiquant de la sorte que c'est lui qui imagine la scène. Le héros répète alors exactement les mêmes paroles qu'à la suite de la première présentation de la chambre (p. 93) : « Un soir, je suis monté jusqu'à votre chambre... » (p. 102). La nouvelle version de la séquence se calque sur celle où A cherchait vainement à mettre ses chaussures (p. 93-94). Mais cette fois, « le lit est fait, les deux tabourets et les chaussures ont disparu; le verre, intact, est posé sur une table de chevet, à la tête du lit » (p. 102). X s'apprête alors à raconter ce qui s'était passé dans cette chambre, entre lui et A, alors qu'elle était seule. Mais le héros se tait sur les prières de la jeune femme. Ce n'est que plus tard que X reprendra, en la modifiant encore, la description de la scène. Dans cette dernière reprise, le décor de la chambre est tout à fait différent : la décoration baroque rappelle les autres pièces de l'hôtel, une grande glace est ajoutée au-dessus de la cheminée, un verre à demi plein y est déposé, malgré que A l'ait cassé à la scène précédente. X reprend dès lors son histoire, ajoutant certains détails plus convaincants : il spécifie que M était, ce soir-là, à la salle de jeu, que A redoutait son retour alors qu'elle l'attendait, lui, pour quitter l'hôtel. Mais à nouveau, comme pour laisser le loisir à A de reconstituer elle-même la scène, X se tait, prétextant qu'elle « conn[âit] déjà la suite » (p. 119-120).

1.3 La focalisation stricte de A

Toutefois, toutes les séquences du film ne présentent pas le seul point de vue de X. À cet égard, le moment où A « découvre brusquement tout le jardin » (p. 126) constitue l'un des points tournants du récit parce qu'il souligne l'instant où elle commence à se représenter ce que X imagine depuis le début. On assiste alors à un *changement de focalisation*, de sorte que c'est la jeune femme qui, dès lors, imagine, reconstitue et modifie les scènes décrites par X. On le voit clairement à « cette lutte désespérée [que mène X, à partir de la découverte du jardin] contre les images que l'on voit sur l'écran » (p. 135). Le personnage partage les visions de A, mais s'oppose à ces nouvelles reconstructions imaginaires, comme si elles ne correspondaient plus à ce qu'il avait imaginé lui-même depuis le début, pour mieux la convaincre. La voix de X se fait alors « insistante et impérative, tantôt hésitante, ou agacée, tantôt franchement suppliante, reprenant sans cesse les indications que A refuse de suivre » (p. 135). Le héros perd alors, dans certains fragments de discours, son ton neutre et froid. Alors que A reprend à son compte les images du jardin, X s'exclame : « Non... ce n'était pas ça! » (p. 138). De même, lorsque A imagine la scène de la chambre, X s'oppose aux constructions imaginaires de la jeune femme : « Non, non, je ne me souviens plus » (p. 140). Lorsque A imagine M tirant sur elle, X s'oppose à cette issue malheureuse de leur histoire : « Non, cette fin-là n'est pas la bonne... C'est vous vivante qu'il me faut... » (p. 148). Enfin, lorsque A imagine la scène du viol, X réplique : « Non, non, non! C'est faux!... [...] Ce n'était pas de force... » (p. 157).

Cette lutte acharnée de X contre la tournure des scénarios imaginés par A concorde également avec le moment où elle sombre dans une rêverie profonde. Lorsqu'elle est présentée objectivement, dans la réalité de l'hôtel, elle paraît « légèrement somnambulique » (p. 130), chacun de ces « retours à la réalité » étant souligné par son attitude changée, comme si elle sortait constamment d'un rêve (p. 148 et 163). De même, les interventions de A se font plus rares : elle « est nettement fascinée par [le] discours [de X]. Lorsqu'elle répond, c'est pour réagir contre elle-même » (p. 148). Ses cris de peur et de haine, ses dénégations, ne sont donc que les signes concrets de l'impact considérable qu'ont sur elle ses propres constructions imaginaires : A cède peu à peu, se laisse convaincre par X, mais ce triomphe, s'il se concrétise lorsqu'elle quitte M, se laisse avant tout pressentir par un changement de focalisation.

Plusieurs des images de cette partie du récit représentent donc ce que A imagine. Mais, alors que les mises en scène de X prenaient racine dans la réalité de l'hôtel, celles de la jeune femme découlent des scénarios de son interlocuteur. Ainsi, le panoramique du jardin, focalisé par A, est « tel qu'on l'a déjà vu un peu partout dans le film »; la façade de l'hôtel qui figure derrière elle a « déjà [été] montrée auparavant sur une gravure » (p. 127). Enfin, une reprise d'une des scènes au jardin, « le décor et les poses [des personnages] ont déjà été vus auparavant » (p. 129).

Il arrive également à A de modifier la tournure de certaines scènes. Le plus souvent, sa focalisation donne aux événements un caractère nettement irréel. Ainsi, lorsque A s'imagine au jardin en compagnie de X, elle adopte le plus souvent des poses figées et nettement invraisemblables (p. 132) : X, tel que A l'imagine, est « habité d'une sorte de folie impassible » (p. 133); il répète les mots prononcés par A « comme dans un rêve » (p. 131). Autre exemple, lorsque A focalise la séquence de la rencontre au jardin au cours de laquelle s'effondre subitement la balustrade de pierre, elle modifie la tournure des événements en s'inspirant du discours de X que l'on entend – portant alors sur leur départ imminent – et du « souvenir », souvent évoqué par le héros, de l'échec de leur première tentative de fuite. La scène prend alors une tournure nettement invraisemblable, comme si A, envahie par les images que X tente de lui imposer, se retrouvait soudainement en plein cauchemar, à la fois menacée par l'arrivée de M (dont on entend le bruit des pas sur le gravier) et tout à fait déstabilisée par l'attitude de X qui se fait « méprisant » (p. 159). D'ailleurs, après l'effondrement des balustrades, la scène est brusquement coupée par un « long cri violent, de terreur, [poussé par A comme] pour briser un envoûtement » (p. 162).

Mais la focalisation de A apparaît encore plus nettement lorsqu'elle refuse de se représenter la chambre selon ce que commandent les imaginations de X. Déjà avant la découverte du jardin, A niait connaître cette chambre. Dans une discussion avec X, elle précisait : « il n'y a pas de glace au-dessus de la cheminée. (*Elle parle comme en rêve*)... C'est un tableau : un paysage, [...]... un paysage de neige. La glace est au-dessus de la commode... Il y a aussi une coiffeuse à miroir. (*Un temps*). Et d'autres meubles encore, évidemment... » (p. 122). Or, c'est bien sur ce modèle qu'elle se représentera la chambre, lorsque l'image présentera enfin son point de vue :

Au-dessus de la cheminée, à la place du miroir, il y a un tableau ancien représentant un paysage enneigé. Il y a en outre une commode (du même

style que la table de nuit qui se trouvait déjà en place auparavant) et une glace accrochée au-dessus. Enfin le lit n'est plus un petit divan, mais un très grand lit à deux places, du même style et du même bois que les autres meubles (p. 131).

Dans les séquences suivantes, A ne fait que composer sur le même décor, imaginant parfois les meubles placés autrement ou une décoration baroque plus « étouffant[e] mais réaliste » (p. 150). Mais le décor reste toujours sensiblement le même et, de modifications en modifications, on finit par sentir que les meubles « sont à leur juste place » (p. 132). La représentation de la chambre finit donc par concorder avec son point de vue, et ce point de vue s'impose.

Mais si A souhaite se représenter les choses autrement, c'est que ses constructions imaginaires s'inspirent également de sa réalité, malgré qu'il soit difficile de connaître assurément son passé. Le récit laisse supposer que l'histoire de Frank, racontée par bribes lors des séquences du début du film, rende compte d'une situation réellement vécue par A qui connaît également un personnage du même nom. Selon les rumeurs courant dans les salons :

On ne parlait que de ça, l'année dernière. Frank 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 [...] dans sa chambre, comme par hasard, et sous un prétexte d'ailleurs absurde : il prétendait lui donner des explications sur les tableaux anciens qui se trouvaient chez elle... Il n'y avait pas un seul tableau dans la chambre! Mais elle n'y a [...] pas pensé tout d'abord (p. 43).

Or A mentionne elle-même le nom de Frank dans l'une des scènes se déroulant dans la chambre en compagnie de M. Ce dernier découvre une photo de la jeune femme et elle prétend que c'est Frank qui, certainement, l'avait prise l'année dernière (p. 143). Mais M rajuste le tir : « l'année dernière, Frank n'était pas ici » (p. 143). Malgré tout, les constructions imaginaires de A laissent supposer le contraire. À l'évidence, la scène de viol (p. 156-157) n'est que le fruit de son imagination, la jeune femme substituant probablement Frank à X. De même, la scène où M tire sur A sans que l'on entende la détonation du pistolet n'est que le fruit de l'imaginaire de l'héroïne puisqu'elle résulte d'une substitution du même genre. D'ailleurs, la jeune femme adopte une position identique dans les deux séquences, comme si elles étaient étroitement reliées. Après les coups inaudibles de pistolet, « elle a les *yeux grands ouverts* et la bouche entrouverte, une espèce d'air extasié sur le visage. Sa *robe, à moitié défecte*, est cette fois franchement provocante. Les

cheveux sont étalés en un désordre aussi très séduisant » (p. 147, nous soulignons). Comme en écho à cette première représentation, le plan terminant la brutale et rapide scène de viol montre A, renversée sur le dos, « tourn[ant] la tête une ou deux fois, de droite et de gauche, puis regard[ant] de nouveau, *yeux agrandis*, X qui se penche un peu plus sur elle... *Cheveux étalés* de la victime et son *costume en désordre* » (p. 156-157, nous soulignons). La parenté entre ces deux séquences suppose donc que c'est A, et non X, qui les imagine.

1.4 La rencontre des points de vue

Quoique X focalise la première partie du récit et A, la seconde, le dénouement de l'histoire représente plutôt le point de vue maintenant partagé des deux protagonistes. *L'Année dernière à Marienbad* devient alors le récit d'une rencontre de la voix et de l'image¹⁷¹, ce qui correspond en fait à la rencontre des focalisations.

Le dénouement, qui commence lorsque X parcourt pour la dernière fois les corridors de l'hôtel (p. 164), représente ce qui sera désormais accepté par les deux partis après une vive confrontation des points de vue. Ainsi, A, qui s'était, quelques secondes auparavant, elle-même représentée en ce lieu, finit par accepter ce parcours transitoire destiné à la conduire hors de l'hôtel, loin de M, alors qu'elle s'y refusait jusque-là. De même, le retour marqué à la représentation théâtrale, dont le décor est maintenant celui des salons rappelant l'une « des scènes de début entre X et A » (p. 168), souligne que la jeune femme accepte le scénario inventé par X qui prévoit, depuis le tout début, l'issue de leur histoire.

Depuis que A imagine elle-même les circonstances de leur « première rencontre », le héros sait qu'il a triomphé d'elle de sorte qu'il est maintenant prêt à accepter tous les compromis. En ce sens, même si les brefs rappels des images de la chambre et du jardin sont toujours fidèles à la représentation qu'en proposait A, X finit par les accepter, partageant désormais son point de vue, tout en soulignant que A n'aurait « pas pu continuer à vivre au milieu de cette architecture peinte en trompe-l'œil » (p. 165). Et si A paraît toujours résister, c'est M qui, lui-même résolu à son départ – elle le lui avait elle-même annoncé (p. 164) – laissera sa place à X dont la voix surplombe maintenant la sienne, « comme pour imposer à A elle-même une version moins

¹⁷¹ C'est l'avis d'André Gardies : « Le récit [est] celui d'une rencontre, celle de X et de A au plan fictionnel, mais surtout celle de la voix et de l'image. Lorsque celles-ci coïncideront, le film touchera à sa fin. N'est-ce pas ce qui se produit dans les dernières minutes où l'image de A attendant, prête pour un départ (une fuite?), coïncide avec la voix off qui raconte? ». Voir André Gardies, *op. cit.* n. 167, p. 21-22.

dramatique de la scène, où il ne se serait agi censément que de choses anodines et quotidiennes » (p. 167). Ainsi, la dernière scène de la chambre, qui rappelle l'inquiétude toujours aussi vive de A, est maintenant acceptée par X, confiant en sa victoire et ne craignant plus, à présent, que ces représentations changent le cours des choses. Il sait déjà que M arrivera trop tard, ce que semble également prévoir A, déjà habillée pour le départ et attendant l'arrivée de X sur les douze coups de minuit (p. 169).

Les variations de la focalisation expliquent donc la structure de *l'Année dernière à Marienbad* : les images se suivent selon l'ordre que commande la restriction de champ. Mais de façon encore plus intéressante, l'analyse de la focalisation de X éclaire le sens de l'intrigue. Elle établit clairement que X et A ne se sont jamais rencontrés l'année dernière à Marienbad. Ce scénario résulte des imaginations de X qui met tout en œuvre pour séduire A et la convaincre de quitter l'hôtel avec lui. La jeune femme est donc loin de feindre l'oubli, comme le supposent souvent les critiques. Bien au contraire, le changement de la focalisation qui s'opère dans la dernière partie du récit souligne la force du pouvoir de persuasion de X et permet à A de laisser libre cours à ses propres constructions imaginaires.

2. *L'Immortelle* : l'expérimentation des focalisations internes

L'Immortelle, le premier film réalisé par Robbe-Grillet, suit logiquement *l'Année dernière à Marienbad*, malgré que la rédaction de son scénario ait précédé la réalisation du film de Resnais¹⁷². En effet, les jeux de caméra y sont encore plus percutants que dans le premier film : Robbe-Grillet, comme réalisateur, suscite à l'évidence la participation active des spectateurs en jouant continuellement sur l'emplacement de la caméra et sur la perspective de la prise de vues. Le spectateur de *l'Immortelle* est donc continuellement dérouté par l'organisation visuelle du récit.

Mais encore une fois, l'analyse des jeux de caméra ne vient pas à bout du mystère de l'intrigue. Toute l'ambiguïté de *l'Immortelle* consiste à déterminer si N est bel et bien

¹⁷² Le scénario de *l'Immortelle* a été rédigé en 1961, mais n'a pu être réalisé avant 1963, faute de moyens techniques. Voir à ce sujet Roy Armes, « The Generation of Narrative : *l'Immortelle* », *op. cit.* n. 170, p. 45.

pourchassé par M à la suite de sa liaison amoureuse avec L, ce que résout toutefois l'analyse des jeux de focalisations du récit. Mais, comparativement à *l'Année dernière à Marienbad*, le second film marque un pas de plus dans l'ordre de l'expérimentation puisque le réalisateur y explore plusieurs traitements de la focalisation interne : plutôt que d'articuler, comme dans le premier film, la narration selon deux points de vue différents, le narrateur/réalisateur de *l'Immortelle* organise le récit de façon à ce que les trois parties de l'histoire répondent à la focalisation toujours plus stricte de N.

2.1 Jeux de caméra

Quoique *l'Immortelle* ait été couronné du prix Louis Delluc en 1966, plusieurs spécialistes du cinéma ainsi qu'une grande partie du public ont été désorientés par le long métrage de Robbe-Grillet qui, selon eux, « n'était pas fait comme on doit faire un film¹⁷³ ». Pourtant, *l'Immortelle* présente une multitude de jeux de caméra audacieux qui suscitent constamment l'attention du spectateur. Robbe-Grillet modernise même la prise de vues en faisant précéder les scènes en caméra subjective de celles en caméra objective. Dans le cinéma traditionnel, toute ambiguïté référentielle de l'image se trouve écartée par la préséance de l'ocularisation externe sur l'ocularisation interne. Dans *l'Immortelle*, au contraire, Robbe-Grillet procède souvent à l'inverse, de sorte que le spectateur, durant quelques instants, ignore si la caméra adopte ou non la perspective d'un personnage.

Sans doute est-ce lorsque N regarde le quai depuis la fenêtre de son appartement que ce jeu de caméra apparaît le plus simplement. La dix-huitième séquence du film présente une vue du quai où se tiennent M et le pêcheur. Rien ne permet alors de déterminer si la caméra montre ce que voit N. Si l'emplacement de la caméra semble l'indiquer – « la scène est vue [...] à peu près sous le même angle [que la séquence précédente] mais de plus loin et de plus haut » (s. 18, p. 27) –, seule la séquence qui suit, montrant objectivement N posté à la fenêtre de son appartement, nous en convainc. Comme dans *l'Année dernière à Marienbad*, ce jeu de caméra

¹⁷³ Voir à ce sujet l'entretien accordé par Robbe-Grillet à Jean Jacques Brochier, « Robbe-Grillet : Mes romans, mes films et mes ciné-romans », reproduit dans Alain Robbe-Grillet, *le Voyageur*, op. cit. n. 164, p. 324.

résulte d'un *transfert* de la focalisation : la prise de vues, qui paraît d'abord dépersonnalisée, finit par être attribuée au personnage¹⁷⁴.

Les transferts de la focalisation dans *l'Immortelle* s'opèrent le plus souvent au sein d'une même séquence du récit, ce qui contribue grandement à l'originalité du film. Par exemple, alors que N s'apprête à rencontrer L, on voit la jeune femme « debout, de dos, au bord d'un quai du Bosphore, regardant vers l'eau et vers les navires en réparation », puis M, « toujours dans le même costume et avec les mêmes lunettes noires » (s. 23, p. 28). Rien n'indique alors que N regarde effectivement la scène. Mais l'ambiguïté est aussitôt écartée lorsque la caméra recule et laisse apparaître le héros sur le côté droit de l'écran. On assiste alors à une personnalisation de la prise de vues. De la même façon, lors de la réception chez N, la caméra montre d'abord « une gravure du siècle dernier, encadrée, fixée au mur, représentant une scène de harem » (s. 37, p. 42). Jusqu'à ce que la caméra recule et dévoile la présence de L, le spectateur ignore toujours qui voit la scène. Or, un évident jeu d'ocularisation transparait ici puisque, si l'image de la gravure paraissait d'abord ocularisée par la jeune femme seule, la voix de N nous indique qu'il se trouve derrière elle, de sorte qu'on passe insensiblement d'une prise de vues dépersonnalisée à une prise de vue dont la perspective est tout aussi bien celle de L que celle du héros qui l'accompagne.

De façon intéressante, la personnalisation de la prise de vues qui résulte d'un transfert de la focalisation en cours de séquence sert parfois à masquer une ellipse temporelle. C'est précisément le cas dans la séquence de la promenade en caique sur le Bosphore. L et N sont d'abord présentés de l'extérieur, dans une barque (s. 95, p. 90). Lorsque commence la séquence suivante, l'image montre, sur le Bosphore, deux personnages que l'on confond d'abord avec les héros. Mais la caméra découvre bientôt L et N sur le bastingage du vapeur, laissant alors au spectateur l'impression que les protagonistes se dédoublent. Mais ce jeu de caméra découle simplement d'une *personnalisation* de la prise de vues et témoigne, du même coup, de la tenue d'une ellipse temporelle importante, séparant le moment de la balade en barque de celui du retour sur le traversier.

¹⁷⁴ Il s'agit, bien entendu, d'une personnalisation de la prise de vue. Ce transfert de la focalisation est récurrent et appuyé dans *l'Immortelle*. On en trouvera un exemple éclairant dans la première présentation de la scène au café du port (s. 39-40, p. 45). Le panoramique qui ouvre la séquence 39 n'est attribué à N qu'à la séquence suivante.

Mais le transfert de la focalisation dans *l'Immortelle* aboutit tout aussi bien à une *dépersonnalisation* de la prise de vues. Lors de la scène de la réception par exemple, L, d'abord montrée objectivement, tourne la tête vers la droite et la caméra « qui a cessé de reculer, commence une lente rotation, régulière, vers la droite » (s. 37, p. 43), laissant alors supposer que la caméra montre ce qu'elle regarde. Mais voilà qu'au terme de la rotation opérée par la caméra, on retrouve L, « assise sur un pouf, près d'une table basse, le visage en profil perdu, au premier plan, devant N qui est assis sur le bout du divan, vu de face et la regardant avec une expression légèrement inquiète » (s. 37, p. 43). À l'évidence, la caméra n'adopte ni la perspective visuelle de N ni celle de L, contrairement à ce qu'avaient d'abord laissé supposer les mouvements de la caméra.

Le phénomène se répète dans une des scènes se déroulant dans le jardin de N. Le héros, d'abord présenté objectivement, penche la tête pour regarder le jardin depuis le haut de la terrasse (s. 80, p. 80). Lorsque commence la séquence suivante, tout semble indiquer que la caméra adopte l'ocularisation de N, l'image montrant le « jardin situ[é] en contre-bas » (s. 81, p. 80). Mais voilà que la caméra commence une « rotation vers le haut qui balaye verticalement toute la façade arrière de la maison » et dévoile la présence de L et de N qui, depuis une fenêtre, regardent vers la cour. Le jeu de caméra est ici d'autant plus audacieux qu'il déroute complètement le spectateur puisqu'il masque, comme dans la scène des caïques sur le Bosphore, une ellipse temporelle : un laps de temps s'est nécessairement écoulé entre le moment où N est sur la terrasse (s. 80) et celui où il se retrouve dans son appartement (s. 82).

Manifestement, Robbe-Grillet, comme réalisateur, privilégie la prise de vues avec une grande originalité, sans compter que les jeux de caméra annoncent les jeux de focalisation qui vont structurer le récit. En effet, les modalités de la prise de vues changent en fonction des parties de l'histoire.

Les séquences d'ouverture du film se suivent sans que le spectateur puisse clairement attribuer les images qui défilent devant lui à la perspective de N. Malgré que les murailles de Constantinople soient vues depuis une voiture, rien ne permet de déterminer que la caméra montre ce que voit le héros, puisqu'il ne nous a pas encore été présenté. De même, les « photographies » de L dans différents lieux de la ville (s. 2-10, p. 14-22) se suivent sans qu'elles puissent être associées à ce que voit le héros. Malgré l'impression qui se dégage de l'image, la focalisation reste indéterminée : c'est le point de vue d'un inconnu que le spectateur cherche

vainement à identifier. Cette ambiguïté est d'ailleurs maintenue jusqu'à la vingt-deuxième séquence du film. Malgré que l'image semble le plus souvent correspondre à l'ocularisation de N – la caméra adoptant d'abord sa perspective pour montrer ce qu'il regarde depuis la fenêtre de son appartement (s. 12) –, la perspective visuelle devient nettement variable, de sorte qu'il devient difficile de l'attribuer au héros. La caméra montre le pêcheur tel que le voit « un homme debout » sur le quai (s. 13), puis adopte la perspective du premier pour montrer ce qu'il voit. La caméra reproduit ensuite ce que voit un enfant, « balayant la rangée de maisons et découvrant une rue plus large » (s. 15), puis ce qu'observe un vieillard (s. 16), M (s. 17), puis N (s. 18). Qui *perçoit* alors ce qui apparaît à l'écran? S'agit-il de N qui, posté à la fenêtre de son appartement, remarque différents regards qui se portent sur lui? Ou s'agit-il plutôt de ce que le narrateur/réalisateur souhaite exposer au spectateur?

La première partie du récit, qui commence avec la rencontre de L sur les quais du Bosphore (s. 23), présente également un traitement particulier de l'ocularisation qui met en place la question de la focalisation. C'est l'ocularisation externe qui, dès lors, suscite l'attention du spectateur. Fréquemment, la caméra s'attarde sur une série de détails qui semblent échapper au point de vue de N. Par exemple, sur les quais du Bosphore, l'image clôturant la séquence propose un plan fixe sur M alors que la voiture dans laquelle N et L ont pris place est déjà hors champ (s. 24). La caméra s'attarde alors sur M, incitant nécessairement le spectateur à lui porter une attention particulière. Le spectateur ne cherche plus alors à déterminer qui voit M, mais plutôt qui *perçoit* (ou ne *perçoit* pas) sa présence.

La seconde partie du récit présente cependant moins d'ambiguïtés oculaires. En comparaison avec l'ouverture et la première partie de l'histoire, l'ocularisation interne correspond toujours à la perspective de N et l'ocularisation externe dévoile rarement des détails échappant au regard du personnage. Le contraste entre les deux sections du récit laisse cependant perplexe puisque rien ne semble d'abord justifier ces changements. En revanche, des plans ambigus au point de vue indéterminé s'insèrent en plus grand nombre dans les séquences, sur le modèle de l'ouverture du film. Le parcours de l'appartement de N, qui ouvre la séquence 132, répond entre autres difficilement à ce que voit le héros posté à sa fenêtre. De même, la caméra se détourne parfois de N. Ainsi en est-il lorsque, dans l'appartement, la caméra « continue sans s'arrêter ni ralentir à pivoter sur la droite » (s. 145), s'attardant alors sur un samovar (s. 146) ou sur les lettres de N posées sur la table Napoléon III (s. 148). Dans un cas comme dans l'autre, l'ocularisation est

nettement externe, mais porte le spectateur à se questionner sur la nature de ces images qui semblent ajoutées à l'histoire de N.

Enfin, dans la dernière partie du récit, ce qui frappe, ce sont les séquences qui, vraisemblablement, ne se suivent pas toujours : N est dans son appartement (s. 234), mais soudainement, L, pourtant morte, réapparaît sur le traversier du Bosphore (s. 236), dans les dunes de sable (s. 238), au volant de sa voiture avec N à ses côtés (s. 240) puis encore dans les dunes (s. 241), etc. D'entrée de jeu, le spectateur comprend que ce que montre la caméra ne correspond plus à ce que voit N, toujours dans son salon, mais bien à ce dont il se souvient. Mais paradoxalement, ce que dévoile l'image confronte régulièrement le spectateur à une nouvelle version des événements de l'histoire de sorte qu'il perd peu à peu le fil de l'intrigue. Encore une fois, les particularités de l'ocularisation annoncent tout le problème de la focalisation.

2.2 La focalisation interne conventionnelle

Malgré les ambiguïtés de l'ouverture de *l'Immortelle*, dès la rencontre de N et de L sur les quais du Bosphore (s. 23), tout le récit s'articule du point de vue du héros. Tout ce que présente la caméra correspond alors à ce que N vit, voit et perçoit : il voit L et M et s'avance vers eux, il monte en voiture avec la jeune femme qui se propose de le raccompagner en ville, puis il jette un dernier coup d'œil au personnage mystérieux resté sur le quai (s. 23). Pourtant, l'analyse des jeux de caméra que nous avons proposée jusqu'ici annonçait déjà l'ambiguïté de la clôture de cette séquence. Lorsque la voiture sort du champ de l'image, un plan fixe montre M et ses deux chiens qui suivent « des yeux la voiture qui est passée devant eux » (s. 24, p. 32). Or, comment justifier ici la présence de ce plan, compte tenu que le héros est déjà éloigné de l'emplacement où se trouve le mystérieux personnage? Le plan fixe sur M échapperait-il à la focalisation de N?

Contrairement à ce que laissait présager l'image, la présentation de M ne constitue pas, ici, une infraction à la norme que s'impose le narrateur/réalisateur depuis la vingt-deuxième séquence du récit. En effet, le plan sur M peut très bien correspondre à des perceptions brutes, non analysées du héros qui aurait vu, sans y accorder d'importance, un inconnu sur le quai. Ces détails ne sont d'ailleurs que les signes d'une focalisation interne qui, cependant, reste moins rigoureusement adoptée que dans *l'Année dernière à Marienbad*. Alors que, dans le film de Resnais, la focalisation de X et de A est stricte – l'image représentant exclusivement les

perceptions des personnages – dans la première partie de *l'Immortelle*, la focalisation interne est plus «conventionnelle». En conséquence, si les images portées à l'écran correspondent le plus souvent à ce que N voit ou perçoit depuis la position qu'il occupe, elles peuvent également dévoiler une série de détails sans importance qu'aurait perçus le héros sans s'y attarder. Or ces détails, s'ils ne sont pas analysés par le personnage, accentuent néanmoins l'effet de suspense du film puisqu'ils suscitent l'attention du spectateur qui, contrairement au héros, est en situation de s'interroger à leur sujet.

La focalisation conventionnelle de N permet donc au narrateur/réalisateur de *l'Immortelle* d'attirer l'attention du spectateur sur certains personnages que N remarque sans y prêter attention. Il s'agit tantôt d'un pêcheur, tantôt d'un vieillard, d'une femme à la fenêtre ou d'un enfant. Tour à tour, les plans fixes sur ces personnages convainquent le spectateur que le héros est espionné sans qu'il en ait conscience. Au café du port par exemple, N, qui attend toujours L, remarque M assis à une des tables sans pour autant lui accorder un intérêt particulier (s. 42, p. 46-49). Lorsque N et L quittent précipitamment les lieux, l'image montre le serveur perplexe et la table qu'occupait M maintenant vide, ce que peut très bien avoir perçu N sans y prêter attention. Mais du même coup, le spectateur s'interroge : M se serait-il caché pour éviter que L et N ne s'aperçoivent qu'il les espionne? Se serait-il esquivé pour suivre les amants?

Lorsque L et N se retrouvent dans un jardin public, N se penche vers L pour lui caresser la base du cou et la jeune femme se met à surveiller les alentours, comme si elle craignait d'être observée. La présence du pêcheur qui « effectue une rotation de la tête dans leur direction » semble échapper au héros alors que L, pour sa part, intercepte le regard de l'espion (s. 49, p. 55), ce qui pourrait normalement justifier son indisposition. De même, à la mosquée, N remarque un vieillard assis dans l'ombre du portail ainsi qu'un homme d'une trentaine d'années qui ressemble étroitement à M. Mais il n'est pas particulièrement agacé par le vieillard qui « le suit [pourtant] des yeux » alors qu'il franchit le seuil de la mosquée (s. 57, p. 61). Sur ce modèle, N et L voient le marchand ambulancier – sosie du pêcheur – dans les ruelles de la ville, mais ne s'inquiètent pas que ce dernier, les ayant dépassés, « se retourne pour les regarder » (s. 62, p. 67). L'antiquaire reste également sur le pas de la porte pour observer L et N lorsqu'ils sortent de son magasin (s. 65, p. 70), ce que finit cependant par remarquer N, sans s'en préoccuper. Au cabaret, N, absorbé par le spectacle de danse qu'il ne quitte pas des yeux, n'accorde aucune importance au sosie de M qui apparaît à l'une des tables (s. 71, p. 74). À la sortie du cabaret, lorsque le héros

tente d'embrasser L, celle-ci se détourne, prétextant qu'il y a « trop de fenêtres tout autour » (s. 72, p. 75). N note alors la présence d'une femme à la fenêtre, sans pour autant accorder à ce détail une attention particulière. Sur le Bosphore, un « homme debout sur le quai » observe le couple qui fait une promenade en barque (s. 95, p. 90). Enfin, sur les remparts du château fort, la caméra, en reculant, dévoile la présence d'un enfant – le même qu'avait déjà rencontré le couple dans les ruelles de la ville (s. 97, p. 94) – qui « se cache derrière un muret adjacent [au parapet] » (s. 105, p. 98) avant de s'adresser à L. La focalisation conventionnelle de N autorise donc, dans la première partie de *l'Immortelle*, la présentation de détails que le héros perçoit, mais qui ne semblent jamais l'intriguer.

À l'évidence, c'est l'attitude de L qui retient le plus clairement l'attention de N, et non pas ces prétendus « espions ». Du point de vue du héros, l'attitude de L est inquiétante. Lors de la réception, la jeune femme se détourne brusquement de Catherine à qui elle vient d'être présentée, ce qui, d'emblée laisse N et cette dernière interdits (s. 32, p. 38). À quelques reprises, L s'adresse à différents personnages en turc, sans jamais admettre qu'elle parle la langue (s. 43, p. 49; s. 36, p. 42, s. 105, p. 99). À la plage, la jeune femme se lève brusquement lorsque des aboiements lointains se font entendre, comme si elle était poursuivie (s. 55, p. 58). À la mosquée, N s'étonne de ne pas avoir trouvé son amante à l'endroit où ils s'étaient fixé rendez-vous. Et c'est là sans compter qu'elle donne un pourboire au vieillard assis devant le portique, à la surprise de N (s. 60, p. 65). Chez l'antiquaire, N remarque le sourire « gêné, ou servile, ou insinuant » du marchand qui embarrasse visiblement L en lui demandant si elle a trouvé le bijou qu'elle cherchait l'autre jour (s. 64, p. 69). Le héros est également surpris que son amante refuse de lui dévoiler son adresse (s. 88, p. 87). Dans les ruelles, L s'adresse à une femme, ce qui inquiète N dont les questions à ce sujet « sont moins détendues que d'habitude » (s. 97, p. 93). Enfin, la brusque apparition d'un enfant sur les remparts du château fort, à laquelle succède le départ de L, laisse N particulièrement inquiet : visiblement, il commence à se douter que la jeune femme lui cache quelque chose.

De son côté, L ne cesse de tempérer ses discours d'allusions vagues entretenant, dans l'esprit de son amant, l'idée d'un Orient mythique où les femmes sont toujours soumises. Dès leur rencontre sur les quais du Bosphore, la jeune femme décrit la Turquie comme un univers de « légendes » rempli de « mosquées, [de] châteaux forts, [de] jardins secrets, [de] harems » (s. 24, p. 32). Lors de la réception, elle cherche à savoir ce que N pense des « femmes d'ici » (s. 36,

p. 42). Sur le traversier du Bosphore, L parle des « maisons de bois aux fenêtres closes où les femmes sont enfermées... » (s. 43, p. 50). À la mosquée, L, agenouillée, prétend qu'elle s'amuse à prier dans un endroit interdit aux femmes « parce qu'elles sont impures [...]. Ce sont à la fois des êtres inférieurs et des démons [...]. Elles ne sont bonnes que pour faire l'amour » (s. 58, p. 62). Enfin L est convaincue que la domestique de N est battue par son mari (s. 81, p. 81), suggérant d'emblée que les femmes orientales d'aujourd'hui sont aussi soumises et dominées que celles des contes des *Mille et une nuits*. Toutes ces allusions rendent encore plus suspecte l'attitude de L : tout semble indiquer qu'elle est une de ces femmes de harem qui ne contrôle pas pleinement sa destinée.

Manifestement, la focalisation de N dans la première partie du récit alimente l'effet de suspense et met en place l'ambiguïté sur laquelle jouera le reste de l'histoire : malgré que l'image dévoile la présence de personnages suspects qui observent le héros, peut-on d'emblée conclure qu'il s'agit d'espions? De même, malgré que L adopte une attitude dérangeante, doit-on nécessairement déduire qu'elle travaille à la solde d'un proxénète qui la suit et la contrôle? C'est pourtant ce que tend à démentir l'analyse de la focalisation du héros dans les parties suivantes du récit.

2.3 La focalisation stricte de N

Après l'inexplicable disparition de L sur les remparts du château fort, *l'Immortelle* prend une tournure nouvelle : la focalisation de N, d'abord conventionnelle, devient *stricte*. Tout ce que dévoile l'image correspond alors rigoureusement à ce qu'il peut voir, percevoir ou imaginer. Dès lors, on ne retrouve plus aucune image présentant des perceptions « brutes » du héros. Ainsi, lorsque N se rend au cimetière dans l'espoir d'y trouver L, l'image représente strictement ce qu'il voit, depuis la position qu'il occupe : il regarde les « tombes à perte de vue, disséminées sans aucun ordre apparent » (s. 109, p. 101), puis les murailles de la ville qui transparaissent à travers l'accumulation des stèles de pierre (s. 111-113, p. 102-103).

Mais le jour baisse et L ne se présente toujours pas au rendez-vous. C'est alors qu'apparaissent tour à tour, dans un effet de phares de voiture, les satellites espions qui observent N à son insu depuis le début du film. La femme turque déjà rencontrée dans les ruelles de la ville débouche brusquement devant le héros alors qu'il parcourt une allée du cimetière (s. 117, p. 104).

Puis, dans le même effet de lumière, trois hommes, dont le vieillard de la mosquée, s'avancent sur le sentier (s. 119, p. 105). Enfin M, encadré de ses deux chiens, paraît puis disparaît tout aussi brusquement (s. 121, p. 105). Du coup, la présence de ces personnages semble tout à fait invraisemblable, comme si la scène découlait des imaginations du héros. N, qui marche pourtant à la rencontre de ces prétendus espions – ce que souligne l'emplacement changeant des stèles sur l'image – ne les croise jamais ce qui, d'emblée, accentue le caractère factice de la séquence, déjà souligné par l'effet stroboscopique des phares qui accompagne l'apparition et la disparition des protagonistes. À l'évidence, N, troublé par l'absence de son amante, commence à imaginer que les différents personnages suspects qu'il avait déjà rencontrés sur son passage pourraient être responsables de son absence. C'est, du moins, l'impression qui se dégage d'une dernière image du cimetière nocturne où apparaît l'enfant déjà rencontré dans les ruelles et au château fort, alors que N est dans le salon de son appartement : allongé sur le divan, il tente d'élucider le mystère de l'absence de son amante.

La focalisation stricte de N, dans la seconde partie du récit, autorise donc la superposition d'images reproduisant la situation réelle du héros et ce qu'il imagine. Toutes les premières séquences de la seconde partie du récit s'articulent selon cette dynamique. N, couché sur le divan de son salon, devient la proie de ses fabulations. Après la visite de sa domestique, il révisé à plusieurs reprises la scène du jardin au cours de laquelle L avait refusé de lui donner son adresse. N se revoit en train de « fouiller les touffes de végétation sauvage à la recherche du feuillet arraché » (s. 126, p. 109). Les révisions multiples de la scène appuient la focalisation du héros et dévoilent son état d'esprit, obsédé par le mystère planant sur l'absence de son amante.

Troublé par la tournure des événements, N sort finalement de chez lui pour tenter de venir à bout de ce mystère. Il retourne sur les lieux visités avec L, mais ses recherches restent vaines, ce qui accentue ses soupçons. N est de plus en plus convaincu qu'il a été mêlé à une sombre affaire, ce que raconte le narrateur en limitant rigoureusement le récit au point de vue du héros. La restriction de champ donne ainsi à toutes les scènes une allure suspecte. Entre autres, la rencontre de N et de Catherine accentue ses inquiétudes. Lors de cet entretien, Catherine, telle que la perçoit N, est nerveuse et détourne sans cesse le regard. Elle prétend ne pas connaître L alors qu'elle l'avait assurément rencontrée lors de la réception chez N. Elle finit toutefois par lui fournir une adresse où il pourra peut-être retrouver son amante, mais elle le somme alors de ne jamais mentionner son intervention dans l'affaire (s. 158-161, p. 123-127), ce qui, du coup, rend

l'événement encore plus troublant. De la même façon, N rencontre, au cours de ses démarches, différents bureaucrates orientaux à l'allure louche (s. 162-168) qui l'incitent à abandonner ses recherches. Il croise aussi des sosies de L (s. 156, 169-172) dont la présence est de plus en plus inquiétante. Ces événements raffermissent donc l'impression que N est la victime d'un véritable complot. C'est là l'effet premier de sa focalisation sur l'histoire.

Ces rencontres accentuent donc l'effet de suspense de l'histoire puisqu'elles suggèrent de plus en plus nettement que N est la victime d'un complot. Mais, au bout du compte, les enquêtes du héros ne donnent aucun résultat de sorte que rien, mis à part le caractère relativement suspect de Catherine – qui peut tout aussi bien résulter de sa réserve – ne confirme cette hypothèse. Si la disparition de L reste un véritable mystère, rien n'indique avec assurance qu'elle a été enlevée ou séquestrée, et encore moins qu'elle est détenue par son mari ou quelque proxénète. Cette interprétation de l'histoire – pourtant fréquente – résulte d'une mauvaise compréhension des jeux de focalisation. Si N est convaincu que L a été enlevée, rien n'indique que ce soit effectivement le cas. En réalité, N, comme le spectateur de *l'Immortelle*, ignore tout de L, de ses intentions et des circonstances de sa disparition parce que le narrateur, contrairement à celui de *l'Année dernière à Marienbad*, n'adopte jamais le point de vue de la jeune femme. C'est la conséquence première de la focalisation *fixe* de *l'Immortelle* : celle de limiter l'information narrative au point de vue d'un seul personnage, N.

Ainsi peut-on se questionner sur la véritable histoire de *l'Immortelle* : est-ce celle de N qui, à la suite d'une liaison avec une jeune femme – peut-être mariée ou prostituée – devient la cible d'un réseau d'espions qui, pour le punir de son imprudence, va jusqu'à provoquer un accident dont trépassera sa bien-aimée? Ou est-ce simplement celle d'un touriste amoureux qui souffre d'avoir été délaissé, sans raison, par une femme qu'il avait rencontrée par hasard?

Les retrouvailles hasardeuses de N et de L dans une ruelle de la ville (s. 196-224) paraissent d'abord valider la première hypothèse et contrecarrer la seconde. L apparaît en présence de M au carrefour d'une avenue encombrée. Puis, l'homme, disparaissant dans un mouvement de foule, laisse L seule que rejoint bientôt N. La nervosité excessive de la jeune femme, le trajet en automobile jusque chez N, la découverte troublante du pêcheur toujours posté sur le quai, le refus systématique de L d'expliquer sa brusque disparition, le surgissement soudain d'un chien sur la route et l'accident funeste qui s'ensuit ne font alors qu'accentuer l'impression

première du spectateur : L craint qu'on ne la retrouve en présence de N et cherche à fuir ses ravisseurs qui veulent sa mort.

Mais cette interprétation ne justifie aucunement la présence d'une série de scènes « fausses » qui surgissent au cœur des retrouvailles de N et L. Comment expliquer, en effet, qu'à la veille de rencontrer L, les ruelles dans lesquelles se promène N s'encombrent soudainement d'une foule compacte (s. 195, p. 143), alors qu'elles étaient tout à fait désertes un instant auparavant (s. 194, p. 142) ? Pourquoi, « d'autres passants s'interposent[-t-ils] encore » (s. 198, p. 144) dès que N jette un regard vers L et M ? Enfin, pourquoi N voit-il des hommes « plantés comme des statues sur le trottoir », puis M réapparaissant sans ses chiens (s. 201-202, p. 145-146) lorsqu'il perd momentanément L de vue ? À l'évidence, seule la focalisation du récit justifie la présence de ces images. Le narrateur/réalisateur de *l'Immortelle*, en adoptant strictement le point de vue de N, présente, sans intervenir dans le récit, ce que N voit et ce qu'il imagine.

Ces considérations ne remettent pourtant nullement en cause les circonstances entourant la mort de L. Effectivement, rien ne permet d'attribuer aux imaginations de N la présence d'un pêcheur sur le quai (s. 215, p. 151), ni celle d'un chien sur la route (s. 220, p. 152) ou la réalité de l'accident. En revanche, leur interprétation n'est pas assurée, puisque c'est N qui focalise l'ensemble du récit. Ainsi, contrairement à ce que laissent supposer les images entourant la scène de l'accident, rien ne permet de déduire que le pêcheur sur le quai est un espion ou qu'il travaille à la solde de M. Dans le même sens, même si L affiche un visage pétrifié à la suite de cette apparition (s. 216, p. 151), rien ne permet d'identifier exactement ce qui lui a fait peur : est-ce bien le pêcheur qui l'indispose, ou s'agit-il au contraire de tout autre chose qui échapperait au héros ? Enfin, le chien qui surgit sur la route à la veille de l'accident n'est peut-être pas un des chiens de M (s. 220, p. 152). Le fait, pour le spectateur, de ne jamais connaître le point de vue de L autorise de telles remises en question.

La focalisation stricte et fixe du personnage dans *l'Immortelle* a donc un impact considérable sur le sens à donner à la conclusion de la seconde partie de l'histoire. Même si la mort de L est un fait que l'on ne peut remettre en doute, tous les événements entourant la scène de l'accident, y compris ce dialogue conduisant à la représentation, au sens et aux interprétations qui seront donnés à la mort de L, nous sont présentés tels que N les vit. Ainsi, lorsque la jeune femme prie N de la laisser seule sous prétexte « qu'il ne faut pas qu'on [les] voit ensemble » (s. 206, p. 147), lorsqu'elle tente de justifier son absence en mentionnant qu'elle « ne pouva[i]t

pas [le] prévenir » (s. 207, p. 147) ou qu'elle évoque la douleur qu'elle ressent la nuit (s. 213-214, p. 150), N reçoit ces explications comme des preuves qui justifient ses premières appréhensions : la femme qu'il aime est à la merci d'un homme, brutal et dangereux, qui cherche sans doute à la contrôler. Mais, manifestement, N cherche à s'expliquer la disparition de L et sa nervosité excessive de sorte qu'il interprète la réalité, ce que raconte le film avec sa restriction de champ. Le tout résulte d'un jeu narratif puisque, du point de vue du héros, la recherche (sur la disparition) de L conduit à sa mort (et dès lors à sa véritable disparition).

2.4 Accentuation de la focalisation stricte de N

La troisième partie de *l'Immortelle* accentue encore davantage la focalisation stricte de N : après la mort de la jeune femme, N, qui n'a toujours pas élucidé le mystère de sa disparition et de son attitude suspecte, procède à la révision des événements. De retour dans son appartement (s. 234, p. 159), il entend la sirène du vapeur, ce qui ranime chez lui le souvenir de L sur le bateau des transports en commun du Bosphore (s. 236, p. 160), puis celui de la jeune femme dans les dunes de la plage (s. 238, p. 160; s. 241, p. 161; s. 247, p. 162). Mais rapidement, des rappels de la scène de l'accident se superposent à ces images. N se revoit dans la voiture, aux côtés de la jeune femme (s. 239-240, p. 161); il repense au chien de M (s. 242, p. 161), à la route nocturne bordée de platanes (s. 244, p. 162), à L qui crispe ses mains sur le volant (s. 248, p. 163), puis aux panneaux signalétiques indiquant de ralentir (s. 249, p. 163).

De ces reprises, le récit bascule alors dans une série de remodelages des séquences clés de l'histoire. En imagination, N reconstitue et prolonge les événements vécus avec L, ce qu'annonce d'emblée la refonte de la scène se déroulant sur le traversier du Bosphore. L suggère alors à N qu'il « faut tout recommencer » (s. 255, p. 165), ce qui, d'entrée de jeu, pousse vraisemblablement le héros à réviser et à modifier les événements s'étant déroulés en sa présence. Or, les remodelages qu'effectue N sont tous teintés des idées de cette « Turquie de légendes » qu'avait d'abord évoquée L à différentes reprises, de sorte que ses reconstitutions s'inspirent des stéréotypes orientaux les plus communs. L devient une femme dominée, séquestrée et contrôlée, à l'image même de toutes les femmes de harem des contes des *Mille et une Nuits*. Fait intéressant, le remodelage des événements de l'histoire répond alors exactement aux

appréhensions du spectateur qui, depuis l'ouverture du film envisageait – voire même espérait – cet aboutissement de l'histoire.

Tous les événements vécus avec L prennent alors une tournure nouvelle. À la plage, les aboiements des chiens – symbolisant le contrôle qu'exerce M sur L – se font beaucoup plus présents qu'à la première présentation de la scène (s. 55), ce qui trouble à ce point L qu'elle manifeste le désir urgent de rentrer (s. 257-258, p. 166-167). Au café du Bosphore, M, dont la présence avait peu troublé N dans la première partie du récit (s. 39-42), affiche maintenant son caractère contrôlant en entamant une discussion vive avec L (s. 263-268, p. 169-171). À la mosquée, N n'hésite plus, contrairement à la première présentation de la scène (s. 56-61), à questionner L sur les raisons qui l'ont menée à l'attendre à l'intérieur de la mosquée plutôt que près de la fontaine, comme ils l'avaient prévu : « Vous avez peur qu'on vous surveille? », lui demande-t-il alors (s. 284-293, p. 178-179). La même séquence présente également le vendeur de cartes postales qui, à la vue de la main bandée de N, parle des « maris turcs très jaloux », des « madames enfermées [dans les] harems » et des femmes adultères que l'on tue (s. 291, p. 180). Dans son appartement, N aperçoit le pouf dans le reflet de la glace devant laquelle il se trouve et imagine alors, sur le modèle des premières scènes, L en soutien-gorge puis en guêpière de dentelle noire, adoptant différentes poses provocantes et reproduisant les ondulations lancinantes de la danseuse du cabaret (s. 301-306, p. 185-187). À la boutique de l'antiquaire, le marchand, qui avait d'abord affiché un simple « sourire insinuant » (s. 64, p. 69) paraît maintenant nettement complice de L qui « se penche vers [lui] pour lui parler à l'oreille [...] [comme pour lui] faire des confidences grivoises » (s. 309-310, 187-188). Au château fort, N développe le motif de la femme séquestrée, imaginant L attachée à la paroi de pierre du rempart (s. 323, p. 196). La scène du cimetière musulman bénéficie également d'un prolongement substantiel : alors qu'aucun événement notable n'avait été souligné lors de la première présentation de la scène (s. 100-101), la reprise modifiée qu'en propose N le conduit à imaginer L, enfermée dans un des cageots et troublée par l'aboiement violent des chiens qui tentent vainement de pénétrer dans l'enceinte (s. 327-329, p. 197-198). Enfin, la reprise de la séquence du hangar des caïques montre les vêtements de L en accentuant leur désordre, ce qui marque une nette différence avec la première version de la scène (s. 331, p. 199).

Or, la refonte des événements vécus avec L donne également lieu à une série de nouveaux développements qui restent, cependant, parents avec les événements déjà présentés.

La rencontre avec Catherine nous en propose un premier exemple. La scène paraît, à première vue, authentique : les personnages sont vêtus différemment – N a la main bandée –, leur discussion concerne les vaines démarches de N pour retrouver L. Mais l'accident n'est jamais évoqué et Catherine, qui s'était d'abord montrée particulièrement nerveuse, fait maintenant preuve d'une audace étonnante : malgré la présence de différents consommateurs « espions », Catherine tente d'expliquer la disparition de L en se rabattant sur différents stéréotypes orientaux, évoquant les « enlèvements, [les] prisons secrètes, [les] filles que l'on vend [...] et toutes sortes de trafics bizarres [...] pour le compte de pays étrangers » (s. 259-262, p. 168-169). À l'évidence, N imagine cette rencontre en la teintant des mêmes clichés qui lui servent à développer et à justifier les circonstances entourant la disparition de L. La rencontre du sosie de M et de L sur les quais du Bosphore découle également des constructions imaginaires du héros. La scène prend un caractère factice par sa trop grande symétrie avec celle de la rencontre réelle de L qui avait ouvert le film (s. 295-296, p. 182-183). Enfin, la rencontre du sosie de L sur l'esplanade dallée du cimetière compte également au nombre des nouveaux développements de l'histoire : à l'image des femmes orientales dominées, elle parle d'une voix « timide et contrainte; elle a l'air de réciter une leçon apprise » et mentionne qu'elle n'a pas l'autorisation de parler à N (s. 316, p. 191-192).

Enfin, toute la conclusion du récit, de l'achat de la voiture à la mort de N, tient de la fabulation. Quoique N semble réellement sortir de chez lui pour acheter une voiture et quitter la ville, le discours du marchand, calqué sur celui que l'on prête aux vendeurs orientaux, jumelé à la fixité invraisemblable de ses mouvements, place nettement la scène sur le compte de son imagination (s. 312-313, p. 189-190). De même en est-il du parcours en voiture qui, par sa symétrie presque parfaite avec celui effectué en présence de L, fait pratiquement figure de remodelage. L, hors champ, parle d'abord d'une voix neutre, « comme si elle commentait un film documentaire » (s. 342, p. 205), puis d'une voix « décousue, plus passionnée et plus désemparée », reprenant, dans le désordre, les paroles qu'elle avait prononcées avant son accident (s. 344-346, p. 206-207). Enfin, un des chiens de M resurgit sur la route et pousse N à donner un brusque coup de volant pour éviter l'obstacle, reproduisant ainsi exactement les gestes de L avant son décès. Mais sa propre mort n'est, à l'évidence, que le fruit des fantasmes de N. Les images de L sur les coussins du divan (s. 354) et sur le vapeur du Bosphore (s. 355) qui

terminent le film nous rappellent que le héros, toujours en vie, articule encore le récit selon son point de vue.

En somme, l'analyse de la focalisation interne conduit à une interprétation d'ensemble de l'histoire de *l'Immortelle*. L'aventure de N est moins celle d'un amant pourchassé que celle d'un amoureux délaissé qui invente des scénarios pour s'expliquer cette triste réalité, qui a d'ailleurs vraisemblablement conduit à la mort de son amante. Les analyses traditionnelles du film n'aboutissent pourtant pas à cette interprétation de l'histoire et concluent le plus souvent que N est bel et bien traqué par quelque proxénète.

3. Des séquences à la focalisation indéterminée

Si l'analyse de la focalisation permet d'éclaircir le sens des histoires de *l'Année dernière à Marienbad* et de *l'Immortelle* en montrant qu'elles se construisent sur des jeux de focalisations internes, il faut admettre qu'une série d'images ou de séquences restent inexplicablement indéterminées. Il s'agit, le plus souvent, de séquences assez brèves, tout à fait exceptionnelles, qui échappent manifestement à la focalisation des personnages.

L'étude des jeux de caméra de *l'Année dernière à Marienbad* et de *l'Immortelle* soulignait déjà, implicitement, l'ambiguïté de quelques-unes de ces séquences. Lorsque la caméra se lance à la poursuite de personnages dans les salons de *l'Année dernière à Marienbad* ou lorsqu'elle présente une série de vues fixes qui semblent rompre avec la continuité des séquences, la focalisation adoptée par le narrateur/réalisateur n'est plus celle de X. De même, l'ouverture de *l'Immortelle* et les différents « mouvements de poursuite » qui parsèment le film, semblent contrevenir à la norme du récit. Ces séquences au point de vue indéterminé surprennent le spectateur des films de Robbe-Grillet et méritent donc d'être attentivement réexaminées.

À y regarder de plus près, l'ouverture de *l'Année dernière à Marienbad* présente une série d'ambiguïtés qui, d'entrée de jeu, attirent l'attention du spectateur. D'abord, les tableaux du générique se fondent inexplicablement aux cadres des tableaux qui se trouvent dans le couloir

générique se fondent inexplicablement aux cadres des tableaux qui se trouvent dans le couloir des galeries de l'hôtel. Ensuite, la caméra parcourt les corridors sans que l'on puisse identifier qui voit ce qui figure à l'écran. L'hypothèse selon laquelle le héros imaginerait ce parcours rectiligne à travers les corridors de l'hôtel paraît alors d'autant plus invraisemblable que X n'a pas encore fait son entrée en scène. De même en est-il de toutes les séquences précédant la première apparition de X à l'écran : rien ne paraît alors correspondre à la restriction de champ du personnage, encore inconnu des spectateurs. Lorsque la caméra arrive dans la salle de spectacle de l'hôtel, elle continue ses mouvements de recherche, « passant en revue, presque de face maintenant, les visages alignés, figés par l'attention », s'attardant finalement sur quelques visages immobiles (p. 30). Ce que montre la caméra échappe alors aux perceptions de X : d'une part, aucun des spectateurs n'est troublé par la présence d'un personnage situé à l'avant de la scène; d'autre part, X ne manifeste jamais sa présence, mis à part par sa voix, qui, en se superposant à celle des personnages et en prolongeant parfois leur discours, paraît provenir d'ailleurs.

De même, une série de plans fixes, à la focalisation indéterminée, laissent le spectateur perplexe. Les séquences montrant différents groupes ayant assisté à la représentation théâtrale ont tôt fait de surprendre, sans compter qu'elles précèdent une série de vues du même type, montrant cette fois différents endroits de l'hôtel où la position des personnages devient « marginale » (p. 33). Tout le récit de *l'Année dernière à Marienbad* est d'ailleurs parsemé de ces vues fixes que rien ne justifie. Les images de l'hôtel, des salons, des escaliers (p. 48-50), auxquelles se joint « une vue très brève, mise là comme par erreur, du jardin à la française » (p. 50), échappent à la focalisation du héros puisque ce ne peut être lui qui voit tous ces plans pris au hasard, ici et là. On ne peut non plus envisager qu'il les imagine puisqu'ils ne renforcent aucunement son entreprise de persuasion, contrairement à toutes les autres séquences du récit. Enfin, ces vues fixes de l'hôtel paraissent encore plus irréelles lorsqu'elles sont accompagnées de « bruits épars et vagues [...] sans rapport avec l'image » (p. 97) et lorsqu'elles rompent avec les séquences focalisées par X.

La focalisation indéterminée de ces plans isolés affecte également quelques séquences plus longues du film. Les images présentant des hommes dans le salon de tir, par exemple (p. 53-56), n'apportent rien à l'histoire de X et restent indéterminées. De même, la reprise d'une des séquences se déroulant dans la salle de tir surgit au moment où A, dans sa chambre, entend une

des séquences focalisées par X, entre une représentation imaginaire de la chambre et une image du héros et de sa compagne dans le salon de l'hôtel.

Enfin, que dire de toutes les séquences du film qui présentent, sans lien apparent avec l'histoire de X, les parties du jeu de Nim? Si certaines d'entre elles semblent manifestement correspondre à la focalisation du héros – dévoilant alors une certaine rivalité entre M et lui –, le plus souvent, leur apparition soudaine semble contrecarrer la restriction de champ du reste du récit. Ainsi, malgré que les premières parties de Nim soient focalisées par X (p. 44-45 et p. 60-61), les parties muettes et les plans fixes sur les seize allumettes (p. 61-62) ne semblent focalisés par personne. De même en est-il de l'image présentant une table de jeu de poker autour de laquelle figurent cinq ou six joueurs qui se taisent (p. 88-89) ou encore, de la reprise modifiée de la même scène, que rien ne semble justifier, montrant cette fois M et X jouant, avec les jetons de poker, une autre partie de Nim. Cette dernière scène paraît alors d'autant plus ambiguë qu'elle surgit entre deux séquences nettement focalisées par X (p. 96).

De son côté, *l'Immortelle* présente un nombre encore plus important de ces séquences au point de vue « indéterminé ». L'analyse des jeux de caméra avait déjà permis de souligner le caractère ambigu des images sur lesquelles s'ouvre le film puisqu'elles échappent à la focalisation de N. Rien ne permet effectivement de croire que les séquences présentant respectivement les murailles de Constantinople, le visage de L, N posté à sa fenêtre, puis la jeune femme dans différents lieux de la ville représentent ce que perçoit ou imagine le héros. Et il en est ainsi jusqu'à la rencontre de L sur les quais du Bosphore. Quoique la caméra adopte la perspective de N puis celle de différents personnages, aucun indice ne permet de conclure que ce qu'elle dévoile correspond véritablement à ce que voit N depuis la fenêtre de son appartement. En effet, malgré que l'enfant se trouve dans un décor « comparable à celui du plan précédant [montrant le pêcheur sur le quai] » (s. 15, p. 24), il reste impossible d'attribuer à N la rangée de maisons que l'on montre à l'écran. De même en est-il de la femme à la fenêtre (s. 15) et du vieillard au carrefour d'une ruelle (s. 16) qui surgissent dans des décors qui ne peuvent être perçus par N depuis l'endroit où il se trouve. Et que dire de la reprise de l'image montrant L sur les coussins du divan (s. 22), déjà montrée dans les premières séquences? L'apparition de la jeune femme paraît d'autant plus surprenante que ni N ni le spectateur ne la connaissent encore.

Pourtant, toutes les images de l'ouverture finissent par être focalisées par N dans la suite du récit de sorte que, rétrospectivement, le spectateur les attribue à la perspective du héros. Mais

c'est là le résultat d'un jeu narratif, d'un *transfert de la focalisation* qui s'opère en cours de récit. S'il est vrai que plusieurs des images de l'ouverture sont identiquement reprises dans la suite du récit focalisé par N, rien ne permet d'affirmer que celles de l'ouverture s'articulent de ce point de vue.

D'ailleurs, ce phénomène de dépersonnalisation de la focalisation est récurrent et appuyé dans *l'Immortelle*, où telle prise de vues que l'on attribuait d'abord à N se révèle au bout du compte indéterminée, de sorte qu'il devient tout à fait impossible de l'attribuer, en cours de récit, à la focalisation du héros. Par exemple, au cours de la réception (s. 37, p. 42-43), la caméra pivote et semble montrer ce que N regarde, laissant alors supposer que l'image s'articule selon sa focalisation. Mais la séquence s'avère en fin de compte indéterminée puisqu'il est impossible que N parcourt du regard l'appartement s'il se trouve assis sur le pouf en compagnie de L. D'emblée, une question surgit à l'esprit du spectateur : qui focalise ici la séquence? Comment s'explique cette infraction à la norme du reste du récit? Le phénomène se répète dans les séquences 132 à 138 : la caméra effectue une lente avancée dans la maison de N (s. 132) – semblant alors adopter la perspective du personnage – pour ensuite parcourir inexplicablement un vieux cimetière (s. 133) et l'esplanade d'une mosquée sur laquelle se trouvent le sosie de L (s. 134), une série de personnages immobiles (s. 135), un enfant (s. 136), une procession d'enterrement (s. 137) et quelques chaises vides (s. 138). Mais il paraît difficile d'attribuer ces séquences à la focalisation de N qui ne se trouve jamais dans ces lieux. Et que dire des séquences où la caméra se détourne du personnage pour montrer un samovar (s. 146) ou des lettres sur la table Napoléon III (s. 148)? À l'évidence, la dépersonnalisation de la prise de vues souligne l'indétermination de la focalisation et déroute le spectateur : si les mouvements de la caméra attirent son attention sur quelque chose qui échappe aux perceptions de N, on constate bientôt que ce qu'ils dévoilent ne fournit aucun indice permettant d'élucider l'énigme ainsi créée.

Enfin, sur le modèle de *l'Année dernière à Marienbad*, *l'Immortelle* présente une série de plans fixes, inexplicablement vides, qui ne correspondent ni à ce que voit le héros depuis l'endroit où il se trouve, ni à ce qu'il pourrait imaginer. Alors que N parcourt les ruelles de la ville en compagnie de L, une maison populaire turque apparaît à l'écran (s. 98) sans que rien ne permette d'attribuer la scène au personnage. De même, la séquence suivant cette première image paraît d'autant plus surprenante qu'elle présente « une autre maison du même genre, mais un peu plus cossue » (s. 99) que rien ne permet de situer sur la même rue. Même le cadavre du chien

mort (s. 226, p. 154) ne semble ni vu ni imaginé par N – assis en bordure de la route et occupé à se remettre de l'accident – ni non plus observé par des témoins ou des spectateurs curieux. L'image montrant « un palais du même genre [...] [mais] en ruine » (s. 237, p. 160) est également étrangère à la focalisation de N puisque la séquence fait contraste avec les précédentes et les suivantes dans lesquelles figure toujours L, telle qu'imaginée par N. Enfin, le détail « d'un motif sculpté ornant le pied de la table [du salon] » (s. 246, p. 162) et le plan fixe sur « une vieille pierre tombale, ornée d'un bas relief représentant une plante stylisée » (s. 315, p. 190) paraissent tous s'écarter de la perspective du héros puisqu'ils restent non seulement anormalement vides, mais inutiles à la compréhension de son histoire.

Ces séquences au point de vue indéterminé défilent sans que l'on y porte d'abord une grande attention. En les voyant à l'écran, on évalue mal leur portée alors qu'elles ne peuvent plus passer inaperçues à la lecture des ciné-romans. En effet, le caractère pragmatique et les modalités de la focalisation des romans cinématographiques permettent l'étude approfondie de ces passages plus ambigus. Pour l'instant, nous nous contenterons d'en constater l'existence, mais nous y reviendrons au chapitre suivant, consacré à l'étude de la focalisation dans les ciné-romans.

Admettons cependant que ces séquences indéterminées constituent, à elles seules, un paradoxe des récits de Robbe-Grillet. En elles-mêmes, ces prises de vues ont bien peu d'importance et la preuve en est que la critique ne les a probablement jamais identifiées comme telles. D'ailleurs, elles passent le plus souvent inaperçues en dehors d'une étude consacrée à la focalisation. Mais prises dans l'ensemble, le phénomène de la séquence « indéterminée » est très important pour la simple raison qu'il contredit toute l'analyse de la focalisation menée dans les sections précédentes du chapitre : l'indétermination de la focalisation constitue une infraction considérable à la norme des récits qui s'articulent, comme on l'a vu, selon la focalisation de X, de A et de N. Du coup, ce qui paraissait sans importance devient capital pour l'analyse narrative des œuvres de Robbe-Grillet.

4. Robbe-Grillet, à l'opposé des cinéastes de la Nouvelle Vague

La focalisation constitue la véritable clé des premiers films de Robbe-Grillet. Les changements de la focalisation de X à A puis leur synthèse dans *l'Année dernière à Marienbad* dévoilent les trois grands axes du récit et expliquent la dynamique de l'histoire. De façon similaire, la focalisation toujours plus stricte de N dans *l'Immortelle* dévoile la structure du récit en trois parties distinctes. Robbe-Grillet, en privilégiant la focalisation interne au détriment de la focalisation du narrateur, réalise donc des films qui explorent la subjectivité des personnages et non celle d'un auteur/réalisateur. Les aventures de X, de A et de N ne font jamais écho à celles vécues par « Robbe-Grillet », mais découlent strictement de ce que leur impose leur conscience, leur pensée ou leur imagination. Encore plus, la focalisation interne domine à ce point la narration des deux films qu'elle détermine, le plus souvent, les particularités du récit visuel. L'emplacement de la caméra, ses mouvements, ses changements de perspective dévoilent au spectateur l'attention portée à la focalisation puisque l'image, plutôt que de se limiter à montrer, reflète les aléas de la conscience subjective des protagonistes. La preuve en est que ces quelques séquences et ces plans où la focalisation paraît « indéterminée » paraissent d'autant plus exceptionnels qu'ils ressortent nettement dans une narration cinématographique soumise à la focalisation des personnages.

À cet égard, les films de Robbe-Grillet contrastent avec ceux de la Nouvelle Vague auxquels la critique les associe pourtant souvent¹⁷⁵. Les films de François Truffaut, Jean-Luc Godard et Claude Chabrol sont des films d'auteur dont le propre consiste à *personnaliser* les histoires, à en faire le reflet de leur propre expérience, de leur propre subjectivité, ce à quoi s'oppose justement Robbe-Grillet. Sous l'influence du cinéaste Jean Renoir, les films de la Nouvelle Vague deviennent ceux de la « première personne », comme on a l'habitude de le dire :

[Les jeunes critiques qui vont former la nouvelle vague] se sont rendu compte, en voyant les films de Renoir, de Vigo, de Gance aussi d'une certaine façon [...] que le cinéma français le plus grand avait toujours été fait de cinéastes s'exprimant délibérément à la première personne. Toute l'œuvre de Renoir, comme celle de Vigo et de Gance, dit « je ». Et l'auteur, pour eux, est précisément celui qui dit « je ». Cela les déterminera

¹⁷⁵ Robbe-Grillet figure au nombre des « nouveaux cinéastes français » recensés dans le numéro « Nouvelle Vague » des *Cahiers du cinéma*, tome XXIII, no 138, décembre 1962.

naturellement dans l'exercice de leur métier quand ils seront devenus réalisateurs à leur tour¹⁷⁶.

De tous les réalisateurs de la Nouvelle Vague, François Truffaut est sans contredit celui qui favorise le plus ce cinéma à la *première personne*. Dans son article choc « Une certaine tendance du cinéma français¹⁷⁷ », il défend les réalisateurs, trop souvent associés à de simples metteurs en scène, pour les considérer comme de véritables auteurs, à la façon même des romanciers. Avec sa « politique des auteurs », Truffaut consacre le réalisateur en auteur de film : il devient celui qui invente une histoire, qui la raconte lui-même, qui affirme, d'œuvre en œuvre, son propre style, son regard sur le monde et sur le cinéma; les personnages mis en scène deviennent des doubles de leur auteur et les récits convergent, de plus en plus, vers l'autobiographie.

Ainsi, avec *les Cousins* (1959), Claude Chabrol, assisté de son scénariste Paul Gégau, puise dans sa jeunesse et offre une description de la bohème des enfants de la nouvelle bourgeoisie : « ils s'appuient sur les souvenirs de leurs années étudiantes à la «corpo» de droit, dont ils restituent avec un réel brio les comportements provocateurs¹⁷⁸ ». *Les Quatre Cents Coups* de François Truffaut s'inspirent directement de son enfance : le personnage d'Antoine Doinel inaugure « un double de l'auteur, dont il poursuivra la biographie cinématographique tout au long de sa carrière avec *Antoine et Colette*, *Baisers volés*, *Domicile conjugal* et *l'Amour en fuite*¹⁷⁹ ». Dans la même veine, les personnages des films de Jean-Luc Godard deviennent les porte-parole de sa réflexion sur le cinéma. *À bout de souffle*, considéré aujourd'hui comme un « film manifeste de la Nouvelle Vague 1960¹⁸⁰ », en constitue certainement le meilleur exemple : « film de réflexion sur le cinéma mais aussi de sincérité avec soi-même, l'œuvre emprunte un synopsis de Truffaut et le genre policier pour composer la première page d'un long journal intime que l'auteur ne cessera plus, dès lors, de filmer dans l'urgence de confessions arrachées caméra à la main¹⁸¹ ».

¹⁷⁶ Françoise Ramasse, Entretien avec Claude-Jean Philippe, « La règle du « je » », reproduit dans Jean-Luc Douin (dir.), *la Nouvelle vague 25 ans après*, Paris, Les Éditions du CERF, 1983, p. 35.

¹⁷⁷ François Truffaut, « Une certaine tendance du cinéma français », paru dans *les Cahiers du cinéma*, no 31, janvier 1954, reproduit dans François Truffaut, *le Plaisir des yeux*, Paris, Cahiers du cinéma, 1987, p. 192-207.

¹⁷⁸ Michel Marie, *la Nouvelle vague. Une école artistique*, Paris, Nathan Université (coll. « Cinéma 128 »), 1997, p. 90.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 91.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 93.

¹⁸¹ René Prédal, *le Cinéma français depuis 1945*, sous la direction de Michel Marie, Paris, Nathan, 1991, p. 145.

Or, la tendance des réalisateurs de la Nouvelle vague à favoriser le cinéma d'auteur influence directement les modalités de la narration de leurs films: en tendant vers l'autobiographie, les récits s'écartent de la focalisation interne pour favoriser la focalisation classique de l'instance narrative. La focalisation des films de la Nouvelle Vague représente donc la subjectivité de leur auteur.

Quel contraste avec le cinéma d'Alain Robbe-Grillet, lancé comme on le voit, par deux films dont la narration est entièrement subordonnée à la subjectivité des personnages. Une importante distance sépare l'entreprise cinématographique de Robbe-Grillet de celle des cinéastes de la Nouvelle Vague. C'est ce que souligne l'auteur de façon assez virulente au Colloque de Cerisy-La-Salle sur le Nouveau Roman:

Il semble que l'idéal traditionnel, à la fois de l'Ancienne Vague et de la Nouvelle Vague, c'est de reproduire le roman balzacien : hors de cela, il n'y a rien, il n'y a pas d'expérience cinématographique. [...] Un cinéma est en train de se faire, strictement opposé à celui que l'on a appelé la Nouvelle Vague : Truffaut, Chabrol, etc., célèbres cinéastes du XIX^e siècle¹⁸².

Les séquences à la focalisation indéterminée que l'on a pu brièvement isoler dans *l'Année dernière à Marienbad* et *l'Immortelle* ne sont pas non plus étrangères à la distance séparant les films de Robbe-Grillet de ceux de la Nouvelle Vague. En effet, ces images en trop qui ne correspondent au point de vue d'aucun personnage, ces séquences froides, objectives, vides et entièrement dépersonnalisées constituent l'antithèse même des films fortement personnalisés de Truffaut, Chabrol et Godard. Encore plus, on peut aisément supposer que ces mêmes séquences sont à l'origine de l'échec des films de Robbe-Grillet auprès de la critique cinématographique, alors qu'elles suscitent plutôt l'admiration des réalisateurs. L'exemple de *l'Immortelle* est particulièrement éclairant à cet égard : sa mauvaise carrière commerciale est due, selon Robbe-Grillet, à son aspect de « carte postale » dont le sens échappe aux critiques de cinéma qui y voient le signe de quelque maladresse d'un cinéaste au projet raté :

La sortie [de *l'Immortelle*] a été très mauvaise, c'est-à-dire que beaucoup de critiques spécialisés et une grande partie du public se sont trouvés complètement désorientés devant ce film qui ne jouait pas le jeu, qui n'était pas fait comme on doit faire un film. [...] Et on pensait que c'était le résultat d'erreurs de ma part, que si j'avais appris comme tout le monde à l'I.D.H.E.C. à faire des cadrages, des mouvements d'appareils et des

¹⁸² Actes de Colloque de Cerisy-La-Salle, *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui*, tome 1, Paris, UGE (coll. « 10/18 »), 1972, p. 208 et 211.

raccords, je n'aurais pas commis ces erreurs-là. [...] [Mais] les critiques m'ont semblé bien naïfs d'imaginer que je ne m'étais pas aperçu de tout ça. En plus, l'aspect carte postale du film [...] était désigné dans le film [...]. Mais là aussi, les critiques académiques et une partie du public disaient : «C'est maladroit puisque ça fait carte postale ». Et moi, ça me sidérait tout à fait, puisque je l'avais dit dans le film même¹⁸³.

Pourtant, les films de Robbe-Grillet ne tardent pas à susciter l'admiration des milieux intellectuels et des praticiens du cinéma. Si la critique cinématographique a longtemps attribué le succès de *l'Année dernière à Marienbad* à la seule participation d'Alain Resnais – minimisant, de ce fait, l'originalité du film inventé par Robbe-Grillet –, il n'en reste pas moins qu'il s'agit d'une « œuvre inouïe, dont les années et les exégèses n'ont pu venir à bout [et] qui conserve [toujours] son opacité et sa magie¹⁸⁴ ». De même en est-il de *l'Immortelle* : malgré son échec auprès du public et de la critique, le film est non seulement couronné du prix Louis Delluc par les milieux intellectuels, mais fait ensuite une carrière importante de ciné-club¹⁸⁵ et continue, encore aujourd'hui, de susciter l'admiration des réalisateurs. L'œuvre filmique de Robbe-Grillet, si elle se distingue d'abord de celle des cinéastes de son époque, recèle manifestement des paradoxes que l'analyse des ciné-romans permettra peut-être d'expliquer.

¹⁸³ Alain Robbe-Grillet, *le Voyageur*, *op. cit.* n. 164, p. 324.

¹⁸⁴ Claude Murcia, *op. cit.* n. 166, p. 36.

¹⁸⁵ Alain Robbe-Grillet, *le Voyageur*, *op. cit.* n. 164, p. 325.

III

Ciné-romans

Du film au ciné-roman

Quel besoin Robbe-Grillet cinéaste avait-il de publier, en complément de ses premiers films, des textes écrits qu'il nomme « ciné-romans ? On peut aisément imaginer que la publication de *l'Année dernière à Marienbad* répondait au désir de l'écrivain de souligner son apport personnel à la création d'un film dont le succès et l'originalité étaient trop souvent attribués à la seule participation d'Alain Resnais¹⁸⁶. Un tel dessein pourtant semble insuffisant à expliquer la publication du ciné-roman de *l'Immortelle* : le film, entièrement écrit et réalisé par Robbe-Grillet, ne requérait pas de support écrit destiné à valoriser l'entreprise créatrice de son auteur. « C'est la trace écrite du film¹⁸⁷ », propose Robbe-Grillet dans une entrevue accordée à Jean-Jacques Brochier. Mais n'est-ce pas beaucoup plus que cela?

Aux dires de Robbe-Grillet, les ciné-romans de *l'Année dernière à Marienbad* et de *l'Immortelle* ne sont que des « découpages », des « descriptions », des « schémas » destinés à servir de guide à la réalisation d'un film. La critique, au contraire, y voit plutôt le lieu d'une expérience littéraire originale et sans équivalent. La survivance des ciné-romans de Robbe-Grillet devrait déjà nous en convaincre. Comme le remarquent Alain et Odette Virmaux :

Pour qu'un ciné-roman retienne durablement l'attention, dépasse le bruit superficiel de sa sortie en librairie et obtienne quelques égards critiques, il faut qu'il réponde à une exigence simple, et rarement remplie : disposer d'une résonance propre, et qui rivalise efficacement avec celle du film. S'il est d'emblée occulté par le rayonnement de ce dernier, s'il n'offre pas une dimension esthétique capable de résister à l'impact des images, c'est l'anéantissement certain à très court terme¹⁸⁸.

Quel est donc ce « surcroît » qui permet d'envisager les ciné-romans comme des œuvres indépendantes de leur aboutissement filmique? À cet égard, la critique distingue les ciné-romans de Robbe-Grillet des textes habituellement suscités par le cinéma en reconnaissant, d'un commun accord, qu'ils témoignent d'un effort nouveau de rendre les effets audiovisuels du film sous la forme d'une *description* aménagée pour la lecture. Pour Bruce Morrissette, *l'Année dernière à Marienbad* représente « le modèle de roman cinématographique pur » puisqu'il propose,

¹⁸⁶ L'hypothèse est suggérée par Alain et Odette Virmaux, *Un genre nouveau : le ciné-roman*, Paris, Edilig (coll. « Médiathèque »), 1983, p. 69.

¹⁸⁷ Alain Robbe-Grillet, *le Voyageur*, *op. cit.* n. 164, p. 333.

¹⁸⁸ Alain et Odette Virmaux, *op. cit.* n. 186, p. 80.

contrairement aux scénarios traditionnels, une « description organisée autour du son et des images¹⁸⁹ ». Dans le même sens, Alain et Odette Virmaux suggèrent que le travail de Robbe-Grillet « a consisté à établir un texte simplifié et aisément déchiffrable tout en maintenant un maximum de fidélité envers son film¹⁹⁰ », ce qui en fait une description non seulement originale, mais indépendante de son équivalent filmique. Enfin, Jeanne-Marie Clerc considère que les cinéromans de Robbe-Grillet développent des « techniques de description originale¹⁹¹ » qui permettent de rendre à l'écrit les images du film.

En dépit de la justesse de ces observations, rares sont les critiques à s'être véritablement attardés aux modalités particulières de cette description. La tendance générale consiste plutôt à comparer les cinéromans de Robbe-Grillet à ses romans, à les confondre avec ses films ou à les envisager comme des formes de scénarios. Mais ces comparaisons ne révèlent rien de l'originalité des cinéromans, sans compter qu'elles aboutissent le plus souvent à des considérations négatives sur les œuvres. Ainsi, Claude Ollier, confrontant romans et cinéromans, en arrive à nier la valeur littéraire de ces textes :

Pour *Marienbad*, Robbe-Grillet, imaginant en fonction du cinéma, écrit ses premiers textes non littéraires. Les textes en question ne sont pas organisés autour des mots et des descriptions, mais autour des sons et des images. Nul doute que si Robbe-Grillet avait commencé d'écrire non pas un film, mais un roman sur le même ciné-schéma, il aurait été amené bien vite à construire différemment ses phrases, et même probablement à concevoir autrement l'enchaînement des épisodes¹⁹².

De son côté, Jean Alter considère que « dans le domaine des moyens strictement romanesques, les deux cinéromans font preuve d'une technique et d'une construction qui, en comparaison avec les audaces des deux romans qui les précèdent directement, représentent plutôt un recul¹⁹³ ». Olga Bernal, pour sa part, y voit un équivalent du roman, prétextant que « la nature des images [des] « ciné-roman[s] » [de Robbe-Grillet] [...] s'applique aux descriptions dans tous ses romans¹⁹⁴ », ce qui retire finalement toute spécificité à l'entreprise. Bruce Morrissette, s'il

¹⁸⁹ Bruce Morrissette, « Problèmes du roman cinématographique », *op. cit.* n. 9, p. 282-283.

¹⁹⁰ Alain et Odette Virmaux, *op. cit.* n. 186, p. 82.

¹⁹¹ Jeanne-Marie Clerc, « Les cinéromans de Robbe-Grillet », *Écrivains et cinéma. Des mots aux images et des images aux mots. Adaptations et cinéromans*, Paris, Klincksieck, 1985, p. 274.

¹⁹² Claude Ollier, *Premier plan*, no 18, p. 26, cité par Bruce Morrissette, « Problèmes du roman cinématographique », *op. cit.* n. 9, p. 282.

¹⁹³ Jean Alter, *op. cit.* n. 144, p. 51.

¹⁹⁴ Olga Bernal, , *op. cit.* n. 144, p. 176

reconnaît en partie l'originalité descriptive du roman cinématographique, ne renonce pas pour autant à l'idée « qu'il relève néanmoins, dans sa forme écrite, du domaine du roman¹⁹⁵ ». Mais il ne s'attarde que rapidement aux modalités de ces descriptions et n'envisage *l'Année dernière à Marienbad* et *l'Immortelle* que sous leur forme cinématographique, prétextant que ces œuvres ont avant tout été rédigées dans l'optique d'être réalisées à l'écran¹⁹⁶.

Seule Jeanne-Marie Clerc s'intéresse de près aux modalités des descriptions qui constituent les ciné-romans. Mais elle cerne mal, selon nous, leur spécificité en les envisageant comme des variantes de scénario. À son avis, le ciné-roman est avant tout un « texte à transformations¹⁹⁷ » qui témoigne d'une expérience évolutive de l'écriture. Il s'agirait d'une forme d'adaptation des images aux mots qui rend compte de l'expérience créatrice de son auteur. Elle se contente donc d'analyser les modalités descriptives des ciné-romans en regard de leur contexte d'écriture, ce qui la conduit, notamment, à les envisager comme des discours. La description du film témoignerait donc de la présence d'un narrateur scénariste qui organiserait, de son point de vue, les images d'un film à réaliser. Mais, dans la mesure où l'on sait que Robbe-Grillet refuse la narration omnisciente des récits classiques, ne peut-on pas, déjà, remettre en cause de telles considérations?

Quoiqu'il apparaisse clairement que les ciné-romans de Robbe-Grillet subissent l'influence du roman et du scénario, il serait injuste, selon nous, de les assimiler trop rapidement à l'un ou l'autre de ces genres. Ces œuvres ne conservent du scénario traditionnel que l'importance accordée aux dialogues et aux indications de mise en scène, sans pour autant s'articuler du point de vue subjectif d'un narrateur/scénariste. Mais ils subissent également l'influence du roman, sans pour autant que cela leur retire toute valeur littéraire. Bien au contraire, la parenté qu'ils gardent avec le récit romanesque leur confère une « résonance » particulière. Sur les traces du roman, les ciné-romans accordent une place prépondérante à la description, et, par conséquent, à la *narration*. Ils posent donc nécessairement la question de la *focalisation* et c'est à cet égard qu'ils se distinguent le plus des scénarios et des films. En effet, les ciné-romans reproduisent, à l'écrit, ce que percevra le spectateur du film. En ce sens, leur originalité relève de la restriction de champ puisque le narrateur y décrit un film en adoptant le

¹⁹⁵ Bruce Morrissette, « Problèmes du roman cinématographique », *op. cit.* n. 9, p. 283.

¹⁹⁶ Voir à cet égard Bruce Morrissette, *les Romans de Robbe-Grillet*, *op. cit.* n. 145.

¹⁹⁷ Voir Jeanne-Marie Clerc, *op. cit.* n. 191, p. 274.

point de vue d'un observateur anonyme, exclu de l'univers des personnages, un *narrataire* qui n'est autre qu'un spectateur de cinéma.

Mais de telles considérations découlent bien entendu de la nature spécifique et originale des ciné-romans de Robbe-Grillet qu'il faudra commencer par cerner. À cet égard, une confrontation entre ciné-roman et scénario s'impose : d'abord parce que Robbe-Grillet lui-même rapproche ses ciné-romans du genre scénarique en les qualifiant de « documents » et en désignant *Glissements progressifs du plaisir* – véritable scénario – par le même intitulé générique que *l'Année dernière à Marienbad* et de *l'Immortelle*; ensuite parce que la critique associe souvent l'une et l'autre de ces formes d'écriture cinématographique, alors qu'elles n'entretiennent, à nos yeux, qu'une faible parenté.

Cette première analyse nous permettra de définir les ciné-romans de Robbe-Grillet comme des œuvres littéraires véritablement originales, indépendantes de leur équivalent filmique et dotées de caractéristiques narratives définies. La *focalisation du narrataire* figurera évidemment au premier rang de ces traits dominants. Il s'agira donc, dans un second temps, d'en examiner les effets sur l'histoire. À cet égard, nous constaterons que les ciné-romans de Robbe-Grillet ne permettent pas, comme le prétend l'auteur, d'effectuer un retour sur le film¹⁹⁸, mais proposent plutôt une interprétation de l'histoire et des prises de vues. C'est, à tout le moins, ce que laisse pressentir l'écart parfois important entre les descriptions de *l'Année dernière à Marienbad* et de *l'Immortelle* et les conclusions qui découlent de l'analyse des films. Enfin, l'analyse de la focalisation du narrataire facilitera le repérage de ces séquences au point de vue indéterminé que l'analyse des films avait permis d'isoler : en effet, le spectateur devenant, dans les ciné-romans, celui du point de vue duquel tout le récit nous est livré, il est à prévoir qu'il soulignera ces prises de vues anormalement neutres qui échappent tout autant à sa focalisation qu'à celles de personnages dont il découvre les points de vue.

¹⁹⁸ Dans les notes préliminaires de *l'Immortelle*, Robbe-Grillet confère au ciné-roman une dimension pragmatique : « Le livre peut ainsi se concevoir, pour le lecteur, comme une précision apportée au spectacle lui-même, une analyse détaillée d'un ensemble audiovisuel trop complexe pour être aisément étudié lors de la projection » (p. 8).

1. Ciné-roman, scénario, « romario »

Qu'est-ce qu'un ciné-roman? Robbe-Grillet tente de répondre à la question dans les introductions des trois volumes qu'il désigne ainsi et qu'il publie entre 1961 et 1974. Il s'agit, selon lui, d'une description nécessaire à la réalisation du film, mais qui n'a aucune valeur littéraire. Le ciné-roman de *l'Année dernière à Marienbad* est ainsi qualifié de « texte » (p. 18) et ne constitue qu'un simple « *découpage*, c'est-à-dire la description du film, image par image [...], avec, bien entendu, les paroles et les bruits correspondants » (p. 10-11). Le texte soumis à la publication est « en principe celui qui fut remis à Resnais avant le tournage, rendu seulement plus accessible par une présentation un peu différente » (p. 18). Les propos de Robbe-Grillet font donc assez peu allusion à la spécificité de son « ciné-roman ». Tout porte à croire que le texte ne constitue qu'une série d'indications destinées à guider le réalisateur du film lors du tournage.

La même impression se dégage d'ailleurs de la définition que propose l'auteur en ouverture de son second ciné-roman. *L'Immortelle* n'est qu'une « description : ce que serait, pour un opéra, par exemple, le livret accompagné de la partition musicale et des indications de décor, de jeu, etc. » (p. 7). Cette description sert essentiellement « à l'auteur, à ses assistants et à ses techniciens, pour réaliser [le film] » (p. 7). Mais il ne s'agit pas pour autant d'une œuvre littéraire, puisque « l'œuvre, c'est le film, tel qu'on peut le voir et l'entendre dans un cinéma » (p. 7).

Le ciné-roman ne constitue donc, aux yeux de Robbe-Grillet, qu'un outil de travail destiné à servir de guide à une pratique, ce qui justifie, selon lui, que son troisième film ne paraisse jamais en librairie sous cette forme¹⁹⁹. Avec *Trans Europ Express*, Robbe-Grillet souhaite renouveler ses techniques de tournage et se dégager des contraintes imposées par la rédaction préalable d'une description du film.

Cela ne l'empêche pourtant pas de publier *Glissements progressif du plaisir* sous la forme d'un « ciné-roman », insinuant, de la sorte, que l'œuvre se place dans la continuité de *l'Année dernière à Marienbad* et de *l'Immortelle*. D'ailleurs, la présentation du texte se rapproche étroitement de celle des premiers ciné-romans. Il ne s'agit pas d'une œuvre littéraire, mais bien

¹⁹⁹ Certains fragments du ciné-roman de *Trans Europ Express* paraissent toutefois dans la revue *Obliques*, *op. cit.* n. 121. Cependant, ils correspondent à une ébauche du film qui sera effectivement réalisé et non à un ciné-roman complet que l'on pourrait analyser à la façon de *l'Année dernière à Marienbad* et de *l'Immortelle*. C'est pourquoi les fragments de *Trans Europ Express* ne seront pas retenus dans le cadre de notre étude.

d'un simple « document » dont l'intérêt repose sur la possibilité qu'il offre de « suivre avec un œil critique l'évolution génératrice d'un film, c'est-à-dire son histoire, en prenant conscience des étapes successives ayant conduit à sa réalisation » (p. 9).

Pourtant, la critique hésite le plus souvent à envisager *Glissements progressifs du plaisir* à la façon des premiers ciné-romans, comme le soulignent Odette et Alain Virmaux:

Il faut voir que la formule ne se borne pas à renouer, après interruption, avec les ciné-romans des années soixante, *Marienbad* et *l'Immortelle*. L'auteur ne propose plus seulement la lecture d'un découpage remis à jour, réactualisé en fonction du montage. Il nous offre autre chose : non plus un texte unique, mais un ensemble, une sorte de dossier²⁰⁰.

À leur avis, c'est avant tout pour distinguer ses ciné-romans du genre populaire que Robbe-Grillet désigne *l'Année dernière à Marienbad*, *l'Immortelle* et *Glissements progressifs du plaisir* par le même intitulé générique.

Or, s'il paraît tout à fait juste de l'affirmer, il n'en demeure pas moins que *Glissements progressifs du plaisir* diffère nettement des deux premiers ciné-romans. La forme du texte l'annonce déjà clairement : à la différence de *l'Année dernière à Marienbad* et de *l'Immortelle*, *Glissements progressifs du plaisir* se divise en trois grandes parties – le synopsis, la continuité dialoguée et le relevé du montage – qui constituent, selon Francis Vanoye, différentes pratiques d'écriture propres au scénario²⁰¹. Mais c'est manifestement l'importance accordée aux dialogues et aux indications de mise en scène, au détriment de la narration, qui distingue le plus clairement *Glissements progressifs du plaisir* de *l'Année dernière à Marienbad* et de *l'Immortelle*. Contrairement aux ciné-romans de années soixante, *Glissements* relègue au second plan la description des prises de vues et des mouvements de la caméra qui faisant l'originalité des premières œuvres, et ce, au profit d'un découpage technique et d'une continuité dialoguée. La part narrative de l'œuvre se trouve alors réduite au minimum, comme c'est habituellement le cas dans le scénario :

Entre littérature et cinéma, le scénario n'est pas « écrit ». Il n'est pas le lieu d'une élaboration de l'écriture comme peuvent l'être le roman ou le théâtre : les descriptions et portraits n'existent que pour l'information indispensable,

²⁰⁰ Alain et Odette Virmaux, *op. cit.* n. 186, p. 85.

²⁰¹ Francis Vanoye, *Scénarios modèles, modèles de scénario*, Paris, Nathan (coll. « Nathan-Université »), 1991, p. 6-7.

les considérations réflexives sont à éliminer, le style de narration est à son degré zéro. Restent les dialogues²⁰².

Francis Vanoye décrit ici l'une des deux pratiques du scénario : le *scénario théâtral* qui, à la différence du *scénario technique*²⁰³, accorde une place plus large à la narration. Il s'agit donc d'un « texte narrativo-descriptif écrit en vue d'être filmé » et qui prend, dans la pratique, « des formes mixtes ou intermédiaires (entre le traitement et la continuité dialoguée, entre la continuité dialoguée et le découpage technique)²⁰⁴ ». Mais la narration du scénario théâtral – aussi succincte soit-elle – ne sert jamais à décrire les prises de vues ou les mouvements de la caméra. Au contraire, elle est réduite au sommaire de l'histoire (synopsis), à une série d'indications sur la trame narrative du film (sujet et traitement) ou à quelques descriptions brèves parsemant la continuité dialoguée et spécifiant la portée des gestes, des postures et de l'expression des protagonistes. Et c'est exactement ce que réalise Robbe-Grillet avec *Glissements progressifs du plaisir*.

Or, les fragments narratifs du scénario théâtral, à la différence des ciné-romans, s'articulent toujours selon la focalisation classique d'un narrateur scénariste. La lecture révèle effectivement que celui-ci s'investit personnellement dans la narration et qu'il en sait plus que les personnages en scène ou que le spectateur du film. Il suffit, pour s'en convaincre, d'examiner rapidement le synopsis et la continuité dialoguée de *Glissements progressifs du plaisir*. Le résumé de l'histoire s'articule très nettement du point de vue du narrateur qui connaît tous les ressorts de l'intrigue. Ainsi se trouve-t-il en position de fournir un portrait exact de Nora, le personnage central du film, « toujours aussi peu soucieuse de logique causale que de morale ou de simple pudeur » (p. 17). De même, si le synopsis ne dévoile rien du dénouement de l'histoire, c'est moins parce que le narrateur adopte un point de vue autre que le sien que parce qu'il souhaite garder en haleine son lecteur.

²⁰² *Ibid.*, p. 12.

²⁰³ Le *scénario technique* se distancie de toute forme de narration en se contentant d'établir un relevé du montage et d'organiser la prise d'image. Il s'agit donc d'une première étape vers la réalisation du film, comme le souligne Jean-Paul Tork dans son ouvrage *le Scénario. Histoire, théorie, pratique*, Paris, Henri Veyeyer, p. 99 : « [Le découpage technique] est un document qui prévoit le nombre, la durée et les raccords des plans, les cadres, les angles et les mouvements d'appareil, et qui fournit tous les renseignements jugés nécessaires sur la manière de tourner. Insistons bien sur le fait qu'il n'a aucune fonction narrative et qu'il est surtout un instrument de préparation et de planification du tournage, le guide dans lequel les techniciens puiseront les informations dont ils auront besoin dans leur travail et qui coordonne leurs activités ». Le scénario technique occulte donc habituellement toute forme de narration, ce qu'illustre très bien le relevé du montage de *Glissements progressifs du plaisir*. La voix du narrateur s'y éclipse et cède sa place à la présentation mathématique et non narrative des images du film telles qu'elles ont effectivement été cadrées, tournées et réalisées à la suite du tournage. Le relevé du montage ne prend donc jamais la forme d'une description, mais adopte plutôt celle d'un schéma.

²⁰⁴ Francis Vanoye, *op. cit.* n. 201, p. 6-7.

De son côté, la continuité dialoguée de *Glissements progressifs du plaisir* rend compte des indications de mise en scène qui dépassent manifestement les limites imposées par la focalisation du narrataire ou des personnages. Ainsi, lorsque Nora apparaît à l'écran pour la première fois, le narrateur est en mesure de préciser qu'elle est enfermée dans une « maison de détention pour mineures », malgré que « le décor autour d'elle se présente comme très vide et très nu » (p. 23). À l'évidence, si la narration s'articulait du point de vue d'un personnage, elle prendrait un caractère beaucoup plus personnel; et si elle s'articulait selon la focalisation du narrataire, les remarques concernant l'organisation des décors resteraient beaucoup plus allusives et se limiteraient à la présentation de ce qui peut exclusivement être vu à l'écran, c'est-à-dire, le vide du décor, la blancheur de la lumière, la posture de Nora, son habillement. Et c'est là sans compter les commentaires du scénariste qui parsèment la narration de *Glissements progressifs du plaisir*. Nettement articulés du point de vue du narrateur, ces commentaires servent à indiquer, en italiques, la nature des modifications apportées au scénario original au moment du tournage. Et cela suppose non seulement une connaissance totale de l'œuvre, de la trame anecdotique aux choix de mise en scène, mais confère au texte l'allure d'un document.

Quel contraste avec *l'Année dernière à Marienbad* et *l'Immortelle* où le point de vue personnalisé du narrateur n'apparaît jamais. Certes, ces ciné-romans accordent à la description de la mise en scène et à la présentation des dialogues une importance considérable qui découle de la pratique du scénario théâtral. Mais, au niveau des techniques narratives, ils s'en distinguent toutefois nettement. L'originalité de ces œuvres tient essentiellement à la description narrativisée des prises de vues et des mouvements de la caméra, habituellement absente du scénario théâtral ou du découpage technique. Le ciné-roman, tel que défini par la pratique de Robbe-Grillet, se situe donc à cheval entre le roman et le scénario : il emprunte au récit romanesque son caractère essentiellement narratif; mais de même, il conserve du scénario traditionnel l'importance accordée aux dialogues et à leur situation dans l'espace du film. *L'Année dernière à Marienbad* et *l'Immortelle* constituent donc des cas isolés, situés à part des diverses formes du genre scénarique. Afin d'en souligner l'originalité, nous les désignerons désormais par le terme « romarios ».

La narration de *l'Année dernière à Marienbad* et de *l'Immortelle* affiche évidemment des traits particuliers qu'il nous faut commencer par cerner. Contrairement aux scénarios, le narrateur des romarios n'est ni un romancier, ni un scénariste, ni un réalisateur. Il s'agit au contraire d'un narrateur neutre, froid, objectif et impartial, d'une entité abstraite qui reste

distante de l'univers des personnages et de celui de son auteur. Nettement *hétérodiégétique*, le narrateur de *l'Année dernière à Marienbad* et de *l'Immortelle* livre froidement et objectivement, la description d'un film.

Les qualités énonciatives de la narration font d'ailleurs écho à la neutralité du narrateur des romarios. La narration de *l'Année dernière à Marienbad* et de *l'Immortelle*, toujours impersonnelle et objective, suit rigoureusement les principes de l'énonciation historique définis par Émile Benveniste dans *Problèmes de linguistique générale* :

Il s'agit de la présentation des faits survenus à un certain moment du temps, sans aucune intervention du locuteur dans le récit. [...] Nous définirons le récit historique comme le mode d'énonciation qui exclut toute forme linguistique « autobiographique ». [...] On ne constatera donc dans le récit historique strictement poursuivi que des formes de « 3^e personne »./ Sera pareillement défini le champ de l'expression temporelle. L'énonciation historique comporte trois temps : l'aoriste [...], l'imparfait [...], le plus que parfait. [...] Le présent est exclu, à l'exception – très rare – d'un présent intemporel tel que le « présent de définition »²⁰⁵.

Sur ce modèle, le narrateur hétérodiégétique du romario ne s'implique jamais subjectivement dans le récit : il valorise le « on » narratif au détriment du « je ». Il emploie des formules impersonnelles, garantes de son impartialité. Son rôle ne constitue cependant pas à exposer des événements passés, mais à décrire un film : il valorise donc le présent au détriment du passé, conférant de ce fait l'allure d'une définition de dictionnaire au récit. De même, l'utilisation du présent historique confère à la narration des ciné-romans un caractère nettement performatif : la description, en ne s'articulant qu'au présent, permet au narrateur de décrire le film comme une œuvre qui se réalise au moment de la lecture, ce qui, sans contredit, en fait une réalisation exceptionnelle.

Mais le trait le plus distinctif du romario reste évidemment la *focalisation*. L'impartialité du narrateur de ciné-roman suppose nécessairement qu'il renonce à son « omniscience » traditionnelle pour adopter un point de vue autre que le sien. Contrairement aux films dans lesquels dominaient les points de vue des personnages, les romarios marquent un pas de plus dans l'expérimentation des focalisations en s'articulant du *point de vue du narrataire*. Celui-ci est un spectateur de film particulièrement attentif dont le portrait concorde assez bien avec le spectateur idéal que décrit Robbe-Grillet au Colloque de Cerisy-La-Salle : « dans l'idéal, ce que

²⁰⁵ Émile Benveniste, « Les relations de temps dans le verbe français », *Problème de linguistique générale I*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1966, p. 239.

j'attends du spectateur, c'est qu'il perçoive tout : qu'il devienne l'auteur du film, celui qui sait pratiquement tout ce qu'il y a dedans, du moins au moment où il le fait²⁰⁶ ». Sur ce modèle, le narrataire du romario est un spectateur extrêmement attentif qui repère tout : mouvement de la caméra, organisation de la prise de vues, effets visuels, posture et attitude des personnages en scène, etc. Le romario, articulé de la sorte, est l'histoire du film telle qu'il la perçoit et la comprend séquence par séquence. En ce sens, le narrataire devient « le personnage » d'une nouvelle histoire : celle d'un spectateur en train de regarder un film.

De telles considérations contredisent cependant les propos soutenus par Jeanne-Marie Clerc dans son étude des ciné-romans de Robbe-Grillet. En effet, la critique y décèle une série de particularités énonciatives qui, selon elle, contreviennent au mode de la description objective pour signaler plutôt la tenue d'un discours rendant compte des intentions, des exigences et des attentes d'un locuteur scénariste :

À mesure qu'ils se constitu[ent] comme genre autonome, [les ciné-romans] s'écart[ent] de la pure description des plans filmiques et du style constatif habituel au roman pour faire une place de plus en plus ostensible au processus par lequel le discours s'efforce « d'instaurer » cette réalité à venir qu'est le film. Ils empruntent au scénario, une forme implicitement sous-tendue par un « j'ordonne », parfois explicitement inscrit dans le texte à travers la répétition des auxiliaires comme « devoir » ou des formes au futur. De sorte que le procès d'énonciation propre au ciné-roman comme au scénario est marqué par une dominante performative de plus en plus envahissante. [...] [Le discours qui en résulte] n'est plus toutefois celui d'un narrateur démiurge, mais s'affirme à travers la dimension « illocutionnaire » conférée au récit. En d'autres termes, c'est moins le contenu des énoncés qui importe que la façon dont ils s'affichent comme actes : ordre, question, prédication, avertissement. Le narrateur est devenu locuteur : il ne raconte pas, il est censé agir par la parole²⁰⁷.

On ne peut pourtant que remettre en cause de telles considérations qui, manifestement, dépassent les limites fixées par l'étude narrative. Il va de soi que, lorsque l'on considère, à la façon de Clerc, le ciné-roman comme une forme de scénario, il devient tentant de déceler, dans l'énonciation même de la narration, la trace de l'implication d'un scénariste qui rendrait compte de ses intentions, de ses exigences ou de ses désirs quant à la réalisation du film. Mais ceci revient à poser la question de la narration en regard de la dimension pragmatique des ciné-

²⁰⁶ Jean Ricardou (dir.), Actes du Colloque de Cerisy-La-Salle, *Robbe-Grillet : analyse, théorie*, tome 1, Paris, UGE (coll. « 10/18 »), 1976, p. 212.

²⁰⁷ Jeanne-Marie Clerc, *op. cit.* n. 191, p. 279.

romans, et, en conséquence, à expliquer leurs particularités narratives en se rapportant à leur contexte d'écriture. Or, cette approche du texte conduit non seulement Clerc à confondre le narrateur de romario avec son auteur, mais à proposer que le ciné-roman ne soit qu'un discours articulé du point de vue d'un scénariste à l'intention d'un réalisateur de film.

Selon nous, cette confusion résulte de la mauvaise interprétation d'un phénomène unique à *l'Année dernière à Marienbad*. En effet, le premier romario de Robbe-Grillet se différencie du second en faisant une utilisation récurrente du temps futur, du mode conditionnel et de périphrases modales composées des verbes « pouvoir » et « devoir ». Jeanne-Marie Clerc attribue ces particularités énonciatives au point de vue du scénariste alors qu'en réalité, elles découlent plutôt du type de narrataire impliqué dans le récit.

Le romario de *l'Année dernière à Marienbad* est la description d'un film à *produire*, de sorte qu'il s'articule du point de vue d'un narrataire qui, contrairement à celui de *l'Immortelle*, est un spectateur *potentiel*. L'utilisation des périphrases modales composées des verbes « pouvoir » et « devoir » sert donc à rendre compte de ce que devra ou pourra percevoir le spectateur éventuel du film. Dès l'ouverture de *l'Année dernière à Marienbad*, le narrateur, du point de vue de ce spectateur potentiel, imagine que « le couloir-galerie *pourra* comporter des portes latérales » (p. 26). De même, lorsque la caméra fixe un homme regardant une gravure, le narrateur conçoit que le « nouveau plan fixe [...] *doit pouvoir* représenter ce que regarde le personnage précédent » (p. 42), et ainsi de suite. Le mode conditionnel découle également de la focalisation du narrataire puisqu'il permet au narrateur d'envisager différentes possibilités de mise en scène du film. Lors d'une partie de Nim, par exemple, le narrateur imagine que, du point de vue du spectateur éventuel du film, « l'idéal *serait* que l'on aperçoive en même temps, d'un seul coup, les allumettes disposées sur la table » (p. 61); sur le même modèle, à la veille du départ de X et de A, le narrateur conçoit que « le salon-hall *pourrait* avoir trois issues différentes » (p. 171).

Rien de tel, pourtant, dans *l'Immortelle*. Le narrateur du second romario de Robbe-Grillet ne fait qu'exceptionnellement usage du temps futur, du mode conditionnel ou des périphrases modales composées des verbes « devoir » et « pouvoir ». Tout indique alors que le ciné-roman emprunte une forme nouvelle, tout à fait affranchie du scénario : la narration ne rend plus compte d'un film à produire, mais d'un film *réalisé*. Le narrataire impliqué dans le récit n'est plus un spectateur potentiel, mais un spectateur *véritable*. À cet égard, *l'Immortelle* constitue une

entreprise unique, originale et sans équivalent puisque l'histoire qui y est racontée devient véritablement celle d'un spectateur regardant le film.

Il serait pourtant inexact de considérer que les types de narrataire en jeu dans les deux romarios de Robbe-Grillet influencent la focalisation du récit. Bien au contraire, ces considérations n'ont d'impact que sur l'énonciation de la narration et n'impliquent aucun changement de focalisation. Ainsi les romarios de Robbe-Grillet sont-ils toujours dotés des mêmes caractéristiques narratives : de façon générale, ils impliquent un narrateur hétérodiégétique qui décrit un film en adoptant la focalisation du narrataire.

2. La focalisation du narrataire et ses effets sur le sens de l'histoire des romarios

Par définition, le narrataire est un observateur extérieur, exclu de l'univers des protagonistes, qui n'a qu'une connaissance très réduite de l'histoire qu'on lui raconte. Dans le romario, son savoir se limite à ce que lui dévoile la prise de vues, c'est-à-dire, la focalisation des personnages. Le narrateur du romario, en racontant l'histoire de ce point de vue, crée ainsi une situation où il s'interroge constamment sur la focalisation : en limitant son champ à celui du narrataire, il décrit, le plus fidèlement possible, ce qu'il voit défiler à l'écran, tout en cherchant activement à comprendre le sens de l'histoire qu'on lui raconte. En conséquence, la narration des romarios, plutôt que de proposer une description ou une analyse exactes du film, reflète les perceptions subjectives du narrataire qui découvre le film, séquence par séquence, de son strict point de vue.

L'effet qui en découle varie cependant selon le type de narrataire impliqué dans le récit. En s'articulant du point de vue d'un spectateur potentiel, le romario de *l'Année dernière à Marienbad* se rapproche étroitement du scénario puisque les descriptions qui le composent concordent, à peu de choses près, avec celles que pourrait donner le scénariste. Cela suppose que le narrataire soit suffisamment attentif pour percevoir l'importance accordée à la focalisation des personnages, et ce, sans l'aide du narrateur qui n'intervient jamais personnellement dans la narration pour remettre en ordre les événements.

En revanche, *l'Immortelle* nous confronte à un problème tout à fait différent. En adoptant le point de vue d'un spectateur véritable, le narrateur de ce romario décrit le film tel qu'il sera effectivement perçu par l'auditoire, et ce, sans égard aux intentions du scénariste. En ce sens, on

peut déjà remettre en doute l'idée selon laquelle le narrataire de *l'Immortelle* réussira à décrire l'histoire de N conformément à ce que révèle l'analyse du film.

2.1 *L'Année dernière à Marienbad*, sur les traces du scénario

À première vue, la précision et la justesse des descriptions qui composent le romario de *L'Année dernière à Marienbad* semblent attribuables à la minutie du scénariste qui raconterait l'histoire du film de son point de vue. Pourtant, le premier romario de Robbe-Grillet s'articule bel et bien du point de vue du narrataire. C'est ce que signalent clairement les remarques qui, dès l'ouverture du romario, évoquent les déductions, les doutes et les incertitudes du spectateur face à la tournure des événements. Ces commentaires, loin de correspondre à différentes interventions d'un narrateur scénariste, constituent autant d'*interprétations* prêtées au narrataire du récit²⁰⁸.

Ces impressions subjectives concernent tout d'abord la présentation du générique. Le narrataire relève le caractère particulier de la musique passionnée qui est « *comme* [celle que l'on] entend à la fin des films où l'émotion éclate » (p. 23). Il remarque ensuite que les encadrements sur lesquels figure le nom des acteurs « finissent par constituer *comme* des cadres de tableaux » (p. 23). Il note l'aspect particulier de l'image qui est « nette et brillante, même dans les parties assez sombres, donnant *comme* un aspect vernis à toute chose » (p. 27). Le comparatif « *comme* » révèle manifestement le souci de précision du narrataire. Mais il signale surtout une interprétation qui découle précisément de la restriction de champ.

Ainsi n'est-il pas étonnant de constater que la narration de *L'Année dernière à Marienbad* rend également compte des incertitudes et des hypothèses du narrataire qui, à la façon du spectateur éventuel du film, s'étonne de la tournure des événements. Ces hypothèses prennent souvent la forme d'interrogations qui restent évidemment sans réponse. Lors de la représentation théâtrale, par exemple, la scène représente un jardin à la française où figure une statue. Le narrataire, limité à sa position de témoin, se trouve alors dans l'incapacité d'en préciser la signification exacte : les « postures grandiloquentes [des personnages de la statue] semblent signifier quelque chose, mais quoi? » (p. 30). De même, lorsque M rend visite à A et l'interroge au sujet de la photographie qui figure sur son bureau, le narrataire constate le ton ambigu du

²⁰⁸ De manière à simplifier l'analyse, nous parlerons désormais des interventions du narrataire pour désigner les interprétations que lui prête le narrateur de ce point de vue.

personnage et se demande aussitôt : « est-ce ou non un interrogatoire? » (p. 142). Enfin, lorsque M tire sur A et que la jeune femme tombe sur une peau de bête à fourrure épaisse, le narrataire, qui n'avait pas remarqué cet élément de décor auparavant, se demande : « se trouvait-elle là auparavant? » (p. 147).

Le narrataire de *l'Année dernière à Marienbad* ne se contente pourtant pas de se questionner sur la signification de certaines séquences du film. À l'occasion, ses interventions prennent la forme de véritables déductions. Lors du parcours de la galerie, le corridor, faiblement éclairé, le conduit à supposer qu'il « n'y a pas de soleil, peut-être même est-ce la tombée du jour » (p. 25). Sur le même modèle, lorsque X et A parcourent différentes pièces de l'hôtel, le narrataire, à qui le sens de ce parcours échappe, souligne qu'on « a l'impression que ce trajet ne mène nulle part » (p. 123). Lorsque la chambre de A prend une apparence nouvelle, le narrataire, que le changement surprend, suggère néanmoins qu'on « sent que maintenant [les meubles] sont à leur juste place et que tout à l'heure ils ne l'étaient pas » (p. 132). Enfin, lorsque la caméra, qui parcourt les couloirs de l'hôtel, se bute à une porte, le narrataire déduit que « ce n'est pas une porte de chambre, car il n'y a pas de numéro » (p. 150).

Mais c'est sans contredit les descriptions des personnages qui révèlent le plus clairement les interprétations du narrataire. En témoin attentif et perspicace, il décrit leurs gestes, leur ton de voix, leur attitude et leurs intentions. À cet égard, il dépasse les limites du simple constat objectif et interprète leur attitude selon sa compréhension générale de l'intrigue. Pourtant, et c'est là l'intérêt même de ce romario, le narrataire de *l'Année dernière à Marienbad*, en répondant au modèle du spectateur potentiel, propose une description des personnages qui révèle avec justesse les enjeux de l'histoire et qui attire, par le fait même, l'attention du lecteur sur la focalisation des personnages.

Les descriptions de X nous en fournissent déjà plusieurs exemples. Le narrataire porte notamment une attention particulière au ton de la voix du héros qu'il tente de décrire en regard des développements de l'histoire. Ainsi, lorsque X et A se retrouvent seuls dans le salon et que le héros recommence à parler, le narrataire souligne qu'il s'adresse à A « d'une voix lente, basse, comme rêvant tout haut » (p. 110). À voir la séquence suivante qui montre les personnages au jardin, on comprend qu'il a pressenti la présentation d'une construction imaginaire de X. Autre exemple, lorsque l'on retrouve X et A dans le salon de l'hôtel, le narrataire souligne que le héros « s'arrête, pour reprendre après un long silence, comme perdu dans les images qu'il décrit »

(p. 116). Ici encore, l'interprétation du narrataire laisse supposer que les images du jardin qui ont occupé les séquences précédentes du film répondaient moins à ce que voyait en réalité le héros – toujours assis dans le salon – qu'à ce qu'il imaginait en conversant avec A.

La remarque s'applique également aux descriptions de A. Lorsque X évoque le souvenir de sa première rencontre avec elle, le narrataire, qui décrit la jeune femme au jardin, spécifie qu'elle « s'est retournée avec lenteur, d'une façon très gracieuse, [...] mais conservant un air lointain, absent, comme si elle ne voyait personne » (p. 70). Cette interprétation annonce que la scène découle des imaginations de X : la jeune femme adopte la pose que décrit le héros, sans pour autant que ses gestes et son expression soient motivés par sa présence au jardin.

Le narrataire pressent même le changement de focalisation qui s'opère en cours de récit. Lorsqu'il propose, par exemple, que A « semble lutter contre quelque chose, quelque menace intérieure » (p. 101), le narrataire détecte que l'héroïne commence peu à peu à réfléchir à ce que X tente de lui imposer depuis le début du film. D'ailleurs, le narrataire perçoit bientôt que A parle « comme en rêve » (p. 113, 122, 123) et qu'elle affiche un air « légèrement somnambulique » (p. 130), comme s'il percevait clairement qu'un changement de focalisation s'était opéré. Par ailleurs, le narrataire relève également les modifications de l'attitude de A lorsqu'elle est présentée dans le salon de l'hôtel, en compagnie de X, après la séquence où M tire sur elle : « elle se tourne vers [X], paraît un moment sur le point de se rendre; puis elle se secoue imperceptiblement, comme sortant d'un rêve » (p. 148). La description de l'attitude de A laisse donc supposer que le narrataire comprend que les séquences précédentes du récit ne sont peut-être que le fruit des imaginations de la jeune femme.

Enfin, les interprétations du narrataire, dans le dénouement de l'histoire, laissent clairement entrevoir qu'il saisit correctement la dynamique du récit. Il comprend effectivement que X influence les constructions imaginaires de A en soulignant notamment que sa voix, en se superposant à celle de M, reprend « comme pour imposer à A elle-même une version moins dramatique de la scène [de départ] » (p. 167). La remarque souligne l'importance accordée à la focalisation des personnages puisque ces interprétations répondent en général assez bien aux conclusions qui découlent de l'analyse des films.

D'ailleurs, les recoupements que le narrataire effectue entre les séquences montrent clairement qu'il perçoit les différentes reprises qui découlent de la restriction de champ du film. Lorsque X et A se trouvent dans le jardin, par exemple, le narrataire remarque qu'ils « sont

exactement à la même place et dans la même position que sur le plan du groupe qui terminait la marche de A dans la longue allée » (p. 101). La remarque laisse alors penser que la scène fait figure de reprise, ce que justifie d'ailleurs l'analyse de la focalisation de X.

Le narrataire, en témoin attentif, relève également les écarts entre certaines séquences du film. Il attire alors l'attention sur le fait que les scènes présentées font l'objet d'un remodelage. Ainsi, lorsque X modifie en imagination une des scènes du jardin déjà présentées, le narrataire souligne qu'il s'agit d'une « reproduction des images vues lors de sa première apparition dans le film », en spécifiant toutefois que, contrairement aux images déjà montrées, « l'ensemble n'est plus vide » (p. 106). La remarque laisse donc planer un doute : sans identifier précisément la séquence comme une reprise modifiée focalisée par X, elle incite néanmoins à envisager cette interprétation de la scène. De même en est-il de certaines séquences se déroulant dans la chambre de A. Lors de l'une de ses apparitions à l'écran, le narrataire remarque que « la chambre [est] peinte et ornée comme elle l'était déjà la fois précédente » ; mais il souligne également qu'au-dessus de la cheminée « à la place du miroir, il y a un tableau ancien représentant un paysage enneigé » (p. 131). Ces observations incitent à chercher une justification à ces modifications de décor qui découlent précisément des jeux de focalisation interne.

Ces considérations mettent donc en évidence la particularité du romario de *l'Année dernière à Marienbad* : en s'articulant du point de vue du narrataire, le récit témoigne d'une précision et d'une justesse étonnantes qui mettent en évidence les véritables jalons de l'intrigue en évoquant l'importance accordée à la focalisation des personnages. Mais, malgré son apparente proximité avec le scénario, le romario de *l'Année dernière à Marienbad* reste une œuvre à part puisqu'on ne peut expliquer autrement la présence de ces interventions prêtées par le narrateur au spectateur éventuel du film. Celles-ci découlent de la restriction de champ qui ne peut qu'être celle du narrataire et non, comme on le pense souvent, celle d'un scénariste.

On ne peut que se résoudre à l'accepter, surtout lorsque l'on constate que les descriptions du romario, aussi précises soient-elles, sont loin de dévoiler toutes les implications de la focalisation des personnages. À l'évidence, si le narrateur racontait l'histoire de son point de vue, il identifierait sans faute toutes les séquences « imaginaires » du film. Mais, dans le romario, les séquences ainsi désignées demeurent parcimonieuses. En réalité, le narrateur, en adoptant le point de vue du narrataire, demeure incapable d'identifier toutes les constructions imaginaires des personnages. Ainsi, ce n'est qu'après plusieurs présentations de la chambre qu'il

finit par qualifier « d’imaginaires » les scènes se déroulant en ce lieu (p. 97, 102, 119), alors que plusieurs séquences précédentes présentaient la chambre telle que l’imagine X. De même, si le narrataire décèle bien un changement de point de vue lorsqu’il qualifie la scène du jardin focalisée par A de « découverte » (p. 126), il suggère au même moment que « le jardin à la française [ait été vu] en imagination depuis le début » (p. 126), ce qui est, bien entendu, abusif. En effet, plusieurs des séquences du jardin de la première partie du film ne correspondent pas à des constructions imaginaires de X, ce qui, vraisemblablement, lui échappe. Ces considérations mettent donc en évidence le statut particulier du narrataire de *l’Année dernière à Marienbad* : celui-ci n’est pas un analyste, mais un spectateur potentiel qui décèle l’importance accordée à la focalisation des personnages, sans en mesurer tous les impacts.

Toutefois, on peut déjà envisager que les descriptions des prises de vues et des mouvements de la caméra sont également teintées des interprétations du narrataire. Puisqu’il n’est ni scénariste ni réalisateur de film, le narrataire proposera des descriptions des jeux de caméra qui resteront intimement rattachées à sa perception subjective de l’histoire. C’est d’ailleurs à ce niveau que l’analyse de la focalisation du narrataire aura le plus d’impact. Nous commencerons cependant par examiner l’effet de la focalisation du narrataire sur le sens de l’histoire de *l’Immortelle*. C’est d’ailleurs l’analyse de ce second romario qui nous permettra de distinguer le plus nettement l’entreprise de Robbe-Grillet de l’écriture du scénario.

2.2 *L’Immortelle* et les interprétations du narrataire

Comme *l’Année dernière à Marienbad*, *l’Immortelle* s’articule du point de vue du narrataire qui répond cependant, cette fois, au modèle du spectateur véritable. Cela ne change pourtant rien à la précision des descriptions qui, comme dans le premier romario, donnent lieu à de multiples interprétations qui attirent, le plus souvent, l’attention sur les paradoxes de l’histoire.

Ainsi, alors que N vient de quitter le quais du Bosphore avec L qu’il vient de rencontrer, le narrataire, surpris que M ne les accompagne pas, suppose : « Peut-être en somme ne se trouvaient-ils pas là ensemble » (s. 23, p. 30). Dans le même sens, lorsque L et N regardent une femme turque depuis la fenêtre de l’appartement, le narrataire, qui ignore d’où elle arrive, suggère que « la femme [vienne] de la maison probablement » (s. 35, p. 40). Enfin, lorsque N s’apprête à retrouver L dans les rues de la ville, le narrataire tente de justifier l’encombrement

soudain des rues en supposant qu'il s'agit de « quelque chose *comme* la sortie d'un cinéma, sans doute » (s. 195, p. 143).

Il arrive également que le narrataire, lorsqu'il se trouve dans l'impossibilité de justifier la nature exacte de l'attitude des protagonistes du récit, en propose une première approximation qui découle seulement de ce qu'il peut déduire de la prise de vues. Les descriptions de N nous en fournissent déjà quelques exemples. Sur les remparts du château fort, à la veille de la disparition de la jeune femme, le narrataire remarque avec justesse l'inquiétude du héros. En portant une attention particulière aux gestes du personnage, il déduit que « N, cette fois, semble inquiet [...] L'homme effectue devant elle plusieurs allées et venues [...] *comme* cherchant une solution au problème qui l'occupe » (s. 105, p. 99). Il attire ainsi l'attention sur l'attitude du héros, soulignant avec justesse ses préoccupations croissantes. Cela se reproduit fréquemment dans les sections suivantes du récit lorsque le narrataire interprète les poses et les gestes de N qui tente de résoudre le mystère de la disparition de son amante. Par exemple, lorsque le héros cherche le feuillet de l'agenda sur lequel L avait feint d'écrire son adresse, le narrataire souligne qu'il « croise les bras, *comme* réfléchissant » (s. 126, p. 109). À première vue, ces interprétations semblent assez peu révélatrices des paradoxes de l'histoire. Pourtant, elles entretiennent, dans l'esprit du lecteur, l'idée selon laquelle N est un homme simple à qui la tournure des événements échappe, ce qui, au bout du compte, raffermira l'impression d'un individu qu'on peut facilement manipuler.

Mais ce sont certainement les descriptions de L qui donnent lieu aux interprétations les plus intéressantes puisqu'elles révèlent, en l'accentuant, son caractère particulièrement mystérieux. Le narrataire trouve notamment que L affiche, dès l'ouverture, un sourire ambigu qui semble « tendre peut-être, ou ironique » (s. 22, p. 28). D'entrée de jeu, le narrataire pressent tout le mystère qui planera sur elle. La suite du récit confirme d'ailleurs ses premières appréhensions : au fur et à mesure que s'accumulent les descriptions, L revêt une attitude suspecte, ce qui le conduit à douter de son honnêteté sentimentale. Ainsi souligne-t-il la raideur de L sous l'emprise des caresses de N : « *comme* pour se frotter à [la] main [de N], ou pour lui échapper, la jeune femme se détourne à demi » (s. 53, p. 57, repris s. 101, p. 96). De même, lorsqu'elle se dévêt devant N, elle affiche un air affolé : elle tourne la tête à droite et à gauche, ce que le narrataire tente d'expliquer en proposant que c'est « comme [si elle cherchait] à s'enfuir mais [qu'elle était] liée sur place » (s. 83, p. 83). À la scène suivante, L apparaît en premier plan,

ce qui conduit le narrataire à déduire que la jeune femme s'est détournée de son amant : « L est en premier plan, de dos, *comme* arrêtée dans une fuite à reculons par le bout du divan, sur lequel elle a posé un pied en arrière, *peut-être* en essayant en vain de l'enjamber » (s. 84, p. 83-84). Le narrataire révèle ainsi le caractère particulier de la jeune femme qu'il a peine à justifier compte tenu de la tournure des événements. Mais ses interprétations annoncent, par la même occasion, l'enjeu de l'histoire qui consiste essentiellement à justifier l'attitude incompréhensible de la jeune femme qui n'a rien d'une amante ordinaire.

Voilà les exemples qui confirment la proximité des deux romarios. Dans les deux cas, la restriction de champ permet d'inclure, dans le récit, quelques interprétations qui mettent en place les enjeux de l'intrigue : la simplicité de N, qui a tout d'un homme qui va se laisser berner; et l'attitude particulière de L, qui annonce déjà les péripéties à venir. Mais ces interprétations appartiennent aux impressions subjectives d'un spectateur qui tente de comprendre les rouages d'un film complexe qu'il découvre séquence par séquence.

Et ce n'est pas tout. Si, dans *l'Année dernière à Marienbad*, les interprétations du narrataire éclaircissaient le sens de l'intrigue en attirant l'attention sur les jeux de points de vue, elles ont un tout autre effet dans *l'Immortelle*. Sans doute faut-il rappeler que le narrateur du second romario restreint son champ à celui d'un véritable spectateur, de sorte qu'il décrit le film tel qu'il sera effectivement perçu par la plupart des auditeurs, sans égards aux intentions véritables du scénariste. Cela confère d'ailleurs au romario un caractère exceptionnel puisque les interprétations du narrataire entrent le plus souvent en conflit avec les conclusions de l'analyse du film. Dès l'ouverture, par exemple, le narrataire pressent que N est observé : alors qu'il est posté à la fenêtre de son appartement, le héros se détourne « comme pour échapper au regard de M » (s. 21), alors que rien n'indique avec assurance que ce soit assurément le cas : c'est précisément une *interprétation* (prêtée au narrataire par le narrateur).

Ces interprétations contestables transparaissent encore plus nettement dans les descriptions des personnages secondaires du film. En effet, le narrataire accorde une importance exagérée aux satellites espions gravitant autour de N. De son point de vue, ils adoptent tous une attitude suspecte. Il reste alors indécis, hésitant à classer certains personnages au rang des responsables de la disparition de L. Le vieillard de la mosquée, par exemple, « sourit d'un air aimable – ou ironique » (s. 174, p. 133). Le mari de la domestique affiche un « air niais – ou narquois » (s. 280, p. 176).

Mais, le plus souvent, les descriptions des personnages secondaires trahissent beaucoup plus directement les appréhensions du narrataire qui les trouve véritablement inquiétants, alors que rien ne le justifie. L'antiquaire, entre autres, semble tout particulièrement attirer son attention. Lorsque L et N se rendent ensemble à la boutique, le narrataire interprète l'expression du personnage qu'il trouve déjà suspect : « ses gestes et sa façon de parler, accentuent encore son air faux. [...] Le marchand a un drôle de sourire – gêné, ou servile, ou insinuant » (s. 64, p. 68-69). Dans la reprise de la même scène, l'antiquaire affiche encore « le sourire de quelqu'un qui fait une proposition louche » (s. 184, p. 137).

Sur le même modèle, le narrataire trouve le caractère de la domestique de N particulièrement ambigu. De son point de vue, la froideur de la jeune femme indique qu'elle cache peut-être quelque chose : « la domestique [...] se met à monter l'escalier lentement, tout en répondant aux questions avec réserve et prudence, résistance peut-être; on la sent fermée, presque hostile, sous sa froide politesse de commande » (s. 125, p. 107). Le narrataire trouve également que Catherine affiche une inexplicable nervosité lorsque N l'interroge, ce qui le conduit à interpréter son attitude : « Catherine, qui sembl[e] répondre avec réticence en évitant de regarder son interlocuteur, l'arrête cette fois d'un geste vif, comme si elle savait parfaitement – et depuis le début sans doute – ce qu'il va demander » (s. 156, p. 122-123). Le commentaire trahit alors nettement les appréhensions du narrataire : Catherine est une complice qui cache les motifs de la disparition de L.

On voit déjà clairement que les interprétations du narrataire contredisent l'analyse du film en appuyant l'idée selon laquelle N est un personnage traqué. Cette impression conduit notamment le narrataire à établir des recoupements entre les séquences du récit. Mais ces recoupements révèlent clairement qu'il ne mesure aucunement l'impact de la focalisation de N sur le sens de l'histoire. Son statut particulier le rend entre autres incapable d'attribuer la résurgence des satellites espions à la focalisation plus ou moins stricte du héros, à ses constructions imaginaires ou à ses remodelages de l'histoire.

La femme turque, par exemple, figure au rang des personnages que le narrataire voit resurgir le plus souvent. Elle apparaît à l'écran pour la première fois à la quinzième séquence du film, cachée derrière le rideau de sa fenêtre. La mise en situation du personnage devient bientôt corrélative de son identification : dès qu'une femme paraît à la fenêtre, elle se trouve immédiatement associée à celle précédemment apparue à l'écran. Ainsi, dès la seizième

séquence, le narrataire, qui découvre une femme semblable à celle apparue à l'ouverture, déduit aussitôt qu'il s'agit « de la même femme peut-être qu'au n° 15 » (s. 16, p. 26). De même, lorsque L et N se retrouvent dans une ruelle à la sortie du cabaret, le narrataire conclut aussitôt que la femme à la fenêtre est « la même qu'aux n°s 15 et 16 » (s. 72, p. 75). Mais cela paraît d'autant plus contestable que rien n'assure qu'il s'agisse du même personnage. Pourtant, plus le récit avance, plus le narrataire multiplie ces rapprochements, ce qui le conduit bientôt à reconnaître la femme turque, même lorsqu'elle apparaît dans un tout autre décor. Au cours d'une promenade dans les ruelles, L s'adresse à une femme que le narrataire reconnaît aussitôt : « c'est elle que l'on a aperçue à sa fenêtre au n° 15; il doit donc s'agir de la même maison, bien qu'il soit difficile d'en juger » (s. 97, p. 92). Dans les allées du cimetière, la femme qui débouche devant N « n'est pas L; c'est la femme turque du n° 97 » (s. 117, p. 104). De fil en aiguille, les interprétations du narrataire font de la femme turque un personnage suspect, ce qui entretient l'idée selon laquelle elle figure au rang des espions qui traquent N sans qu'il en prenne conscience.

Le remarque s'applique également à plusieurs autres personnages secondaires du film. Le narrataire reconnaît entre autres l'enfant dans différents lieux de la ville. Qu'il apparaisse en compagnie d'une femme turque dans une ruelle (s. 97 et 186), sur les remparts du château fort (s. 105), dans une allée du cimetière (s. 123) ou chez le marchand de voiture (s. 319), il s'agit toujours, pour le narrataire, du même personnage. Les sosies de M (s. 71, 169, 296, 283) et de L (s. 154, 171, 296, 316) resurgissent également à plusieurs reprises. Sous prétexte que le premier porte un costume et des lunettes semblables à celles que possède M, et sous prétexte que la jeune femme porte des robes identiques à celles que possède l'amante de N, le narrataire déduit aussitôt qu'il s'agit des mêmes personnages. Le pêcheur posté devant chez N est également, pour le narrataire, un vendeur de pâtisseries (s. 49, p. 55) et un marchand ambulant (s. 62, p. 67). Le vieillard assis au carrefour d'une ruelle est aussi bien un vendeur de cartes postales (s. 57, p. 59) qu'un des personnages suspects du cimetière (s. 119, p. 105).

Mais ces recoupements ne tiennent qu'aux interprétations du narrataire qui, rappelons-le, n'a qu'une connaissance immédiate de l'histoire. Il se trouve donc, par définition, dans l'incapacité de différencier les personnages qui se ressemblent, surtout lorsque ceux-ci affichent des airs similaires. Si le narrataire n'était qu'un simple témoin objectif décrivant le film sans l'interpréter, il n'identifierait pas de la sorte les protagonistes et se contenterait d'indiquer qu'il s'agit d'un enfant, d'un pêcheur, d'un vendeur de cartes postales, etc. En rapprochant les

séquences du film les unes des autres, en reconnaissant spontanément les mêmes personnages partout, le narrataire modifie le sens de l'histoire. Et voilà, disons-le, l'effet même de la restriction de champ puisque le narrateur, de ce point de vue, ne remet jamais en cause la validité de ces recoupements alors que rien n'indique, hors de tout doute, qu'ils concordent exactement avec l'histoire qu'il raconte.

Ces considérations laissent entrevoir l'impact de la focalisation du narrataire sur la description des scènes d'accidents qui constituent, pour bien dire, les points tournants du récit. À cet égard, le narrataire, qui perçoit déjà N comme la victime d'un complot mis au point par M et ses acolytes, trouvera dans l'accident de L les preuves justifiant cette interprétation de l'histoire. Ainsi, lorsqu'un « gros chien bien reconnaissable » surgit sur la route à la veille de l'accident de L, le narrataire précise immédiatement la description : de son point de vue, il s'agit bel et bien d'un « des chiens de M » (s. 220, p. 152). Mais à l'évidence, cette déduction découle de son interprétation de l'histoire. Si *un* chien surgit bel et bien sur la route, rien n'indique assurément qu'il s'agisse de celui de M. Or, l'interprétation du narrataire modifie ici radicalement le sens de l'histoire puisqu'elle impute indirectement la mort de L à M, ce que dément justement l'analyse du film. De même en est-il de la description de l'accident de N qui sert de conclusion au récit. Du point de vue du narrataire, N est bel et bien mort, alors que l'analyse de la focalisation du héros révèle plutôt qu'il imagine son trépas.

Comme on le voit, ces interprétations confèrent au romario de *l'Immortelle* un caractère exceptionnel et sans équivalent. Le narrateur, en adoptant le point de vue d'un véritable spectateur, raconte ainsi une histoire tout à fait différente de celle du film. Ce n'est plus celle de la liaison amoureuse entre N et de L, mais bien celle d'un spectateur attentif qui regarde un film et qui tente, par tous les moyens, d'en comprendre les rebondissements.

3. Le « personnage caméra » et la description des prises de vues

Si la narration des romarios est essentiellement composée de descriptions destinées à préciser l'allure, l'attitude et les intentions des protagonistes du récit, elle accorde également une place importante à la présentation des prises de vues et des mouvements de caméra dont on a, jusqu'ici, assez peu traité. On devine déjà que le spectateur, qui découvre une à une les images du film,

tentera, par souci de précision, d'en rétablir la perspective visuelle. Mais comment s'assurer de l'exactitude de ces descriptions lorsque l'on connaît l'impact de la focalisation du narrataire sur l'histoire? À l'évidence, la description des jeux de caméra découle, à la façon des événements, des interprétations du narrataire.

Un bref coup d'œil aux descriptions d'images qui servent d'ouverture aux deux romarios nous en convainc. Dans les premières séquences de *l'Année dernière à Marienbad*, lorsque la caméra cadre un personnage regardant un tableau fixé au mur, le narrataire suggère que la séquence suivante représente « ce que voit le personnage précédent » (p. 42). La perspective visuelle serait alors celle de l'homme qui regarde le tableau, qui, en conséquence, focaliserait la séquence. Mais l'analyse du film nous force à reconsidérer cette interprétation puisqu'elle montre clairement que cette séquence s'articule d'un point de vue indéterminé qui ne correspond ni à celui de X ni à celui d'aucun autre personnage. Le même phénomène transparait encore mieux dans *l'Immortelle*, puisque le narrataire attribue constamment les images montrées à ce que voit N. Dès l'ouverture du récit, le narrataire, après avoir décrit le héros posté à la fenêtre de son appartement, suggère que l'image suivante montre « le quai du Bosphore, vu d'une fenêtre du premier étage d'une maison au bord de l'eau, c'est-à-dire tel que l'aperçoit N » (s. 12, p. 22). Mais la remarque résulte encore une fois d'une interprétation : le narrataire attribue l'image montrée à la focalisation du héros, alors que rien n'assure que ce soit effectivement le cas. D'ailleurs, l'analyse du film démontre plutôt que la prise de vues échappe à la focalisation de N.

Ces premiers exemples révèlent déjà la particularité de la description des prises de vues qui composent les romarios. À l'évidence, les images du film, loin de nous être décrites conformément aux indications techniques d'un scénariste, nous sont présentées telles qu'elles sont perçues par le spectateur du film qui tente d'en rétablir la perspective.

Or, cette opération conduit souvent le narrataire des romarios à une impasse : il lui devient alors impossible d'attribuer instinctivement les images montrées au point de vue d'un personnage particulier. C'est le cas, notamment, de plusieurs de ces séquences au point de vue « indéterminé » que l'analyse des films nous avaient permis d'isoler. L'image semble alors évoluer seule, sans égard à la focalisation des personnages. Cela conduit alors le narrataire à déduire de la prise d'image un « personnage caméra » auquel il prête des actions et des réactions.

À l'ouverture de *l'Année dernière à Marienbad*, le narrataire, ignorant qui voit ce qui lui est montré, met en scène ce personnage caméra qui parcourt les galeries, la salle de spectacle et

les salons de l'hôtel, montrant différents éléments de décor, sans égard à ce que la voix de X évoque : « la caméra qui [...] *continue son mouvement*, d'une façon lente et régulière, *passse* sur une partie du mur comportant seulement des boiseries [...] puis *atteint* le dernier tableau [du générique] » (p. 23-24); « depuis le début, la caméra *ne s'est arrêtée* sur rien de particulier, passant *sans s'arrêter* davantage sur les images les plus signifiantes (le jardin) » (p. 27); devant la salle de spectacle, « il y a une porte [...] que la caméra *franchit* du même mouvement continu qui se produit depuis la fin du générique » (p. 27-28); puis, une fois la représentation théâtrale terminée, « la caméra *exécute* un mouvement plus ou moins circulaire à travers les groupes » (p. 32); elle arrive ensuite dans les salons et « *se déplace* de manière à centrer un peu plus l'image sur un couple » (p. 35); puis, elle « *se met* alors à *suivre* deux hommes » dont on entendait la conversation (p. 37). Lorsqu'un jeune couple apparaît à l'écran, la caméra s'en rapproche, « puis le *dépasse* : comme si elle était passée au travers » (p. 41).

Dans *l'Immortelle*, au cours d'un des premiers panoramiques de l'appartement de N, « la caméra *s'avance* vers [un] dessin [de tulipe épinglé au tapis mural] » (s. 29, p. 34). Quelques séquences plus loin, la caméra progresse de nouveau vers le tapis sur lequel figurait le dessin de tulipe, mais celui-ci a disparu. Comme si elle réagissait à la disparition surprenante du dessin, « la caméra a aussitôt *effectué un recul*, inverse de l'avancée qui terminait le 29, *puis une rotation* vers la gauche décrivant de nouveau toute cette portion de la pièce, mais dans l'autre sens » (s. 31, p. 36). La caméra dévoile alors la présence des invités de la réception donnée par N. Mais celui-ci figure dans le groupe, de sorte qu'il devient impossible d'attribuer les images précédentes à sa restriction de champ. De même en est-il lorsque L et N regardent une gravure lors de la même réception. L se retourne brusquement, son attention ayant été attirée par quelque chose d'invisible pour le spectateur. La caméra « *commence* [alors] une lente rotation, régulière, vers la droite, comme pour *montrer* ce qui a attiré de ce côté l'attention de la jeune femme » (s. 37, p. 43), laissant présager qu'elle focalise la séquence. Mais, au terme du mouvement de la caméra, on retrouve L et N assis dans un tout autre endroit du salon, ce qui ne permet plus d'attribuer les images à la focalisation des protagonistes. Enfin, le phénomène se reproduit lorsque L et Catherine discutent dans un coin du salon lors de la même réception : « la caméra *commence* à *s'avancer* vers elles, mais elle *s'arrête* presque aussitôt, deux personnes s'étant interposées en gros premier plan [...]. La caméra *renonce* donc à poursuivre dans cette direction, et *pivote* vers la droite pour cadrer le bout du divan » (s. 38, p. 44-45).

Plusieurs considérations importantes se dégagent de ces exemples. D'abord, ils révèlent clairement que les descriptions des prises de vues tiennent aux interprétations du narrataire. Celui-ci personnalise la caméra en lui attribuant des réactions et des intentions, ce que souligne d'ailleurs les verbes d'action utilisés pour décrire ses différents déplacements. Or, ces « mouvements autonomes » que le narrataire prête au personnage caméra soulignent un jeu narratif. Il s'agit d'une *dépersonnalisation* de la prise de vue : chaque fois que la caméra semble évoluer d'elle-même pour effectuer différents mouvements de poursuite ou de recherche, elle se dégage du point de vue du personnage et semble alors montrer ce qui « attire son attention ». Mais, ce qu'elle dévoile au terme de ces mouvements ambigus ne révèle rien qui puisse faire avancer l'histoire : plutôt que de révéler au spectateur un détail qui échapperait au personnage de façon à lui permettre d'en connaître plus que ce dernier, la caméra révèle froidement et objectivement des images qui échappent à la focalisation des personnages.

Les romans ont donc l'intérêt de dévoiler, plus clairement encore que les films, la présence de ces séquences à la focalisation « indéterminée » qu'il convient dès lors de nommer et de définir. Elles correspondent selon nous à une figure narrative unique aux récits de Robbe-Grillet que nous nommerons : la *focalisation zéro*.

La focalisation zéro porte son nom et s'analyse ainsi. Son caractère exceptionnel tient à son objectivité la plus stricte. Il s'agit donc d'un point de vue particulier qui échappe aux focalisations très personnalisées des personnages et du narrataire. La focalisation zéro constitue donc une variante de la focalisation du narrateur, mais ne répond jamais au point de vue d'un « Robbe-Grillet » romancier, scénariste ou d'un réalisateur porteur de son point de vue, de ses idées, de ses sentiments ou de ses convictions. Elle constitue plutôt le degré *zéro* de la focalisation puisque son apport à l'organisation du récit et à la compréhension de l'histoire reste nul. Les segments narratifs articulés en focalisation zéro ne dévoilent donc jamais un détail susceptible de préciser la tournure des événements ou d'éclairer le lecteur au sujet d'un élément important dont il ignorerait le sens. Il s'agit au contraire d'un point de vue absolument vide et dépersonnalisé : voix blanche, image froide, précision géométrique, mesure précise, détail et contre précision, qu'il s'agisse d'une image cinématographique ou d'une description de romario.

La focalisation zéro constitue donc l'antithèse de l'omniscience narrative valorisée dans les romans classiques ou les récits « d'auteurs ». En effet, les romans « à la Balzac » s'articulent, le plus souvent, du point de vue d'un narrateur qui s'implique personnellement dans la narration

pour éclairer les rouages de l'histoire qu'il raconte. Sur le même modèle, les cinéastes de la Nouvelle Vague mettent en scène des personnages qui sont des doubles de leur réalisateur et qui véhiculent, par conséquent, un point de vue personnalisé qui domine l'ensemble du récit. Mais la focalisation zéro se dégage tout à fait de ces modalités narratives. Il s'agit donc d'une véritable innovation qui fait toute l'originalité des œuvres filmiques, ciné-romanesques et – on le verra – romanesques de Robbe-Grillet. Ces considérations jettent bien entendu un jour nouveau sur plusieurs séquences des deux romarios dont il convient de dresser l'inventaire exhaustif pour mieux en cerner l'impact et l'originalité.

3.1 La focalisation zéro dans *l'Année dernière à Marienbad*

Si la focalisation zéro apparaît nettement dans les deux romarios de Robbe-Grillet, il serait inexact de considérer qu'elle transparait toujours de la même façon dans la narration. En effet, le narrataire de *l'Année dernière à Marienbad*, en répondant au modèle du spectateur potentiel, est beaucoup plus sensible aux séquences ainsi articulées que celui de *l'Immortelle*. Lorsqu'il est incapable d'attribuer avec certitude telle image du film au point de vue d'un personnage du récit, la description qu'il en propose s'en ressent puisque ses commentaires et ses interprétations soulignent une inexplicable dépersonnalisation de la prise de vues.

C'est donc souvent avec beaucoup d'hésitation et de prudence que le narrataire de *l'Année dernière à Marienbad* décrit les jeux de caméra et attribue les images montrées à la focalisation d'un personnage particulier. Par exemple, lorsque se termine un des plans où la caméra fixe le visage immobile de A, le narrataire propose, en hésitant, que l'image suivante « peut être censé[e] montrer ce que A regarde (mais il n'y a de cela aucune preuve) » (p. 47). Un couple conversant dans un des coins du salon apparaît alors à l'écran. Mais ces personnages sont situés au fond de l'image alors « qu'on entend leurs voix, comme s'ils étaient très près » (p. 47). Le narrataire souligne alors cette ambiguïté qui ne permet plus d'assurer que la séquence est effectivement focalisée par A; elle échappe tout autant au point de vue de X qui n'a pas encore fait son entrée en scène; enfin, elle ne fournit aucune information susceptible de faire avancer l'histoire. La séquence paraît manifestement articulée en focalisation zéro et le narrataire, sans être en mesure de le déterminer, attire néanmoins l'attention sur ce phénomène en évitant d'en identifier avec précision la perspective.

Cette prudence se manifeste d'ailleurs à plusieurs reprises, notamment lors de la description d'un motif de décoration baroque :

La caméra se rapproche d'un détail décoratif de la dernière image [...]. La photographie est prise d'en bas, comme si la chose était vue par un personnage (invisible). Mais la caméra se rapproche pour regarder de très près (de plus près probablement que ne peut le faire un homme normal sans monter dans une échelle), puis elle tourne autour du motif choisi pour en détailler les divers éléments, à la manière des documentaires d'architecture (p. 50).

Ici encore, le narrataire perçoit que la séquence échappe au point de vue de X puisqu'elle est, selon lui, aussi froide et impersonnelle que celle que l'on retrouve dans les documentaires d'architecture. Il souligne de la sorte la dépersonnalisation de la prise de vues qu'on attribue à la focalisation zéro.

Sur le même modèle, lorsque l'image montre un groupe de personnages situés dans différents endroits de l'hôtel, le narrataire souligne: « la caméra se déplace autour d'eux, tourne, revient en arrière, comme autour de figures de cire dans un musée » (p. 64). Ensuite, lorsque X décrit la statue du jardin, une série de plans fixes montrant des « aspects plus inattendus du groupe de pierre » apparaissent à l'écran. Le narrataire propose alors que « ces photos [soient] prises par des observateurs imaginaires placés n'importe où : dans les airs aussi bien (angles impossibles pour de simples promeneurs) » (p. 71). Dans les deux cas, les commentaires, qui s'apparentent étroitement à ceux accompagnant la description du motif de décoration baroque, annoncent la focalisation zéro puisque le narrataire, surpris par les jeux de caméra, n'est plus en mesure d'attribuer les images montrées à la focalisation de X.

Mais la focalisation zéro ne résulte pas toujours de ces mouvements particuliers de la caméra. Le plus souvent, elle apparaît dans des plans fixes et succincts, souvent muets, toujours objectifs qui s'opposent ainsi franchement aux séquences très personnalisées qui définissent la focalisation interne. Il arrive par exemple qu'une série de plans fixes montrant çà et là différentes vues de l'hôtel vide s'interpose entre deux séquences focalisées par X. C'est le cas lorsque la caméra cadre A, telle que la voit X dans les salons, pour ensuite montrer, sans que rien ne le justifie :

des couloirs et salons [...], un escalier monumental [...], des vues caractéristiques de l'hôtel, dont certaines ont déjà pu être déjà utilisées dans le début du film [...] [et au cours desquelles on entend], sans rapport avec ce qu'elles représentent, [...] disséminés sans raisons causales apparentes, soit

à un changement de plan, soit au beau milieu d'un plan, un certain nombre de bruits irritants (p. 48-49).

Cette série de plans vides contraste vivement avec la séquence qui suit, montrant de nouveau A qui adopte toujours la même pose statufiée dans le salon. À y regarder de plus près, on dirait que ces plans ont été inexplicablement ajoutés au film. Mais en réalité, ils résultent de la focalisation zéro du narrateur. Autre exemple, lorsque X parcourt la galerie :

une série de plans fixes [surgit alors inexplicablement à l'écran] [...], montrant divers coins de salons [...], une salle de jeu genre roulette [...], certains plans déjà vus lors des conversations ou à la fin de la pièce de théâtre, [...] agrément[és] [...] par un bruit violent à chaque changement de plan : la détonation d'un pistolet 22 long accompagnée du bruit de percussion de la balle sur la plaque de tôle (p. 77-78).

Rien ne justifie le surgissement soudain de ces plans. Le phénomène se répète fréquemment dans la suite du récit. La série de fondus montrant des gens dans les salons, puis autour des tables de poker, qui s'interpose entre deux séquences se déroulant à la salle de danse (p. 88-89) constituent des exemples de focalisation zéro, au même titre que les plans fixes sur la table de poker, sur le grand escalier et sur la chambre de A qui tranchent nettement avec les séquences à la salle de danse et au jardin, focalisées par X (p. 96-97).

Notons toutefois que c'est vraisemblablement la froideur et l'impersonnalité de ces séquences qui a conduit la première critique de Robbe-Grillet à qualifier ses récits « de chosistes » ou « d'antihumanistes ». D'ailleurs, les commentaires du narrataire évoquent souvent, pour la parodier, cette interprétation excessive de la critique. Par exemple, lorsque surgissent, pour la première fois, différents plans fixes, tout à fait dépersonnalisés, montrant « une série de vues de l'hôtel et de ses personnages, un peu partout, un peu tout le temps », le narrataire propose que la prise de vues donne l'impression de « rejeter peu à peu les êtres humains sur les côtés » (p. 33). Un peu plus loin, lorsque la voix de X décrit différents éléments de décoration de l'hôtel, le narrataire remarque que l'image se dégage de la perspective visuelle du héros pour montrer « quelques vues (fixes ou non) de l'hôtel vide : salles, couloirs, portes, colonnades, etc., comme à la recherche de personnages cette fois tout à fait absents » (p. 39). Dans les deux cas, les commentaires qui accompagnent ces séquences objectives se calquent sur les interprétations les plus courantes de la critique et soulignent, du même coup, le vide et la froideur de ces prises de vues qui caractérisent la focalisation zéro.

Ainsi présentée, on pourrait croire que la focalisation zéro n'apparaît que dans des séquences brèves, disséminées çà et là dans l'ensemble du récit. Mais, en réalité, on la retrouve tout aussi bien dans des séquences plus longues. Comme pour les plans plus courts, ces séquences se dégagent de la focalisation des personnages en s'ajoutant brusquement au récit, sans pour autant révéler quelques indices susceptibles de faire avancer l'histoire. Elles ajoutent ainsi à l'intrigue une dimension superflue et parfois trompeuse puisqu'elles suscitent l'attention du spectateur qui tentera de rallier ces détails aux événements alors que rien ne le justifie.

Les séquences se déroulant au salon de tir, par exemple, s'ajoutent au récit focalisé par X, sans que rien ne vienne justifier leur présence. Lors de la première présentation des tireurs alignés, le narrataire souligne la brusque insertion de la séquence dans le cadre du film : « Brusquement : plan silencieux et immobile, succédant à un paroxysme de musique coupé net en plein milieu. Cinq ou six hommes alignés dans un salon de tir au pistolet » (p. 53). Cette séquence, par sa froideur – elle est muette, met en scène des personnages aux gestes « mécaniques » (p. 55) – fait contraste avec les plans très personnalisés articulés du point de vue de X. De même en est-il de la seconde séquence se déroulant au salon de tir : elle surgit à l'écran de façon tout aussi incompréhensible, au moment où X évoque le soir où il était monté dans la chambre de A (p. 120-121). Tout indique alors que les séquences du salon de tir sont des exemples de focalisation zéro. Du coup, elles prennent l'allure de détails inutiles puisqu'elles échappent manifestement à la focalisation des personnages, sans compter qu'elles ne contribuent en rien à faire avancer l'histoire, il faut insister.

Ces considérations nous forcent à revoir l'importance à accorder aux séquences du film se déroulant autour des tables de jeux. À première vue, il est tentant d'y voir l'illustration parfaite d'une rivalité entre X et M qui tentent tous deux de conquérir le cœur de A. Et, selon nous, c'est justement ce que suggère ironiquement le narrateur du récit : ces séquences répondent, à elles seules, à une fausse thématique du film – celle du jeu, de la confrontation, de la rivalité – et entretiennent dans l'esprit du lecteur, une interprétation piégée de l'histoire, compte tenu des conclusions découlant de l'analyse de la focalisation des personnages. Mais, tout bien considéré, les parties de Nim, de poker et de dominos n'aident en rien le spectateur à déterminer si oui ou non A et X se sont rencontrés l'année dernière. Non seulement échappent-elles à la focalisation des personnages, mais elles paraissent souvent absurdes : plan fixe sur « une carte restante, comme si elle avait une signification » (p. 46); reprises identiques des parties de Nim (p. 60-62),

parties vides et silencieuses de poker (p. 88 et 96) ou de Nim (p. 129); tracé labyrinthe et exagérément compliqué des dominos sur la table (p. 149 et 168). Ces séquences constituent manifestement des détails et des précisions inutiles découlant de la focalisation d'un narrateur qui, plutôt que de s'investir personnellement dans la narration pour y ajouter des indices susceptibles de faire avancer l'histoire, se contente d'adopter un point de vue vide et dépersonnalisé qui ne révèle *rien*, précisément.

Voilà donc l'innovation la plus manifeste de *l'Année dernière à Marienbad*. Ce premier romario, en s'articulant du point de vue d'un spectateur potentiel, dévoile, encore plus nettement que les films, la présence de ces séquences données en focalisation zéro du narrateur. Il va sans dire que le statut particulier du narrateur en facilite le repérage. Qu'en sera-t-il dans *l'Immortelle*?

3.2 La focalisation zéro dans *l'Immortelle*

Qu'en est-il, en effet, de ces images de « cartes postales » qui servent d'ouverture à *l'Immortelle*? L'analyse du film nous avait déjà permis de constater qu'elles échappaient à la focalisation de N, étant inexplicablement impersonnelles. Les murailles de Constantinople (s. 1, p. 13) sont présentées depuis une voiture au passager invisible. Le visage de L, d'abord « sombre et flou », surgit ensuite sans qu'il soit possible de savoir qui l'observe (s. 2, p. 14). De même en est-il de chacune des images montrant L dans différents lieux touristiques d'Istanbul (s. 2, 4-10, p. 14-22) et qu'on ne peut attribuer à N qui n'a pas encore fait son apparition. Ces séquences sont d'ailleurs séparées par un écran noir, et restent donc à ce point objectives qu'elles prennent l'allure de « photo[s] de magazine » (p. 15) sur lesquelles la jeune femme affiche une expression « vide, un peu figée, comme sur une photo d'amateur » (p. 18). À l'évidence, ces séquences constituent des exemples de focalisation zéro : plans vides, froids, dépersonnalisés, photos de magazine et images de cartes postales qui n'ont aucune utilité, sinon d'introduire l'histoire sans révéler ses enjeux.

Cela dit, plusieurs des séquences de l'ouverture sont reprises dans la suite du récit et semblent alors découler de la focalisation des personnages. Par exemple, lorsque L regarde le quai depuis la fenêtre de l'appartement de N lors de la réception, la séquence montrant la jeune femme accoudée à la balustrade du traversier du Bosphore, déjà montrée dans l'ouverture,

réapparaît soudainement à l'écran (s. 34, p. 39), comme s'il s'agissait de ce qu'elle apercevait depuis la fenêtre. De même, lorsque N s'apprête à posséder L, le visage de la jeune femme allongée sur les coussins du divan resurgit brusquement à l'écran (s. 85, p. 84), comme si N imaginait déjà la suite des événements. Enfin, la même image est reprise lors de l'accident de L (s. 229, p. 155), comme si N se remémorait soudainement leurs tendres moments. Il paraît pourtant difficile de limiter ainsi l'analyse de ces séquences : dans chaque cas, leur apparition reste particulièrement surprenante puisque rien, du point de vue de la logique de l'histoire, n'annonce ni ne justifie leur présence. Et c'est là sans compter qu'elles conservent, comme dans l'ouverture, leur aspect de cartes postales, comme si le narrateur les ajoutait au récit pour les rapprocher des événements qu'aurait froidement présumés leur première apparition. Mais il s'agit manifestement de détails « en trop ». Comme dans *l'Année dernière à Marienbad*, le narrateur de *l'Immortelle* parsème le récit de traits descriptifs sans importance.

D'ailleurs, plusieurs séquences aussi froides et surprenantes parsèment le récit, sans qu'il s'agisse nécessairement d'images tirées de l'ouverture. Curieusement, elles servent le plus souvent à appuyer le kitsch de la thématique orientale du film : images froides et dépersonnalisées, directement issues d'un Orient de légendes nécessairement superflu puisqu'il n'en découle aucun indice justifiant les mésaventures de N. Il s'agit tantôt d'une maison turque vue d'on ne sait où (s. 98-99); ou encore d'un samovar « sans intérêt artistique particulier » sur lequel, pourtant, la caméra s'attarde assez longuement (s. 146, p. 117); d'un motif de tapis turc jonchant le plancher de l'appartement de N (s. 150, p. 119); d'une mosquée vide (s. 175, p. 133); d'un palais en ruine (s. 237, p. 160); d'un « motif sculpté ornant une table » à la mode turque (s. 246, p. 162); d'un homme effectuant, avec une nette touche d'humour, un signe de dénégation turc (s. 281, p. 177); d'une maison populaire dont les fenêtres sont munies de fortes grilles, à la façon des chambres de harem où l'on tiendrait les femmes prisonnières (s. 314, p. 190); d'une vieille pierre tombale représentant « une plante stylisée (palmier) » (s. 315, p. 190); d'une citadelle au bord du Bosphore « prise d'un bateau (invisible) » (s. 324, p. 196).

Mais on retrouvait déjà plusieurs exemples du même type dans les premières séquences du film. Entre autres, lorsque L et N étaient sur le traversier du Bosphore, des images froides et presque toujours vides de personnages montraient « un rectangle d'eau clapotante » (s. 44, p. 50), une vaste plage de sable se terminant sur « un rectangle de sable vierge, vu d'assez près, sans rien d'autre que du sable sur tout l'écran » (s. 45, p. 52), puis un « paysage de dunes » (s. 46, p. 52) et

un « palais de marbre blanc, du siècle dernier » (s. 47, p. 53). Les images font alors véritablement figure de cartes postales : malgré que N et L se trouvent sur certaines d'entre elles, la voix des protagonistes semble toujours provenir d'ailleurs; les images semblent alors se superposer à leur conversation, sans que rien ne vienne justifier leur présentation.

Le narrataire du romario souligne d'ailleurs fréquemment l'ambiguïté de ces séquences : le carré d'eau clapotante est certes vu d'un bateau, « mais sans aucun avant plan trahissant la présence de ce dernier » (s. 44, p. 50), de sorte qu'il devient difficile d'attribuer les images à la focalisation des personnages. À la plage, N et L figurent à l'écran, mais « il est impossible de suivre sur leurs lèvres le dialogue que l'on entend [...], et qui a toujours la même présence, se détachant sur un fond de mer agitée et de mouettes qui crient » (s. 45, p. 51). Comment, dans ces cas, s'assurer que l'image montrée concorde bel et bien avec ce qu'observent les personnages? Enfin, l'image de la mosquée qui clôt cette séquence semble prise d'un bateau, « mais invisible, celui-ci aussi, sur l'écran » (s. 47, p. 53). L'écart du son et de l'image, combiné à la froideur des images montrées, résulte manifestement d'une dépersonnalisation de la prise de vue et, par conséquent, de la focalisation zéro du narrateur, ce que souligne avec justesse le narrataire.

Mais ces exemples sont, en réalité, assez exceptionnels puisque, contrairement au narrataire de *l'Année dernière à Marienbad*, celui de *l'Immortelle* ne souligne que rarement la particularité des séquences articulées en focalisation zéro. Il lui arrive même d'interpréter fautivement les séquences en attribuant à N ou à un autre personnage ces fragments indéterminés. Cela se produit fréquemment dans l'ouverture du romario. Lorsque apparaît, par exemple, une « image des jalousies vues de tout près », le narrataire propose qu'elle soit présentée « comme [N] doit les voir lui-même » (s. 4, p. 16). Mais rien ne signale pourtant la présence du personnage, sans compter que c'est le visage de L qui apparaît brusquement à travers les lames, de sorte qu'il devient impossible de considérer que la séquence résulte de l'observation du héros. De même, lorsque apparaît à l'écran une vue du quai du Bosphore, le narrataire, déduisant de la prise de vues l'emplacement de la caméra, conclut que l'image correspond au point de vue de N, alors que rien ne l'assure (s. 12, p. 22; voir également s. 18 et s. 20, p. 27). Enfin, les séquences servant à présenter les différents satellites espions (le pêcheur, le vieillard, la femme turque, l'enfant, M :

s. 13-21, p. 23-28) restent tout aussi ambiguës : rien n'assure que N, depuis son poste d'observation, puisse effectivement observer ces personnages et constater qu'ils l'épient²⁰⁹.

Le narrataire de *l'Immortelle*, en répondant au modèle du spectateur véritable, est donc beaucoup moins perspicace que celui de *l'Année dernière à Marienbad* : plutôt que de relever le caractère ambigu d'une prise de vues ou d'en souligner l'inexplicable objectivité, il cherche à personnaliser ces séquences de façon à en justifier la présence. Mais cela découle bien entendu de son statut particulier : le réflexe du spectateur ordinaire consiste évidemment à comprendre l'histoire qu'on lui raconte, ce qui le conduit le plus souvent à attribuer toutes les images montrées aux personnages. Mais en proposant de telles interprétations, il dénature, en la personnalisant, la focalisation zéro.

L'erreur est fréquente et se répète régulièrement dans la suite du récit. Du point de vue du narrataire, le plan fixe sur une maison turque correspond à ce que « regarde l'enfant » assis dans la ruelle (s. 98, p. 94), malgré que rien ne permette de le déterminer avec certitude. Le motif de tapis turc (s. 150) et le détail de décoration sculpté sur le pied de la table (s. 246) sont également attribués à N alors que rien ne le justifie. Et que dire du plan fixe montrant un chien mort à la suite de l'accident de L ? (s. 226, p. 154). Le narrataire suggère que « le cadavre du chien, photographié de près et d'en haut », puisse être présenté du point de vue d'observateurs curieux alors qu'ils ne focalisent aucune séquence du récit. Cette image découle à l'évidence de la focalisation zéro : non seulement n'ajoute-t-elle aucun détail susceptible de faire avancer l'histoire, mais elle répète *inutilement* le mystère de la mort de L.

Or, la nature exceptionnelle de la focalisation zéro explique parfaitement ces quelques écarts d'interprétation. Comme dans *l'Année dernière à Marienbad*, ce point de vue particulier sert fréquemment à détourner le spectateur des véritables enjeux de l'histoire. Le narrataire de *l'Immortelle* se laisse donc vraisemblablement piéger par les séquences ainsi articulées puisque plusieurs d'entre elles présentent, à ses yeux, des indices susceptibles de renforcer ses fantasmes et ses appréhensions : N est pourchassé et espionné à son insu, ce que dément pourtant l'analyse de la focalisation du personnage.

Ceci apparaît très clairement dans la description des prises de vues où le narrataire prête à la caméra des réactions et des intentions. Les séquences de la réception nous en fournissent déjà

²⁰⁹ Pour ne pas nous répéter, nous renvoyons le lecteur à notre étude de la question : chapitre 2, section 2.1, p. 84, paragraphe 1 et section 3, p. 99, paragraphe 2.

un excellent exemple²¹⁰. Le même phénomène se répète sur la terrasse dominant le jardin de N : le narrataire présume d'abord que « la partie du jardin située en contre-bas [est montrée] telle que l'aperçoit N » (s. 81, p. 80); mais au terme de son mouvement, la caméra montre plutôt L et N à l'une des fenêtres d'une bâtisse voisine. On assiste alors à une nette dépersonnalisation de la prise de vues qui révèle la focalisation zéro, mais qui entretient, du même coup, l'idée selon laquelle N est observé. De même en est-il du plan fixe sur une barque voguant sur le Bosphore que le narrataire attribue au point de vue « d'un homme debout sur le quai » (s. 95, p. 90) qui épierait chacune des activités du héros. Également, lorsque L et N parcourent les ruelles de la ville, le plan fixe sur un enfant est fautiveusement attribué à N qui vient de se retourner pour observer la ruelle. Mais l'erreur est d'autant plus intéressante qu'elle rend tout à fait inquiétante la présence de l'enfant (s. 97, p. 93-94), ce qui répond bien entendu aux appréhensions du narrataire qui le considère comme un véritable espion. Enfin, une vue fixe sur le chantier du château fort où se trouvent des ouvriers qui regardent N est également attribuée au héros posté sur les remparts (s. 106, p. 100). Mais la séquence, qui a déjà été présentée sous un angle différent, telle que la voyait N (s. 103), reste difficilement attribuable au héros qui n'a pas changé d'emplacement : les ouvriers sont maintenant vus de beaucoup plus près et, par conséquent, d'un point de vue différent qui ne peut être celui du personnage.

Ces considérations jettent un jour nouveau sur des séquences beaucoup plus longues du récit que l'analyse de la focalisation de N avait déjà permis d'isoler. L'avancée sur l'esplanade d'une mosquée dévoilant la présence du sosie de L (s. 132-138); le parcours de l'appartement de N qui se termine sur un plan fixe montrant un samovar puis une lettre où figurent le nom et l'adresse du personnage (s. 145-148); et le vol de gros oiseaux effrayés au château fort (s. 322, p. 196) constituent autant d'exemples de focalisation zéro. Toutes ces séquences découlent des « mouvements autonomes » de la caméra, mais ne dévoilent aucune information susceptible de faire avancer les événements. Bien au contraire, elles entretiennent le suspense de l'histoire en laissant supposer qu'un espion inconnu est peut-être à l'origine de leur présentation. Mais cet observateur mystérieux n'est nul autre que le narrateur qui, de son point de vue, ajoute au récit ces détails inutiles qui font toute l'originalité de l'œuvre.

²¹⁰ Voir nos précédentes remarques, chapitre 2, section 2.1, p. 84, paragraphe 1.

Au terme de cette analyse, nous sommes forcés d'admettre que, malgré les commentaires de Robbe-Grillet sur ses ciné-romans, *l'Année dernière à Marienbad* et *l'Immortelle* constituent beaucoup plus que de simples schémas de film. Bien au contraire, les romarios sont des œuvres exceptionnelles puisqu'elles marquent un pas de plus dans l'expérimentation des focalisations en faisant apparaître l'histoire rédigée du point de vue du narrataire. Le lecteur impliqué dans le romario est en effet un spectateur (potentiel ou véritable), et l'œuvre est l'histoire du film qui se déroule, séquence par séquence, de son strict point de vue. La restriction de champ confère donc au romario une autonomie incontestable, un « surcroît » qui suffit à le distinguer de son équivalent filmique ou d'une variante du scénario. Plus encore, il crée une situation où le spectateur s'interroge sur les jeux de points de vue, où il s'efforce de constituer ou de reconstituer la ou les focalisations internes des deux films. Or, si la focalisation du narrataire conduit parfois à certaines interprétations inacceptables de l'histoire, il n'en demeure pas moins qu'elle confère à *l'Année dernière à Marienbad* et à *l'Immortelle* un caractère exceptionnel, que la critique a pourtant rarement – voire jamais – étudié sous ce jour.

Et c'est là sans compter que les romarios font apparaître clairement une figure narrative nouvelle et unique aux récits de Robbe-Grillet : la focalisation zéro, point de vue neutre et objectif d'un narrateur impartial qui ne s'implique jamais personnellement dans la narration pour y imposer ses idées, ses sentiments ou ses convictions, mais qui se contente plutôt d'y insérer des détails qui, volontairement, n'ajoutent rien à l'histoire et à sa compréhension. La focalisation zéro constitue donc le trait distinctif des films et des romarios de Robbe-Grillet. Elle fera également toute l'originalité des romans dont nous nous proposons maintenant de faire l'étude.

Pourtant, la critique n'a jamais perçu, dans les œuvres de Robbe-Grillet, cette focalisation zéro du narrateur. En général, elle maintient, encore aujourd'hui, l'idée selon laquelle Robbe-Grillet évacue de ses récits le point de vue du narrateur en livrant des récits neutres et objectifs. Mais, en refusant l'omniscience narrative, le narrateur de Robbe-Grillet ne renonce pas pour autant à sa focalisation. Bien au contraire, il en renouvelle les modalités. Et c'est manifestement là que réside l'intérêt principal de son travail de création qui, manifestement, mérite d'être considéré comme un des plus originaux de sa génération.

Comment expliquer, dans ce cas, que Robbe-Grillet demeure, le plus souvent, ignoré par les critiques de cinéma? Dans un article récent paru dans *Critique*, André Gardies²¹¹ souligne avec justesse ce paradoxe en énumérant les dictionnaires et les encyclopédies du cinéma dans lesquels on oublie complètement de mentionner le travail de Robbe-Grillet : il ne figure ni dans le *Grand Atlas de cinéma mondial*, ni dans *Films clés du cinéma* de Claude Beylie, pas plus que dans le *Dictionnaire du cinéma* de Jacques Lourcelle ou dans *la Petite Encyclopédie du cinéma* dirigée par Michel Ciment, Jean-Claude Loiseau et Joël Magny. Peut-être, après tout, est-ce parce qu'il n'était pas en avant, mais en avance sur l'avant-garde cinématographique de son époque. Comme dans ses romans.

²¹¹ André Gardies, «Il n'a pas pris les dés », *Critique*, nos 651-652, « Alain Robbe-Grillet », août-septembre 2001, p. 683-693.

III

Romans

Le cinéma comme modèle d'écriture : des films aux romans

La critique a, très tôt, considéré les romans de Robbe-Grillet comme tributaires des techniques du cinéma. Dès la parution des *Gommes*, Roland Barthes suggère que les descriptions « objectives » de Robbe-Grillet révèlent une influence proprement cinématographique²¹². Cette impression première sera d'ailleurs renchérie par la publication des romans suivants. Avec *le Voyeur* et *la Jalousie*, l'importance accordée au « regard » confirme, pour plusieurs, la proximité des deux arts, ce qui n'est pas sans déplaire à la critique romano-cinématographique qui, du coup, reproche à Robbe-Grillet de dénaturer le roman et d'imiter l'apparente objectivité de l'image filmique : ses récits ne seraient rien de moins que la « paraphrase d'un film²¹³ ». Les romans de Robbe-Grillet, par l'importance qu'ils accordent à la description visuelle, ne seraient-ils donc que des films avortés ?

De telles considérations sont bien entendu abusives : il est faux d'attribuer à Robbe-Grillet romancier l'intention de « faire du film » sous prétexte que ses descriptions romanesques comportent une importante part « d'objectivité ». Pour Jean Ricardou, comme pour Robbe-Grillet lui-même, l'image filmique n'a pas d'équivalent textuel. Selon le premier,

Les correspondances qui peuvent s'établir entre les objets clos du cinéma diffèrent radicalement de celles qui se nouent entre les objets largement ouverts de la description. [...] Il serait en outre illusoire de vouloir composer une image, une suite d'images filmiques en fonction des seules qualités analytiques de l'objet, déterminées par une manière de description préalable. [...] La description ne constitue pas un film décrit (un film au rabais); le film ne peut représenter une description filmée²¹⁴.

Robbe-Grillet seconde, rappelant que « l'image cinématographique montr[e] du premier coup, en quelques secondes de projection, ce que la littérature s'efforce en vain de représenter au long de dizaines de pages²¹⁵ ». Dans la même veine, Bruce Morrissette ajoute que les romans de Robbe-Grillet ne trouvent pas d'équivalent dans le film puisqu'ils constituent d'abord et avant tout un acte de langage :

²¹² Roland Barthes, « Littérature objective », *op. cit.* n. 106, p. 34.

²¹³ Michel Mouret, « Cinéma contre roman », *la Revue des Lettres modernes*, *op. cit.* n. 138, p. 2.

²¹⁴ Jean Ricardou, « Plume et caméra », *Problèmes du Nouveau Roman*, Paris, Seuil, 1967, p. 71.

²¹⁵ Alain Robbe-Grillet, « Temps et description du récit d'aujourd'hui », *Pour un Nouveau Roman*, *op. cit.* n. 110, p. 125.

L'art de Robbe-Grillet (comme celui de tout artiste) ne dépend pas de la *chose vue*; il dépend de la complexité des procédés intérieurs – visions, langage, habitudes de pensées, etc. – qui constitue sa manière, son style. Telle description de mouvement de vague qu'on prétend toute cinématographique ou photographique ne l'est nullement : c'est une structure entièrement *littéraire*, une vague ou une onde *verbale* robbe-grilletienne [...]. *L'image* reste tout au plus un épiphénomène qui accompagne, qui valorise d'une façon accessoire, une manifestation qui est, d'abord et toujours, du domaine du langage²¹⁶.

Il n'en demeure pas moins que Robbe-Grillet renouvelle les techniques du roman en s'inspirant de celles du cinéma. Colette Audry le remarque très justement dans un article dont on a souvent minimisé l'importance : Robbe-Grillet, affirme-t-elle, « utilise à maintes reprises (et à un degré jamais atteint peut-être par les romanciers qui s'inspirent du cinéma), pour raconter ses histoires non filmiques, des procédés d'expression filmiques, à savoir une certaine forme de visualisation authentiquement cinématographique²¹⁷ ». Or, cette forme de « visualisation cinématographique » n'est autre que la *focalisation*, technique primordiale du cinéma qui, chez Robbe-Grillet, sert de base au développement d'un nouveau type de récit : celui dans lequel la durée, le propos et l'organisation événementielle de la narration dépendent de la restriction de champ.

On aurait pourtant tort de croire que le travail sur la focalisation se limite au choix d'une perspective visuelle ou à celui de l'emplacement d'une « caméra ». Bien au contraire, l'intérêt que porte Robbe-Grillet aux techniques du point de vue n'enlève rien à la valeur proprement littéraire de ses romans. Quel que soit le type de récit, la focalisation force toujours le narrateur à restreindre son champ de savoir à une conscience particulière. Dans le romans, cela transparait souvent très clairement dans les descriptions « visuelles » puisque le narrateur qui raconte l'histoire du point de vue d'un personnage limite nécessairement l'information livrée à ce que peut percevoir le protagoniste, depuis son poste d'observation. C'est d'ailleurs à cet égard que l'influence du cinéma est la plus perceptible puisque ces limitations, imposées par la focalisation, sont analogues à celles qui découlent de l'utilisation d'une caméra²¹⁸. Mais en réalité, la vue – au même titre que tous les sens – constitue *un* des aspects par lesquels la focalisation devient plus aisément repérable, ce qui suppose qu'elle influencera tout aussi bien l'ordre, la durée et la nature

²¹⁶ Bruce Morrisette, « Roman et cinéma : le cas Robbe-Grillet », dans *Symposium : A Quarterly Journal In Modern Literature*, Syracuse (New York), Syracuse University Press, vol. XV, no 2, été 1961, p. 97.

²¹⁷ Colette Audry, « La caméra d'Alain Robbe-Grillet », *la Revue des lettres modernes*, *op. cit.* n. 138, p. 133.

²¹⁸ Voir à ce sujet l'important article d'Alain Robbe-Grillet, « Notes sur la localisation et les déplacements du point de vue dans la description romanesque », *la Revue des lettres modernes*, *op. cit.* n. 138, p. 128-130.

des événements présentés. En s'inspirant du cinéma, Robbe-Grillet romancier est donc bien loin de « faire du film ».

Envisagée de la sorte, la focalisation devient une véritable figure narrative dont on a déjà pu mesurer l'impact dans les films et les romans: non seulement permet-elle une interprétation d'ensemble des récits, mais elle révèle leur originalité. Et les romans de Robbe-Grillet n'y font pas exception : les jeux de focalisation qu'ils dévoilent sont de loin les plus percutants et leur analyse conduit souvent à renouveler la lecture des œuvres.

Jusqu'ici cependant, l'intérêt des critiques a le plus souvent porté sur la narration et non sur la focalisation. En général, il leur importe davantage de savoir qui raconte l'histoire que de déterminer de quel point de vue le narrateur le fait. Cette préoccupation découle, on l'a vu, des réflexions théoriques de Robbe-Grillet et de sa volonté de se distancier des techniques traditionnelles du roman. Sous prétexte que le narrateur ne doit plus s'impliquer personnellement dans la narration et utiliser son « omniscience », les critiques concluent que c'est toujours un personnage qui parle par sa « voix », et que c'est cette voix qui structure et organise les récits.

Les analystes reportent ainsi la question de la focalisation sur le problème de l'identité du narrateur et de son implication dans le récit. Dès lors, on considère que Wallas est le narrateur des *Gommes*, ce qui suppose qu'il dissimule peut-être son crime à l'égard de Dupont, son père. Dans *le Voyeur*, toute la question consiste à déterminer si Mathias, le prétendu narrateur, cache ou non l'assassinat de Jacqueline Leduc. Sur le même modèle, la problématique de *la Jalousie* revient à déterminer si le mari narrateur n'invente pas une liaison entre sa femme et Frank. Enfin, dans *le Labyrinthe*, on cherche à déterminer si l'histoire n'est pas contée par deux narrateurs différents et si l'un d'entre eux – le médecin – n'invente pas l'histoire d'un soldat à partir d'un tableau situé dans sa chambre.

Mais l'analyse des jeux de focalisation renouvelle ces lectures des romans et conduit à une interprétation tout à fait différente des intrigues. Évidemment, si les principaux protagonistes des premiers romans de Robbe-Grillet ne sont pas des narrateurs, mais des personnages dont on adopte le point de vue, rien ne valide plus les interprétations traditionnelles des *Gommes*, du *Voyeur*, de *la Jalousie* et du *Labyrinthe*. La focalisation permettrait donc d'écarter définitivement les analyses les plus valorisées par les critiques tout en révélant la véritable parenté des premières œuvres de Robbe-Grillet.

1. Jeux de focalisations dans *les Gommes*

Avec *les Gommes*, le premier roman qu'il publie, Robbe-Grillet s'écarte déjà des normes traditionnelles en donnant à lire un récit dont l'originalité repose avant tout sur un jeu novateur de points de vue narratifs : par le maniement ingénieux d'une focalisation interne variable, multiple, mais radicale, le narrateur des *Gommes* raconte l'histoire de Wallas, agent spécial, chargé d'élucider les circonstances d'un meurtre qui n'a pas eu lieu. Notre tâche consistera donc ici à présenter, en les définissant, ces différents jeux focaux tout en examinant leur impact sur le développement de l'histoire : les variations de focalisation interne radicale, qu'elles s'effectuent entre deux sections du récit ou au cœur d'une même section permettent la multiplication des hypothèses concernant le crime raté et concourent à compliquer la lecture en éloignant le lecteur de la version originale des faits, pourtant intégralement livrée dans le prologue du récit.

Mais la focalisation interne des *Gommes* révèle également la focalisation zéro du narrateur : le lecteur, forcé de porter une attention soutenue aux jeux de point de vue pour comprendre le sens de l'histoire, est parfois confronté à certains passages (et même des sections entières du récit) neutres, à l'énonciation impersonnelle et objective. Il s'agit de passages articulés en *focalisation zéro* du narrateur, mais d'un narrateur au rôle renouvelé, qui ne cède jamais à sa propre subjectivité, et qui ajoute à la narration une série de détails qui n'ont aucun impact notable sur l'histoire. Notre travail consistera donc, dans un second temps, à isoler et à expliquer ces passages donnés en focalisation zéro qui nous conduisent à renouveler le sens de certains aspects de l'œuvre²¹⁹.

1.1 Les jeux de points de vue

La focalisation interne variable et multiple des *Gommes* implique une distribution des points de vue selon les personnages du récit. Le tableau 1²²⁰, que nous présentons ici, synthétise les variations de la focalisation qui, dans *les Gommes*, s'opèrent avec chaque section du récit :

²¹⁹ Spécifions en commençant que l'analyse des jeux de points de vue des *Gommes* que nous proposons développe une étude narrative du roman dirigée par Guy Laflèche, en collaboration avec Maud Goulet, Marcel Jean, Daniel Saletti, Nicole Simard, Alain Tremblay et Louis Vachon, *Étude narrative des Gommes d'Alain Robbe-Grillet. Dossier préparatoire*, Université de Montréal, document préparé dans le cadre d'un groupe de travail sur l'étude narrative, février-mars 1986. Cette analyse des *Gommes* constitue le point d'ancrage de celle que nous proposons ici.

²²⁰ Le tableau des variations de la focalisation dans *les Gommes* que nous proposons ici reproduit celui figurant dans l'étude dirigée par Guy Laflèche.

Tableau 1 : Variations de la focalisation dans *les Gommès*

Section	Personnage	Principaux dialogues	
0.1 (7)	le patron	0.1.5	dialogue avec Garinati
0.2 (7)	Garinati	0.2.1	focalisation zéro (sur la ville)
0.3 (2)	le patron	0.3.1	dialogue avec Mme Smith
0.4 (4)	Daniel Dupont	0.4.1-2	dialogue Juard / Marchat
-0.4.3	Juard		
-0.4.4	Marchat/Dupont		dialogue Dupont/Marchat
0.5 (1)	Laurent		
0.6 (6)	Garinati		
1.1 (6)	Wallas		
1.2 (6)	Wallas	1.2.3	demande son chemin à Mme Jean
1.3 (4)	Wallas	1.3.4	dialogue avec l'employée de papeterie
1.4 (4)	Wallas		
1.5 (3)	Laurent	1.5.2	interrogatoire de Juard
1.6 (8)	Wallas	1.6.1	dialogue avec infirmière de la clinique
-1.6.3	Anna Smith	1.6.2	dialogue avec Mme Smith
		1.6.5	interrogatoire de Mme Smith
		1.6.6	dialogue avec l'infirmière (rappel)
		1.6.7,8	dialogue avec Mme Smith
2.1 (9)	Bona	2.1.4-7	dialogue avec Garinati
-2.1.8	Garinati		
2.2 (2)	Garinati		
2.3 (7)	Wallas	2.3.3	dialogue avec le concierge
-2.3.5-6	Mme Bax	2.3.4	interrogatoire de Mme Bax
2.4 (5)	Wallas	2.4.1-2	dialogue/Interrogatoire de l'ivrogne
-2.4.3-4	l'ivrogne		
-2.4.5	le patron		
2.5 (1)	le patron/Bona/Patron		
2.6 (7)	Wallas	1.6.3	écoute le dialogue de deux femmes
3.1 (7)	Laurent	3.1.5-7	dialogue avec Marchat (témoignage)
-3.1.6	Marchat		
3.2 (4)	Marchat		
3.3 (9)	Wallas	3.3.1	salutations d'un cycliste
-3.2.2	L'employé qui vient de manœuvrer le pont		salue Wallas
		3.3.6	écoute le dialogue de 3 cheminots
		3.3.7	dialogue avec Mme Jean
		3.3.9	dialogue avec Juliette Dexter
3.4 (2)	Laurent	3.4.1	dialogue avec Wallas
3.5 (6)	Wallas		
4.1 (1)	Focalisation zéro: le câble d'un remorqueur tirant un train de péniches		
4.2 (7)	Wallas	4.2.1-4,6	interrogatoire d'Évelyne Dupont
4.3 (7)	Wallas		
-4.3.2-5	avec Laurent: interrogatoire des trois employés de la poste		

		4.3.2	interrogatoire de Mme Jean
		4.3.3	interrogatoire de Juliette Dexter
4.4 (1)	un chef de service		dialogue avec un adjoint de la capitale
4.5 (1)	Mme Jean		
4.6 (7)	Juard	4.6.5	interrogé par Wallas
-4.6.7	Daniel Dupont	4.6.7	dialogue avec Juard
4.7 (13)	Garinati		
5.1 (8)	Wallas	5.1.6	dialogue avec le concierge
		5.1.7	écoute les clients du café le prenant à témoin
		5.1.8	l'ivrogne tente d'engager le dialogue
5.2 (4)	Laurent	5.2.1	focalisation zéro : les doigts de Laurent
5.3 (7)	Wallas		
5.4 (1)	Laurent		interroge au téléphone le patron du café
5.5 (5)	Daniel Dupont		
-5.5.5	Wallas		
5.6 (1)	Wallas		
6.1-2	le patron		
6.3	Garinati/Wallas		
6.4	Antoine		dialogue avec le patron
6.5	Wallas/patron		Wallas dialogue avec l'ivrogne

Tableau 2 : Classement des personnages focalisant la narration

Personnage	Nombre de sections	Nombre de paragraphes
Wallas	15	85
Laurent	6	19
Garinati	4 (dont 1 de 13 fragments, d'où :)	29,5
Le patron du Café des Alliés	3	13,5
Daniel Dupont	2	7,5
Jean Bonaventure dit Bona	1	8
Le docteur Juard	1	7
Marchat	1	5,5
Mme Jean (4.5)	1	1
Chef de Service (4.4)	1	1
Focalisation zéro (4.1)	1 (avec 0.2.1 et 5.2.1)	1
L'ivrogne du Café des Alliés (2.4.3-4)		2
Mme Bax (2.3.5-6)		2
Mme Smite (1.6.3)		1
Antoine (6.4)		1
Un employé manœuvrant le pont (3.2.2)		1
Total :	36 sections (sans compter l'épilogue)	185 paragraphes

Ce tableau met en évidence la particularité première des *Gommes*: une focalisation interne qui varie d'un protagoniste à l'autre et qui change avec chaque section du récit, exception faite des quelques sections où la focalisation demeure celle de Wallas. Dès l'ouverture du récit, par exemple, la focalisation passe successivement du patron (0.1), à Garinati (0.2), au patron (0.3), à Daniel Dupont (0.4), à Laurent (0.5) puis à Garinati (0.6).

Or, les variations de focalisation, si elles s'effectuent la plupart du temps d'une section à l'autre du récit, peuvent également, mais plus exceptionnellement, s'insérer à l'intérieur d'une section déjà focalisée par un personnage, ce qui donne lieu à de multiples jeux focaux. Par exemple, à la quatrième section du prologue des *Gommes* (0.4), la focalisation, censée être celle de Daniel Dupont, blessé et alité, change, le temps d'un seul paragraphe, pour celle du Dr Juard : « Le docteur écoute la respiration régulière. La jeune femme dort. Il reviendra dans une heure » (p. 35). À l'évidence, la focalisation n'est plus celle de Dupont : celui qui reviendra dans une heure n'est certainement pas le blessé qui doit passer pour mort. Le changement de focalisation qui s'opère présente un bon exemple de focalisation *incluse*²²¹ : à l'intérieur d'une section focalisée par Dupont se glisse un paragraphe focalisé par Juard où sont présentées ses réflexions personnelles portant tout autant sur sa « malchance » que sur ses résolutions : « il fera ce qu'on lui demande, une fois de plus » (p. 35).

Ces variations de focalisation peuvent également mener, mais dans des cas plus rares, à une *succession* ou à une *alternance* de deux points de vue différents dans le cadre d'une même section ou d'un même paragraphe du récit déjà focalisé par un autre personnage²²². Par exemple, la quatrième section du prologue (0.4), qui correspond à la discussion du Dr Juard avec Marchat et Dupont, est majoritairement focalisée par Daniel Dupont, mais inclut également un passage focalisé par Juard auquel succède un passage focalisé par Marchat, en alternance avec Dupont :

Pourquoi est-ce toujours lui qu'on va chercher pour des trucs de ce genre là? Refuser? Mais non, c'est accepté déjà. Il fera ce qu'on lui demande, une fois de plus. [...] Attendre. Jusqu'à sept heures ce soir. [Focalisation incluse du Dr Juard, section 0.4, paragraphe 0.4.3, p. 35].

Il est bon, Dupont, de fourrer ses amis dans des aventures pareilles! Marchat trouve que c'est sans-gêne, tout simplement; et il faudrait par-dessus le marché qu'il ait l'air charmé! Et sa femmes tiens? Elle n'a qu'à y aller sa femme. [...] [Focalisation de Marchat, section 0.4, paragraphe 0.4.4, p. 35].

²²¹ Les focalisations incluses sont marquées, dans le tableau, par un tiret porté en tête du numéro du paragraphe précédent. Dans le cas qui nous concerne, la section 0.4, focalisée par Dupont, souligne l'inclusion d'un paragraphe focalisé par Juard par la mention : -0.4.3.

²²² L'alternance des points de vue est marquée, dans le tableau précédent, par une barre oblique séparant le nom des différents personnages dont le point de vue alterne. Dans le cas qui nous concerne, l'alternance des focalisation de Marchat et de Dupont est indiquée de la façon suivante : -0.4.4 Marchat/Dupont.

Évelyne. Que fait-elle maintenant? Peut-être qu'elle viendra quand même, après tout? [Focalisation de Dupont alternant avec celle de Marchat dans la section 0.4, paragraphe 0.4.4, p. 36].

Enfin, ces variations de la focalisation interne donnent même parfois lieu à une double focalisation sur un même événement ou sur une même portion du récit. Il s'agit de l'une des variantes de la focalisation interne multiple définie par G. Genette²²³ dans le « Discours du récit ». En effet, certains passages du récit sont tour à tour envisagés du point de vue de deux personnages différents, soulignant alors les différences toutes subjectives de l'anticipation d'un même événement. Nous n'en analyserons ici qu'un seul exemple²²⁴, le plus révélateur : celui de la rencontre du docteur Juard et de Wallas à la gare.

L'événement nous est, d'une part, raconté du point de vue du docteur (section 4.6, p. 208-213) puis, d'autre part et beaucoup plus tard dans le récit, du point de vue de Wallas (section 5.1.3, p. 228-229). Si l'on compare rapidement ces deux passages, on constate qu'ils sont étroitement rapprochés dans la mesure où l'on y retrouve une série de reprises : dans les deux cas, Juard et Wallas constatent que « des gens se hâtent dans tous les sens » ; ils fixent tous deux la « grosse horloge » et se rendent, chacun leur tour, chez le même « marchand de journaux ». Mais de façon antagoniste, le récit focalisé par Juard est beaucoup plus long que celui conté du point de vue de Wallas. Et c'est là l'impact de la restriction de champ. Puisque, cette rencontre est la source d'une angoisse pour Juard, la description qu'en propose le narrateur de ce point de vue s'en ressent : elle présente alors plusieurs réflexions concernant le malaise de Juard face à l'enquête. À l'inverse, la description de cette rencontre se trouve réduite à sa plus simple expression lorsqu'elle est articulée du point de vue de l'agent spécial : « le docteur n'a rien à lui apprendre de nouveau » (p. 229). Cela reste toutefois conforme aux perceptions du héros pour qui la rencontre de Juard n'est qu'une formalité d'usage à laquelle il accorde assez peu d'importance.

Ces premiers jeux de points de vue (focalisation variable, focalisation incluse, alternance de la focalisation, double focalisation sur un même événement) se répètent dans le reste du récit et

²²³ Gérard Genette, *Figures*, vol. 3, *op. cit.* n. 1, p.207. Voir également la section réservée à la présentation de ces types de focalisation interne présentée dans le premier chapitre du mémoire, p. 21, paragraphe 1.

²²⁴ On en trouvera le relevé exhaustif dans l'analyse de Guy Lafèche : le dialogue de Wallas avec l'infirmière est d'abord envisagé du point de vue de Wallas (section 1.6.1, p. 45-46) puis analysé de nouveau à la suite de son entretien avec Mme Smite (section 1.6.6, p. 93). De même, le passage exposant la lecture de l'article de journal sur la mort de Daniel Dupont est d'abord envisagé du point de vue de Bona (section 2.1.4, p. 102-104) puis de celui de Garinati (section 2.1.8, p. 104-105). Enfin, le retour de Daniel Dupont à sa résidence nous est d'abord livré du point de vue de la fausse victime (section 5.5.2 à 5.5.4, p. 248-251) puis de celui de Wallas qui s'apprête à le tuer (section 5.5.5, p. 251-252).

sollicitent la participation active du lecteur que ces changements inattendus déroutent. Mais ils révèlent surtout la première caractéristique des romans de Robbe-Grillet : celle de personnaliser volontairement la perspective du récit.

Une remarque essentielle mérite toutefois d'être ajoutée sur cette utilisation méticuleuse de la focalisation puisqu'elle fait ressortir toute l'originalité des *Gommes*. Contrairement à certains récits traditionnels également caractérisés par une variation de la focalisation interne – comme *les Faux-monnayeurs* d'André Gide, par exemple – la particularité des *Gommes* réside au niveau de la focalisation interne qui, malgré ses multiples variations, reste toujours *radicale*. Ainsi, même si l'énonciation du récit reste toujours impersonnelle, la narration est toujours transposable au mode personnel tel qu'illustré par Roland Barthes²²⁵. Autrement dit, chaque fois que le point de vue narratif change, le nouveau personnage focalisant la narration peut toujours être substitué au narrateur en narration homodiégétique. Cette opération de transcription « à la première personne » selon l'expression de Barthes, permet alors de déterminer que le narrateur du récit limite rigoureusement la narration à ce que peut voir, percevoir ou imaginer un personnage.

La transposition au mode personnel des premières phrases du récit, focalisées par le patron du Café des Alliés, nous en convainc : « Dans la pénombre de la salle de café [je] dispose les tables et les chaises [...]. [Je] n'[ai] pas besoin de voir bien clair, [je] ne sai[s] même pas ce que [je] fai[s]. [Je] dor[s] encore » (p. 11). En revanche, l'ouverture de la section suivante (0.2) peut paraître contredire ces considérations : « Un gros homme est là, debout, le patron, cherchant à se reconnaître au milieu des tables et des chaises » (p. 11). Pourtant, la focalisation interne demeure ici tout aussi radicale que dans les premières lignes du récit : le patron, encore endormi, voit sa propre image reflétée dans la vitrine du café ou dans le miroir surplombant le bar, ce que confirme la lecture de la suite du passage :

Au-dessus du bar, la longue glace où flotte une image malade, le patron, verdâtre et les traits brouillés, hépatique et gras, dans son aquarium./ De l'autre coté, derrière les vitres, le patron encore qui se dissout lentement dans le petit jour de la rue. [...] Dans le miroir tremblote déjà, presque entièrement décomposé, le reflet de ce fantôme (p. 11-12).

Le patron perçoit les dédoublements de sa propre image, ce qui permet sa présentation extérieure sans contrevenir aux modalités narratives mises en place. Si la transposition au mode personnel de ce passage paraît assez ambiguë, c'est principalement parce que le personnage qu'observe le

²²⁵ Roland Barthes, « Analyse structurale du récit », *op. cit.* n. 102, p. 26. Voir également notre exposition du problème au chapitre premier du mémoire, section 3.4, p. 46, paragraphe 2.

patron est un double de lui-même (donc un autre que lui), créé à la fois par les reflets des glaces et par la somnolence qui l'envahit toujours : « il n'a pas assez dormi » (p. 13).

D'ailleurs, la présentation de Garinati s'élabore sur le même modèle : sa présentation, qui paraît d'abord externe, résulte d'un jeu de miroirs :

C'est un homme de petite taille, vêtu d'un long manteau verdâtre assez vieux et d'un feutre défraîchi. Il tourne le dos au marin, il ne regarde pas le bateau; [...]. Il fixe à ses pieds l'eau huileuse du canal. / Cet homme s'appelle Garinati. C'est lui qu'on vient de voir entrer au Café des Alliés [...]. C'est également lui l'assassin maladroit (p. 20).

Mais cette description reste conforme à la norme du roman : Garinati, après avoir observé les manœuvres des marins ainsi que le bateau qui s'apprête à franchir le pont relevé, détourne son regard de ce spectacle pour contempler son propre reflet dans l'eau huileuse du canal. L'homme qu'il y voit apparaître est un double de lui-même, qui lui paraît pourtant étranger. Aucun narrateur omniscient n'intervient donc ici pour présenter le personnage et la focalisation interne reste tout aussi radicale.

Il va sans dire que ces variations de la focalisation auront un effet important sur le développement de l'histoire des *Gommes* puisqu'elles permettront l'établissement des différentes versions et hypothèses au sujet de la mort de Daniel Dupont. Dans *les Gommes*, tous les personnages dont on adopte, à un moment ou à un autre, le point de vue exposent leur propre version des faits. La véritable tournure des événements, exposée par l'agresseur et les acolytes de la victime, se voit alors superposée aux hypothèses des faux témoins, des spéculateurs et des enquêteurs. Les variations de la focalisation contribuent à mettre en place des jeux de déductions et de recoupements qui, d'une part, reproduisent de façon réaliste les aléas et les impasses d'une enquête, mais qui, d'autre part, minent peu à peu la version originale des faits, pourtant longuement décrite dans le prologue du récit.

La véritable tournure des événements (l'échec de l'attentat) est exposée dès le prologue du récit, du point de vue de l'agresseur, Garinati. Ce dernier, qui connaissait pourtant précisément les instructions de sa mission, a échoué en oubliant de fermer la lumière du bureau de Daniel Dupont : « Des pas sur le palier. La lumière! Trop tard maintenant pour y aller. La porte qui s'ouvre et le regard cupide de Dupont.../ Garinati a tiré, un seul coup, au juger, sur un morceau de corps en fuite » (p. 26).

Cette version des faits valide évidemment l'hypothèse de la tentative d'assassinat politique exposée du point de vue de Wallas dès le commencement du premier chapitre du roman : l'agent

spécial, nouvellement engagé par le Bureau des Enquêtes, a été chargé d'enquêter sur une organisation pacifique. Le Bureau est dirigée par le ministre Roy-Dauzet dont la principale fonction consiste à « contrôler les agissements des cartels » (p. 61). Or, une série d'attentats contre certains des membres de cette organisation – dont Daniel Dupont fait partie – conduit Fabius, le chef de la police, à envoyer Wallas enquêter sur les lieux (p. 62). Cette tournure des événements est également corroborée par Marchat, un des membres de la même organisation qui, craignant pour sa vie, va trouver le commissaire Laurent à qui il explique toute l'affaire, en omettant toutefois de parler de la fausse mort de Daniel Dupont (p. 150-155).

Mais toutes les versions justes de l'attentat sont tour à tour mises en doute par ceux-là même qui les exposent. Garinati finit par douter de son échec, Bona le convainquant peu à peu qu'il a réussi son attentat : « la certitude de son chef n'est pas sans le troubler; [Garinati] n'est pas non plus absolument certain de n'avoir atteint le professeur qu'au bras; celui-ci, touché à mort, a pu faire quelques pas pour battre en retraite, guidé par l'instinct de conservation, et s'écrouler un peu plus loin... » (p. 107). De même, les hypothèses de Wallas sont immédiatement remises en doute par celles que lui oppose le commissaire Laurent. Enfin, la version de Marchat, livrée du point de vue de Laurent, est immédiatement écartée : « [Laurent] est à peu près persuadé d'avoir affaire à un détraqué qui n'a peut-être même pas connu le professeur et que seul le délire de la persécution a pu conduire à des imaginations aussi dénuées de sens » (p. 150).

La remise en doute de la tournure véritable des événements aboutit alors à l'invention d'une série d'hypothèses, toutes plus contradictoires les unes que les autres, qui viennent tour à tour saper les motifs et les circonstances de l'attentat. L'élaboration de ces différentes hypothèses résulte évidemment des variations de la focalisation : chaque personnage focalisant un passage du récit expose sa propre version des faits qui reste alors indépendante des autres hypothèses préalablement exposées.

Du point de vue du patron, la mort de Daniel Dupont annoncée dans les journaux est tout à fait invraisemblable : « On ne meurt pas si vite d'une petite blessure au bras. Allons donc! [...] Ils peuvent bien écrire ce qu'ils veulent, mais ils ne lui feront pas croire ça, avec leurs informations fabriquées exprès pour tromper le monde » (p. 27). Du point de vue d'Anna Smite, la domestique de Daniel Dupont, l'agression a été commise par un cambrioleur dont Marchat et Juard étaient les complices : « leurs mines n'inspiraient guère confiance. Si c'étaient des complices qui venaient chercher ce que le bandit n'a pas pu voler, dans sa fuite? » (p. 89). Pour Bona, le chef de Garinati, l'attentat a bel et bien réussi : « Daniel Dupont est mort, hier, assassiné » (p. 102). Finalement, Mme Jean, une ancienne employée des postes que Wallas ne

cesse de croiser sur son chemin, confond l'enquêteur avec son sosie, André VS, ce qui la mène à penser que l'assassin n'est nul autre que l'agent spécial lui-même (p. 207).

Mais c'est le commissaire Laurent qui, manifestement, formule le plus grand nombre d'hypothèses à propos du faux crime. Dès le prologue, l'affaire est pour lui « classée » : « il ne s'est rien passé du tout ! » (p. 37). Mais après son entretien avec Wallas, il se ravise : selon lui, « c'est donc Roy-Dauzet qui a fait enlever le cadavre », ce qui pourrait justifier un crime politique – qui lui paraît toutefois invraisemblable puisqu'il a déjà eu affaire à la « mythomanie » du ministre (p. 78). Il croit davantage au suicide camouflé en assassinat, réalisé grâce à la complicité du ministre Roy-Dauzet et du Docteur Juard (p. 142-145). Il envisage également que Wallas soit l'assassin de Dupont (p. 36, p. 77, p. 82, p. 147). Mais il avoue finalement l'absurdité de cette supposition, admettant sans façon qu'on « voit bien que Wallas est sincère » (p. 147). Pourtant, aucune des preuves apportées par Wallas ne suffit à le convaincre de l'assassinat politique : même le pneumatique qu'il lui apporte et qui annonce l'assassinat d'Albert Dupont ne valide pas l'hypothèse du complot terroriste (p. 170-171). C'est pourtant Laurent qui trouve la véritable solution à l'énigme en finissant par deviner que Dupont n'est pas mort (p. 245). Ses dires sont bientôt confirmés, mais lorsqu'il apprend la nouvelle à Wallas, celui-ci a déjà malencontreusement tué Daniel Dupont. Sa dernière hypothèse, qui était pourtant la bonne, n'est donc plus valide.

Il n'en reste pas moins que les différentes hypothèses formulées par Laurent et par les témoins potentiels de l'attentat résultent d'un jeu de points de vue narratifs. Elles permettent la mise en place d'un réseau de suppositions, de faux indices, d'interprétations qui compliquent considérablement la lecture tout en éloignant le lecteur de la clé du crime.

Or, dans *les Gommages*, la focalisation est à ce point radicale qu'elle permet la mise en place de *récits imaginaires*, tout à fait exceptionnels, qui viennent se superposer à ce réseau d'hypothèses vraisemblables pour le compliquer davantage. Wallas est le principal responsable de ces fabulations. À l'évidence, l'agent spécial se laisse davantage guider, dans son enquête, par sa propre imagination que par des preuves susceptibles de résoudre le crime. Mises à part ses diverses pérégrinations qui annoncent sa propension à la divagation, les moments de rêverie auxquels il succombe à l'occasion suffisent à confirmer son caractère.

Lorsqu'il se rend dans un café après avoir déjeuné, Wallas imagine Fabius procédant sur son front aux mensurations d'usage auxquelles tous les agents nouvellement recrutés doivent répondre. Son rêve tourne bientôt au cauchemar : « Voyons. Cent quatorze multiplié par

quarante-trois. Trois fois quatre douze; trois fois un trois [...] Ça ne marche pas mon garçon » (p. 164). De même, lorsqu'il se rend chez Évelyne Dupont, Wallas, observant une photo figurant sur le bureau de la libraire, se rappelle les premières hypothèses de Laurent – il avait d'abord suggéré qu'elle fasse partie des suspects à interroger (p. 74) – et devient la proie de ses propres constructions imaginaires : il reconstitue l'attentat d'Évelyne Dupont (p. 186-187) puis imagine le scénario du parricide (p. 188).

Mais la focalisation conduit également à l'invention de véritables récits imaginaires qui résultent d'une *délégation de la focalisation* : dans chacun de ces récits « radicaux », le personnage dont on adopte le point de vue adopte à son tour le point de vue d'un autre personnage. Il s'agit bien sûr d'une des innovations des *Gommes* qui confirme le caractère expérimental de l'œuvre. En déléguant le point de vue narratif à un autre personnage, le narrateur du récit utilise la focalisation pour jouer sur la réalité et l'irréalité de la fiction, ce qui, manifestement, constitue une réalisation non seulement nouvelle, mais unique aux *Gommes*. Or, ces réalisations sont fréquentes et appuyées dans le roman. Il arrive notamment à Wallas d'adopter le point de vue d'un autre personnage et d'inventer des scénarios dont il tire des preuves qui orienteront son enquête.

Par exemple, lorsque Wallas sort de la demeure de Daniel Dupont, il s'imagine être Fabius, le célèbre inspecteur qui est également son nouveau chef (p. 108-109). À première vue, tout le récit paraît focalisé par le chef du Bureau des Enquêtes, alors qu'il n'en est rien. Wallas, à court de pistes, adopte le point de vue d'un autre pour mieux orienter ses recherches. Il imagine que Fabius, en inspecteur perspicace, aurait immédiatement remarqué la locataire de l'immeuble d'en face et aurait certainement été interroger le concierge, en se faisant passer pour un agent d'assurance, de manière à obtenir « la liste des locataires dont les fenêtres donnent au midi, ce qui les expose immodérément aux ravages du soleil » (p. 109). Wallas suit cette suggestion que lui impose son imagination et va alors trouver le concierge en se faisant passer pour un vieil ami de Mme Bax, l'observatrice postée à la fenêtre.

Un exemple éclairant de délégation de la focalisation nous est également livré dans les séquences où Wallas interroge successivement Mme Bax puis l'ivrogne. Dans ces deux passages, Wallas recueille, tout à fait par hasard, des informations lui permettant de déterminer qu'un individu, vêtu d'un imperméable et d'un chapeau pareils aux siens, s'est présenté chez Dupont à l'heure du crime. La description du suspect, d'abord livrée du point de vue de Mme Bax (p. 112-113), laisse supposer que c'est cet individu qui a détraqué la sonnette d'entrée de la villa de Dupont, alors que la domestique, Anna Smite, avait d'abord prétendu le contraire. Cela

incite néanmoins Wallas à conclure à la force physique du malfaiteur (p. 115). Le signalement du suspect (André VS) trouve écho dans celui livré du point de vue de l'ivrogne qui le confond complètement avec Wallas puisqu'il lui ressemble étroitement (p. 120). Or, ces détails – très flous – donnent lieu à une nouvelle délégation de la focalisation : après son entretien avec l'ivrogne, Wallas imagine être un passant observant le suspect décrit par les deux témoins. Confondant indistinctement le signalement donné par les témoins et ses propres déductions peu crédibles, il reconstitue la scène :

Devant lui, le large dos inaccessible a pris peu à peu des dimensions effrayantes. Le minuscule accroc en forme de L, qui marquait l'épaule droite de l'imperméable, s'est agrandi de telle façon que tout un pan du vêtement se trouve détaché et flotte dans son sillage, comme un oriflamme, battant les jambes avec des claquements et des envols de tempête (p. 121).

Mais, selon toute vraisemblance, la corpulence du suspect, tout comme l'accroc en forme de L – qui deviennent pourtant des détails d'importance pour l'identifier (p. 191) –, sont le fruit de l'imagination de Wallas. C'est selon ses propres déductions qu'il imagine la stature athlétique de l'assassin; et c'est en observant le costume « en lambeaux » (p. 121) de l'ivrogne, qu'il finit par inventer le détail de l'accroc en L. D'ailleurs, le fait que la description de l'ivrogne soit ensuite reprise en détails ne le dément pas, la description du suspect étant toujours focalisée par Wallas (p. 122). Enfin, lorsque Laurent et Wallas interrogent les employées de la poste, Juliette Dexter n'a remarqué aucun accroc à l'imperméable du suspect (p. 196), alors que Mme Lebermann, octogénaire, semble davantage confondre le suspect avec un des patients du Docteur Juard – les lunettes retrouvée sur le cadavre de Daniel Dupont nous incitant du moins à l'envisager (p. 252).

Enfin, la reconstitution imaginaire du suicide de Dupont, ainsi que celle de l'hypothèse du parricide sont également des récits imaginaires de Wallas. Dans le premier cas, l'agent spécial, en adoptant le point de vue de Dupont, imagine la scène de son suicide sous l'influence de Laurent qui lui suggère cette hypothèse depuis le début de son enquête (p. 172-174). Sur le même modèle, la lecture du rapport de l'adjoint de Laurent mène Wallas à reconstituer, du point de vue de Jean Dupont, l'hypothèse de l'attentat parricide (p. 203-205).

De part et d'autre, la focalisation de Wallas, en autorisant l'insertion, dans la narration, de véritables récits imaginaires, suffit donc à miner la crédibilité de l'agent spécial qui n'a rien d'un

enquêteur, mais tout d'un fabulateur²²⁶. En conséquence, malgré que Wallas soit le personnage qui focalise le plus souvent la narration²²⁷, il contribue assez peu à la résolution du crime. Encore plus, l'agent spécial crée son échec en cédant constamment à son imagination, détruisant d'emblée toutes les preuves tangibles qui pourraient l'aider à achever son enquête. L'ironie du sort voudra d'ailleurs que Wallas ne trouve la solution qu'en tuant lui-même la victime dont il cherche à élucider l'assassinat.

1.2 La focalisation zéro ou l'allusion au mythe d'Œdipe

Tous ces jeux de focalisation conduisent le lecteur des *Gommes* à porter une attention particulière aux variations de points de vue dont le repérage est nécessaire à la compréhension de l'histoire. Mais le lecteur des *Gommes* est parfois confronté à des passages (sections entières ou simples insertions dans une même section) anormalement neutres et à la focalisation semblablement indéterminée : rien n'indique alors avec assurance que le point de vue adopté par le narrateur soit bel et bien celui d'un personnage. Ces passages sont évidemment des exemples de *focalisation zéro*, c'est-à-dire qu'ils sont présentés du point de vue d'un narrateur froid qui, contrairement aux narrateurs des romans classiques, reste distant et impartial. Non seulement n'exprime-t-il aucunement sa subjectivité, mais il n'intervient jamais dans le récit pour le remettre en ordre ou pour annoncer ou justifier les variations de la focalisation. Il se contente d'ajouter des détails qui, manifestement, ne sont pas nécessaires à la compréhension de l'histoire. À l'occasion même, ceux-ci détournent le lecteur de la bonne lecture de l'intrigue.

Le tableau des variations de la focalisation que nous présentions plus haut rendait déjà compte des sections du récit données en « focalisation zéro ». La section 0.2, focalisée par Garinati, s'ouvre, par exemple, sur une description focalisée par le narrateur (p. 18-19). Il s'agit d'une description minutieuse, mais neutre, de la ville, de ses rues, de ses maisons et de ses principaux commerces. Elle est rigoureusement organisée selon les points cardinaux (est et ouest), mais échappe à la focalisation de Garinati : à l'évidence, le personnage réfléchit à son attentat raté plutôt que d'observer béatement et scrupuleusement la ville qu'il habite. C'est le

²²⁶ On reconnaîtra cependant que Wallas n'est pas le seul, dans *les Gommes*, à procéder à de telles constructions imaginaires: la focalisation radicale de Laurent conduit celui-ci à reconstituer l'hypothèse du suicide en adoptant le point de vue de la victime (p. 141-143). De même, Marchat, convaincu qu'on s'apprête à attenter à sa vie, et traumatisé à l'idée de retourner chez Dupont y chercher des documents, imagine, lors de sa rencontre avec Laurent, la scène de son propre assassinat (p. 149-150).

²²⁷ C'est ce que met en évidence le tableau 2 présenté *supra*. p. 148.

narrateur qui adopte ici *son* propre point de vue, sans pour autant livrer des détails qui viendraient préciser la nature du crime, la psychologie des personnages ou la « profondeur » des lieux.

La focalisation zéro permet donc d'élucider le sens de certains passages des *Gommes* ayant fait l'objet de nombreuses controverses. La description du quartier de tomate, par exemple (section 3.3.5, p. 161), dont l'analyse a conduit la critique à considérer Robbe-Grillet comme un anti-humaniste aux ambitions chosistes, trouve ici tout son sens. Le passage offre un exemple de focalisation zéro : Wallas, tout en appétit, ne peut pas remarquer « la chair périphérique [...] d'un beau rouge chimie », « les pépins jaunes bien calibrés », la « mince couche de gelée verdâtre le long d'un renflement du cœur » et le « faisceau de veines blanches, dont l'une se prolonge jusque vers les pépins » (p. 161). Le narrateur des *Gommes*, en adoptant ici *son* point de vue, tourne manifestement l'omniscience traditionnelle en dérision : il contrevient à la norme qu'il s'est imposée (celle de la focalisation variable et radicale des personnages) en adoptant inopinément le point de vue d'aucun de ses personnages, un point de vue dépersonnalisé qui n'appartient à personne d'autre qu'à lui.

Or, c'est là l'innovation la plus manifeste des *Gommes* et, pourrait-on même dire, de l'ensemble du travail de création romanesque de Robbe-Grillet. Comment ne pas s'étonner de ces passages du récit qui ne semblent focalisés par personne ? Si l'on se rapporte aux théories de Gérard Genette sur les modalités de la narration, l'absence de focalisation (ce que le critique nomme « focalisation zéro ») équivaut à une situation où le narrateur en sait plus que les personnages du récit²²⁸ ; pour Genette, une restriction de champ vide et dépersonnalisée est impossible. Or, ce sont justement les qualités du narrateur des *Gommes* : une instance pure qui renonce à sa propre subjectivité et à ses pouvoirs de démiurge pour adopter un point de vue neutre et objectif. C'est la véritable focalisation zéro.

Or, la focalisation zéro, loin de n'être repérable que dans des sections définies de la narration, s'insère également dans le reste du récit, dans des sections déjà focalisées par un personnage : il s'agit de tous ces passages descriptifs inutiles et infiniment précis, de ces détails en trop, de ces mesures, de ces calculs qui s'imposent jusqu'à teinter complètement de nombreux passages de la narration²²⁹. L'ouverture du roman en propose un bon exemple. Dans le récit focalisé par le patron s'insère subtilement un de ces détails en trop :

De très anciennes lois règlent le détail de ses gestes, sauvés pour cette fois du flottement des intentions humaines [...] Enveloppés de leur cerne d'erreur et

²²⁸ Gérard Genette, *Figures*, vol. 3, *op. cit.* n. 1, p. 206.

²²⁹ On pourrait même aller jusqu'à dire que la focalisation zéro transparaît dans l'ensemble de la narration. C'est notamment ce qui caractérise le style de Robbe-Grillet.

de doute, les événements de cette journée, si minimes qu'ils puissent être, vont dans quelques instants commencer leur besogne, entamer progressivement l'ordonnance idéale, introduire çà et là, sournoisement, une inversion, un décalage, une confusion, une courbure, pour accomplir peu à peu leur œuvre : un jour, au début de l'hiver, sans plan, sans direction, incompréhensible et monstrueux (p. 11).

Ici, la focalisation ne peut pas être celle du patron, pourtant mise en place dans les deux premières phrases du récit : d'une part, le passage est anormalement neutre, précis, calculé; d'autre part, il paraît surprenant que ces réflexions philosophiques sur le temps soient celles du patron, personnage bourru, terre à terre et presque grossier. Manifestement, le patron s'attarde davantage à « ce crétin d'Antoine avec sa gymnastique suédoise [...] et sa cravate rose » (p. 12), à la venue de Jeannette, à l'absurdité des événements de la veille, à ses propres fantômes et à sa routine matinale qu'au « flottement des intentions humaines ». Personne, mis à part le narrateur lui-même, ne peut focaliser ces fragments du passage.

Les Gommès rendent compte de plusieurs interventions du même type dont le caractère ironique laisse présager tout l'humour du narrateur. Lorsque Wallas sort de chez le commissaire Laurent, un passage en focalisation zéro s'insère au cœur des pensées de l'enquêteur : « il n'a pas accès, de l'autre côté des murs de brique, dans le domaine où se déroule cette histoire » (p. 71). De même, la description de la gravure figurant dans la vitrine de la papeterie Victor Hugo parodie l'omniscience narrative :

Sur la colline qui domine la ville, un peintre du dimanche a posé son chevalet [...]. Il peint avec application, les yeux reportés à chaque instant sur le modèle; d'un pinceau très fin, il précise maints détails qu'on remarque à peine à l'œil nu, mais qui prennent, reproduits sur l'image, une surprenante intensité. Il doit avoir une vue très perçante (p. 177).

Manifestement, le narrateur des *Gommès* tourne en ridicule les narrateurs démiurges traditionnels.

De telles considérations nous permettent d'affirmer que plusieurs des allusions au mythe d'Œdipe qu'on retrouve tout au long du récit ne sont autres que des détails en trop, livrés du point de vue du narrateur et destinés à détourner le lecteur de la véritable trame anecdotique du récit. Certes, certains des éléments renvoyant au mythe d'Œdipe restent bel et bien focalisés par les personnages : la rue de « Corinthe » est une vraie rue, perçue par différents protagonistes; les énigmes de l'ivrogne sont également des allusions directes à ce mythe (p. 17, p. 120, etc.); et Wallas, à la fin de sa journée, trouve bel et bien ses « pieds enflés » (p. 259).

Mais, en réalité, ces exemples sont exceptionnels puisque la plupart des renvois au mythe d'Œdipe sont donnés en focalisation zéro. Nous en donnons ici quelques illustrations choisies. Dès le prologue, alors que Garinati se remémore les détails de sa tentative de meurtre, un paragraphe entier est ajouté au récit : d'un point de vue vide et dépersonnalisé, le narrateur décrit un tableau « de facture assez antique » (p. 24). Ensuite, dès le commencement du premier chapitre, Wallas parcourt la ville et détaille méticuleusement ce qu'il y voit. Mais la description qui termine la section 1.1.5 (p. 49-50) fait apparaître la focalisation zéro qui, encore une fois, renvoie au mythe d'Œdipe : « De nouveau des persiennes ouvertes et cette broderie à bon marché : sous un arbre deux bergers en costume antique font boire le lait d'une brebis à un petit enfant nu » (p. 50). De même, à la veille de rentrer, pour la première fois, dans la papeterie Victor Hugo, Wallas intercepte une conversation entre deux femmes. Mais le commentaire qui suit dépasse les limites imposées par sa restriction de champ :

On sent même que l'existence des deux femmes est à l'abri de ce genre de drame, mais les petites gens aiment à commenter les événements glorieux de la vie des grands criminels et des rois. À moins qu'il ne s'agisse, plus simplement, du roman feuilleton publié par quelque quotidien (p. 130).

Finalement, tout le paragraphe d'ouverture de la section 4.7 (p. 217), par son caractère descriptif et délirant, propose l'une des allusions les plus directes au mythe d'Œdipe : la statuette du « vieil aveugle guidé par l'enfant » est déplacée par une « main » anonyme qui est sans doute moins celle de Garinati, que celle du narrateur lui-même qui tente, en vain, de mettre en place le décor (p. 217).

L'analyse des passages en focalisation zéro nous incite donc à reconsidérer certaines des analyses du roman comme celle proposée par Bruce Morrissette dans *les Romans de Robbe-Grillet*. Contrairement au critique qui considère que « l'aventure de Wallas dans *les Gommès* est une version moderne de la tragédie d'Œdipe²³⁰ », l'analyse des modalités de la focalisation révèle plutôt que les allusions au célèbre mythe ne fournissent aucun indice pouvant conduire à une meilleure compréhension de l'intrigue, ce qui serait pourtant le cas dans un roman traditionnel. En effet, les allusions au mythe d'Œdipe, parce qu'elles appartiennent à la focalisation zéro du narrateur, ne servent en fin de compte qu'à tourner en dérision le roman classique et à souligner tout l'humour et l'ironie d'un narrateur au rôle renouvelé.

²³⁰ Bruce Morrissette, « Œdipe ou le cercle fermé », *les Romans de Robbe-Grillet*, op. cit. n. 145, p. 53.

L'analyse des jeux de focalisation interne, variable, multiple mais radicale, combinée à celle de la focalisation zéro, met déjà en évidence le caractère expérimental des œuvres d'Alain Robbe-Grillet. Ces jeux de points de vue s'annoncent d'emblée comme la pierre angulaire de son œuvre romanesque qui, ainsi que le dit Juard, « continue à sécréter ses propres précisions et incertitudes, tout comme le ferait la réalité en de pareilles circonstances » (p. 213).

2. La focalisation interne fixe et radicale dans *le Voyeur*

Par le simple choix du titre de son second roman, Robbe-Grillet attire l'attention de ses lecteurs sur le problème de la vision et, par conséquent, sur celui de la focalisation. Ainsi plusieurs critiques se sont-ils penchés sur les particularités modales du *Voyeur*. Certains, comme Bruce Morrissette, reconnaissent avec raison que les techniques narratives explorées dans ce second roman développent celles esquissées dans le premier²³¹ : à la façon même des *Gommes*, *le Voyeur* propose un maniement ingénieux d'une focalisation interne radicale – exception faite d'un passage de l'ouverture – qui, cependant, ne s'attache qu'au seul point de vue d'un personnage, Mathias, un voyageur de commerce venu vendre des montres sur une île qu'il prétend être celle de son enfance.

Notre projet consistera à explorer les effets engendrés par la focalisation radicale de Mathias. On verra entre autres que la restriction de champ donne lieu à plusieurs jeux narratifs qui compliquent la lecture. Mais, au bout du compte, la focalisation révèle la véritable histoire du *Voyeur* : non pas celle d'un criminel responsable de l'agression de Jacqueline Leduc, mais bien celle d'un fabulateur qui imagine des scénarios d'agression dont il souhaiterait être l'auteur. Or, non seulement cette étude renouvelle les interprétations traditionnelles du *Voyeur*, mais elle fait apparaître, comme dans *les Gommes*, la focalisation zéro qui permettra au narrateur d'inclure dans le récit des détails qui inculpent Mathias.

2.1 Les jeux de focalisations

Le problème de la focalisation dans *le Voyeur* a tellement préoccupé Bruce Morrissette qu'il convient de s'intéresser à l'analyse qu'il en propose. Le critique démontre notamment que le

²³¹ *Id.*, « Mathias ou l'œil dédoublé : *le Voyeur* », *les Romans de Robbe-Grillet*, op. cit. n. 145, p. 78.

narrateur du roman adopte une focalisation interne conventionnelle puisque, selon lui, « l'optique des scènes n'est pas toujours celle de Mathias²³² ». À première vue, tout semble indiquer que Morrissette a raison. La transposition en narration homodiégétique du quatrième paragraphe du récit semble d'ailleurs valider son hypothèse :

Légèrement à l'écart, en arrière du champ que venait de décrire la fumée, [je] restai[s] étranger à cette attente. La sirène ne [m']avait pas plus arraché à [mon] absence que [mes] voisins à leur passion. Debout comme eux, corps et membres rigides, [je] gardais les yeux au sol (p. 9).

Si l'opération ne pose aucun problème syntaxique, elle dévoile toutefois que la focalisation de Mathias n'est pas ici exploitée de façon radicale, comme c'était le cas dans *les Gommès*. En effet, la transcription au mode personnel de la narration ne révèle la focalisation interne radicale que si elle indique que l'instance narrative limite rigoureusement la narration à ce que voit, perçoit ou imagine un personnage. Or, Mathias ne peut vraisemblablement pas percevoir l'attitude des passagers du vapeur puisque « rien ne l'arrache à son absence »; de même, il ne peut pas être celui qui observe les visages statiques ou les « regards immobiles et parallèles » des voyageurs, ses yeux étant strictement rivés sur une fine cordelette de chanvre située à ses pieds. En conséquence, Morrissette a raison lorsqu'il considère que la focalisation interne de ce passage du *Voyeur* est « conventionnelle »²³³.

Mais l'analyse du récit révèle que seule l'ouverture du roman peut être ainsi envisagée. En effet, à partir du cinquième alinéa, la focalisation, d'abord conventionnelle – lire traditionnelle – devient *radicale*, ce que révèle la transcription en narration homodiégétique des passages suivants :

On [m']avait souvent raconté cette histoire. Lorsque [j'étais] tout enfant [...] [je] possédai[s] une grande boîte en carton, une ancienne boîte à chaussures, où [je] collectionnai[s] des morceaux de ficelle. [...] / Celui-ci aurait à coup sûr fait l'affaire [...] / [Je me] baiss[ai] pour la ramasser. En [me] relevant, [j']aperçu[s], à quelques pas sur la droite, une petite fille de sept ou huit ans qui [me] dévisageait avec sérieux, ses grands yeux

²³² *Ibid.*, p. 85.

²³³ Remarquons cependant que le second argument qu'avance Morrissette pour le démontrer dépasse les limites imposées par l'étude narrative. En effet, si le critique considère avec raison que la focalisation interne conventionnelle découle d'abord de l'optique des scènes qui n'est pas toujours celle de Mathias, il considère paradoxalement que la focalisation interne conventionnelle transparait au niveau des particularités stylistiques de la narration « qui émanent moins d'une personnalité présumée de Mathias que d'une vision cohérente et systématique de l'auteur, créateur d'un monde imaginaire » (*ibid.*, p. 85). Or, il va de soi que Robbe-Grillet, auteur, se distingue nettement du narrateur du *Voyeur* et que les particularités stylistiques du roman n'ont que peu à voir avec l'organisation modale de la narration, d'autant plus que le style est, du point de vue narratif, celui du narrateur – qui adopte celui de son personnage si la narration est en focalisation interne, ce qui est évidemment le cas du *Voyeur*.

tranquillement posés sur [moi]. [J']esquiss[ai] un demi-sourire, mais elle ne prit pas la peine de [me] le rendre [...] (p. 9-10).

Seuls quelques détails isolés dans les pages suivantes demeurent plus ambigus. Lorsque Mathias regarde attentivement ses ongles, par exemple, rien n'indique qu'il ait relevé la tête pour observer l'enfant qui regarde toujours dans sa direction (p. 11). De même, lorsqu'il « laiss[e] retomber son bras », rien n'indique qu'il ait porté son regard sur les passagers « immobiles, serrés les uns contre les autres » (p. 11). Enfin, rien, à première vue, ne permet d'affirmer avec assurance que Mathias observe une mouette grise dont l'œil pointe vers le bas, ou qu'il détaille la côte lorsque le vapeur amorce un virage pour s'approcher du débarcadère (p. 12). Mais rien ne contredit diamétralement sa focalisation, contrairement au passage d'ouverture analysé précédemment. En effet, Mathias peut vraisemblablement remarquer l'enfant et les passagers depuis le poste qu'il occupe. De même, lorsqu'il observe une autre mouette, il remarque qu'elle est « toute semblable à la première » (p. 12), ce qui suppose que c'est bien de son point de vue que nous était présentée la première. Mais comment expliquer que le narrateur omette de spécifier l'orientation précise du regard de Mathias lorsqu'il observe ses ongles? En réalité, ce n'est qu'en raison d'une focalisation interne à ce point radicale qu'elle passe outre la présentation extérieure du personnage.

En somme, l'ouverture du *Voyeur* est exceptionnelle puisqu'elle fait l'objet d'un jeu de points de vue : d'une focalisation interne conventionnelle, on passe insensiblement à une focalisation interne radicale. Ainsi, à partir du cinquième alinéa, le narrateur adopte rigoureusement la focalisation de Mathias qui devient le seul personnage qui voit, entend, perçoit et imagine ce dont rend compte la narration.

Ces considérations mettent déjà en lumière les différents jeux de focalisation mis en œuvre dans *le Voyeur* : malgré l'énonciation impersonnelle du récit, le narrateur adopte toujours rigoureusement le point de vue de Mathias. Par conséquent, les différents « on » qui parsèment la narration sont autant de soulignés de la focalisation interne radicale. Par exemple, lorsque Mathias se remémore le dessin de la grosse mouette qu'il avait fait, enfant, par temps de pluie, la narration prend un caractère personnel nettement révélateur de sa focalisation:

Il dessine une grosse mouette, blanche et grise, de l'espèce communément appelée goéland. [...] On reconnaît la commissure sinueuse du bec et sa pointe recourbée [...]. On a l'impression, cependant, qu'il lui manque encore quelque chose. / [...] Mathias pensa néanmoins qu'il y avait quelque chose qui n'allait pas – ou bien qui manquait (p. 22).

Le narrateur semble ici prendre à témoin le lecteur pour lui indiquer qu'il limite rigoureusement son champ à celui du héros.

Par ailleurs, la focalisation influence directement l'organisation du récit puisqu'elle force le narrateur à suivre les aléas de la conscience de Mathias, sans jamais intervenir dans la narration pour le signaler au lecteur. Ce jeu a tôt fait de compliquer la lecture puisque les descriptions de la situation réelle de Mathias sont continuellement juxtaposées – voire superposées – à ses souvenirs, ses rêves et ses scénarios imaginaires.

Dès les premières pages du récit, l'observation d'une cordelette trouvée sur le pont du navire rappelle à Mathias les histoires de son enfance. Ces souvenirs nous sont présentés directement, au moment même où ils surgissent à son esprit : en observant un bout de ficelle sur le pont du vapeur, il se rappelle la collection qu'il faisait étant jeune (p. 9-10); en examinant la foule des voyageurs, il se souvient du dessin de mouette qu'il avait effectué un jour de pluie (p. 18). Mais le passage de la réalité au souvenir est parfois beaucoup plus subtile et s'opère même d'une phrase à l'autre, sans justification apparente. Lorsque Mathias, toujours sur le vapeur, tente de retrouver « l'épave du paquet de cigarettes », on passe subitement, au souvenir de la séance de dessin : « il est assis, face à la fenêtre, contre la lourde table encastrée dans l'embrasure » (p. 21). Sur le même modèle, lorsque Mathias s'apprête à reprendre, dans la poche de sa canadienne, le morceau de ficelle qu'il a ramassé sur le pont, il se rappelle les jeux de son enfance avant de revenir, tout aussi brusquement, à la réalité de son voyage d'affaires :

Le contact trop rude des pièces de monnaie en bronze ou en argent ne valait rien pour elle [la cordelette]. Comme Mathias n'éprouvait le besoin d'aucune compagnie pour jouer avec lui à ce jeu-là, il n'avait pas à porter sur soi les plus beaux échantillons dans le but de les faire admirer à ses camarades d'école [...]. Malheureusement, la mallette de montres n'était pas la boîte à chaussures (p. 31).

Mathias passe également de la réalité à la rêverie, ce que ne manque pas de reproduire le narrateur en respectant les limites imposées par la restriction de champ. Déjà sur le bateau, le héros semblait particulièrement enclin à céder à la divagation : le souvenir de sa collection de cordelettes le fait « obliqu[er] tout de suite vers la lumière sans horizon d'un paysage de pluie, où nulle ficelle ne [tient] de rôle visible » (p. 11). Lors du débarquement, il se surprend lui-même de la disparition subite des voyageurs qu'il n'a pas vus descendre, tout occupé qu'il était à rêver de la réussite prochaine de ses ventes (p. 43). Tout son séjour sur l'île est d'ailleurs entrecoupé de rêveries. Tantôt, c'est la mer qu'il observe avec attention qui le fait « song[er] à

autre chose », de sorte qu'il doit fournir plusieurs efforts pour s'en détacher et revenir « à l'exercice incertain de sa profession » (p. 69). Tantôt, ses rêveries prennent la forme d'un blanc, comme à la toute fin du récit, au moment où il s'apprête à se mettre au lit (p. 231).

Or, cette propension à la rêverie conduit Mathias à imaginer des scénarios qui se juxtaposent à sa réalité. Dans les premières pages, par exemple, il anticipe en imagination différentes scènes de ventes idéales qui se superposent au moment de son débarquement sur l'île (p. 35). Mais ce premier scénario lui paraît aussitôt invraisemblable – il n'a pas prononcé un mot – et le conduit naturellement à remodeler la scène de vente anticipée : « tout était encore à refaire. S'étant retourné, il frappa de sa bague contre le panneau, qui résonna profondément, comme un coffre vide » (p. 36). Toutefois, la reprise de la scène prend une allure complètement différente : cette fois, Mathias imagine une scène de vente ratée (p. 41).

Ces mises en scènes imaginaires et ces premiers remodelages annoncent d'emblée ceux qui suivent, comme celui qui ouvre le second chapitre. À cet instant du récit, Mathias commence par anticiper sa rencontre avec Mme Marek qu'il voit avancer sur la route. Le héros invente alors un premier scénario qui sera ensuite corrigé puis réalisé en imagination. Cette mise en scène prend pourtant pied dans la réalité, ce qui a tôt fait de mettre en déroute le lecteur (p. 93-103). Le jeu se répète dès la scène suivante, au café du hameau des Roches Noires : d'abord présentée directement comme un fait réel, la scène est ensuite entièrement reprise et remodelée; or, l'apparente reprise correspond clairement à ce qu'a réellement perçu le personnage, correction faite. Ces remodelages imaginaires confrontent donc le lecteur à une multitude de variations des mêmes scènes qui font continuellement douter de la version réelle des faits.

La focalisation radicale a également un impact considérable et tout à fait exceptionnel sur la durée de la narration : selon les perceptions ou l'état d'esprit du personnage, certains événements s'étendent plus ou moins longuement. En effet, toute la première partie du récit, depuis le débarquement jusqu'au début du parcours de l'île à bicyclette, ne correspond qu'à une heure de l'horaire de Mathias et s'étend sur plus de quatre-vingts pages, alors que « l'opération vente de montres » qui clôt la seconde partie du récit – et qui correspond également à un peu plus d'une heure de l'horaire de Mathias – couvre moins de dix pages du roman (p. 153-160). Ainsi, la focalisation du *Voyeur* est à ce point radicale qu'elle détermine la durée de la narration. Puisque le débarquement et l'attente de la bicyclette au port constituent, du point de vue du personnage, une véritable perte de temps particulièrement propice à la rêverie, la narration s'étend; en revanche, lorsque le personnage est pressé, le narrateur, limitant ses perceptions à

celles de Mathias, condense la narration : les événements se précipitent et leur exposition prend une allure délirante.

On remarquera cependant que la focalisation de Mathias n'implique aucune déchronologisation du récit : tous les événements vécus par le personnage se suivent logiquement et toutes ses pensées, comme ses souvenirs et ses projets, sont présentés dans l'ordre de leur apparition. De la même façon, l'histoire de l'accident de Jacqueline Leduc s'organise selon une temporalité clairement spécifiée : de sa disparition à sa recherche, de la découverte de son corps aux hypothèses concernant sa mort. Il n'en demeure pas moins que la focalisation de Mathias détermine l'organisation temporelle du récit et que ce procédé constitue l'une des réalisations exceptionnelles du *Voyeur*²³⁴.

2.2 Mathias, un « voyeur » à la merci de ses fantasmes et de ses obsessions

Mais quelle est donc l'histoire du *Voyeur*? Pour Bruce Morrisette, comme pour plusieurs critiques contemporains d'ailleurs, c'est celle de « Mathias [qui] commet un meurtre accompagné d'actes sadiques et peut-être même accompagné de viol²³⁵ ». Le héros, semblablement affecté d'une « schizophrénie cyclique, teintée d'érotomanie sadique²³⁶ » serait donc responsable de la disparition, de l'agression et de la mort de Jacqueline Leduc. Pourtant, cette interprétation reste fragile : si quelques indices semblent d'abord la valider, la focalisation change la donne du problème et permet d'envisager l'histoire autrement.

Sans doute est-ce l'attrance inquiétante de Mathias pour les jeunes filles pubères qui nous incite d'abord à le considérer comme un psychopathe aux intentions sadiques. Sur le vapeur, il observe attentivement une toute petite fille, dont le « visage reflèt[e] la douceur à la fois confiante et réfléchie dont l'imagination pare les bonnes élèves » (p. 22). Au quartier Saint-Jacques, le matin du départ, il entr'aperçoit une jeune fille au portrait semblable : petite, consentante, elle affiche des « yeux grands et sombres, entre les longs cils courbes de poupée » (p. 78). Au café du bourg, Mathias trouve que les mouvements de la serveuse ressemblent à ceux d'une « marionnette » : lorsqu'elle replace les bouteilles du comptoir, elle retrouve « son allure lente et

²³⁴ Nous proposons de relire dans cette perspective les propos d'Erwan Rault qui, dans son ouvrage *Théorie et expérience romanesque chez Robbe-Grillet* : « *le Voyeur* », Paris, La Pensée universelle, 1975, p. 55-77, consacre un chapitre entier au traitement du temps dans *le Voyeur*. Le critique cerne bien l'impact de la focalisation de Mathias sur l'organisation temporelle du récit, quoique nous ne partageons pas son interprétation de l'histoire.

²³⁵ Bruce Morrisette, « Mathias ou l'œil dédoublé : *le Voyeur* », *les Romans de Robbe-Grillet*, *op. cit.* n. 145, p. 103.

²³⁶ *Ibid.*, p. 109.

fragile de poupée articulée » (p. 64). Il trouve également que Jacqueline Leduc, sur une photographie, affiche les mêmes allures de pantin que les autres personnages féminins du récit (p. 83-84). Enfin, la femme de Jean Robin (alias Pierre) s'habille à la façon d'une jeune fille, sans compter qu'elle affiche un air consentant calqué sur celui de la fillette du quartier Saint-Jacques (p. 151). Du point de vue de Mathias, toutes les jeunes filles qu'il rencontre ressemblent à une certaine Violette dont l'agression a été décrite dans le journal, ce qui explique qu'il la confonde continuellement avec Jacqueline Leduc, notamment (p. 83, 122, 147, 152, etc.).

Par ailleurs, Mathias ne cesse d'imaginer des scénarios d'agression à partir de menus détails, ce qui, bien entendu, laisse présager qu'il a tout d'un individu sujet à commettre des viols ou des agressions. Sur le vapeur, le matin du départ, la fillette qu'il voit sur le pont le conduit à l'imaginer attachée à un poteau de métal (p. 22 et 29). De même, lorsqu'il intercepte la plainte d'une jeune fille, dans le quartier Saint-Jacques, le matin du départ, il entrevoit une « silhouette masculine [levant] un bras vers le plafond » (p. 28). Du coup, la scène devient à ce point obsédante qu'il reconstitue entièrement cette « agression » à laquelle il n'a pourtant jamais assisté. Plus tard, lorsqu'il arrive au village, Mathias se perd dans un corridor obscur qui lui rappelle les petites rues désertes du quartier Saint-Jacques. Parvenu jusqu'à une chambre inoccupée, il prolonge immédiatement la scène du matin en imaginant, agenouillée sur le lit, « une petite fille en chemise de nuit en train de faire sa prière » (p. 68).

On voit déjà comment s'élaborent les fantasmes du héros : à partir de menus détails, il imagine des scénarios grandioses. C'est d'ailleurs ainsi que s'élabore l'histoire de Violette. Mathias conserve précieusement l'article de journal relatant son agression. Pourtant, celui-ci reste imprécis et ne détaille aucunement les circonstances du crime :

Comme toute la fin [de l'article] était consacrée à des commentaires sur l'orientation que les gendarmes comptaient donner aux recherches, il restait fort peu de lignes pour la description du corps lui-même et rien du tout pour la reconstitution de l'ordre des violences subies par la victime. [...] Il fallait réinventer la scène d'un bout à l'autre à partir de deux ou trois détails élémentaires, comme l'âge ou la couleur des cheveux (p. 76).

C'est la photographie de Jacqueline, découverte lors d'une vente chez les Leduc, qui donne le coup d'envoi à la reconstitution de cette agression : Mathias imagine Violette, sosie de la fille Leduc, les jambes et les bras écartés, immobilisés par différentes cordelettes (p. 84). Ensuite, la conversation qu'il a avec Mme Leduc lui permet de prolonger ce scénario : lorsqu'elle suggère que sa fille, à une époque antérieure, aurait été brûlée comme une sorcière, il imagine aussitôt Violette brûlée vive. Au café du hameau des Roches Noires, lorsqu'il apprend la disparition

soudaine de Jacqueline Leduc, les informations qu'il tire de la serveuse lui permettent d'entretenir ses fantasmes : Mathias teinte, en imagination, le discours de la servante de différentes phrases obsessionnelles dans lesquels le nom de Violette revient continuellement (p. 119-120). Certains objets deviennent également propices au développement de ses constructions imaginaires. Lorsque Mathias se rend chez Jean Robin (alias Pierre), par exemple, la vue d'une plate-forme rocheuse munie de petits anneaux lui permet d'imaginer Violette attachée au récif (p. 133). La femme de Jean Robin, véritable sosie de Jacqueline et de Violette, devient aussi une figure obsédante alimentant ses fantasmes sadomasochistes : la nuque de la jeune femme le trouble à ce point qu'il finit par y déceler une « égratignure [ensanglantée] toute fraîche comme en laissent les ronces aux peaux trop fragiles » (p. 145). Dès lors, cette blessure devient le signe distinctif de la femme de Jean Robin, un autre sosie de Violette.

Le comportement étrange de Mathias a donc un impact important sur le sens à donner à l'histoire du *Voyeur* : il conduit à considérer le héros comme un homme dont les obsessions sont à ce point dominantes qu'elles le prédisposent à réaliser les agressions qu'il imagine.

Et c'est là sans compter que Mathias n'arrive pas à reconstituer son emploi du temps avec exactitude. Il ne cesse de remodeler et d'ajuster son horaire, jusqu'à y inclure des événements qui ne se sont jamais produits. Lorsque qu'il va rencontrer Mme Mareck, il procède à la première récapitulation des moments de sa journée pour revoir ses activités et justifier qu'il ne soit pas encore passé à la ferme (p. 93). Puis, lorsqu'il arrive au café des Roches Noires et qu'il parle avec la serveuse, il cherche à tout prix des alibis justifiant sa rencontre manquée avec Maria Leduc et procède aussitôt à un nouveau remodelage de son horaire. Mais celui-ci est faux puisqu'il rend compte d'événements (la visite de la ferme Marek, l'arrêt au moulin, etc.) qui n'ont pas eu lieu (p. 111-112), ce que le narrateur ne peut jamais spécifier, compte tenu du point de vue qu'il adopte. Ces erreurs mettent toutefois en évidence la faille de l'horaire de Mathias, ce « temps anormal, en trop, suspect, inexplicable, atteignant quarante minutes – sinon cinquante » (p. 203) qui semble bien constituer la preuve la plus évidente de son crime. En effet, le moment de la disparition de Jacqueline Leduc correspondrait justement à ce moment « vide ». Combiné à l'attirance qu'il éprouve pour les jeunes filles pubères et sa tendance à imaginer des scénarios d'agression, cette ellipse temporelle semble particulièrement incriminante. Tout indique dès lors que le héros est passé à l'action.

Mais ne paraît-il pas hâtif d'incriminer ainsi Mathias? S'il est étrangement attiré par les jeunes filles pubères, s'il en fait les victimes de scénarios d'agression dérangeants, rien, au bout

du compte, ne prouve qu'il réalise ce qu'il imagine. Même le trou dans son horaire ne constitue pas une preuve suffisante pour l'inculper de la disparition de Jacqueline Leduc. Au contraire, l'incapacité de Mathias à reconstituer son emploi du temps révèle simplement qu'il se cache quelque chose. D'ailleurs, ces quarante ou cinquante minutes peuvent avoir été occupées à mille choses, ce dont le narrateur, du point de vue de Mathias, ne dit jamais rien. Cette fameuse ellipse temporelle du récit pourrait donc, par exemple, correspondre à un simple instant de divagation plutôt qu'au moment de l'agression de Jacqueline Leduc²³⁷. L'hypothèse est d'autant plus intéressante qu'elle contrevient au profil de l'homme organisé et minuté que prétend être Mathias. En ce sens, le héros prendrait plaisir à inventer des histoires dans lesquelles il joue le rôle du « voyeur » ou encore, celui de l'agresseur.

D'emblée, ces considérations remettent en question l'interprétation du *Voyeur* : Mathias cherche-t-il à cacher un crime qu'il a commis ou veut-il plutôt s'incriminer ou se disculper d'une agression qu'il imagine? Toute l'histoire du *Voyeur* joue sur cette ambiguïté.

2.3 Mathias, un fabulateur convaincant

Si les événements et le comportement suspect de Mathias semblent indiquer qu'il est un criminel sadique, la focalisation révèle plutôt qu'il est un fabulateur à l'imagination fertile. En effet, le héros invente des histoires, se constitue une identité et présente ses fantasmes jusqu'à se convaincre lui-même de leur authenticité.

À eux seuls, ses souvenirs d'enfance annoncent son caractère fabulateur. S'ils occupent une place importante dans l'histoire, ils restent toutefois si imprécis qu'ils font tous figure de légende. Ils sont d'ailleurs souvent accompagnés de la même remarque : « On lui avait souvent raconté cette histoire ». Il s'agit d'une mouette sur un perchoir qu'il dessine par temps de pluie en regardant par la fenêtre d'une maison au bord de la côte; d'une boîte à soulier remplie de cordelettes avec lesquelles il jouait fréquemment. Et même lorsque, vers la toute fin du récit, l'histoire de son enfance nous est plus précisément dévoilée, elle reste vague et prend l'allure d'un conte que Mathias invente avant de se mettre au lit (p. 230).

Notons également que Mathias remodèle, corrige et prolonge continuellement ses souvenirs d'enfance, au fur et à mesure qu'ils surgissent à son esprit. Par exemple, lorsqu'il est

²³⁷ On se rappellera que la seconde partie du récit s'ouvre sur un net moment de rêverie au cours duquel Mathias observe longuement le cadavre d'un crapaud mort ainsi que les filaments des nuages dans le ciel. C'est ensuite seulement qu'il rencontre Mme Mareck.

encore à bord du bateau, Mathias tente de se rappeler ce jour pluvieux où il avait dessiné une mouette. Le souvenir, d'abord présenté nettement, donne immédiatement lieu à un remodelage : Mathias revient sur ce qui vient d'être exposé (analepse) tout en anticipant le développement de la scène (prolepse) :

On lui avait souvent raconté cette histoire. C'était par un jour de pluie; [...] il avait passé tout l'après-midi, installé à la fenêtre de derrière, à dessiner un oiseau de mer [...]./ C'était un jour de pluie [...]. Il était assis face à la fenêtre, [...] deux gros livres rehaussant sa chaise, [...]. La pièce était sans doute très sombre [...]. Il était assis sur deux dictionnaires – depuis des heures déjà, probablement. Il avait presque achevé son dessin./ La pièce était sombre. Dehors il pleuvait. La grosse mouette restait immobile sur son perchoir. Il ne l'avait pas vu arriver (p. 18).

Dans ces conditions, quel crédit accorder au héros lorsqu'il justifie le flou de ses souvenirs en invoquant les failles de sa mémoire (p. 25)? Tout porte à croire que Mathias entend se convaincre lui-même qu'il ne conserve aucun souvenir de son enfance. C'est là, pour lui, le moyen d'abuser de la crédulité des habitants de l'île et de favoriser ses ventes. Cette conviction contribue d'ailleurs à faire de l'île un Eldorado :

Les gens n'ont pas tant de mémoire; il leur fabriquerait des enfances qui les conduiraient tout droit à l'achat d'un chronomètre. Avec les jeunes, cela serait encore plus commode d'avoir connu un père, une mère, une grand-mère, ou n'importe quoi (p. 32).

En somme, si tout, à première vue, persuade le lecteur que Mathias est bel et bien natif de l'île où il vient en voyage d'affaires, le vide caractéristique de ses souvenirs et le remodelage auquel ils donnent parfois lieu finissent par nous convaincre du contraire. L'illusion engendrée découle directement de la restriction de champ.

Les indices ne manquent pas pour le prouver. Dès son arrivée, le buraliste qui loue un vélo à Mathias qualifie son entreprise de « chimérique » ; selon lui, l'espoir de vendre des montres sur l'île « trahi[t] une méconnaissance totale de l'endroit » (p. 49). Le récit ne fait que confirmer ces impressions. Mathias ignore à ce point la configuration de l'île qu'il prend la peine de s'informer de sa typographie avant son départ (p. 27). Malgré tout, il se perd continuellement sur les routes de campagne, il trouve confuses les explications qu'on lui donne à propos des chemins à emprunter, prétextant que « la mémoire approximative qu'il conserv[e] de ces lieux ne lui perme[t] pas de délimiter le périmètre avec beaucoup de certitude » (p. 184). De même, il ne connaît vraisemblablement personne sur cette île. Il semble davantage s'inventer des connaissances et des relations de façon à s'introduire plus facilement chez les acheteurs

potentiels : s'il se trouve un lien d'amitié avec un certain Jean Robin, il l'invente de toute pièce pour paraître plus sympathique au tenancier du café (p. 61). Il s'improvise ensuite grand ami de la famille Leduc pour avoir vendu une montre à un de ses membres (p. 84). Enfin, il se fait passer pour un ami de longue date des Marek alors que personne, lors de sa visite, ne le traite avec familiarité, mis à part la vieille qui, vraisemblablement, le confond avec quelqu'un d'autre (p. 101).

Mathias a donc tout d'un véritable fabulateur. Et le plaisir qu'il prend à s'inventer une identité ne fait qu'annoncer sa tendance naturelle à imaginer des scénarios d'agression. L'histoire de Violette nous permettait déjà de l'envisager. Celle de Jacqueline Leduc s'élabore sur le même modèle. Son déroulement suit même étroitement l'ordre des fabulations de Mathias.

Jacqueline, on l'a vu, n'est, pour Mathias, qu'un des multiples sosies de cette Violette imaginaire dont il tente de reconstituer l'agression. L'histoire de sa disparition commence d'ailleurs au moment où il se rend chez les Leduc pour y vendre des montres. La photographie lui permet d'imaginer la première version d'un scénario d'agression. Mais ce n'est qu'au moment où il apprend la véritable mort de la fille Leduc qu'il le remodèle : influencé par certains clients du café qui examinent tantôt l'hypothèse de l'accident, tantôt celle de l'assassinat, Mathias imagine que Jacqueline pourrait avoir été précipitée du haut d'une falaise.

Il quitte alors le café pour retourner au tournant des deux kilomètres, où il s'était justement arrêté la veille. Il cherche le lieu propice à un crime, il veut « découvrir » quelques preuves incriminantes – des mégots de cigarettes –, mais surtout, préciser et prolonger ses scénarios imaginaires, ce qui ne tarde pas à se produire. Dès son arrivée sur la falaise, l'image de « la petite bergère étendue à ses pieds qui se tor[d] faiblement de droite à gauche » surgit à son esprit alors qu'il regarde le sol (p. 179). Ensuite, la rencontre imprévue avec la femme de Jean Robin ravive le souvenir de Violette, le sosie de Jacqueline (p. 179). Et plus tard, lorsqu'il sort de la ferme Marek, il aperçoit un chandail de laine accroché aux récifs qu'il « reconnaît » immédiatement comme celui de Violette. La découverte du vêtement aboutit alors naturellement à une importante construction imaginaire dans laquelle il s'attribue explicitement l'agression de Jacqueline :

Mathias était certain, pourtant, de l'avoir jeté avec le reste, en contrôlant la chute pièce à pièce, pour s'assurer précisément que rien ne demeurerait suspendu à mi-chemin. Il ne comprenait pas qu'une erreur de ce genre ait pu se produire. Il aurait mieux valu laisser le gilet par terre, en haut de la falaise, dans le creux où les moutons peureux tournaient autour de leur piquet (p. 205).

Mais ces précisions sur le crime restent de l'ordre du fantasme.

On peut difficilement en douter, compte tenu que ce n'est qu'à la toute fin du récit que l'histoire de l'agression de Jacqueline nous est précisément dévoilée (p. 245). De toute évidence, elle n'est que la résultante des constructions imaginaires précédentes. Lors de l'exposition finale de la scène d'agression (p. 245-246), la victime a les poignets attachés par une cordelette, les mains derrière le dos et les jambes fixées au sol. Mais l'image de la femme séquestrée (p. 28-29) n'a fait que se préciser au fur et à mesure que nous étions dévoilés les fantasmes de Mathias : la fillette du bateau (p. 29), la serveuse du café (p. 59), Jacqueline Leduc (p. 83), Violette (p. 84, 133), toutes adoptent, à un moment où à un autre, des poses contraignantes et suggestives, calquées sur les fantasmes du héros.

La version finale de l'agression accorde également un intérêt non négligeable à la mystérieuse cordelette que Mathias traîne dans la poche de sa canadienne depuis son arrivée sur l'île. Mais son importance était déjà manifeste dans ses souvenirs et ses constructions imaginaires puisque, dès l'ouverture du récit, il la reconnaissait comme un objet qui « avait dû déjà occuper une place dans ses pensées » (p. 10). Ainsi n'est-il pas étonnant de constater que c'est cette cordelette qui aurait servi à immobiliser Violette dans le scénario inspiré de la photographie de Jacqueline Leduc (p. 84). De même en est-il pour les anneaux. S'ils servent à attacher la victime dans la version finale de la scène, il en était déjà ainsi lorsque Mathias, en route vers la maison de Jean Robin, rêvait d'une Violette attachée sur la plate-forme rocheuse (p. 133). L'importance accordée aux moutons dans la scène finale du crime était également à prévoir : au quartier Saint-Jacques ce matin-là, Mathias supposait déjà que les pieds de la victime étaient posés sur une peau de mouton (p. 75). De même, il imagine Violette (p. 87) et la femme de Jean Robin (p. 179) en bergères. Finalement, si la bouche de la victime est, dans la version finale du crime, distendue d'un bâillon, le fantasme de Violette précédant la rencontre de la femme de Jean Robin (p.179), au même titre que la découverte d'un chandail sur les récifs de la falaise (p. 205), l'annonçaient déjà.

En somme, si les scènes de fantasmes semblent d'abord indiquer que le héros est coupable d'un crime, la version finale des faits montre plutôt que l'agression de Jacqueline Leduc est le fruit de l'imaginaire de Mathias. À partir des détails accumulés au cours de ses visites, il constitue peu à peu l'image d'une agression idéale. Et, disons-le, voilà l'effet même de la restriction de champ : le narrateur, en n'intervenant jamais dans le cadre du récit pour le remettre en cause, laisse libre cours à l'imaginaire du héros qui peut, tout à loisir, céder à ses fantasmes sans pour autant se livrer à aucun crime.

Qu'en est-il, dans ce cas, des inquiétudes de Mathias, de ses alibis, de la faille dans son horaire, de son angoisse croissante qui le poussent à effacer les indices qui pourraient l'incriminer? En réalité, tout concourt à démontrer que Mathias cherche à se disculper d'un crime qu'il imagine, mais qu'il aurait surtout *souhaité* commettre. S'il cherche obstinément à exposer les raisons justifiant sa rencontre manquée avec Maria Leduc lorsque la servante du café des Roches Noires l'informe de la disparition soudaine de Jacqueline (p. 110-120), c'est justement parce qu'il *souhaiterait* en être responsable : l'éventualité de l'agression et de la disparition définitive de la jeune fille nourrit ses fantasmes et ses scénarios imaginaires. D'ailleurs, si Mathias s'empare des bouts de cigarettes que lui présente la femme de Jean Robin lorsqu'il la rencontre sur la falaise (p. 183-184), c'est essentiellement parce qu'il avait lui-même imaginé qu'ils pourraient constituer la preuve essentielle de son crime (p. 178). En fait, Mathias souhaite à ce point avoir réalisé l'agression qu'il invente des détails et des indices qui, de son point de vue, pourraient servir à l'incriminer.

Enfin, les accusations allusives de Julien Marek, qui nous incitent fortement à reconnaître Mathias comme l'auteur de l'agression, restent assez peu crédibles compte tenu de la propension du jeune homme au mensonge : en effet, comment déterminer avec certitude que le chandail retrouvé sur les récifs appartient véritablement à la victime? De même, comment considérer qu'un papier de bonbon ou qu'un mégot de cigarette suffisent à incriminer Mathias? L'hypothèse selon laquelle Julien aurait assisté à l'agression de Jacqueline n'est évidemment qu'un autre fantasme de Mathias qui confirme simplement son désir. De la même façon, ce n'est que pour se convaincre de la réussite de son crime qu'il détruit l'article de journal, fume les mégots de cigarettes et fait disparaître le sac de bonbons : la suppression de ces fausses pièces à conviction ne fait que raffermir ses fantasmes.

Tout bien considéré, la focalisation est à ce point radicale dans *le Voyeur* qu'elle influence le sens même de l'histoire : le narrateur, en limitant rigoureusement son champ à celui de Mathias, expose les observations tronquées du personnage, ses souvenirs choisis, ses pensées obsédantes et ses fantasmes. En ce sens, la faille dans l'horaire du héros constitue moins la preuve de sa culpabilité que l'inverse, compte tenu de la restriction de champ : il la crée parce qu'elle fabrique la preuve d'un crime qu'il aurait souhaité réaliser. Voilà ce que raconte le narrateur de ce point de vue.

2.4 Focalisation zéro et l'illusion du crime

La focalisation radicale du personnage dans *le Voyeur* met en évidence, comme dans *les Gommages*, une focalisation zéro du narrateur. En effet, certains passages contreviennent à la restriction de champ de Mathias : lorsque le narrateur rend compte de détails qui ne concordent pas avec ce que peut voir, percevoir ou imaginer le héros, force est d'admettre que la restriction de champ du récit est celle de l'instance narrative. Or, la focalisation zéro transparaît dès les premières lignes du *Voyeur*, dans les passages où la narration rend compte de détails qui, manifestement, ne peuvent correspondre à la perspective du personnage :

C'était comme si personne n'avait entendu. / La sirène émit un second sifflement, aigu et prolongé, suivi de trois coups rapides, d'une violence à crever les tympans [...]. / Une série de regards immobiles et parallèles, des regards tendus, presque anxieux, franchissaient – tentaient de franchir – luttèrent contre cet espace déclinant qui les séparait encore de leur but. L'une contre l'autre, toutes les têtes étaient dressées dans une attitude identique. Un dernier jet de vapeur, épais et muet, dessina dans l'air au-dessus d'elles un panache – aussitôt apparut qu'évanouit (p. 9).

Qui perçoit ici les sifflements du bateau auxquels personne ne prête attention? Qui observe les visages statiques des passagers qu'évidemment personne ne regarde? Notre analyse précédente de l'ouverture du récit annonçait déjà cette ambiguïté : ce n'est vraisemblablement pas le point de vue de Mathias qu'adopte ici le narrateur puisque le héros, distant, garde ses yeux fixés au sol. L'indétermination de l'ouverture du *Voyeur* révèle donc la focalisation zéro : le narrateur du récit adopte le point de vue de Mathias pour mieux décrire l'ambiance du départ qui n'intéresse pourtant pas le personnage.

De la même façon, la focalisation du narrateur imprègne la narration dans les passages où l'on s'interroge à savoir si le point de vue adopté est bien celui de Mathias. Sur le pont du navire par exemple, une description de la jeune fille postée devant Mathias nous est donnée alors qu'il scrute attentivement ses ongles trop longs :

L'enfant regardait toujours dans sa direction. Pourtant il était difficile de préciser si c'était lui qu'elle observait, ou bien quelque chose au-delà, ou même rien de défini; ses yeux paraissaient presque trop ouverts pour qu'ils pussent recueillir un élément isolé, à moins qu'il ne fût de dimensions très vastes. Elle devait seulement regarder la mer. / Mathias laissa retomber son bras (p. 11).

Comment Mathias peut-il analyser l'attitude de la jeune fille alors qu'il observe attentivement ses ongles? À l'évidence, il lui porte peu d'intérêt, sans compter que c'est la trépidation soudaine

des machines qui le sort de sa rêverie. C'est donc le narrateur qui décrit la jeune fille de *son* point de vue; sa focalisation se superpose imperceptiblement à celle de Mathias.

En réalité, ce qui frappe dans *le Voyeur*, c'est l'adéquation étonnante de la focalisation de Mathias avec celle du narrateur. Contrairement aux *Gommes* où la focalisation zéro se présentait comme une entrave à la norme du roman – le narrateur adoptant inopinément le point de vue d'aucun de ses personnages – dans *le Voyeur*, les passages articulés en focalisation zéro répondent à ceux articulés du point de vue de Mathias. Mais il reste impossible de les confondre. En effet, l'adéquation entre la focalisation du narrateur et celle du personnage ne dénature nullement la focalisation zéro : elle reste toujours celle qui, par son excessive précision et sa manifeste impersonnalité, rompt avec le point de vue très personnalisé du héros. En ce sens, même si les descriptions du bord de pierre et du quai paraissent découler d'une observation de Mathias, leurs précisions arbitraires, combinées aux suppositions théoriques qu'elles inspirent, signalent clairement que le narrateur adopte *son* point de vue et que celui-ci ne correspond qu'illusoirement à celui de Mathias :

Le bord de pierre – une arrête vive, oblique, à l'intersection de deux plans perpendiculaires : la paroi verticale fuyant tout droit vers le quai et la rampe qui rejoint le haut de la digue – se prolonge à son extrémité supérieure, en haut de la digue, par une ligne horizontale fuyant tout droit vers le quai. / Le quai, rendu plus lointain par l'effet de perspective, émet de part et d'autre de cette ligne principale un faisceau de parallèles [...]. Théoriquement on devrait voir encore dans l'eau du port l'image renversée de l'ensemble et, à la surface, toujours dans le même jeu de parallèles, l'ombre portée de la haute paroi verticale qui filerait tout droit vers le quai (p. 13)

Ce passage mérite d'être analysé de près puisqu'il met en place tout le jeu de points de vue auquel s'adonnera le narrateur du *Voyeur*. D'une part, il se démarque de ceux focalisés par Mathias puisque sa précision dépasse la restriction de champ du voyageur : qui peut, en effet, décrire avec autant de minutie le bord de pierre et l'agencement des lignes et des plans tantôt verticaux, tantôt horizontaux ou parallèles, mis à part un narrateur géomètre qui prend plaisir à pourvoir la narration de détails inutiles? Mais d'autre part, le même passage, par son excès de précision, aboutit à la perte du sens du récit. Alors que la description du bord de pierre laissait présager une meilleure compréhension de l'agencement architectural du débarcadère, elle se révèle inutilement complexe et déroutante. La preuve en est qu'il reste impossible, au bout du compte, de se représenter précisément l'emplacement décrit.

Or, n'est-ce pas là le signe que le narrateur adopte un point de vue *maladif* pour mieux convaincre le lecteur de la pathologie de Mathias, toute légère qu'elle soit? Voilà en quoi *le*

Voyeur étonne : le narrateur adopte un point de vue faux, mensonger, trompeur qui ne peut manquer de dérouter le lecteur puisqu'il raffermirait l'idée que Mathias est un agresseur sadique, ce qui, pourtant, n'est qu'une illusion découlant de la focalisation du personnage. On perçoit déjà l'impact considérable de la focalisation zéro sur l'ensemble du récit. La focalisation de Mathias met en place l'idée selon laquelle le héros se cache l'agression de Jacqueline Leduc, ce qui pousse naturellement le lecteur à rechercher les mobiles d'un crime qui n'a pourtant jamais eu lieu. Mais c'est surtout le narrateur qui l'y incite en décrivant des motifs obsédants qui inculpent Mathias.

Ces considérations changent notamment l'importance à accorder au motif en forme d'anneau dont les descriptions parsèment le récit entier. S'il est juste de dire que Mathias aperçoit « un signe gravé en forme de huit » (p. 17) sur la rampe du débarcadère, la description qui s'ensuit résulte de la focalisation du narrateur :

C'était un huit couché : deux cercles égaux, d'un peu moins de dix centimètres de diamètre, tangents [sic] par le côté. Au centre du huit, on voyait une excroissance rougeâtre qui semblait être le pivot, rongé par la rouille, d'un ancien piton de fer. [...] Sans doute cet anneau servait-il autrefois à passer une corde, pour amarrer les bateaux en avant du débarcadère (p. 17).

Manifestement, c'est le narrateur qui, du point de vue maladif qu'on attribue par erreur à Mathias, associe le motif en forme de huit à la cordelette. De cette façon, il pousse le lecteur à y trouver le signe avant-coureur de la culpabilité du héros. Est-ce à dire que toutes les références au motif en forme de huit constituent des exemples de focalisation zéro ? À l'exception des passages qui, vraisemblablement, résultent de l'observation ou de l'imagination de Mathias, on peut le concevoir. Lorsque Mathias anticipe des scènes de ventes idéales, il imagine la porte toujours close d'un client potentiel et conçoit qu'en « grattant la peinture à cet endroit précis, on [découvrirait] dans le bois deux vrais nœuds » dont la forme serait tout à fait similaire à celle des anneaux du quai (p. 37). Manifestement, c'est lui qui focalise le passage. Mais, rapidement, le point de vue du narrateur s'impose : il associe le motif en forme de huit à une « paire de lunettes » – clin d'œil apparent au faux voyeurisme de Mathias – puis, de façon incompréhensible, à la cordelette qui servira à attacher la présumée victime du héros.

Ces remarques permettent donc d'envisager autrement certains passages du récit qui paraissaient d'abord particulièrement ambigus. La description de l'affiche de cinéma qui orne la devanture du commerce du buraliste est un nouvel exemple de focalisation zéro : par les personnages qu'elle met en scène et par la brutalité qui s'en dégage, elle exagère

considérablement les impulsions violentes de Mathias et nous incite à croire à son tempérament d'agresseur (p. 45). De même en est-il de la description des dépouilles de crabes qui jonchent la vase au pied du quai « parmi les pierres plates aux chevelures pourrissantes » (p. 53); elle incite le lecteur à y trouver le signe annonciateur de la mort de Jacqueline Leduc dont le corps, dévoré par les crabes, sera retrouvé parmi les rochers de la côte. Ensuite, la description de la lampe à la collerette ajourée qui est posée sur la table de chevet de la chambre de Mathias aboutit à l'évocation d'un anneau dont on connaît maintenant la signification trompeuse. Enfin, la description délirante de Mathias déchirant un prospectus (p. 252) confirme les impressions premières du lecteur : la scène, par son excessive minutie, suggère la folie et, implicitement, la culpabilité du personnage.

L'analyse de la focalisation du *Voyeur*, renouvelle, on le voit, l'interprétation de son intrigue. D'une part, la focalisation interne et radicale montre que le héros, loin d'être un agresseur ou un assassin, est un fabulateur qui prend plaisir à inventer des scénarios d'agression dont il imagine être l'auteur. D'autre part, la focalisation zéro explique comment le narrateur impose imperceptiblement son point de vue dans le récit pour accentuer la « folie » du personnage et détourner le lecteur des véritables enjeux de l'intrigue.

À cet égard, le maniement ingénieux de la focalisation du narrateur rejoint directement les enseignements de Robbe-Grillet et du Nouveau Roman. En effet, on connaît la méfiance de l'auteur pour les narrateurs traditionnels : ils ne sont jamais objectifs – malgré qu'ils prétendent le contraire – puisqu'ils s'impliquent personnellement dans la narration en la teintant de leurs convictions particulières. Ainsi s'interroge-t-il, assez ironiquement dans « Nouveau Roman, homme nouveau » :

Qui décrit le monde dans les romans de Balzac? Quel est ce narrateur omniscient, omniprésent, qui se place partout en même temps, qui voit en même temps l'endroit et l'envers des choses, qui suit en même temps les mouvements du visage et ceux de la conscience, qui connaît à la fois le présent, le passé et l'avenir de toute aventure? Ça ne peut-être qu'un Dieu²³⁸.

Or, avec *le Voyeur*, le romancier parodie la subjectivité abusive du narrateur classique, tout en ne s'impliquant jamais personnellement dans le récit. D'une part, il montre bien que son narrateur n'est pas objectif puisqu'il adopte le point de vue déviant d'un personnage qui jouit de s'inculper d'un crime crapuleux et sordide; mais d'autre part, le voilà, lui, parfaitement objectif puisqu'il

²³⁸ Alain Robbe-Grillet, « Nouveau Roman, homme nouveau », *Pour un Nouveau Roman*, op. cit. n. 110, p. 118.

prend radicalement le point de vue de son héros dont il ne déroge que pour adopter un point de vue neutre, vide et objectif, une *focalisation zéro*.

3. La focalisation interne et radicale d'un personnage absent : *la Jalousie*

Qui raconte l'histoire de *la Jalousie*? La question paraît simple et la réponse semble venir naturellement : c'est sans conteste le mari jaloux! Telle est du moins la réponse que fournissent le plus souvent les critiques s'intéressant aux œuvres de Robbe-Grillet. Bruce Morrissette, le premier, l'indique déjà clairement en considérant que, dès l'ouverture de *la Jalousie*, « nous sommes placés – nul n'en saurait douter après quelques pages de lecture – dans l'esprit [...] d'un narrateur ou d'un pseudo-narrateur qui, dès la première phrase du récit fait preuve d'un intérêt minutieux pour tout ce qui l'entoure²³⁹ ». La suite de l'analyse confirme que le critique confond le narrateur et le personnage du mari : il parle tantôt de « l'inquiétude du narrateur quant aux actions de sa femme²⁴⁰ », considère ensuite que « tout le récit se déroule dans la mémoire du narrateur²⁴¹ », que le système de liaison des scènes « est axé sur l'espace visuel du narrateur²⁴² », etc.

Pour d'autres critiques, comme Olga Bernal, par exemple, « *la Jalousie* n'a pas de véritable narrateur [...]. À la place du « je » ou du « il » traditionnels, nous avons un *regard narrateur*. Cet homme qui surveille sa femme est aussi un homme qui surveille son propre regard²⁴³ ». Mis à part le fait que Bernal confond les notions de voix et de mode narratifs et qu'elle suggère qu'un récit sans narrateur puisse exister, ses considérations sur le « regard narrateur » indiquent de façon évidente qu'elle l'assimile au personnage du mari jaloux. De même, toute l'étude de Paul Fortier sur *la Jalousie* découle de considérations préliminaires sur le statut particulier du narrateur, ce mari jaloux, qui « ne se décrit jamais et exprime assez rarement ses opinions sur ce qu'il présente²⁴⁴ ». L'étude de Robert Brock va dans le même sens : non seulement le critique confond-il sans cesse le narrateur de *la Jalousie* avec Robbe-Grillet lui-même, mais il prend pour

²³⁹ Bruce Morrissette, « Le paroxysme du « je-néant ». *la Jalousie* », *les Romans de Robbe-Grillet*, *op. cit.* n. 145, p. 116.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 116.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 122.

²⁴² *Ibid.*, p. 129.

²⁴³ Olga Bernal, *op. cit.* n. 144, p. 167-168.

²⁴⁴ Paul A. Fortier, *Structures et communication dans « la Jalousie » d'Alain Robbe-Grillet*, Sherbrooke, Éditions Naaman, 1981, p. 23.

acquis que le « narrateur-observateur » n'est autre que le mari²⁴⁵. Les mêmes présupposés se trouvent encore dans les études les plus récentes du troisième roman de Robbe-Grillet. Roger-Michel Allemand, par exemple, considère que *la Jalousie* est contée par un « narrateur absent qui observe tout et dont on ne peut déceler la présence en creux qu'à travers de faibles indices²⁴⁶ ».

Si une première lecture de *la Jalousie* laisse effectivement à penser que le narrateur du récit pourrait bien être le mari jaloux lui-même, tel n'est évidemment pas le cas. Il suffit de poser la question de la focalisation pour le comprendre d'un coup. Le narrateur de *la Jalousie* est tout aussi froid, objectif et présent que celui des *Gommes* ou du *Voyeur*, à la différence qu'il adopte la focalisation radicale d'un personnage qui n'est jamais présenté, décrit ou mis en scène.

Or, le jeu marque un pas de plus dans l'ordre des expérimentations de la focalisation puisque, en s'assurant que le point de vue visuel du mari ne porte jamais sur lui²⁴⁷, le narrateur confère à son récit l'allure d'une narration homodiégétique dont la transposition au mode personnel s'avère impossible, contrairement aux premiers romans. Effectivement, l'opération ne change rien au texte de *la Jalousie* puisqu'elle ne mesure la focalisation interne radicale que si le passage transposé en narration homodiégétique porte sur un personnage ou l'implique. Or, dans *les Gommes* et *le Voyeur*, l'opération se révélait d'autant plus concluante que les personnages dont on adoptait le point de vue étaient toujours nommés ou clairement inclus dans la narration. Mais puisque, dans *la Jalousie*, le mari n'est jamais nommé ou présenté et qu'aucun passage du récit ne l'implique – autrement que par sa perspective – la transposition du roman à la première personne s'avère impossible.

La focalisation interne, fixe et radicale de *la Jalousie* est donc une réalisation véritablement spectaculaire. Elle l'est d'autant plus qu'elle s'oriente selon une double perspective, comme nous l'indique le titre de l'œuvre. Le terme « jalousie », qui renvoie d'abord au dispositif d'une fenêtre permettant de voir sans être vu, annonce toute la problématique de la restriction de champ dont les modalités se rapprochent étroitement des techniques du cinéma et expliquent la dynamique descriptive du roman. Mais également, le sentiment de « jalousie », produit par la crainte que la personne aimée en aime un autre, déteint sur l'ensemble du récit puisque le

²⁴⁵ Robert R. Brock, *Lire, enfin, Robbe-Grillet*, New York, Peter Lang, 1991, p. 47-57.

²⁴⁶ Roger-Michel Allemand, « la Jalousie », *Alain Robbe-Grillet*, Paris, Seuil (coll. « les Contemporains »), 1997, p. 74.

²⁴⁷ On se rappellera que la présentation de certains personnages des *Gommes* avait permis, par un effet de miroir, la description du patron et de Garinati, sans pour autant contrevenir aux restrictions imposées par l'adoption de la focalisation interne radicale.

narrateur, en adoptant le point de vue du mari, teinte l'histoire d'un sentiment de doute, de crainte, de peur qui, à force de s'accroître, influence directement l'ordre et la nature des événements. De même, l'affirmation de plus en plus perceptible de ce sentiment de jalousie explique la chronologie du récit qui tient à l'expression de plus en plus systématique de la focalisation interne. À force de revoir et de modifier les événements, le mari découvre la liaison réelle – et non imaginaire, comme on le croit souvent – de sa femme avec Frank, qu'il refuse pourtant d'accepter. Telle est du moins notre hypothèse.

Dès lors, la focalisation zéro du narrateur correspond aux passages qui, vraisemblablement, ne renvoient ni à ce que le personnage voit, ni à ce qu'il perçoit ou reconstitue en imagination. Or, dans *la Jalousie*, la focalisation zéro dévoile le véritable enjeu de l'œuvre qui concerne moins l'identité du narrateur – toujours neutre, froid, objectif et *présent* – qu'un personnage absent dont il adopte le point de vue. Le jeu produit sur la lecture un impact encore jamais atteint ni surpassé depuis par aucun autre roman.

3.1 Un espion à l'ouïe fine et au regard perçant

Par son évidente proximité avec les techniques cinématographiques, *la Jalousie* a suscité bien des débats. Pour certains critiques de cinéma²⁴⁸, l'intérêt porté au regard, à la prise de vue, à l'éclairage, à la description dite « objective », résulte d'une imitation fâcheuse des techniques filmiques et de leurs effets visuels. Pourtant, on sait maintenant que Robbe-Grillet se sert simplement de certaines techniques cinématographiques comme la focalisation pour renouveler celles du roman. Si cela confère parfois au récit un aspect plus « visuel », les romans n'en restent pas moins de œuvres littéraires. On ne peut qu'en convenir, surtout lorsqu'on accepte que l'œil qui voit dans le roman n'est jamais l'équivalent d'une caméra qui montre quelque chose; cet œil, c'est plutôt celui d'un homme, tout imprégné de sa subjectivité, mais limité, comme au cinéma, aux conditions réalistes de sa position d'observateur. En limitant toujours la description – visuelle ou auditive – au point de vue du mari, le narrateur de *la Jalousie* offre donc une illustration éclairante des préceptes du « Nouveau Réalisme » que préconise Robbe-Grillet²⁴⁹.

²⁴⁸ Voir tout particulièrement le numéro « Roman et Cinéma » de *la Revue des Lettres modernes*, *op. cit.* n. 138.

²⁴⁹ Dans « Nouveau roman, homme nouveau », Robbe-Grillet précise que « *le Nouveau Roman ne s'intéresse qu'à l'homme et à sa situation dans le monde.* [...] L'homme y est présent à chaque page, à chaque ligne, à chaque mot. 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, la pensée qui les revoit, la passion qui les déforme. Les objets de nos romans n'ont jamais de présence en dehors des perceptions humaines, réelles ou imaginaires; ce sont des objets comparables à ceux de notre vie

Dans *la Jalousie*, l'œil du mari est toujours situé et son regard est toujours orienté dans une direction spécifique, selon le poste d'observation qu'il occupe. Son regard vient parfois « du fond de la chambre » (p. 11), de « l'une ou l'autre des deux fenêtres, ouvertes, de la chambre » (p. 12) ou de « la terrasse » (p. 13). À certaines occasions, le narrateur mentionne même les postes d'observation qui, du point de vue du mari espion, auraient permis une meilleure prise de vue. Par exemple, au moment où A s'apprête à descendre de la voiture, le mari conçoit que « les fenêtres du salon donneraient, du même spectacle, une vue directe et sous un angle plus commode » (p. 204).

Comme au cinéma, les descriptions visuelles du mari doivent respecter les limites imposées par la position de l'observateur : le champ de vision ne peut jamais, comme dans certains romans traditionnels, dépasser ce qu'autorise la focalisation du personnage²⁵⁰. Ainsi, l'observateur assis sur la terrasse constate que « les jours trop étroits de la balustrade ne permett[ent] pas d'apercevoir vraiment le paysage; et le regard, par-dessus la barre d'appui, n'attei[nt] que le ciel » (p. 28). De même, ce n'est que lorsque « le système de jalousies, [...] [est] ouvert au maximum » qu'apparaît A « debout contre la fenêtre de droite » (p. 40). Mais lorsqu'elle quitte enfin sa chambre, sa silhouette, « découpée en lamelles horizontales par la jalousie [...]dispar[âit] », contraignant le mari à changer l'orientation de son regard qui se porte désormais « sur la partie plate de la route » (p. 41).

De même, l'éclairage des scènes, toujours précisé, influence directement les descriptions rendues du point de vue du mari. À la tombée du jour, la lampe à gaz dont « la lumière est trop crue » est déplacée sur le buffet de la salle à manger : « la tête de Frank a disparu. [...] Seule sa manche droite est frappée par les rayons, de trois quarts arrière » (p. 22-23). L'éclairage est si faible que, sur la terrasse, « le visage de Frank, presque à contre-jour, ne livre pas la moindre expression » (p. 27); mais lorsque enfin « l'œil [...] s'accoutume au noir, [...] une forme plus claire se détach[e] contre le mur de la maison : la chemise blanche de Frank » (p. 29).

Par ailleurs, les descriptions de *la Jalousie* oscillent régulièrement, comme au cinéma, du simple plan fixe à un véritable balayage de l'espace visuel. Depuis le fond de la chambre, « le

quotidienne, tels qu'ils occupent notre esprit à tout moment ». *Pour un Nouveau Roman*, op. cit. n. 110, p. 116-117.

²⁵⁰ Dans « Notes sur la localisation et les déplacements du point de vue dans la description romanesque », Robbe-Grillet défend cette idée en s'appuyant sur 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; sauf dans le cas particulier où il s'agit de ce qu'enregistrent les sens d'un personnage déterminé, on rencontre à la fois dans une même phrase, décrivant par exemple une maison, des mots impliquant un narrateur situé dedans, d'autres impliquant un narrateur situé dehors, des mots enfin n'impliquant rien du tout (sans orientation définie) ». *Op. cit.* n. 138, p. 256.

regard [...] passe par-dessus la balustrade, ne touche terre que beaucoup plus loin, sur le flanc opposé de la petite vallée, parmi les bananiers de la plantation » (p. 11). Autre exemple, depuis un point de la balustrade, à deux pas de l'angle formé par la porte du couloir et le grand lit de A, « un trajet oblique pénètre ainsi la chambre par la seconde fenêtre et coupe en biais le pied du lit pour aboutir à la commode. A, qui s'est redressée, pivote sur elle-même » (p. 185). Le narrateur de *la Jalousie* s'inspire donc des travellings cinématographiques pour livrer des descriptions mouvantes, mais toujours compatibles avec la restriction de champ.

Enfin, *la Jalousie* offre même des exemples de « fondus » descriptifs directement inspirés du cinéma²⁵¹. Par exemple, la description de la photographie de A, assise à la terrasse d'un café, permet la transition à la description de la terrasse vide de la maison (p. 126). De façon similaire, la tache d'huile maculant le sol où est normalement stationné le véhicule de Frank permet la transition à la description de la tache du mille-pattes écrasé sur le mur :

La cour est vide. [...] Seule demeure, à la place qu'elle occupe d'ordinaire, une large tache noire contrastant avec la surface poussiéreuse de la cour. C'est un peu d'huile qui, goutte à goutte, a coulé du moteur, toujours au même endroit. [...] La tache commence à s'élargir, un des côtés se gonflant pour former une protubérance arrondie [...] Sur le mur d'en face, le mille-pattes est là [...] (p. 126-127).

On voit donc comment les descriptions visuelles de *la Jalousie* s'inspirent des techniques du film sans pour autant dénaturer le roman. Au contraire, le narrateur de *la Jalousie*, en restreignant la portée des descriptions à ce qu'autorise, de façon réaliste, la position de l'œil du mari, s'impose le respect absolu de la focalisation du protagoniste et fait apparaître, du même coup, le caractère arbitraire de la focalisation conventionnelle du roman traditionnel, comme celui du récit cinématographique d'ailleurs, où la caméra subjective est bien rarement radicale.

Mais au-delà de la simple observation, les descriptions visuelles du mari dévoilent le processus de liaison unissant les différentes scènes. Bruce Morrissette en a déjà réalisé l'étude²⁵² qui mérite toutefois d'être révisée en termes de focalisation. Le mari, en espion discret, observe sa femme, A, dont il craint cependant de croiser le regard. Dès que les yeux de celle-ci risquent de croiser les siens, le mari se détourne vers autre chose, ce que reproduit le narrateur en adoptant rigoureusement la focalisation du héros. Les passages l'illustrant sont nombreux. En fait, toute

²⁵¹ On se rappellera la mésentente d'Alain Resnais et d'Alain Robbe-Grillet à ce sujet. Voir André S. Labarthe et Jacques Rivette, « Entretien avec Resnais et Robbe-Grillet » dans *les Cahiers du cinéma*, op. cit. n. 162.

²⁵² Bruce Morrissette, « Le paroxysme du « je-néant » : *la Jalousie* », op. cit. n. 145, p. 129-130.

la dynamique descriptive de *la Jalousie* en relève. Sans doute est-ce lorsque A rédige une lettre en jetant à l'occasion un regard par la fenêtre que ce processus transparait de la façon la plus évidente. Penchée sur la table à écrire, A, attirée par le chant lointain d'un indigène, se relève et « tourn[e] la tête vers la fenêtre ouverte, à côté d'elle » (p. 102). De crainte d'être découvert, le mari détourne aussitôt le regard : « Dans le fond du vallon, des manœuvres sont en train de réparer le pont de rondins qui franchit la petite rivière » (p. 102). De même, lorsqu'il se risque à observer A de nouveau, il la redécouvre, dans sa chambre; elle continue la rédaction de sa lettre :

Mais la tête aux souples boucles noires se redresse lentement et commence à pivoter, lentement mais sans à-coup, vers la fenêtre ouverte. / Les ouvriers du pont sont au nombre de cinq, comme les troncs de rechange. Ils sont en ce moment tous accroupis dans la même position (p. 103-104).

Ici encore, le mari détourne le regard, ce que matérialise la brusque transition à la description des travailleurs indigènes. Dans un cas comme dans l'autre, la transition qui s'opère entre ces séquences descriptives met en évidence la focalisation du mari²⁵³.

On aurait pourtant tort de considérer que les liaisons permettant la progression des descriptions se limitent à de simples changements d'orientation du regard. Le plus souvent, lorsque la description visuelle devient scabreuse, l'oreille relaye l'œil. Les séquences du récit sont donc également liées entre elles par une série de descriptions auditives qui permettent de combler le vide laissé par l'observation visuelle devenue impossible ou dangereuse. À la tombée du jour, par exemple, A, délaissant la lecture du roman que lui a apporté Frank, observe les bananiers « bientôt invisibles dans l'obscurité. Elle semble écouter le bruit qui monte de toutes parts, des milliers de criquets peuplant le bas-fond » (p. 17). Le mari, qui doit détourner le regard pour éviter d'être surpris par sa femme, s'attarde, comme elle, au crépitement des insectes qui, pourtant, ne semble guère l'intéresser : « c'est un bruit continu, sans variations, étourdissant, où il n'y a rien à entendre » (p. 17)²⁵⁴. De même, la scène durant laquelle, le mari, en l'absence de A, observe la trajectoire des moustiques autour de la lampe à gaz (p. 149-150) nous offre un autre exemple de cette dynamique descriptive. La vue des moustiques devenant plus ou moins

²⁵³ Notons toutefois que la focalisation du mari n'implique pas nécessairement qu'elle ne corresponde pas, à l'occasion, à celle de son épouse. Lorsque le mari détourne son regard pour observer les ouvriers du pont par exemple, rien n'empêche que la description, livrée du point de vue du mari, corresponde également à la focalisation de A. On peut sans difficulté le concevoir, sans compter qu'une telle rencontre des points de vue avait été décelée dans l'analyse de la focalisation de *l'Année dernière à Marienbad*. Mais, à la différence du premier film de Robbe-Grillet où l'on avait trouvé un changement de focalisation de X à A, dans *la Jalousie*, la focalisation reste toujours celle du mari, même lorsque la restriction de champ concorde avec celle de l'épouse.

²⁵⁴ Évidemment, les remarques que nous proposons plus tôt (voir la notice précédente) sur la rencontre des focalisations s'appliquent également au point de vue auditif du récit : ce qu'entend le mari peut tout aussi bien correspondre à ce qu'entend son épouse, sans pour autant qu'il y ait un changement de focalisation.

intéressante, « l'oreille » du mari relaye la description visuelle. Et, à l'inverse, une fois le bruit disparu, c'est « l'œil » qui prend en charge la description des moustiques.

Plus significativement encore, les descriptions auditives témoignent à l'occasion d'une tentative manifeste d'échapper à une scène troublante que le mari préfère ne pas voir. Lorsque Frank, A et son mari prennent le café sur la terrasse, par exemple, l'observateur constate que « l'espace entre la main gauche de A et la main droite de Frank est de dix centimètres, environ. Le cri menu d'un carnassier nocturne, aigu et bref, retentit de nouveau, vers le fond de la vallée, à une distance imprécisable » (p. 30). La main de Frank se rapproche imperceptiblement de celle de A, et cela devient intolérable; mieux vaut alors s'attarder aux cris des animaux sauvages.

On devine déjà que les liaisons auditives qui s'établissent entre les scènes descriptives du récit marqueront également la transition entre différents souvenirs ou remodelages imaginaires. C'est le cas d'une des scènes présentant le départ subit de Frank, puis son retour. Alors que A, après le départ de Frank, s'apprête à poursuivre la lecture de son roman :

De l'autre côté de la maison, on entend un camion chargé qui descend la grand-route, vers le bas de la vallée, la plaine et le port [...]./ Ce n'est pas le bruit d'un camion que l'on entend, mais bien celui d'une conduite intérieure, en train de descendre le chemin depuis la grand-route vers la maison./ [...] La voiture bleue vient de s'arrêter au milieu de la cour. A et Frank en descendent en même temps (p. 203).

De toute évidence, la description auditive transite d'un souvenir à l'autre : puisque les bruits de moteurs se ressemblent, le narrateur, du point de vue du mari, peut tout aussi bien passer subitement du souvenir du départ de Frank à celui de son retour de la ville avec A. Ces considérations annoncent d'emblée toute la dynamique structurelle de *la Jalousie* dont la narration est en continuel remodelage.

3.2 La découverte d'une liaison coupable

Qu'en est-il de la chronologie des événements de *la Jalousie*? Les reprises et les remodelages qui dominent la narration semblent indiquer qu'elle n'en suit aucune. C'est d'ailleurs l'interprétation du roman la plus couramment acceptée par la critique²⁵⁵. Il va sans dire

²⁵⁵ Notons au passage que Robbe-Grillet lui-même entretient cette idée. Dans une déclaration parue dans *les Nouvelles littéraires* du 22 janvier 1959, Robbe-Grillet spécifie que « vouloir reconstituer [...] la chronologie de *la Jalousie* est impossible, impossible parce que je l'ai voulu ainsi ». Cité par Bruce Morrissette dans « Le paroxysme du « je-néant ». *La Jalousie* », *op. cit.* n. 145, p. 123.

que si l'on attribue la narration au mari, le récit semble bien se dérouler selon l'ordre qu'il choisit. Et il paraît alors évident qu'il *fabule* la liaison de A et de Frank et qu'il affirme, au fur et à mesure que progresse l'histoire, une jalousie malade que *rien ne motive*, sinon son instabilité sentimentale.

Mais la restriction de champ nous permet d'envisager autrement l'histoire. D'abord, si l'on accepte que tous les événements sont présentés du point de vue du mari, rien n'indique plus que la liaison de A et de Frank résulte de ses fabulations. Bien au contraire, le mari devient le témoin privilégié d'une véritable liaison adultère. Mais cette réalité est si difficile à supporter qu'il fait tout pour la rendre incroyable. Voilà ce que raconte le narrateur de ce point de vue.

Dès lors, la focalisation détermine l'ordre du récit qui s'élabore en trois étapes marquant la découverte progressive de cette liaison : d'abord, les événements qui précèdent l'adultère, mais qui, présentés du point de vue du mari, sont réduits à quelques détails qui paraissent assez futiles; ensuite, les événements qui suivent l'infidélité dont le mari découvre peu à peu les preuves – à ce point crédibles que le lecteur les croit inventées de toute pièce; enfin, les événements qui révèlent sa jalousie délirante et qui rendent tout à fait invraisemblable sa perception de la triste réalité. Ces trois états de l'histoire répondent à l'expression de plus en plus perceptible de la focalisation interne radicale.

Les premières sections du récit mettent en évidence la véritable liaison de A et Frank que le mari refuse de reconnaître. Le narrateur limite alors les événements à une série de détails que le mari trouve suspects, mais qui reproduisent clairement ses inquiétudes. Dès les premières pages du récit, la présence de Frank l'agace : il « est encore là, souriant, loquace, affable » (p. 17); il vient dîner sans sa femme, prétextant qu'elle a été retenue par quelque malaise ou quelque obligation domestique (p. 17). Le convive manifeste également « une énergie et un entrain démesurés » à manger sa soupe (p. 23). Il s'attarde de plus en plus, ne trouvant qu'avec peine des excuses pour retourner chez lui (p. 30). Enfin, il propose à A de l'emmener en ville pour qu'elle puisse y faire quelques courses (p. 61).

Mais A elle-même adopte une attitude dérangeante, de sorte que la liaison des amants se dessine de plus en plus clairement, malgré que le mari se refuse toujours à la reconnaître. Dès les premières pages du récit, A se livre à une entreprise de séduction. Lors des visites de Frank, elle porte des robes ajustées (p. 10), ce que remarque d'ailleurs son invité en mentionnant, lors du dîner, une récente dispute à ce sujet avec Christiane, sa femme, qui en critique « la forme « trop chaude pour ce pays » » (p. 22). Sur la terrasse, A s'assied toujours auprès de Frank (p. 19, 27, 44, etc.), comme dans la salle à dîner d'ailleurs (p. 21). Du point de vue du mari, elle porte un

intérêt manifeste aux histoires de son convive qui, pourtant, sont tout à fait insignifiantes : « elle l'encourage de temps à autre par quelques mots prouvant son attention » (p. 20). Enfin, lors de l'apéritif, le boy de A oublie mystérieusement d'apporter le sceau à glace, ce qui contraint le mari d'aller le chercher lui-même et de la laisser seule avec l'invité. Or, n'est-ce pas tout à fait suspect, compte tenu que A n'a habituellement jamais de mal à se faire comprendre de ses domestiques (p. 51)?

Manifestement, une inquiétante complicité se développe peu à peu entre A et Frank, ce que perçoit très bien le mari. Lorsque Frank évoque les problèmes mécaniques de sa camionnette, il ne manque pas de mentionner qu'à son avis, « il existe des conducteurs sérieux, même parmi les noirs » (p. 25). Or, « A est aussi de cet avis » (p. 25) ce qui, pour le mari, devient la preuve de leur connivence. De même, lorsque A, sur la terrasse, « fredonne un air de danse dont les paroles demeurent inintelligibles », le mari conçoit que « Frank les comprend peut-être, s'ils les connaît déjà, pour les avoir entendues souvent, peut-être avec elle » (p. 29-30). Ensuite, A et Frank s'entretiennent constamment du roman qu'ils sont en train de lire (p. 26, 54), ce qui finit par donner lieu à un jeu de reconstitution de l'intrigue dont le mari se voit nécessairement exclu (p. 82-83). Enfin, sur le modèle de A, Frank se met à boire « à petites gorgées » son apéritif (p. 81; 83), ce qui devient, pour le mari, le signe d'une complicité agaçante. Pourtant, celle-ci semble de l'ordre du fantasme. La focalisation est à ce point radicale qu'elle limite la perception des événements à une série de détails insignifiants qui, par l'importance exagérée que leur accorde le mari jaloux, conduisent nécessairement le lecteur à les interpréter.

Les événements suivant le voyage en ville – lequel concorde vraisemblablement avec la réalisation concrète de la liaison adultère – accentuent davantage les suspicions du mari. Dès lors, la focalisation du personnage transparait si nettement que sa jalousie semble surfaite. Pour le mari, les explications que fournit Frank au sujet du retard de leur arrivée prennent l'allure d'un « témoignage en justice », d'une « récitation » (p. 85). De même, Frank, visiblement mal à l'aise, s'attarde de moins en moins lors de ses visites, buvant « d'un trait » ses apéritifs (p. 88, 200, 215-216). Il n'explique jamais pourquoi sa conduite intérieure bleue, « presque neuve » (p. 86) est tombée en panne le jour du voyage en ville et ne détaille pas non plus les réparations qu'elle a nécessitées, contrairement à son habitude (p. 89). Et, même lorsqu'il racontera que la mécanique de son véhicule a de nouveau fait défaut, il ne fera jamais allusion « à l'incident analogue qui s'[était] produit en ville lors de son voyage avec A » (p. 197-198). Par ailleurs, A aussi se comporte étrangement, ce qui ne manque pas de raffermir les premières inquiétudes du mari. Elle ne précise jamais la nature des achats effectués en ville (p. 91, 122, etc.); elle ne rapporte

aucune nouvelle intéressante de son voyage (p. 95); elle évite manifestement de décrire la chambre où elle a passé la nuit avec Frank (p. 96).

Or, cette jalousie de plus en plus concrète donne lieu à une série de révisions des premiers événements de l'histoire. Celles-ci dévoilent ce que tentait d'abord de cacher le mari : les preuves évidentes d'une véritable liaison coupable. À la première lecture cependant, ces détails semblent bien résulter des imaginations du héros puisqu'ils n'apparaissent pas dans la version initiale des faits. Le voyage en ville, qui ne visait au départ qu'à accommoder A (p. 60-61), finit par faire l'objet d'une discussion à « bâtons rompus » assez surprenante (p. 98 et 190). Au moment de prendre le café, la main de Frank, qui semblait d'abord un peu trop rapprochée de celle de A (p. 30) finit par la toucher: leurs bras « effectuent de temps à autre des déplacements incertains, de faible amplitude, à peine ébauchés que déjà revenus de leur écart, ou bien peut-être imaginaires » (p. 99). Frank, qui avait d'abord cherché à meubler la conversation en racontant l'histoire insignifiante d'une panne de voiture (p. 25) manifeste, lors d'une reprise de la même scène, de plus en plus d'enthousiasme à raconter la même anecdote, « riant et faisant des gestes avec une énergie et un entrain démesurés » (p. 110), comme s'il cherchait désespérément à attirer l'attention de A. Sur le même modèle, si Frank avait d'abord manifesté un peu trop d'entrain à manger sa soupe lors du premier dîner (p. 23), dans le remodelage de la scène, le mari exagère son comportement jusqu'au délire : « la main droite saisit le pain et le porte à la bouche, la main droite repose le pain sur la nappe blanche et saisit le couteau, la main gauche saisit la fourchette, la fourchette pique la viande, le couteau coupe un morceau de viande [...] » (p. 111-112).

Les reprises et les remodelages révèlent également la culpabilité de A, et dévoilent, par la même occasion, la jalousie de plus en plus perceptible du mari. Lors des premières visites de Frank, A avait rapproché sa chaise de celle de son convive de façon à éviter de renverser les verres qu'elle était en train de servir (p. 18). Mais la révision de la scène dévoile la véritable version des faits : « elle s'appuie de l'autre main au bras du fauteuil et se penche vers lui, si près que leurs têtes sont l'une contre l'autre » (p. 59). De même, la révision de la scène de l'apéritif au cours de laquelle A avait oublié le sceau à glace (p. 51) fait apparaître la correspondance secrète – et toute probable – entre Frank et A. D'ailleurs, le mari, pendant le repas, perçoit très bien que Frank cherche vainement à dissimuler la petite enveloppe bleue que lui aurait remise A (p. 106-107).

Ajoutons un dernier exemple qui, à lui seul, résume parfaitement toute la dynamique du récit. Il s'agit du moment où Frank et A reviennent de leur voyage en ville. À sa première présentation, la scène reste volontairement vague puisque le mari refuse toujours l'infidélité de sa

femme : A « s'est penchée vers la portière. Si la vitre a été baissée – ce qui est vraisemblable – A peut avoir introduit son visage dans l'ouverture au-dessus des coussins [...] à la rencontre du conducteur resté au volant » (p. 58). Dans une première reprise, la mari ajoute un détail qui confirme ses inquiétudes : lorsque A retire enfin sa tête de la voiture, elle jette « un dernier regard en arrière » avant de regagner la maison (p. 75). Ce premier ajout annonce d'emblée tout le tragique de l'incident qui, au fil de ses remodelages, perd pourtant de sa vraisemblance :

Elle s'est immobilisée contre la portière avant et se penche vers les coussins de molesquine [sic.] grise, par-dessus la vitre baissée au maximum. / La robe blanche à large jupe disparaît presque jusqu'à la taille. La tête, les bras et le haut du buste, qui s'engagent dans l'ouverture, empêchent en même temps de voir ce qui se passe à l'intérieur (p. 116).

Lorsque A émerge enfin de la voiture, les efforts qu'elle a déployés la contraignent à remettre de l'ordre dans sa chevelure défaits. Pourtant, elle n'en ressort qu'avec un « très petit paquet vert de forme cubique » (p. 116), ce qui paraît tout à fait suspect. Enfin, la dernière version de la scène prolonge substantiellement l'incident et confirme la relation des deux amants : Frank et A sortent tous deux de l'automobile; « les deux personnages s'approchent aussitôt l'un de l'autre, devant le capot de la voiture [...]. La tête de Frank s'incline en avant »; puis, lorsque les deux personnages se dirigent enfin vers la maison, « ils sourient en même temps, du même sourire, quand la porte s'ouvre » (p. 204-205). Les reprises multiples de cette scène d'arrivée mettent en évidence tout l'impact de la restriction de champ : elle rend incroyable la jalousie croissante du mari et, pour bien dire, le délire qui en découle.

Dès lors, on ne s'étonne plus que le mari développe un rapport maladif avec les objets qui lui rappellent la sensualité de sa femme et son infidélité : au fur et à mesure qu'il découvre la vérité, ces objets – la chevelure de A, la scutigère écrasée – deviennent la source d'hallucinations à caractère érotique et morbide. Mais ces égarements constituent moins une preuve de sa « folie » qu'un moyen lui permettant d'exorciser, en la dramatisant, la triste réalité.

Du point de vue du mari, la chevelure de A fait ressortir toute sa sensualité : « les boucles noires de ses cheveux se déplacent d'un mouvement souple, sur les épaules et le dos, lorsqu'elle tourne la tête » (p. 10-11). Bientôt, il lui confère un caractère nettement érotique : « La chevelure lustrée luit [...]. De 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 » (p. 44). Ainsi perçue, la chevelure de A devient l'objet d'une obsession et donne lieu à de véritables fantasmes : le bruit léger de la brosse, « qui tient du souffle ou du crépitement » (p. 64), les

« ondulations souples » de la chevelure noire qui « pend librement jusqu'à la taille » (p. 65), la « main libre qui y plonge ses doigts effilés » (p. 120), conduisent le mari à imaginer A, allongée sur son lit, adoptant une pose suggestive : « une de ses jambes repose sur la couverture de satin; l'autre, fléchie au genou, pend à demi sur le bord » (p. 120). Le scénario se répète lorsque le mari, en l'absence de sa femme, détaille sa photographie: les « menus mouvements imperceptibles [de la chevelure] [...], cré[ent] des remous luisants, vite amortis dont l'intensité soudain se ranime en convulsions inattendues, un peu plus bas... plus bas encore... et un dernier spasme beaucoup plus bas » (p. 134).

Sur le même modèle, l'écrasement de la scutigère est d'abord rapidement évoqué, comme s'il s'agissait d'un événement anodin: « une tache noirâtre marque l'emplacement du mille-pattes écrasé la semaine dernière, au début du mois, le mois précédents peut-être, ou plus tard » (p. 27). Mais, comme pour la chevelure, l'événement donne bientôt lieu à des remodelages fantasmatiques qui, de fil en aiguille, sont directement associés à l'adultère : lorsque Frank écrase courageusement la bestiole, la main de A se crispe d'abord sur le manche du couteau (p. 63). Puis, au fil des reconstitutions, elle finit par se resserrer sur une nappe blanche (p. 97), toute semblable aux draps du lit dans lequel elle aurait passé la nuit avec Frank.

Rien n'est d'ailleurs tenté pour effacer cette tache (p. 90), ce qui devient d'autant plus inquiétant que le mari, se retrouvant seul, finit par en venir à bout (p. 129-130). Mais l'isolement dans lequel il se retrouve en l'absence de sa femme le conduit bientôt au délire. Le mille-pattes, à la taille moyenne (p. 62), prend soudainement des dimensions démesurées : « il est gigantesque : un des plus gros qui puisse se rencontrer sous ces climats. Ses antennes allongées, ses pattes immenses étalées autour du corps, il couvre presque la surface d'une assiette ordinaire » (p. 163). Or, la description à caractère hallucinatoire permet au mari d'imaginer la liaison sexuelle des deux amants : « les deux longues antennes accélèrent leur balancement alterné. [...] / La main aux phalanges effilées s'est crispée sur le drap blanc. [...] / Dans sa hâte d'arriver au but, Frank accélère encore l'allure » (p. 165-166). Cette scène primitive conduit, par association, au fantasme de la mort des amants : Frank, qui « continue néanmoins d'accélérer » est maintenant dans sa voiture; il n'a pas vu « le trou qui coupe la moitié de la piste [...]. La conduite intérieure bleue va s'écraser [...]. / Aussitôt des flammes jaillissent » (p. 166-167), laissant alors entendre un léger crépitement rappelant tout autant le bruit du mille-pattes que celui de la brosse parcourant la chevelure de A. Ces associations fantasmatiques sont l'aboutissement de la focalisation du mari qui est ici à ce point radicale qu'elle permet de passer d'un simple sentiment de jalousie à la représentation délirante de la liaison adultère.

Ces considérations mettent en évidence le caractère proprement expérimental de *la Jalousie* où la focalisation domine entièrement la narration. Dans le récit classique, la focalisation est évidemment subordonnée à la narration, ce qui n'est pourtant pas le cas ici. Dans *la Jalousie*, le narrateur ne se contente pas d'adopter le point de vue du mari jaloux; au contraire, toute la narration se trouve déterminée par la focalisation radicale du personnage. D'abord, la restriction de champ détermine l'ordre de la présentation des événements et la temporalité du récit, toujours concordante avec la réalité du personnage. Ensuite, elle agit à ce point sur la narration qu'elle détermine la tournure de l'histoire puisque le narrateur présente ces scènes imaginaires et produit ces descriptions obsessionnelles.

Par ailleurs, toutes les tentatives mises en œuvre par le mari pour venir à bout de ses obsessions sont vouées à l'échec. Pourtant, les deux dernières parties du récit laissaient présager l'issue du délire. La remise en ordre des événements – qui s'élabore par la reprise intégrale des moments clés de l'histoire dans la huitième partie du récit – combinée à la description de « l'ombre du pilier » qui sert d'ouverture à la neuvième partie, semblaient annoncer un retour possible à la normale. Mais l'évocation iconoclaste de l'intrigue du roman africain qui sert de conclusion à l'histoire rappelle que rien n'est encore réglé et que le personnage dont on adopte le point de vue est toujours prisonnier de ses propres obsessions :

Le personnage principal du livre est un fonctionnaire des douanes. Le personnage n'est pas un fonctionnaire [...]. Les affaires de cette compagnie sont mauvaises [...]. Les affaires de la compagnie sont très bonnes. Le personnage principal [...] est malhonnête. Il est honnête, [etc.] (p. 216).

La focalisation radicale du mari contribue donc à emprisonner le lecteur dans un récit qui ne connaît d'ailleurs jamais de fin. Les dernières lignes de *la Jalousie* n'annoncent pas l'issue du délire du mari ni la résolution possible de ses obsessions. Bien au contraire, le dénouement de l'histoire annonce son recommencement : alors que « la nuit noire et le bruit assourdissant des criquets s'étendent de nouveau » (p. 218), on croirait presque apercevoir, « maintenant, l'ombre du pilier [...] [qui] divise en deux parties égales l'angle correspondant de la terrasse » (p. 9). On ne sort jamais du cercle infernal qu'impose le narrateur en adoptant la focalisation du mari jaloux.

3.3 La focalisation zéro et l'illusion d'une jalousie malade

Comme pour les récits précédents, la focalisation du personnage, en attirant l'attention du lecteur sur les qualités modales du récit, révèle la présence de passages qui ne peuvent correspondre à ce que le personnage voit, entend, perçoit ou imagine. Il s'agit de détails inutiles qui se glissent dans les descriptions rendues du point de vue du mari, mais qui dépassent ce qui peut normalement être vu par un « œil » humain. La description, en s'articulant du point de vue du narrateur, reste tout aussi neutre et objective que celle livrée du point de vue du protagoniste, à la différence que, sur le plan réaliste, elle dépasse les limites fixées par la restriction de champ.

La description de la plantation de bananiers qui meuble les premières pages l'illustre très bien. Le mari, posté sur la terrasse, admet que, depuis son poste d'observation, le « comptage des plans est assez facile; *en face de la maison surtout*, grâce au jeune âge des parcelles situées à cet endroit » (p. 32, nous soulignons). Il n'est donc pas étonnant de le voir décrire, de son propre point de vue, la dépression défrichée, le « liséré de brousse », le « flanc de la vallée [...] sans crête ni cassure rocheuse » (p. 33). Mais la description qui suit ces premières observations tombe dans une précision invraisemblable : « le trait de séparation entre la zone inculte de la bananeraie n'est pas tout à fait droit. C'est une ligne brisée, à angles alternativement rentrants et saillants, dont chaque sommet appartient à une parcelle différente, d'âge différent, mais d'orientation le plus souvent identique » (p. 33). Qui peut ici remarquer de tels détails sinon le narrateur dont le point de vue se glisse imperceptiblement dans une description déjà fort minutieuse?

Dans la suite du passage, la focalisation zéro apparaît encore plus nettement. Le narrateur se livre à une opération de découpage géométrique de la plantation et fait le décompte des plans de bananiers. Mais la description est manifestement trop précise pour être faite *seulement* du point de vue du propriétaire, car rien ne justifie celle-ci de son point de vue :

La rangée médiane, qui devrait avoir dix-huit plans s'il s'agissait d'un trapèze véritable, n'en comporte que seize. / Sur le second rang, en partant de l'extrême gauche, il y aurait vingt-deux plants (à cause de la disposition en quinconce) dans le cas d'une pièce rectangulaire. Il y en aurait aussi vingt-deux pour une pièce exactement trapézoïdale [...]. Et en fait, c'est vingt-deux plans qu'il y a (p. 34).

L'accumulation des détails confère à la description un caractère pratiquement surréaliste qui conduit à la perte du sens du récit :

Sans s'occuper de l'ordre dans lequel se trouvent les bananiers réellement visibles et les bananiers coupés, la sixième ligne donne les nombres suivants: vingt-deux, vingt-et-un, vingt, dix-neuf – qui représentent

respectivement le rectangle, le vrai trapèze, le trapèze à bord incurvé, le même enfin après déduction des pieds abattus pour la récolte (p. 36).

Or, si la publication de *la Jalousie* a contribué à raffermir l'image d'un Robbe-Grillet chosiste et anti-humaniste, c'est principalement parce que la critique n'a jamais perçu toute l'in vraisemblance de ces passages descriptifs dont la précision caricaturale met en évidence la volonté du narrateur de parodier la description classique. Ces descriptions géométriques et mathématiques affichent tout l'humour de Robbe-Grillet qui tient moins à dénaturer le roman qu'à dénoncer la tendance des écrivains à dépasser les limites de la vraisemblance et de l'observation réaliste.

Mais ce n'est pas tout. Dans *la Jalousie*, la focalisation du narrateur atteint un niveau de réalisation exceptionnel parce que, sur le modèle du *Voyeur*, l'instance narrative adopte un point de vue faux, mensonger et incroyable pour raffermir le fantasme du lecteur et le convaincre que le mari *fabule* la liaison de sa femme avec Frank. Ainsi entretient-il l'idée d'une jalousie malade, invraisemblable et peu crédible. C'est ainsi qu'il faut envisager cette description du mille-pattes:

A son extrémité postérieure, le développement considérable des pattes – de la dernière paire, surtout, qui dépasse en longueur les antennes – fait reconnaître sans ambiguïté la scutigère, dite « mille-pattes-araignée », ou encore « mille-pattes-minutes » à cause d'une croyance indigène concernant la rapidité d'action de sa piqûre, prétendue mortelle. Cette espèce est en réalité peu venimeuse; elle l'est beaucoup moins, en tout cas, que de nombreuses scolopendres fréquentes dans la région (p. 128).

La désignation de différentes espèces de mille-pattes prend ici l'allure d'une définition scientifique directement issue d'un ouvrage spécialisé. Il paraît donc nettement invraisemblable de l'attribuer au mari qui, d'ailleurs, ne décrit ainsi aucune autre espèce animale. Mais encore plus, la valeur obsessionnelle déjà conférée au mille-pattes se voit ici renforcée par le narrateur: la scutigère écrasée, qui représente symboliquement le début de la liaison coupable de A et Frank²⁵⁶, devient un objet menaçant qui annonce le fantasme de la mort des amants auquel le lecteur n'accorde que peu de crédit.

On comprend maintenant que la description de la gomme et de la lame de rasoir qui se trouvent sur le bureau de A (p. 132) est focalisée par le narrateur puisqu'elle dévoile une jalousie invraisemblable qui, de son point de vue, pourrait aboutir à quelque funeste action. Le

²⁵⁶ La forme en point d'interrogation laissée par la scutigère écrasée sur le mur (p. 64) marque symboliquement la naissance des doutes du mari et rappelle, au fil du récit, la terrible réalité qu'il vit.

phénomène se répète lorsque le narrateur décrit la photographie sur laquelle A adoptait une pose suggestive : « la main prend appui avec naturel sur l'extrême bord du siège, contre la cuisse; le bras nu légèrement fléchi au coude. Les genoux sont disjoints, les jambes à demi étendues, les chevilles croisées » (p. 133). Mais la sensualité de A, telle qu'imaginée par le mari, tient essentiellement à sa chevelure, de sorte que la pose provocante qu'elle adopte paraît invraisemblable : elle insinue que A est une femme qui cherche à séduire, ce qu'accepte difficilement le lecteur, plutôt convaincu de sa froideur (p. 24, 42, etc.). Enfin, la description corrigée de la photographie du calendrier, aboutit, comme la description du mille-pattes ou de la lame de rasoir, au fantasme de la mort de A, ce qui raffermi, dans l'esprit du lecteur, les intentions criminelles du mari. Mais il s'agit évidemment d'un jeu auquel se livre le narrateur puisque rien n'annonce une telle réaction du personnage :

Non. Son visage [celui d'un homme, sosie de Frank, vêtu d'un complet blanc et d'un casque colonial], qui n'est pas éclairé par le soleil, ne laisse rien deviner [...]. On dirait que la vaguelette, en poursuivant son avance, va déployer le morceau d'étoffe et permettre de voir si c'est un vêtement, un sac de toile, ou autre chose, s'il reste encore assez de jour, toutefois (p. 172).

Comme c'était le cas dans le *Voyeur*, la *Jalousie* se caractérise donc par l'adéquation surprenante de la focalisation du narrateur et de celle du mari jaloux. Certains passages, qui semblent d'abord résulter de la fabulation du personnage, découlent finalement de la focalisation du narrateur qui adopte son propre point de vue pour réaliser les fantasmes de son lecteur : rendre la jalousie du mari maladive et donc, invraisemblable.

D'un autre côté, la focalisation zéro du narrateur atteint un tel niveau de réalisation dans la *Jalousie* qu'elle permet la mise en place de données neutres et objectives visant à expliquer la composition même de la narration. En effet, les différentes mises en abyme du roman qui parsèment le récit peuvent être envisagées comme des exemples de focalisation zéro : alors que A et Frank discutent du roman qu'ils sont en train de lire, le narrateur, en adoptant le point de vue du mari, justifie, au second degré (au niveau de la constatation), l'objet et le sujet de l'histoire qu'il raconte :

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 [...]. Les discussions, entre eux, se sont toujours gardées de mettre en cause la vraisemblance, la cohérence, ni la qualité du récit. [...]/ Ils déplorent aussi quelques fois les hasards de l'intrigue [...] et ils construisent alors un autre déroulement probable à partir d'une nouvelle hypothèse [...]. Les variantes sont très nombreuses; les variantes des

variantes encore plus. Ils semblent même les multiplier à plaisir [...] s'excitant au jeu, sans doute un peu grisés par cette prolifération... (p. 82-83)

Sans dépasser les limites fixées par l'étude narrative, on peut risquer une interprétation sommaire de ce passage dont le contenu met en évidence la dynamique du roman lui-même et celle des autres œuvres du romancier. Le narrateur de *la Jalousie*, en adoptant le point de vue de son « héros » sur les lectures des deux autres protagonistes, rappelle les conditions de la constitution d'un nouveau réalisme : représentation vraisemblable des lieux, des événements, des personnages; constitution d'une intrigue réaliste mais non linéaire, dont le sens découle d'une participation active d'un lecteur qui prend plaisir à se perdre dans le jeu des remodelages et des reprises des événements.

La seconde mise en abyme du récit, découlant cette fois de l'analyse objective du chant d'un indigène, le montre bien :

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 (p. 101).

Il n'est certes pas insignifiant de noter l'emplacement stratégique du passage, situé exactement à mi-parcours de la lecture du roman. Est-ce là le moyen de mettre en évidence l'objet central de l'œuvre du romancier? Qu'y a-t-il, en effet, de plus caractéristique, dans les romans de Robbe-Grillet et dans *la Jalousie* en particulier, que ces remodelages, ces reprises, ces retours en arrière, cette intrigue qui se replie continuellement sur elle-même? Le narrateur met ici les particularités du Nouveau Roman en évidence : il y manifeste sa présence en expliquant le sens et la portée d'un récit dont on achève peu à peu la lecture; encore plus, il s'affiche comme premier participant à ce jeu de point de vue dont il est lui-même le maître d'œuvre.

De tous les romans de Robbe-Grillet, *la Jalousie* demeure incontestablement le plus expérimental. D'une part, le maniement ingénieux de la focalisation interne et radicale d'un personnage jamais présenté fait l'objet d'une recherche qui aboutit au renouvellement de la narration : elle est exclusivement limitée à ce que voit, entend, perçoit ou imagine le personnage. Mais d'autre part, *la Jalousie* met également en place un jeu nouveau de focalisations, celui de la rencontre des points de vue d'un personnage passionné à l'excès et d'un narrateur neutre et

objectif. En vérité, Robbe-Grillet manie si habilement la restriction de champ dans son troisième roman qu'il laisse présager le renouvellement de ses expérimentations.

4. *Dans le labyrinthe* : l'expérimentation d'une focalisation radicale du narrataire

Bon nombre de critiques s'accordent pour considérer *Dans le labyrinthe* comme une œuvre charnière, en rupture avec les premiers romans de Robbe-Grillet²⁵⁷ : ce roman s'opposerait en effet aux précédents en mettant fin au jeu de « cache-cache » auquel se prêtait l'instance narratrice qui s'imposerait comme « je » dès l'ouverture du récit. Ainsi, depuis la parution du *Labyrinthe*, la critique a convenu que la particularité du roman tenait principalement à la présence de deux narrateurs dont les voix s'entremêlaient indifféremment, au fur et à mesure que progressait le récit. Robbe-Grillet renoncerait-il, dans son quatrième roman, à l'expérimentation des modalités de la focalisation pour explorer celles de la narration ? En dépit des pronoms sur lesquels s'ouvre et se ferme le récit, la narration reste manifestement hétérodiégétique, de sorte qu'il paraît tout aussi inconcevable de considérer le soldat ou le médecin bourgeois comme les narrateurs du *Labyrinthe* que d'envisager Mathias ou le mari comme ceux du *Voyeur* et de *la Jalousie*.

Or, si *Dans le labyrinthe* s'impose à juste titre comme œuvre charnière dans la production romanesque de Robbe-Grillet, c'est en raison d'un réaménagement des modalités de la focalisation. À la différence des premiers romans, le narrateur adopte, sans jamais en déroger, la focalisation radicale du narrataire, habituellement peu exploitée par les écrivains classiques²⁵⁸. Bien que la technique projette le romancier sur de nouvelles voies d'expérimentation – celles qui serviront de base à l'écriture des ciné-romans –, elle ne résulte pas moins des recherches précédentes : en adoptant une focalisation externe radicale, le narrateur fait disparaître le point de vue du personnage sans en adopter aucun autre (et en particulier le sien) et

²⁵⁷ Voir entre autres : Jean-Pierre Vidal, « *Dans le labyrinthe* » de Robbe-Grillet, Paris, Hachette, 1975, p. 1-12; Bruce Morrissette, « Le dédale de la création romanesque : *Dans le labyrinthe* », *op. cit.* n. 145, p. 149-151; et Roger-Michel Allemand, *op. cit.* n. 246, p. 84-90.

²⁵⁸ La focalisation du narrataire n'est pas en soi révolutionnaire puisqu'il arrive à certains narrateurs classiques de raconter une partie de l'histoire de ce point de vue. Mais, le plus souvent, son utilisation se limite à l'ouverture du récit, comme c'est le cas dans *la Peau de chagrin* de Balzac : le narrateur, adoptant le point de vue de son narrataire, décrit l'entrée d'un « jeune inconnu » au Palais-Royal, le suit jusqu'à la boutique d'un antiquaire, sans jamais dépasser les limites imposées par la restriction de champ. À l'évidence, si le narrateur de *la Peau de chagrin* avait maintenu ce point de vue tout au long du récit sans jamais céder à sa propre subjectivité, il aurait raconté une histoire aux modalités tout à fait similaires à celles du *Labyrinthe* de Robbe-Grillet.

accède directement à ce que perçoit le narrataire, tout comme cela se produit dans les premières minutes d'un film.

De telles considérations ne manquent pas de surprendre. En effet, la narration dépersonnalisée et entièrement constituée de détails de « géomètre » suggère d'abord qu'elle s'articule entièrement en focalisation zéro. Or, tel n'est pas le cas puisqu'on n'y retrouve aucune trace de l'implication du narrateur. Mais alors, ne pourrait-on pas envisager *Dans le labyrinthe* à la façon des premiers romans et proposer qu'il s'organise selon la focalisation des personnages? Dans ce cas, le narrateur oscillerait du point de vue du soldat à celui d'un médecin bourgeois, ce qui justifierait l'apparente déstructuration du récit. Non, car la narration est si indéterminée, si impersonnelle, qu'une telle hypothèse est insoutenable. En revanche, il semble que, sur le modèle des ciné-romans, la focalisation interne du *Labyrinthe* corresponde rigoureusement à un niveau second de restriction de champ, à une interprétation prêtée au narrataire qui découvre, sans les discerner, l'histoire d'un soldat et celle d'un médecin.

4.1 La focalisation zéro : de l'envahissement à la disparition

Alors que, dans *les Gommes*, *le Voyeur* et *la Jalousie*, la focalisation zéro transparaitait imperceptiblement à travers le point de vue des personnages, dans *le Labyrinthe*, elle semble plutôt caractériser l'ensemble de la narration. En effet, abstraction faite des pronoms personnels qui ouvrent et ferment le récit, toute la narration du roman reste à ce point impersonnelle et détaillée qu'elle semble bien s'articuler du point de vue d'un narrateur froid, objectif et impartial qui n'adopte la perspective d'aucun de ses personnages.

Examinons, à titre d'exemple, la description de la chambre qui sert d'ouverture au roman. La lampe en cuivre placée sur le bureau est un « socle carré, haut d'environ deux centimètres, surmonté d'un disque de même épaisseur portant en son centre une colonne cannelée » (p. 10). Le motif en forme de croix imprimé dans la poussière est « un corps allongé, de la dimension d'un couteau de table [...] coupé perpendiculairement par une barre transversale beaucoup plus courte [...] compos[ée] de deux appendices flammés, disposés symétriquement de part et d'autre de l'axe principal » (p. 13). La mouche qui projette son ombre au plafond n'est plus qu'un « simple trait filiforme, une ligne brisée régulière, non fermée, comme un hexagone auquel manquerait un de ses côtés » (p. 14). Dès lors, tout annonce une narration impersonnelle et

objective s'articulant entièrement du point de vue du narrateur, à la façon du quartier de tomate des *Gommes*, des anneaux du *Voyeur* ou de la plantation de bananiers de *la Jalousie*.

Cette impression perdure : la focalisation zéro semble transparente partout, ce qui surprend d'autant plus que le point de vue du narrateur était habituellement imperceptible et tout à fait exceptionnel dans les premiers romans. Même à la neuvième partie de l'histoire, la description de la bille de verre paraît toujours répondre aux caractéristiques de la focalisation zéro : « c'est une bille de verre ordinaire, d'environ deux centimètres de diamètre. Toute sa surface est parfaitement régulière et polie. L'intérieur est tout à fait incolore [...]. » (p. 142).

De plus, il semble que le narrateur se serve continuellement de la focalisation zéro pour inclure, dans le récit, quelques interprétations caricaturales parodiant la description classique, comme il l'avait fait dans *les Gommes* et *la Jalousie*. Par exemple, la description du tableau de « La défaite de Reichenfels » donne lieu à une série de spéculations sur les intentions de l'artiste peintre qui semblent révéler tout l'humour du narrateur : « cet indice, il est vrai, n'est pas très sûr : si l'artiste a considéré que la scène n'ouvrait sur rien, il n'y a vraiment rien dans son esprit sur le quatrième côté de cette salle rectangulaire dont il n'a représenté que les trois murs » (p. 47-48). Du coup, toute la narration du *Labyrinthe* semble teintée des impressions d'un narrateur géomètre qu'on associe au style du romancier : précisions mathématiques, descriptions objectives et impersonnelles, mais inutiles et déroutantes.

Pourtant, la focalisation zéro a toujours été une entrave à la norme des romans ce qui, d'emblée, conduit à douter que *le Labyrinthe* soit raconté du point de vue du narrateur. Dans *les Gommes*, la focalisation zéro s'opposait aux focalisations très personnalisées du reste du récit; dans *le Voyeur* et *la Jalousie*, elle accentuait le point de vue personnel, mensonger, incroyable des personnages. Mais *Dans le Labyrinthe* présente un cas différent : l'instance narrative confère au récit une telle impersonnalité qu'il devient impossible d'y distinguer ni écart ni entrave. Aucun autre point de vue, différent, contradictoire, voire complémentaire n'est identifiable. On comprend ainsi que la focalisation zéro du *Labyrinthe* est maintenant poussée à ses ultimes limites, de sorte qu'elle engendre la *disparition* complète de l'énonciation et de l'implication du narrateur dans le récit. Dès lors, l'instance narratrice renonce complètement au pouvoir qu'elle exerçait traditionnellement sur la narration jusqu'à s'interdire toute forme d'intervention dans le récit, même en focalisation zéro. C'est là, sans conteste, un aboutissement exceptionnel dans l'expérimentation des modalités de la focalisation.

En réalité, seuls le « je » de l'ouverture du roman et le « moi » de la fermeture constituent les vestiges de la focalisation zéro. Mais, à l'évidence, ces mots ne sont que les clins d'œil d'un

narrateur qui feint d'exprimer sa propre subjectivité pour mieux dénoncer la traditionnelle « narration au je ». En 1959²⁵⁹ – et même encore aujourd'hui – l'énonciation personnelle révèle souvent, dans l'esprit des critiques et des romanciers, l'implication subjective d'un narrateur dans un récit entièrement articulé de son point de vue. Mais l'énonciation de la narration n'est jamais garante de l'implication du narrateur comme personnage dans l'action ni d'aucune restriction de champ. L'emploi du « je » narratif n'exclut pas la possibilité d'une narration hétérodiégétique, ni la focalisation interne ou externe²⁶⁰. C'est d'ailleurs ce que souligne Gérard Genette, en 1972, lorsqu'il propose de remplacer les absurdes désignations de « narration au je » et de « narration au il » par celles, moins ambiguës, de narrations « homodiégétique » et « hétérodiégétique »²⁶¹. Or, Robbe-Grillet, dans ses différents essais critiques, dénonçait déjà tout aussi fermement la traditionnelle « narration au il » puisqu'elle ne permet aucunement de contourner les « vieux mythes de la profondeur » : même en racontant l'histoire à la troisième personne, les romanciers traditionnels n'échappent pas à la tragédie, cette « tentative de récupération de la distance, qui existe entre l'homme et les choses²⁶² ». Ces remarques feront dire aux critiques que Robbe-Grillet nie l'homme, ce qu'ironise ouvertement le narrateur du *Labyrinthe* en s'affichant comme « je » dès l'ouverture, tout hétérodiégétique qu'il soit. Voilà qui annonce, d'un paradoxe, la disparition de toute forme d'implication du narrateur dans le récit. On considérera donc désormais que *Dans le labyrinthe* implique la focalisation zéro sans jamais aboutir à la présentation de passages articulés de ce point de vue.

4.2 Un récit aux allures dédaléennes : le jeu de la focalisation des personnages

La narration du *Labyrinthe* est à ce point « impersonnelle » qu'elle conduit naturellement à s'interroger sur la « personne » du narrateur. S'agit-il du médecin bourgeois qui raconte les aventures d'un soldat? Ou s'agit-il plutôt du militaire qui parcourt la ville à la recherche du destinataire du paquet qu'il transporte? On connaît déjà en partie la réponse : le narrateur du

²⁵⁹ *Dans le labyrinthe* paraît en 1959.

²⁶⁰ Voir à ce sujet notre étude de la question sous la rubrique « Narration et focalisation », chapitre 1, section 2.1, p. 26-27, paragraphes 2-3.

²⁶¹ La narration homodiégétique, qui se distingue d'un simple problème énonciatif, correspond à la situation où le narrateur est un personnage de l'histoire. En revanche, la narration hétérodiégétique implique un narrateur qui n'agit pas comme personnage dans l'action. Voir à ce sujet Gérard Genette, *Figures*, op. cit. n. 1, p. 255-256.

²⁶² Alain Robbe-Grillet, « Nature, humanisme et tragédie », op. cit. n. 110, p. 53. Mais on relira l'ensemble du chapitre (p. 45-67) pour mieux cerner la critique qu'adresse Robbe-Grillet aux romanciers « de la profondeur ».

Labyrinthe n'est ni soldat ni médecin, contrairement aux interprétations traditionnelles que l'on fait du roman. C'est une évidence de lecture : il s'agit d'une instance narrative pure qui renonce à toute forme d'implication dans le récit et qui, par conséquent, n'est pas bien différente de celle des premiers romans.

Toutefois, le récit s'articule selon deux points de vue différents, ce qui explique son apparente déstructuration : la focalisation du soldat se superpose à celle du médecin, ce qui aboutit à la présentation de deux versions incompatibles d'une même histoire. Les différentes sections du récit²⁶³ ne servent, en fin de compte, qu'à marquer ces changements de focalisation. Six sections sur quatorze (3, 4, 9, 10, 12 et 13) correspondent au point de vue du soldat alors que les huit autres (parties 1, 2, 5, 6, 7, 8, 11, 14) impliquent celui du médecin bourgeois qui reconstitue l'histoire du militaire.

L'ordre dans lequel se suivent les événements de l'histoire permet déjà d'isoler ces variations de la focalisation : les reprises, les remodelages et les différentes versions des événements en annoncent les changements, comme en rend compte le tableau suivant.

Tableau 2 : Variations de la focalisation des personnages dans *le Labyrinthe*²⁶⁴

Section	Personnage	Principaux dialogues
1 (p. 9-24)	Médecin	
2 (p. 24-40)	Médecin	Le soldat s'entretient avec un enfant, dans un café (p. 30-31), puis dans une rue (p. 35-37).
3 (p. 40-59)	Soldat	Dans une rue, un enfant demande au soldat où il a passé la nuit (p. 42-46). Une femme tente de renseigner le soldat sur la topographie de la ville (p. 56-59).
4 (p. 59-74)	Soldat	Une femme invite le soldat à rentrer chez elle. Elle lui offre à manger (p. 62-64).
5 (p. 75-94)	Médecin	Le soldat rencontre l'invalide chez la femme (p.85-88).
6 (p. 94-110)	Médecin	Le soldat, guidé par un enfant, arrive à la caserne où il rencontre un lieutenant (p. 98-103).
7 (p. 110-126)	Médecin	
8 (p. 126-141)	Médecin	Le soldat rencontre un infirmier (p. 130-134), puis

²⁶³ Contrairement à l'édition de 1964 (10/18), l'édition originale de *Dans le labyrinthe*, parue en 1959 chez Minuit, propose une division du récit en quatorze parties, sur le modèle de *la Jalousie*, à la différence qu'aucune table des matières n'en dresse l'inventaire à la fin du roman. L'analyse que nous proposons ici s'élabore suivant les divisions de l'édition originale qui pourront sans mal être rétablies, vu l'évolution des événements de l'histoire.

²⁶⁴ L'analyse révélera que les variations de la focalisation interne constituent un degré second de restriction de champ. Cependant, pour faciliter l'analyse, nous n'en tiendrons pas compte pour l'instant.

9 (p. 142-160)	Soldat	l'invalidé (p. 139-140). Au café, le soldat offre une bille à un enfant qui n'est pas le fils de l'invalidé (p. 143-145). Le soldat rencontre le médecin (p. 150-155). Le soldat rencontre un enfant qui prétend le connaître (p.159-160).
10 (p. 160-170)	Soldat	Le soldat dialogue avec un enfant (le fils de l'invalidé) avant d'être atteint d'une balle (p. 163-165).
11 (p. 170-189)	Médecin	Un brigadier et un caporal d'infanterie discutent avec le soldat au café (p. 174-178).
12 (p. 189-205)	Soldat	Une femme interroge le soldat blessé et alité (p. 192-195).
13 (p. 205-211)	Soldat	Le soldat raconte l'histoire de la boîte à la femme qui l'héberge (p. 206-210).
14 (p. 211-221)	Médecin	

La reconstitution de l'histoire dévoile donc la superposition de deux points de vue différents qu'il convient maintenant d'étudier. Pour simplifier, nous considérerons provisoirement que le récit focalisé du point de vue du soldat constitue *sa* version de l'histoire (et nous ferons de même pour la version du médecin).

4.2.1 La version du soldat

L'histoire du soldat suit l'expression de plus en plus marquée de sa fatigue, de sa fièvre et de son délire. Dès sa rencontre avec un enfant au pied d'un réverbère, il est pris d'un vertige en se courbant vers ses chaussures (p. 43). Sentant d'abord toute sa fatigue (p. 45), il est bientôt victime d'une première hallucination auditive : « l'homme entend une voix toute proche, qui prononce trois ou quatre syllabes, dont il n'a pas le temps de saisir le sens. Il se retourne aussitôt, mais il n'y a personne aux alentours » (p. 53). Cette première confusion annonce les suivantes. Lorsqu'il arrive chez une femme, ses hallucinations reprennent de plus bel au moment où s'ouvrent et se ferment les lumières:

Noir. Déclit. Clarté jaune. Déclit. Noir. Déclit. Clarté grise. Déclit. Noir. Et les pas qui résonnent sur le plancher du couloir. Et les pas qui résonnent sur l'asphalte, dans la rue figée par le gel. Et la neige qui commence à tomber. Et la silhouette intermittente du gamin qui s'amenuise, là-bas, de lampadaire en lampadaire (p. 61).

À ce délire répondent les premières difficultés élocutoires du soldat : en parlant avec la femme qui le reçoit chez elle, il n'arrive pas à se rappeler « les termes exacts qu'il vient d'employer. Il y

avait le mot « caserne », mais il ne parvient pas à se souvenir de la phrase bizarre qu'il a prononcée » (p. 72-73).

Beaucoup plus tard, lorsqu'il se retrouve au café en présence d'un enfant, il sent la « fatigue qui reprend peu à peu le dessus. Sans doute a-t-il encore de la fièvre » (p. 145). D'ailleurs, lorsqu'il rencontre le médecin à la sortie du café, la peine qu'il éprouve à s'exprimer trahit sa « confusion sans cesse croissante » (p. 151). Sa fièvre persistante le contraint bientôt à s'arrêter: « son épuisement est tel, tout à coup, qu'il ne réussit pas à aller plus loin. Il s'appuie, de la hanche et de l'épaule, contre la colonne de fonte du réverbère » (p. 157). Hanté par ses souvenirs du front, assommé par la fatigue, blessé par une balle ennemie, il perd bientôt connaissance (p. 170).

Le délire du soldat atteint son paroxysme dans les dernières parties du récit. Sa fièvre assommante, combinée à la piqûre que lui a faite le médecin, accentuent sa confusion. La narration prend alors un caractère labyrinthique : le soldat, dans son délire, oscille d'un souvenir à l'autre, mêlant indifféremment les événements de son séjour en ville à certains souvenirs de son passé. Il voit d'abord quelqu'un descendre rapidement un escalier (p. 203), peut-être celui qu'avait gravi une des femmes lors de sa première incursion dans l'immeuble (p. 56). Il retrouve ensuite le café et ses clients (p. 203), les mêmes qu'il avait déjà côtoyés en ce lieu (p. 147), exception faite de deux fantassins et d'une jeune serveuse qui n'étaient pas apparus dans la première version de la scène. Mais la présence de ces personnages dans une vision délirante du soldat n'a rien d'étonnant: le héros confond sans doute les deux fantassins avec des militaires rencontrés au cours de sa carrière²⁶⁵; et, de même, la serveuse « au profil de statue antique » (p. 204) avec la femme au visage « de statue » qui l'héberge (p. 195). La scène du café résulte donc d'un délire qui, en fin de compte, n'emprunte rien à la scène du tableau de « La défaite de Reichenfels » ou aux reconstitutions du médecin. Ces premières confusions ne font qu'annoncer celles qui serviront de clôture à la version du soldat: dans les dernières pages du récit, son délire engendre la perte complète du sens de ses propos (p. 210-211).

Comme on le voit, l'histoire du soldat suit une évidente progression dont rend compte la focalisation. Pourtant, si on limite l'analyse du récit à ces seuls événements, une série d'ellipses temporelles apparaissent. Dans la première partie articulée de son point de vue (section 3), le soldat fait la connaissance d'un enfant qui prétend l'avoir déjà rencontré : lorsqu'il le croise par

²⁶⁵ Notons que l'attitude des deux fantassins diffère nettement de celle des deux militaires qui apparaîtront dans une des scènes de l'histoire du médecin (p. 174-179). On évitera donc de les confondre.

hasard, il constate que « l'enfant le considère sans surprise, [...], comme s'il trouvait à la fois naturel et ennuyeux de le rencontrer à nouveau » (p. 42). Or, le dialogue des deux personnages signale clairement qu'ils se sont vus le jour précédent : l'enfant demande au soldat où il a passé la nuit (p. 43), ce à quoi il répond évasivement, comme si cela allait de soi : « le soldat fait un signe vague, avec son menton, sans prendre la peine de sortir la main de sa poche » (p. 42-43). Le flou de cette réponse marque sans contredire le désintéret du militaire, ce qui, toutefois, ne permet jamais de connaître avec certitude l'endroit où il a passé sa première nuit en ville. D'ailleurs, la conversation qu'il a avec la femme qui le reçoit chez elle n'éclaire en rien la situation. À l'évidence, le soldat ne se rappelle pas avoir trouvé, sur son chemin, une institution militaire (p. 73-74). Est-ce sa fièvre qui engendre, chez lui, un moment d'amnésie? Ou, plus simplement, doit-on conclure qu'il ne s'est jamais rendu à la caserne? Une seule chose est sûre : lorsque commence sa version des faits, il manque déjà à son histoire la scène de son arrivée et celle de sa première nuit passée en ville.

Qu'en est-il, dans ce cas, de la seconde nuit, semblablement passée à la caserne? Si l'on confronte la version du soldat (section 4) et celle du médecin (section 5), tout indique que le séjour à la caserne constitue un ajout, une reconstitution opérée du point de vue du médecin. En effet, la nouvelle version de la scène inclut un nouveau personnage, l'invalidé, et un nouvel événement, la traversée de la ville avec l'enfant jusqu'à l'infirmerie militaire. Mais plus significativement, c'est la relation qu'entretient le soldat avec l'enfant qui dévoile clairement que le séjour à la caserne appartient aux reconstitutions du médecin.

En effet, il semble bien que le soldat, durant son séjour en ville, ait rencontré deux enfants différents, et non un seul, comme on aurait tendance à le croire. L'enfant qu'il rencontre au pied d'un réverbère (p. 42-46) n'est pas le même que celui qu'il rencontrera dans les rues, avant son accident (p. 163-165). Le premier – celui à qui le soldat offre une bille en cadeau – demeure inconnu : son père n'est ni le patron du café (p. 46), ni l'invalidé (p. 145). On le reconnaît toutefois à sa fascination pour la tenue du soldat : il note ses molletières mal roulées (p. 43); il remarque et se souvient de son faux numéro de matricule (p. 44, 144). On peut même aller jusqu'à considérer que c'est cet enfant inconnu qu'avait rencontré le soldat, le jour de son arrivée, malgré que la scène ne figure jamais dans sa version des faits. En effet, dans un dialogue entre les deux personnages, l'enfant demande au soldat ce que contient la boîte qu'il traîne avec lui, question à laquelle il avait déjà répondu (p. 45).

Cet enfant inconnu diffère nettement du second que rencontrera le soldat à la veille de son accident. Cette fois, c'est le fils du faux invalidé, un déserteur, qu'il rencontre (p. 163-165). Cet

enfant, le soldat l'aperçoit d'abord sans pouvoir le discerner lorsqu'il dîne chez une femme qui lui offre à manger (p. 65). Il le retrouve dans les rues, après sa rencontre avec le médecin bourgeois (p. 157-160). Or, le fils de l'invalidé prétend avoir déjà rencontré le militaire, ce dont l'homme ne se souvient pas (p. 159). Du coup, ce détail rend impossible l'éventualité d'un trajet effectué la veille, jusqu'à la caserne, en sa présence. Toutefois, le fils de l'invalidé connaît le militaire pour l'avoir entrevu à travers l'embrasement de la porte de son appartement, la veille. D'autres détails confirment cette analyse. Lorsque les deux personnages se rencontrent avant l'accident, le fils de l'invalidé cherche à savoir si l'homme a encore perdu sa caserne (p. 163) – la question renvoie alors à celles, assez confuses, qu'avait posées le soldat à sa mère, la veille (p. 72-73) – ce que n'aurait pas demandé le premier enfant inconnu pour qui la nuit passée dans l'institution militaire allait de soi (p. 43). De même, lors de cette rencontre, le fils de l'invalidé ne fait aucune allusion au long trajet effectué en compagnie du soldat, ce qui paraît d'autant plus surprenant qu'il devrait garder souvenir d'une telle corvée.

Ainsi, il paraît tout à fait légitime d'envisager que l'histoire du soldat soit suspendue entre le moment où il quitte l'appartement de la femme qui lui offre à manger (section 4) et celui où il arrive au café où il offrira une bille de verre à un enfant inconnu (section 9). D'ailleurs, lorsque le soldat blessé est ramené dans l'appartement de la femme pour se faire soigner (section 12), elle lui explique comment il est parvenu jusque chez elle, mais ne fait aucune allusion au trajet effectué la veille en compagnie de l'enfant, jusqu'à la caserne militaire (p. 198-199). En ce sens, ce trajet, dont découlent le séjour passé à la caserne et les événements qui précèdent l'arrivée au café, ne font pas partie de la version du soldat. Toute cette portion de l'histoire – équivalente, on peut le supposer, à une journée entière du séjour en ville – représente la plus grande ellipse événementielle de sa version.

En revanche, et c'est là le plus exceptionnel, plusieurs indices nous permettent d'envisager les événements de cette journée éclipsée. Manifestement, le soldat connaît l'invalidé (p. 145, 148), ce qui paraît d'abord surprenant, compte tenu qu'il ne l'a pas rencontré lors de sa première visite chez la femme. Ensuite, le soldat reconnaît avoir pris des cachets pour calmer sa fièvre (p. 145). Enfin, le fils de l'invalidé remarque qu'il a changé de manteau (p. 159). Tous ces détails laissent donc supposer que le soldat, au cours de cette journée éclipsée, s'est bel et bien rendu à l'infirmerie militaire, s'y est fait soigner, y a reçu une capote sèche et y a rencontré l'invalidé. Mais, soulignons-le, ces événements ne nous sont jamais présentés de son point de vue.

Finalement, on trouve un dernier « trou » dans l'histoire du soldat : le moment de sa prétendue mort. Sur le plan de la vraisemblance, rien n'autorise une telle issue à son histoire. S'il est clair que le soldat est atteint d'une balle, rien n'indique qu'il succombe de l'accident. D'ailleurs, avant de sombrer dans un délire causé par la fièvre, la fatigue et la seconde piqûre du médecin, le militaire reste relativement lucide. La situation dans laquelle il se trouve lui rappelle étroitement celle du soldat à qui appartenait la boîte qu'on lui a confiée (p. 189)²⁶⁶. Il reconnaît la chambre dans laquelle il se trouve, malgré qu'elle ne corresponde pas exactement à celle qu'il avait gardée en mémoire (p. 190-191). Il tente de reconstituer les événements qui ont suivi son accident (p. 193). Il apprend que sa blessure est mineure et décide de poursuivre sa route le soir même (p. 194). Il entend les discussions violentes qui opposent la femme et l'invalidé (p. 202). Il a toujours le projet de remettre la boîte à son destinataire (p. 205). Rien n'indique alors qu'il est à l'agonie, ce qui suffit à écarter l'hypothèse de sa mort. La fin de son séjour en ville n'est donc jamais présentée, ce qui confronte le lecteur à une troisième ellipse de son histoire.

4.2.2 La version du médecin

Les failles de l'histoire du soldat annoncent évidemment les reconstitutions du médecin bourgeois, les développements vraisemblables et invraisemblables de son séjour en ville. Les trois ellipses de l'histoire du militaire répondent, dès lors, aux trois états de la version du médecin : d'abord, l'arrivée du soldat et sa première visite au café (sections 1 et 2); ensuite, les reconstitutions de sa visite chez la femme, de son séjour à la caserne et de son second arrêt au café (sections 5, 6, 7, 8, 11); enfin, sa mort et la révision de l'histoire (section 14).

Les deux premières sections de l'histoire du *Labyrinthe* présentent une série de variations qui peuvent être entrevues comme les tentatives du médecin bourgeois de reconstituer l'arrivée en ville du militaire. À l'évidence, ces reconstitutions s'inspirent d'abord de leurs véritables rencontres. La présentation du militaire qui sert d'ouverture au récit reste étroitement rattachée au bref entretien du soldat et du médecin dans les rues de la ville (p. 148-156). Cette reconstitution s'effectue pourtant avec peine, ce que soulignent les trois versions de l'épisode où il rencontre l'enfant inconnu (p. 16-17; 33-36; 37-38).

²⁶⁶Notons que la scène qui ouvre la douzième section du récit constitue clairement un souvenir du soldat puisqu'elle est une reprise exacte d'une scène déjà exposée (p. 162-163).

De même, le premier épisode au café (p. 29-31) s'articule du point de vue du médecin et se calque sur une scène semblable présentée du point de vue du soldat (p. 145) à laquelle, de toute évidence, le médecin a assisté (p. 147). Quoique les deux épisodes prennent des tournures nettement différentes, le dialogue avorté entre le militaire et l'enfant inconnu (p. 31) se calque sur celui de la neuvième partie du récit, intercepté par le médecin, mais focalisé par le soldat (p. 145). Le second épisode au café focalisé par le médecin (p. 38-40) s'en inspire également, ce qui explique sa proximité avec la version du soldat: les deux personnages relèvent les mêmes détails puisqu'ils témoignent, chacun de leur point de vue, du même événement. Dès lors, la focalisation du médecin remplace celle du soldat, ce que matérialise la troisième version de l'épisode, présentée dans la onzième partie du récit (p. 170-179). La scène au café prend alors une tournure tout à fait nouvelle et la présence du médecin bourgeois accoudé au comptoir, scrutant avec attention les moindres gestes du soldat, se fait alors beaucoup plus manifeste. Mais, comparativement aux reconstitutions précédentes, cette nouvelle scène paraît peu crédible puisqu'elle n'est jamais présentée ni évoquée par le soldat dans sa version de l'histoire. D'ailleurs, ce troisième épisode au café brise la continuité du récit en s'insérant entre le moment où le soldat perd connaissance et celui de sa convalescence chez la femme. À l'évidence, le médecin ajoute cet événement à l'histoire du militaire qu'il tente de reconstituer.

L'histoire du soldat, telle qu'envisagée par le médecin, ne se limite pourtant pas à une série de remodelages de ses rencontres avec le héros. Le bourgeois trouve également l'inspiration dans les différents témoignages que lui fournissent les personnages ayant côtoyé le militaire. Par exemple, le témoignage de la femme – celle qui offre à manger au soldat et qui l'héberge au moment de sa convalescence – permet au médecin de reconstituer en le prolongeant, le scénario de la première visite du militaire. Mais l'événement, tel que le reconstitue le médecin, contredit la version du soldat : la nouvelle version de la scène fait apparaître un nouveau personnage, le faux invalide, qui charge son fils d'accompagner le militaire jusqu'à la caserne (p. 84-88). Nos précédentes observations ont fait valoir qu'un tel déroulement de l'histoire du soldat était vraisemblable, à une différence près : dans la version du soldat, c'est l'enfant inconnu, et non le fils de l'invalide, qui le guide jusqu'à l'entrepôt militaire.

Les deux histoires présentent toutefois de nombreuses similitudes puisqu'elles suivent toutes deux l'expression de plus en plus marquée de la fatigue, de la fièvre et du délire du militaire. Les allusions à cette fièvre montante étaient déjà nombreuses dans les premières reconstitutions du médecin: au café, le soldat était déjà pris d'une inexplicable fatigue (p. 29); lors de sa visite chez la femme, il avait entendu la voix de son hôtesse sans que ses lèvres ne

bougent (p. 81); en fixant la poignée de la porte, il avait été pris d'hallucinations visuelles (p. 83). Bientôt, les malaises du soldat, présentés du point de vue du médecin, se transforment en véritables délires. Ils apparaissent d'abord en filigrane, au moment de l'arrivée à la caserne, dans la présentation invraisemblable de scènes imaginaires toutes tempérées de « non, non, non » (p. 96-97). Ils se concrétisent ensuite dans une série de vertiges et d'hallucinations visuelles qui se multiplient au fur et à mesure que se poursuit la nuit à la caserne : surgissement soudain d'une silhouette apeurée qui se met à reculer « comme si l'ensemble était monté sur un rail et tiré en arrière par une ficelle » (p. 97); vertige éprouvé devant l'ouverture soudaine d'une porte (p. 97-98); ombre oscillante du lieutenant sur le bois de la porte (p. 99); points lumineux sur les poignées blanches (p. 102); dédoublement de l'image du soldat depuis le haut d'une fenêtre ouverte (p. 103); puis, enfin, présentation délirante des rues, des portes et des fenêtres de la ville (p. 107).

Et c'est là sans parler des rêves du soldat que ne manque pas d'imaginer le médecin. Il les invente à partir des souvenirs qu'il conserve du militaire, des événements de sa vie passée qu'il imagine ou des événements de sa journée qu'il a reconstituée. Du coup, la narration prend un caractère fragmentaire; toute continuité entre les différents événements est désamorcée. Par un jeu de fondu, on passe du café à la maison de la femme, du chemin enneigé à la caserne, des traces effacées du gamin à une chambre close, puis à la caserne (p. 110-117). Ensuite, le réveil nocturne du soldat prend l'allure d'un véritable cauchemar où se mêlent ses rêves et son délire : dans un demi-sommeil, le soldat est hanté par le souvenir de ses batailles dans les tranchées, se bute à des portes closes, emprunte les mauvais corridors, se trompe de lit, se recouche, puis bascule de nouveau dans un sommeil trouble où des observateurs le prennent pour un espion (p. 119-125).

La onzième section du récit commence par le remodelage invraisemblable de la scène du café. Elle se termine par la reconstitution de l'arrivée du soldat blessé chez la femme qui l'avait nourri et celle de la mort du propriétaire de la boîte. Contrairement aux scènes précédentes articulées du point de vue du médecin, ces reconstitutions paraissent encore plus vraisemblables que les premières : alors que les délires du soldat, lors de son séjour à la caserne, rendaient souvent compte d'événements qui contredisaient sa version de l'histoire – les allusions à la chambre close, le trajet dans la neige avec l'enfant, etc. – les événements suivant l'accident concordent en tous points avec la véritable version des faits (p. 181-189). Tout signale alors une *délégation de la focalisation* : le médecin adopte le point de vue du soldat et reconstitue les moments postérieurs à l'accident en s'inspirant de sa propre expérience de l'événement (p. 198).

Ainsi le médecin se voit-il présenté comme si le soldat l'apercevait lui-même (p. 182). Il reconstitue ensuite l'histoire de la boîte en s'inspirant des discussions entre la femme et le militaire à ce sujet (p. 206-210). La scène, présentée comme un souvenir du soldat, paraît alors d'autant plus vraie qu'elle concorde parfaitement avec la version des faits livrée du point de vue du militaire dans l'avant dernière partie du récit.

Enfin, la dernière partie de l'histoire du *Labyrinthe* est, dans son entier, présentée du point de vue du médecin. Elle propose un faux dénouement à l'histoire du soldat : comme nous l'avons démontré précédemment, la possibilité suivant laquelle le soldat succombe de sa blessure est à écarter. Pourtant, le médecin choisit ce dénouement puisqu'il lui permet de reconstituer les derniers moments que le militaire a passés en ville. Cette partie du récit propose également une série d'éclaircissements sur les personnages du récit: l'invalidé est un faux invalide, le patron du café est un personnage sans intérêt, etc. Quant à la boîte, son contenu nous est explicitement révélé. Le soldat, abandonnant l'idée de retrouver son destinataire, l'a-t-il laissée chez l'invalidé avant de quitter la ville? L'invalidé et le médecin l'ont-ils secrètement ouverte pendant la convalescence du soldat? Le médecin imagine-t-il son contenu à partir des explications données par le blessé? Rien ne permet de préférer l'une ou l'autre de ces hypothèses. Seule la réapparition surprenante du militaire – pourtant décédé, selon le médecin – confère à la conclusion du récit un caractère fabulatoire : la reprise de la description de l'uniforme du soldat conduit déjà à de nouvelles interprétations, à de nouvelles pistes annonçant les remodelages possibles du récit. À la façon même de *la Jalousie*, le dénouement annonce le recommencement de l'histoire: la reprise exacte des premières phrases dans cette dernière section nous le confirme. Les reconstitutions du médecin sont propres à se poursuivre.

4.3 Un récit placé sous le compte de l'indétermination

Si l'analyse de la focalisation des personnages permet d'expliquer l'organisation narrative du *Labyrinthe*, elle ne justifie pourtant pas les ambiguïtés du récit : qu'en est-il, en effet, du point de vue visuel des personnages? Alors que, dans *les Gommages*, *le Voyeur* et *la Jalousie*, la focalisation interne impliquait des scènes découlant des observations des personnages, dans *le Labyrinthe*, une telle contrainte n'existe pas. De plus, des interprétations, des hypothèses, des remises en question sur la tournure des événements s'insèrent continuellement dans les sections focalisées par les personnages, ce qui ne se produisait jamais dans les premiers romans. Or

comment peut-on intervenir dans la version du soldat pour souligner les invraisemblances ou les contradictions de la version du médecin?

De toute évidence, *Dans le labyrinthe* ne s'articule pas sur un seul niveau de perspective. La focalisation des personnages, telle qu'on l'a présentée jusqu'ici, ne constitue qu'une interprétation prêtée au *narrataire*. Elle découle d'un second niveau de focalisation : il s'agit d'une lecture de l'histoire rendue du point de vue d'un observateur extérieur, exclu de l'univers des personnages. C'est de ce seul point de vue que les événements nous sont racontés. Évidemment, la superposition de ces deux niveaux de restriction de champ annonce toute la dynamique narrative des ciné-romans de Robbe-Grillet qui paraîtront après *Dans le labyrinthe* : comme le narrateur des romarios qui adopte le point de vue de son spectateur pour décrire un film, le narrateur du *Labyrinthe* prend le point de vue de son narrataire pour raconter deux versions d'une même histoire.

C'est ce que révèle l'analyse des modalités visuelles du récit. Contrairement aux premiers romans, tout indique que *Dans le labyrinthe* ne s'organise pas du point de vue visuel d'un ou de plusieurs personnages. La description du soldat en atteste, dès les premières pages du récit. À son entrée en scène, le protagoniste est vu de l'extérieur : ce n'est encore qu'un « homme vêtu d'une capote militaire de teinte douteuse [...] [au] visage grisâtre [...]. La tête est inclinée en avant. Le regard se trouve dirigé vers le sol » (p. 16-17). Rien n'autorise ici la présentation du personnage dont les yeux sont rivés sur le plancher. De même en est-il lors de la seconde apparition du soldat dans la salle obscure d'un café :

L'homme est assis, raide, les mains posées à plat sur la table [...]. / Il n'a pas l'air de songer à s'en aller. Pourtant, autour de lui, le café s'est vidé de ses derniers clients. La lumière a baissé, le patron ayant éteint la plus grande partie des lampes avant de quitter lui-même la salle. / Le soldat, les yeux grands ouverts, continue de fixer la pénombre devant soi, [...], là où se dresse l'enfant [...] (p. 29).

Encore une fois, aucun personnage n'observe ici le soldat : aucun miroir ne reflète l'image du militaire; le café est déserté de tous ses clients – y compris le bourgeois du comptoir –, et ce n'est certainement pas du point de vue de l'enfant que la scène est rendue, ce dernier étant également présenté de l'extérieur, comme le militaire. Rien ne valide plus l'hypothèse d'un personnage observateur qui décrirait la scène de son point de vue : personne n'observe les personnages; au contraire, il sont vus de l'extérieur par un observateur anonyme, un spectateur inconnu, *le narrataire*, auquel on attribue la position de témoin.

On devine déjà la proximité des modalités descriptives du *Labyrinthe* avec les techniques du film. Cela transparaît d'abord dans la dénomination des séquences événementielles du récit qui sont envisagées par le narrataire comme de véritables « scènes ». Le narrataire, qui s'interroge fréquemment sur la succession des événements, considère notamment que l'arrivée du soldat et de l'enfant inconnu au café fait écho à une « scène semblable, sous un même lampadaire, à un carrefour identique » (p. 36). De même, lorsque le soldat blessé arrive chez la femme, il paraît mort, alors que « pourtant, la scène suivante le représente dans le lit » (p. 201); et c'est là sans compter ces images représentant le délire du soldat qui constituent, pour le narrataire, une série de « scènes encore moins claires – encore plus fausses, aussi probablement » (p. 202).

Les multiples jeux de fondus qui servent à relier entre elles les différentes séquences du récit attestent également de l'influence du cinéma sur sa dynamique descriptive du *Labyrinthe*. Ces fondus, dont on a trouvé quelques exemples dans *la Jalousie*, sont ici exploités de façon tout à fait exceptionnelle. Dans les premières pages du récit, les correspondances qui s'établissent entre le décor de la chambre et l'univers du soldat ne résultent pas d'associations opérées par un narrateur ou un personnage qui voudraient illustrer une métaphysique du « dedans » et du « dehors »; au contraire, elles découlent des descriptions objectives du narrataire qui voit défiler devant lui une série d'images s'enchaînant les unes aux autres selon un jeu de surimpression cinématographique²⁶⁷. Ainsi, les chaussures du soldat permettent la transition aux chaussons de feutres placés devant la commode. Puis, du « chemin » tracé par les chaussons de feutre sur le plancher de la chambre poussiéreuse, on bascule naturellement au « chemin rectiligne [qui] marque aussi le trottoir enneigé » pour retrouver, au paragraphe suivant, « un autre chemin [qui] repart ensuite du lit vers la commode » (p.18). On voit clairement que la dynamique descriptive du *Labyrinthe* se calque sur celle des romarios dans lesquels le narrataire découvre les images au fur et à mesure qu'elles défilent devant lui.

Même la présentation du soldat relève d'un jeu de fondu : par une astucieuse transition de la description de la lampe du bureau à celle du lampadaire, le narrataire finit par constater la présence du militaire telle que le narrateur la présente de son point de vue. L'œil de l'observateur s'attarde sur

²⁶⁷ Il va de soi que le roman reste un roman et ne devient pas un film, comme on pourrait le prétendre. La formulation que nous employons ne doit donc pas porter à confusion : notre intention se limite à faire ressortir les traits unissant ce roman au septième art et non les confondre.

une nouvelle image agrandie, fixe cette fois, de la même source lumineuse [la lampe du bureau], le même fil incandescent. / C'est encore le même filament, celui d'une lampe identique ou à peine plus grosse, qui brille pour rien au carrefour des deux rues, enfermé dans sa cage de verre en haut d'un pied de fonte, ancien bec de gaz aux ornements démodés devenu lampadaire électrique (p. 16).

Puis soudainement, le regard qui parcourt le réverbère de son globe de verre jusqu'à son pied de fonte, remonte suivant les « maigres rameaux d'un lierre théorique » qui ornent le pied du lampadaire, pour dévoiler cette fois « une hanche, une épaule, un bras » qui sont ceux du personnage qui deviendra le centre d'intérêt du reste du récit (p. 16). Le soldat n'est donc pas, contrairement à ce que l'on prétend souvent, le produit de l'observation du tableau de « La défaite de Reichenfels » qui sera décrit par la suite (p. 26). Bien au contraire, il surgit inexplicablement dans le récit, à la façon même de n'importe quel personnage de roman ou de film. Dans le cas du *Labyrinthe*, ce personnage se contente d'être là, et le narrateur, limité au point de vue de son narrataire, constate simplement sa présence, sans avoir à justifier sa soudaine apparition.

Mais ce n'est pas tout. Puisque le narrateur respecte rigoureusement les limites que lui imposent la restriction de champ, il n'intervient jamais dans la narration pour justifier la transition d'une description à l'autre. Ainsi passe-t-on brusquement, d'alinéas en alinéas, des « rideaux rouges, faits d'un tissu lourd, velouté » au « dehors » enneigé (p. 11), puis de pieds qui « apparaissant, et se retirant en arrière, l'un après l'autre, alternativement » à la chambre close depuis laquelle le bruit des talons sur l'asphalte n'est plus perceptible (p. 11). On pourrait, à la rigueur, y reconnaître l'illustration littéraire des « coupures » cinématographiques qui permettent la succession et l'enchaînement des séquences d'un film. D'ailleurs, les descriptions de la chambre et celles de la ville sont souvent séparées par l'équivalent d'un *écran noir*, à la façon des premières séquences de *l'Immortelle* : les « épais rideaux rouges » (p. 11, 14), comme le « mur nu » (p.15) ou le « plafond » (p. 23) sont autant de plans vides qui assurent la transition entre les différentes séquences descriptives.

Or, n'est-il pas possible que des scènes imaginaires s'insèrent dans la succession de ces descriptions? Que l'image d'un tableau, par exemple, se glisse subrepticement entre la description d'une rue enneigée et celle d'une scène de café (p. 24)? Tout indique que oui. Comme on le notait déjà plus haut, le tableau de « La défaite de Reichenfels » que plusieurs critiques ont souvent considéré comme la matrice du *Labyrinthe*, n'a aucun rôle défini dans le récit, même si la scène qu'il illustre paraît à l'origine de toutes les constructions imaginaires du

médecin. Dans ces conditions, on ne peut que s'étonner de retrouver, dans la version du soldat, des références à ce tableau et à cette chambre que le médecin est le seul à connaître :

A en juger par l'aspect des fenêtres, l'immeuble entier [devant lequel est posté le soldat] a l'air, du reste, inoccupé./ Les lourds rideaux rouges s'étendent sur toute la hauteur, du sol au plafond. La cloison qui leur fait face est garnie par la commode, avec, au-dessus, le tableau. L'enfant y est à sa place, assis à même le sol sur ses jambes repliées [...] Pourtant il continue d'observer vers l'avant de la scène [...]. / Cet indice, il est vrai, n'est pas très sûr : si l'artiste a considéré que la scène n'ouvrait sur rien, il n'y a vraiment rien dans son esprit sur le quatrième côté de cette salle rectangulaire dont il n'a représenté que trois murs [...] (p. 47-48).

La suite du passage donne lieu à une série de spéculations humoristiques : le quatrième mur du café, non représenté sur la gravure, serait muni d'une porte constituant l'entrée principale de l'établissement, et l'issue cachée par le portemanteau mènerait à une salle de billard. Mais à l'évidence, ces spéculations sont autant d'interprétations que le narrateur prête au narrataire du récit qui, confronté à une série de scènes sans rôle défini, tente de comprendre ce qu'on lui raconte.

Dans le labyrinthe reproduirait donc, comme les romarios, les remarques, les spéculations et les hypothèses d'un témoin extérieur à l'action qui découvre, scène par scène, une histoire dont il tente de saisir les rebondissements. Voilà ce que raconte le narrateur du point de vue de son narrataire. La focalisation permet donc à l'instance narrative d'émettre quelque réserve, de relever quelque contradiction, de souligner quelque ambiguïté concernant l'organisation du récit ou la succession des événements de l'histoire. Toutes ces remarques découlent de la restriction de champ et expliquent, entre autres, la large part d'indétermination qui plane sur l'ensemble du récit.

Dans les premières pages du roman, le soldat ne reconnaît pas l'enfant qui, vraisemblablement, l'avait d'abord conduit au café. Le narrateur, du point de vue de son narrataire, remarque alors : « c'est cependant ce même gamin à l'air sérieux qui l'a conduit jusqu'au café tenu par un homme qui n'est pas son père. Et c'était une scène semblable, sous le même lampadaire, à un carrefour identique » (p. 36). Ensuite, lorsque le soldat et l'enfant arrivent au café, la restriction de champ force le narrateur à se questionner sur l'identité du garçon qui, dans les scènes précédentes, avait fait faux bond au militaire : « Pourtant, [dit-il,] c'est bien le même gamin qui précède le soldat quand celui-ci pénètre dans la salle de café » (p. 38).

La description du tableau de « La défaite de Reichenfels » qui occupe les premières pages de la seconde partie du récit donne lieu à des interprétations du même genre. Le tableau représente une scène de café; le patron, appuyé sur le comptoir, est entouré de différents groupes qui « semblent au milieu d'une discussion animée » (p. 24). Leurs gestes, « sans doute très expressifs » sont pourtant figés par le dessin, « ce qui en rend la signification incertaine » (p. 25), d'où, vraisemblablement, la prolifération des interprétations, des hypothèses et des déductions du narrateur: le garçon qui figure au centre de l'image tient dans ses bras « quelque chose comme une boîte à chaussures » (p. 26), sans compter qu'il est assis à même le sol, ce qui porte à croire qu'il a « peut-être [...] été renversé dans une bousculade » (p. 26). De même, l'observation révisée du tableau conduit à l'invention d'une porte de sortie, « mais cette issue hypothétique ne peut se voir sur le dessin » (p. 27). Suivent alors les spéculations: les individus non fixés qui circulent toujours entre les groupes ont « l'intention évidente d'adopter bientôt l'une des attitudes entre lesquelles ils ont le choix » (p. 27). Et le narrateur, du point de vue de son narrataire, conclut aussitôt: « il suffit de les considérer un instant pour s'apercevoir qu'ils ont déjà tous décidé de leur occupation prochaine » (p. 27).

Or, plus le récit avance, plus les remarques du même genre s'accumulent, ce qui apparaît particulièrement bien lorsque les scènes présentées entrent en contradiction avec les événements déjà exposés. Le narrateur reproduit alors les impressions qu'il prête à son narrataire: la description des événements est interrompue et laisse place à une série d'interrogations. Lorsque le gamin disparu reparaît soudainement, le narrateur, du point de vue du narrataire, s'exclame: « Est-il ressorti de l'immeuble par une autre porte qui donnerait sur la rue transversale? » (p. 50). De même, lorsque la femme qui accueille le soldat commande au gamin de le guider à travers la ville, le narrateur s'étonne: « Cette scène se serait-elle déroulée hors de sa présence? Mais où et quand? » (p. 91).

Enfin, les négations que l'on retrouve occasionnellement dans la narration découlent aussi de la restriction de champ. Le narrateur, trompé par ce qu'il décrit, corrige ses descriptions, tempérant la narration de réflexions qu'il prête manifestement au *lecteur* et souligne, par là, l'ambiguïté de la succession des événements (p. 82, 96-97, 160, 202, etc.).

Tout cela explique la large part d'indétermination qui plane sur l'ensemble de la narration du *Labyrinthe* et que crée la focalisation du narrataire. En s'articulant de ce point de vue, le récit doit, en quelque sorte, *incarner l'ignorance*, c'est-à-dire reproduire la découverte d'une histoire qu'ignore, par définition, tout lecteur ou tout spectateur qui en prend connaissance pour la première fois. C'est à ce niveau que transparaît sans doute le mieux l'écart qui sépare *Dans le*

labyrinthe des premiers romans de Robbe-Grillet. Alors que la focalisation du personnage conférait à la narration des *Gommes*, du *Voyeur* et de *la Jalousie* un caractère très personnel, dans *le Labyrinthe*, les lieux, les personnages, les événements de l'histoire demeurent indéfinis.

Voilà d'ailleurs ce qui fait apparaître la première impression du « labyrinthe ». La focalisation projette le lecteur dans un univers privé de tous ses signes distinctifs, dans un monde où évoluent des personnages dont l'identité reste toujours incertaine et où se déploient des décors qui sont toujours les mêmes : « même chaussée sans voitures, mêmes façades hautes et grises, mêmes fenêtres closes, même trottoirs déserts » (p. 15). Peu à peu, tout sens de l'orientation est désamorcé. Le lecteur, confronté au seul point de vue du narrataire, perd la trace de l'origine du récit et s'enfonce progressivement dans le dédale de la narration.

Cela se voit d'abord dans la dénomination des lieux et des personnages qui ne sont jamais désignés par des noms propres. La ville où se situe l'action reste inconnue; l'identité des personnages tient à leur habillement (l'homme à la capote militaire est un soldat, le client richement vêtu est un bourgeois, etc.) ou à leur fonction dans le récit (l'individu derrière le comptoir est nécessairement le patron du café, celui qui boite est un invalide, celui qui soigne est un médecin, etc.). L'utilisation systématique de déterminants indéfinis le confirme. On ne parle jamais que d'un homme, d'une femme, d'un gamin, d'un bourgeois; d'une ville, d'un coin de rue, d'un immeuble déserté ou d'une chambre close.

Mais également, les tournures impersonnelles parsemant le récit renchérissent sur son indétermination. Dès l'ouverture, « on marche », (p. 9), il y a des formes sur le bureau dont « certaines se chevauchent en partie » (p. 10), « on dirait une fleur » sur le papier peint (p. 13). L'utilisation récurrente de la voix passive a le même effet puisqu'elle dépersonnalise souvent l'action:

La poussière a marqué l'emplacement occupé [...] *par* de menus objets [...].
/ Ainsi la trace circulaire a-t-elle été visiblement laissée *par* un cendrier de verre [...]. / L'abat-jour projette au plafond un cercle de lumière [...] [dont le bord] se trouve coupé à la limite du plafond *par* la paroi verticale. [...] / Sur la droite, une forme simple plus estompée, recouverte déjà *par* plusieurs journées de sédiments, transparaît cependant encore (p. 10-13).

Enfin, l'ignorance – positive – de toute forme d'histoire, de personnages, d'événements antérieurs ou ultérieurs à ce qui se passe *là et maintenant* reste manifestement le trait le plus caractéristique de l'indétermination du récit : sauf l'histoire liée au motif de la venue du soldat en ville, on ne rapporte rien d'autre que ce qui se passe à l'instant de la lecture.

À cet égard, *Dans le labyrinthe* répond parfaitement à la technique de « l'Ego-Hic-et-Nunc » que valorise Alain Robbe-Grillet dans ses essais théoriques. Selon le romancier, « le monde n'est ni signifiant ni absurde. Il est tout simplement²⁶⁸ ». Cela implique que, dans ses romans, « gestes et objets [sont] là avant d'être quelque chose », contrairement à ce qui se produit dans les récits traditionnels où le monde est doté d'une « intériorité suspecte », d'un « faux mystère », d'une « signification » absurde qui dépassent sa nature propre²⁶⁹. Situer l'homme « ici et maintenant », c'est refuser toute métaphysique préétablie et limiter l'action à une expérience immédiate, qui se déroule sous ses yeux, à l'instant présent :

Dans nos livres [...], c'est *un homme* qui voit, qui sent, qui imagine, un homme situé dans l'espace et le temps, conditionné par ses passions, un homme comme vous et moi. Et le livre ne rapporte rien d'autre que son expérience limitée, incertaine. C'est un homme d'*ici*, un homme de *maintenant*, qui est son propre narrateur, enfin²⁷⁰.

En effet, l'histoire du *Labyrinthe* est celle d'une découverte : elle s'élabore à tâtons, selon la connaissance qu'en prend progressivement le narrataire, ce qui équivaut, pour Robbe-Grillet, à dire qu'il est « son propre narrateur ».

Mais qui est donc ce narrataire ? On peut sans grand mal en dresser le portrait si l'on accepte de prendre en compte « l'avertissement » au lecteur qui figure en exergue du roman. Il s'agit du « lecteur » du roman :

Ce récit est une fiction, non un témoignage. Il décrit une réalité qui n'est pas forcément celle dont le lecteur a fait lui-même l'expérience : ainsi les fantassins de l'armée française ne portent-ils pas leur numéro de matricule sur le col de la capote. De même l'Histoire récente d'Europe occidentale n'a-t-elle pas enregistré de bataille importante à Reichenfels, ou dans ses environs. Il s'agit pourtant ici d'une réalité strictement matérielle, c'est-à-dire qu'elle ne prétend à aucune valeur allégorique. Le lecteur est donc invité à n'y voir que les choses, gestes, paroles, événements qui lui sont rapportés, sans chercher à leur donner ni plus ni moins de signification que dans sa propre vie ou sa propre mort.

Le narrataire du *Labyrinthe* ne connaît pas l'histoire qu'on lui raconte : il n'a aucune connaissance des protagonistes ou des événements. Ce qu'il lit n'est qu'une « réalité » qui, cependant, ne correspond pas aux données de l'intrigue traditionnelle où tout lui serait évidemment expliqué par le narrateur. L'histoire, à priori, ne concerne pas les « fantassins de

²⁶⁸ Alain Robbe-Grillet, « Une voie pour le roman futur », *op. cit.* n. 110, p. 18.

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 20.

²⁷⁰ *Id.*, « Nouveau Roman, homme nouveau », *op. cit.* n. 110, p. 118.

l'armée française»; de même, « La défaite de Reichenfels » ne correspond nullement à une donnée historique qui existerait en dehors du roman et qui permettrait d'en situer l'intrigue. En revanche, ce lecteur est appelé à comprendre l'histoire, sans pour autant l'interpréter : sans leur prêter « aucune valeur allégorique », le lecteur du *Labyrinthe* comprend les variations des focalisations du soldat et du médecin bourgeois qu'adopte, à un second niveau, le narrateur du récit. Il cerne également les transitions trop brusques, les apparentes contradictions, les ressemblances entre les scènes qu'il décrit. Il ne participe activement au récit qu'en y imposant son sens critique et son intelligence. C'est, on l'imagine sans peine, le lecteur idéal de Robbe-Grillet.

L'analyse de la focalisation renouvelle manifestement l'interprétation du *Labyrinthe* et projette Robbe-Grillet sur de nouvelles voies d'expérimentation : d'une part, le récit se démarque des précédents en procédant à la disparition complète de toute trace et de toute implication de l'instance narrative dans l'œuvre. Ensuite, la narration rend compte d'un double niveau de focalisation qui annonce d'emblée la dynamique ciné-romanesque : le narrateur de *Dans le labyrinthe* adopte la focalisation radicale de son narrataire, un lecteur idéal qui perçoit deux histoires complémentaires – mais distinctes –, qui s'articulent selon les points de vue de deux personnages différents. En somme, avec *Dans le labyrinthe*, les jeux de focalisation atteignent un degré de réalisation exceptionnel, à un point tel qu'on peut déjà proposer qu'il n'était plus possible, pour le romancier, d'aller plus loin sur cette voie.

Synthèse et perspectives

Si les jeux de focalisation mis en œuvre dans les films et les ciné-romans de Robbe-Grillet sont particulièrement originaux, ceux qui apparaissent dans les romans sont manifestement les plus percutants : non seulement permettent-ils d'envisager tout autrement la dynamique narrative des récits, mais encore plus, ils commandent une lecture nouvelle des intrigues.

À la façon des films, les trois premiers romans de Robbe-Grillet explorent la focalisation interne radicale. Dans *les Gommages*, la focalisation variable multiple et radicale des personnages permet la multiplication des hypothèses concernant la mort de Daniel Dupont et éloigne le lecteur

de la version originale du crime. Dans *le Voyeur* la focalisation radicale de Mathias confirme sa propension à la fabulation et « l'inculpe » du meurtre imaginaire de Jacqueline Leduc. Dans *la Jalousie* enfin, le narrateur adopte la focalisation radicale du mari qui tente d'exorciser (en la dramatisant) la liaison adultère de A et de Frank dont il est le témoin privilégié.

L'impact de notre étude des ciné-romans sur l'analyse des romans n'est pas non plus à négliger puisqu'elle renouvelle la lecture du quatrième roman de Robbe-Grillet, *Dans le labyrinthe* : comme dans les romans, le récit s'articule du strict point de vue du narrateur, qui n'est cependant plus un spectateur de film, mais un lecteur de roman qui découvre les points de vue variables d'un médecin et d'un soldat inconnu.

Mais si la focalisation radicale du personnage et du narrateur laissent déjà entrevoir toute la nouveauté de l'entreprise romanesque de Robbe-Grillet, c'est la focalisation zéro qui confirme son originalité et son caractère tout à fait exceptionnel. Alors que l'analyse des films et des ciné-romans met à jour des images ou des descriptions anormalement neutres, impersonnelles, froides, objectives qui ne semblent correspondre au point de vue d'aucun personnage, la focalisation interne et externe des romans de Robbe-Grillet fait apparaître clairement le point de vue d'un narrateur au rôle renouvelé. Ce n'est plus un demiurge, mais une instance neutre et objective qui renonce à tous ses pouvoirs traditionnels et qui ne s'implique jamais personnellement dans le récit. La focalisation zéro permet au narrateur d'ajouter quelques détails, quelques descriptions objectives qui s'avèrent, en fin de compte, inutiles au développement de l'histoire. Or, à première vue, ces détails descriptifs semblent avoir une importance si grande que le réflexe des critiques est d'en faire le point tournant des récits, ce que l'analyse des jeux de focalisation permet d'envisager autrement. En réalité, la focalisation zéro restreint le champ de savoir du narrateur à un degré nul pour attirer l'attention du lecteur sur quelques détails qui tantôt retardent la résolution de l'intrigue, tantôt raffermissent ses fantasmes et ses interprétations de l'histoire. Cette nouvelle figure narrative révèle donc la particularité du narrateur de Robbe-Grillet qui, en comparaison avec les narrateurs traditionnels, n'est plus une instance omnipotente sur laquelle le lecteur puisse se fier pour résoudre les intrigues.

En ce sens, la focalisation renouvelle la problématique de l'objectivité et de la subjectivité narratives qui intéressait la critique des premières œuvres du romancier. En effet, la focalisation interne permet d'exprimer la subjectivité des personnages sans que le narrateur perde son objectivité. De la même façon, la focalisation du narrateur permet de reproduire, avec l'objectivité la plus stricte, les interprétations et les découvertes toutes subjectives d'un lecteur ou d'un spectateur. Enfin, la focalisation zéro permet au narrateur d'adopter son propre point de vue

tout en restant parfaitement objectif, contrairement aux narrateurs traditionnels. L'attention portée à la focalisation révèle donc les véritables enjeux narratifs des récits d'Alain Robbe-Grillet et permet d'envisager autrement les fondements théoriques de son œuvre. La focalisation est non seulement le trait le plus caractéristique de ses premiers récits, mais elle établit la véritable parenté unissant ses premiers films, romans et ciné-romans, que l'on envisagera désormais comme un premier cycle de création.



Conclusion

Le renouvellement des expérimentations

Qu'en est-il de la focalisation dans *la Reprise*, le dernier roman de Robbe-Grillet? La lecture des premières pages de ce récit indique clairement que, cinquante ans après la publication des *Gommes*, le romancier accorde toujours une attention particulière aux jeux de points de vue. La technique de la focalisation interne radicale développée dans les premiers romans et les premiers films est habilement récupérée dans *la Reprise*. Mais elle s'applique désormais à un narrateur à l'identité changeante qui s'exprime tantôt à la première, tantôt à la troisième personne. Ainsi, dès l'ouverture du roman, Henri Robin, à la fois narrateur et personnage, raconte, de son point de vue, son trajet en train jusqu'à Berlin. Toute la narration suit dès lors les aléas de sa conscience, de l'observation du paysage à ses souvenirs d'enfance. Au cours du voyage, il rencontre un personnage qu'il nomme son « double » : il s'agit – on l'apprendra – de son frère jumeau, Walther von Brücke, mais au moment du voyage en train, le personnage narrateur l'ignore encore, ce dont rend compte la restriction de champ. Le changement d'énonciation de la narration, qui s'opère entre le prologue et le récit de la première journée, ne change rien à ces considérations : le narrateur hétérodiégétique qui prend en charge la narration (p. 45) adopte tout aussi rigoureusement le point de vue d'Henri Robin qui se réveille péniblement. La preuve en est que, comme dans *le Voyeur*, la narration est aisément transposable au mode personnel : « [J'ai] mis un certain temps à comprendre où [je me] trouve, depuis quand, et ce que [je fais] là » (p. 45).

La focalisation zéro apparaît également clairement dans *la Reprise*, sur le modèle des premières œuvres. Dans des passages qui tiennent parfois sur plusieurs pages, le narrateur, d'un point de vue neutre et objectif, relève des détails qui échappent au personnage. De façon tout à fait amusante, ces interventions du narrateur correspondent souvent à des « reprises » des descriptions d'objets ou des détails qui retenaient déjà l'attention du lecteur ou du spectateur dans les premiers films et les premiers romans. Lorsque commence la deuxième journée à Berlin, Wall (ou Boris Wallon, alias Henri Robin, dont le véritable nom est Markus von Brücke) quitte son hôtel. Il regarde les alentours « avec le détachement qu'on accorde aux vieux films » ; il marche « sans prêter attention [...] à une sensation de cerveau vidé, engourdi pour le moins, dont il faut renoncer à obtenir quoique ce soit d'efficace » (p. 79). Pourtant, une description

minutieuse – qu’il devient difficile d’attribuer au personnage, vu son état d’esprit – s’insère dans le récit. Le narrateur, de son point de vue neutre et objectif, décrit un homme assis sur une chaise de cuisine, de l’autre côté du canal; c’est un pêcheur qui ressemble étrangement à celui qui apparaissait dans *l’Immortelle*. Il remarque ensuite qu’un « résidu de peinture au minium a laissé entre les pavés inégaux et disjoints des couleurs sanguines », comme dans *Djinn*. Il décrit des « escaliers d’usine » rappelant ceux de *Projet pour une révolution à New York*. Enfin, il s’attarde aux « créneaux d’une forteresse » qui nous transportent dans le château fort de *l’Immortelle* (p. 80).

Puis, au fil des phrases, la narration, d’abord impersonnelle, devient homodiégétique. Le passage ne perd pourtant rien de son objectivité : le narrateur, même en s’exprimant à la première personne, respecte les limites imposées par la focalisation zéro. Les détails qu’il dévoile de ce point de vue sont non seulement inutiles au développement de l’intrigue, mais nettement anachroniques, considérant la temporalité du récit. « L’ouragan qui a ravagé la Normandie juste après Noël », « le mythique passage à l’an deux mille » et la « tornade de 87 » (p. 81) constituent donc manifestement des exemples de focalisation zéro. De même en est-il de la réflexion personnelle qui suit ce passage. Sous des allures d’autobiographie rappelant le *Miroir qui revient*, cette intervention est une entrave évidente à la focalisation interne du reste du récit :

J’ai souvent parlé de la joyeuse énergie créatrice que l’homme doit sans cesse déployer pour reprendre le monde en ruine dans les constructions nouvelles. Et voilà que je me remets à ce manuscrit après une année entière de rédaction cinématographique entrecoupée de trop nombreux voyages [...] continuant néanmoins à me débattre avec obstination au milieu de dédoublements, d’apparitions insaisissables, d’images récurrentes dans des miroirs qui reviennent (p. 82).

Ces considérations, quoique sommaires, illustrent clairement que la focalisation, dans *la Reprise*, ne fait pas l’objet de nouvelles expérimentations. Robbe-Grillet récupère ici les résultats de ses premières recherches sur le sujet. On aurait pourtant tort de lui en tenir rigueur considérant l’originalité et la précision avec laquelle il manie ces techniques, maintenant caractéristiques de son œuvre. Faut-il en conclure que l’intérêt de son dernier roman s’arrête là ?

Tout indique au contraire que Robbe-Grillet s’intéresse à de nouveaux problèmes narratifs. C’est d’ailleurs ce qui frappe dans *la Reprise*. D’abord, le « je » narratif sur lequel s’ouvre le roman se transforme, au fil des pages, en « il ». Le lecteur croit d’abord à un changement d’identité du narrateur, ce qui, on l’apprendra, n’est pas le cas. À l’évidence, ce jeu énonciatif ne

sert qu'à souligner la multiplicité des identités du narrateur qui peut tantôt endosser la narration au « je » pour présenter les événements tels qu'il les vit ou encore s'exprimer au « il » pour feindre l'objectivité et prendre ses distances avec les personnages d'Henri Robin, de Wall ou d'Ascher qu'il incarne tour à tour. Mais également, tout au long du récit, un second narrateur fait compétition au premier en annotant son récit. L'histoire révélera que ce second narrateur, Walther von Brücke, est le frère jumeau du premier. Son récit, rigoureusement articulé de son point de vue, se superpose à celui du premier narrateur, apportant parfois des précisions utiles à la compréhension de l'histoire et à la dynamique narrative du récit, mais contredisant également le récit d'Henri Robin, ce qui complique évidemment la lecture. D'entrée de jeu, c'est la narration et non plus la focalisation qui retient l'attention puisque l'identité de ce second narrateur et les raisons qui le pousse à corriger ainsi le récit d'Henri Robin demeurent, au départ, inconnues.

Il n'est pas dans notre intention d'analyser ici en détails ce jeu narratif, mais de souligner le changement qui s'opère dans l'ordre des expérimentations de Robbe-Grillet. Manifestement, ses recherches concernent maintenant la narration et non plus la focalisation. À cet égard, on se rappellera que c'est la narration, et en particulier la « personne » du narrateur, qui avait occupé la critique de ses premières œuvres : résiliation de la narration « omnisciente », « objectivité » ou « subjectivité » du narrateur, autant de notions qui, tout compte fait, échappent aux premières expérimentations du romancier. Mais voilà que ce sont justement ces questions qui viennent au premier rang dans la seconde partie de son œuvre. Dès lors, le lecteur cherche à savoir « qui raconte » avant d'identifier la restriction de champ.

La Reprise ne fait pourtant que prolonger un champ d'investigation mis en place dès *la Maison de rendez-vous*. L'analyse du *Labyrinthe* annonçait d'ailleurs ce changement probable dans l'ordre des expérimentations : les techniques de la focalisation mises en œuvre dans ce roman sont poussées si loin qu'on pouvait déjà supposer qu'il n'était plus possible, pour le romancier, de poursuivre sur cette voie. Ainsi *la Maison de rendez-vous* ouvre, selon nous, un second cycle de création dans lequel les jeux entourant l'identité du narrateur deviennent primordiaux, alors que ceux concernant la focalisation sont relégués au second plan – sans pour autant être écartés, bien entendu.

Le narrateur de *la Maison de rendez-vous* est un personnage à l'identité inconnue, qui, dans l'ouverture du roman, s'exprime à la première personne. Il s'agit d'un des convives de Lady Ava qui tente de remettre en ordre les événements d'une soirée au cours de laquelle s'est produit un meurtre – celui d'Henri Manneret – auquel il n'a pas assisté. Mais cette reconstitution des événements s'avère particulièrement difficile puisqu'elle fait l'objet d'un jeu narratif. D'une

part, le narrateur homodiégétique de l'ouverture endosse la narration qui s'articule strictement de son point de vue, de sorte que les événements du bal sont continuellement entrecoupés de ses fantasmes et de ses souvenirs. Mais d'autre part, le « je » narratif s'efface au fil des descriptions au profit d'un « il », comme s'il s'agissait, pour le narrateur, de prendre ses distances avec sa propre expérience de la soirée pour mieux adopter différents points de vue : celui du narrataire, pour examiner les versions possibles des événements et mettre en scène les auteurs probables de l'attentat; ou celui de différents personnages qui pourraient être tenus responsables du crime. L'enjeu du texte découle donc d'une série de transformations qui s'opèrent dans la narration : le narrateur homodiégétique devient hétérodiégétique, ce qui donne lieu à une série de jeux focaux au terme desquels le crime, plutôt que de se résoudre, se complique tellement qu'il devient pratiquement irréel. Mais également, la narration hétérodiégétique est continuellement entrecoupée de retours à la narration homodiégétique de sorte que le lecteur est, à chaque instant, forcé de s'interroger sur l'identité du narrateur, sur la fiabilité des propos qu'il rapporte qui sont tantôt « objectifs », tantôt « subjectifs ».

Projet pour une révolution à New York pousse encore plus avant les jeux entourant les changements d'identité du narrateur. Ce roman met en scène un personnage qui appartient à une organisation et qui fait le rapport de ses activités criminelles (parmi lesquelles on compte plusieurs crimes sexuels sadiques) à un interlocuteur anonyme (peut-être le chef de l'organisation). La narration de ce roman est d'une grande et volontaire complexité et nous ne prétendons pas en dévoiler les péripéties. On remarquera cependant que les jeux entourant l'identité du narrateur se multiplient. La narration passe d'un personnage à l'autre et donne lieu, chaque fois, à de multiples changements de focalisations. Le narrateur qui prend le plus souvent la parole est un personnage qui s'exprime tantôt à la première, tantôt à la troisième personne. Ce dernier adopte, tour à tour, la focalisation du narrataire – pour s'envisager de l'extérieur et se désigner comme un « personnage suspect » (p. 23) ou un « assassin » (p. 48) –, la focalisation variable de différents personnages du récit – comme Laura, JR, M le Vampire, etc. – et, à l'occasion, une focalisation zéro (p. 30, p. 52, etc.). Mais, au fil du texte, de nouveaux narrateurs prennent la parole : il s'agit tantôt de JR (une de ses victimes), de Laura (la jeune fille qu'il abrite), de Ben Saïd (l'intermédiaire de l'organisation pour laquelle il travaille), de l'interlocuteur (le prétendu chef de l'organisation), de N. G. Brown, de M. Le Vampire (des doubles du « je »)... Avec les jeux de points de vue qui accompagnent tous ces changements d'identité des instances narratrices, le récit se complique considérablement. Il n'en reste pas moins que ce sont

les changements et les dédoublements des narrateurs – et non plus, comme dans les premiers romans, les changements de focalisation – qui structurent le récit.

Et c'est là sans compter tout le problème entourant l'identité du narrateur dans *Djinn* qui constitue, pour bien dire, le sujet du roman. Un policier, en enquêtant sur la disparition d'un jeune professeur dont la véritable identité est énigmatique retrouve sur son bureau de travail un récit, *le Rendez-vous*, qu'il offre à la lecture. Ici encore, les changements de voix structurent l'œuvre puisque trois narrateurs différents prennent la parole. Le premier est le policier qui doute de l'authenticité du *Rendez-vous* et de l'identité même de son auteur. De son point de vue d'enquêteur, ce récit a l'apparence d'un travail universitaire et non d'une pièce à conviction susceptible de dévoiler les circonstances de la disparition de Simon Lecoœur. Cette entrée en matière suscite immédiatement la question qui caractérisera l'ensemble de l'œuvre : qui est le second narrateur de *Djinn*, celui qui raconte l'histoire du *Rendez-vous*? Les cinq premiers chapitres du métarécit semblent bel et bien témoigner d'une expérience personnelle, mais le changement d'identité du narrateur (il devient hétérodiégétique dans les deux chapitres suivants) le remet en doute. Peut-être n'est-ce là qu'une façon, pour le premier narrateur du *Rendez-vous*, de prendre ses distances avec sa première identité et de signaler que Simon Lecoœur, le personnage dont il adopte dorénavant le point de vue, est devenu, au fil de sa mission, un autre que lui-même? Or, ce narrateur hétérodiégétique change encore d'identité au huitième chapitre du *Rendez-vous* : il s'agit maintenant d'une femme qui raconte sa rencontre avec Simon Lecoœur, devenu par la suite son amant. Curieusement, elle s'apprête à revivre les mêmes aventures que Simon, ce qui raffermirait du coup la crédibilité des propos rapportés par le premier narrateur. Mais, dès le début de son récit, la narratrice qualifie Simon de personnage à l'imagination fantasque, ce qui remet en doute la fiabilité des événements exposés précédemment.

En somme, *la Maison de rendez-vous*, *Projet pour une révolution à New York*, *Djinn* et *la Reprise* projettent Robbe-Grillet sur de nouvelles voies d'expérimentations. Ses recherches portent désormais sur les possibilités que lui offre la narration et, plus particulièrement, l'identité du narrateur. Bien entendu, dans ces récits, la focalisation fait toujours l'objet d'une attention particulière même si, en général, Robbe-Grillet se contente de récupérer les résultats de ses premières recherches.

Un premier cycle de création

La focalisation narrative établit une parenté évidente entre les premières œuvres de Robbe-Grillet, des *Gommes* à *l'Immortelle*. *Les Instantanés*, un recueil de nouvelles paru en 1962, fait partie intégrante de ce premier cycle de création puisqu'il pose sans relâche la question du point de vue. Le titre de l'œuvre y renvoie déjà explicitement puisqu'un « instantané » n'est autre qu'un cliché, une photographie qui implique nécessairement la restriction de champ d'un observateur. Pourquoi donc ne pas avoir examiné de plus près cette œuvre qui, à la façon des premières, pose la focalisation comme cadre de création?

Ce choix découle de la nature particulière du recueil. *Les Instantanés* regroupent une série de textes descriptifs rédigés entre 1954 (un an après la parution des *Gommes*) et 1961 (marquant également la sortie du ciné-roman de *l'Année dernière à Marienbad*). S'il est vrai qu'on retrouve, dans quelques-uns de ces textes, un traitement nouveau de la focalisation zéro, *les Instantanés* constituent essentiellement un laboratoire d'expérimentation pour Robbe-Grillet. Les techniques de la focalisation interne radicale, de la focalisation zéro et de la focalisation du narrataire y sont tour à tour explorées, de sorte que ces textes préparent la rédaction des romans, des ciné-romans et des films. On y trouve toutefois la synthèse expérimentations de Robbe-Grillet en matière de focalisation, ce qui permettra d'illustrer les conclusions de notre travail.

À la façon des romans, la lecture des *Instantanés* suscite une question essentielle qui traverse l'ensemble de notre étude et que posent sans relâche les œuvres de Robbe-Grillet. *Qui raconte l'histoire?* Nous pouvons maintenant répondre avec plus d'assurance : le narrateur de Robbe-Grillet est toujours, dans les premières œuvres du moins, une instance pure, neutre, objective, impartiale qui n'intervient jamais dans le récit, même pour mettre en ordre les événements. Ainsi en est-il dans *les Instantanés* : le recueil s'ouvre sur un texte descriptif, « Le mannequin », dans lequel le narrateur n'intervient jamais. Toute la description découle des observations d'un personnage jamais présenté qui regarde tour à tour une cafetière, une pièce réfléchiée par différents miroirs et un mannequin dont l'image est multipliée par trois. Dès lors, la question du point de vue se greffe à celle de la narration : il importe moins de savoir qui raconte l'histoire que de déterminer de quel point de vue le récit s'articule.

À ce titre, « Le mannequin » rappelle toute l'attention portée, dans les premières œuvres, à la focalisation radicale des personnages. Le texte s'articule entièrement du point de vue d'un protagoniste qui n'est cependant jamais présenté, nommé ou décrit. Celui-ci se contente d'observer la pièce dans laquelle il se situe, de décrire l'odeur du café qu'il sent, mais surtout, de

dévoiler ce que représente le dessous de plat caché par la cafetière. C'est ce détail qui, manifestement, dévoile la restriction de champ du récit. Le même traitement de la focalisation interne radicale caractérise « Le chemin du retour » dans lequel la focalisation est celle d'un inconnu, inclus dans un groupe formé avec d'autres protagonistes. Ce personnage perçoit la présence de Franz et de Laurent et décrit les environs sans dépasser les limites imposées par la restriction de champ. « La scène » complète les expérimentations de Robbe-Grillet sur la focalisation radicale d'un personnage jamais présenté : ici encore, toute la narration s'articule selon le point de vue d'un spectateur qui regarde, « depuis la salle – entre les pans de velours rouge qui s'écartent avec lenteur » (p. 51), la répétition d'une pièce de théâtre. Comme tout spectateur, le personnage de « La scène » ne connaît ni le personnage qui joue, ni les raisons qui motivent ses gestes, et encore moins le propos de la pièce.

Un seul texte des *Instantanés* s'articule du point de vue d'un personnage impliqué dans l'action. Il s'agit du « Remplaçant », la seconde nouvelle des « Trois visions réfléchies » où le narrateur adopte le point de vue du répétiteur. Ici toutefois, c'est la restriction de champ visuelle qui dévoile le point de vue du remplaçant : les élèves, depuis leurs sièges, ne peuvent apercevoir que « le haut des arbres et le ciel » (p. 24) alors que le répétiteur, au contraire, peut aisément observer la scène se déroulant à l'extérieur – qui ne correspond peut-être qu'à un bref moment de rêverie – pour ensuite retrouver ses esprits et continuer de diriger la lecture des enfants. À eux seuls, ces quatre textes synthétisent les expérimentations menées par Robbe-Grillet dans *les Gommages*, *le Voyeur*, *la Jalousie* et ses deux premiers films.

La focalisation zéro fait également l'objet d'études particulières dans *les Instantanés*. On en trouve un exemple typique dans « La scène » où elle se présente comme une infraction évidente au point de vue de l'observateur inconnu : les feuilles qui jonchent le dessus de la table conduit à la description, impossible pour un personnage posté dans la salle, « des lignes serrées d'une écriture soignée » dont elles sont hachurées (p. 56). Ce passage en focalisation zéro donne lieu, comme c'était souvent le cas dans les romans, à des remarques d'une trop grande précision qui dépassent largement la focalisation du personnage. D'ailleurs, la description tourne en dérision l'omniscience narrative en n'apportant aucune information susceptible de faire avancer l'histoire.

Mais l'analyse des romans montre également que la focalisation zéro peut s'insérer de façon beaucoup plus subtile dans la narration, en se glissant imperceptiblement dans quelques passages disséminés dans le récit, comme c'est le cas dans « Le remplaçant » lorsque le répétiteur nous est présenté de l'extérieur. Par exemple, lorsque les élèves « relèv[ent] la tête vers le

pantin » alors que le remplaçant a les yeux rivés sur la fenêtre (p. 17), ce n'est manifestement pas du point de vue du personnage que s'articule la narration.

La focalisation zéro dans *les Instantanés* fait également l'objet de quelques nouvelles expérimentations puisqu'elle aboutit parfois à l'effacement de toute trace de l'instance narrative dans des récits focalisés par les personnages. Dans « Le mannequin » par exemple, on ne retrouve aucun passage en focalisation zéro puisque la focalisation interne est à ce point radicale qu'elle aboutit à la disparition de toute forme d'intervention du narrateur. De même en est-il dans « Le chemin du retour » où la focalisation zéro ne se retrouve nulle part. Il s'agit de l'innovation la plus évidente des *Instantanés* par rapport aux premiers romans puisqu'un tel phénomène n'était encore apparu que dans *le Labyrinthe* où il découlait justement de la focalisation radicale du narrataire, et non pas de celle des personnages. Cela dit, Robbe-Grillet renouvelle l'expérience du *Labyrinthe* en proposant plusieurs récits articulés du point de vue du narrataire et dans lesquels la focalisation zéro n'apparaît jamais : c'est notamment le cas de « La mauvaise direction », de « La plage », des trois textes composant « Les couloirs du métropolitain » et de « La chambre secrète ».

Les Instantanés explorent donc tout autant la focalisation radicale du narrataire qui caractérisait les ciné-romans et *Dans le labyrinthe*. Dans « La mauvaise direction » (1954), le narrateur adopte le point de vue de son narrataire et décrit les images qui défilent devant lui. Ce narrataire, à la façon d'un spectateur se retrouve devant une série de plans et de séquences, d'images n'ayant pas encore été montées en histoire : l'identité du personnage qui surgit dans le décor reste inconnue, et sa disparition soudaine suscite la curiosité du narrateur qui s'interroge sur le déroulement de l'action (p. 29). Les « scènes » (p. 29) se suivent sans que le narrateur, du point de vue de son narrataire, les relie entre elles. Il se contente de découvrir le point de vue d'un personnage qui « aperçoit la surface de la mare » et pour qui « le reflet des troncs se confond avec leur ombre » (p. 28).

La même dynamique caractérise « L'escalier mécanique » et « Derrière le portillon », deux des trois textes composant « Dans les couloirs du métropolitain ». Le narrateur adopte, dans les deux cas, la focalisation du narrataire qui, à un second niveau, découvre le point de vue d'un personnage qui est d'abord posté en haut de l'escalier et qui le descend ensuite pour parvenir jusqu'aux portes closes du quai de la station. En revanche, « Un souterrain » s'apparente davantage à un extrait de ciné-roman : le narrateur, adoptant toujours au point de vue de son narrataire, décrit une série d'images dont la succession prend l'allure d'un travelling

cinématographique, comme s'il découvrait le point de vue d'un personnage parcourant les couloirs du métropolitain.

« La plage » est présentée en focalisation externe radicale puisque le narrateur décrit le parcours de trois enfants sur la grève en adoptant le point de vue d'un observateur étranger à la scène. Ce récit rappelle cependant une caractéristique essentielle de la focalisation du narrataire, telle qu'elle est mise en œuvre dans *le Labyrinthe*. En effet, la ressemblance frappante entre les descriptions articulées du point de vue du narrataire et celles données en focalisation zéro indique que le narrataire est ici un lecteur idéal qui s'attarde, à la façon du narrateur, aux mêmes types de détails.

Le phénomène se répète dans « la Chambre secrète ». Les détails de « géomètre » des descriptions semblent indiquer que la focalisation zéro transparait partout alors qu'ils révèlent au contraire que le narrataire, à l'image du narrateur, a, devant la description, le même souci du détail. Ce narrataire est donc un lecteur idéal qui cherche constamment à interpréter le récit qu'on lui fait. Ainsi, l'exergue adressé « à Gustave Moreau » et le vocabulaire pictural utilisé, qui suggèrent d'abord que le narrateur décrit un tableau dont naîtrait une mise en scène, découlent au contraire de la restriction de champ. Le narrateur reproduit les interprétations qu'il prête au narrataire, ce lecteur qui cherche activement à comprendre l'histoire qu'on lui raconte.

En définitive, les *Instantanés*, par la variété des techniques du point de vue qu'ils offrent, présentent une synthèse des expérimentations narratives menées par Robbe-Grillet dans ses premiers romans. Sans doute la brièveté des textes favorise-t-elle cette diversité. Du reste, la lecture des *Instantanés* permet une synthèse éclairante des recherches que mène Robbe-Grillet sur la focalisation depuis le début de sa carrière littéraire. La focalisation interne radicale, la focalisation zéro et la focalisation du narrataire y sont tour à tour explorées : ce sont les techniques développées dans *les Gommages*, *le Voyeur*, *la Jalousie*, *Dans le labyrinthe*, *l'Année dernière à Marienbad* et *l'Immortelle*.

Ainsi se termine un premier cycle de création. Mais déjà, Alain Robbe-Grillet poursuit ses recherches, renouvelle ses expérimentations, explore différemment les possibilités que lui offre la narration, ce qui montre bien qu'il ne perd jamais de vue l'objectif qu'il s'était fixé dès 1956 : celui de renouveler les formes romanesques et de projeter le roman sur les voies du futur.

Bibliographie

1. Corpus

1.1 Œuvres d'Alain Robbe-Grillet

Les Gommages, Paris, Minuit, 1953.

Le Voyeur, Paris, Minuit, 1955.

La Jalousie, Paris, Minuit, 1957.

Dans le labyrinthe, Paris, Minuit, 1959.

L'Année dernière à Marienbad, ciné-roman, Paris, Minuit, 1961.

L'Immortelle, ciné-roman, Paris, Minuit, 1963. La note liminaire, en tête de l'ouvrage, s'ouvre sur le sous-titre « Qu'est-ce qu'un ciné-roman ».

L'Année dernière à Marienbad, scénario et dialogues d'Alain Robbe-Grillet, film réalisé par Alain Renais, produit par Pierre Coureau (Précitel) et Raymond Froment (Terrafilm), interprété par Delphine Seyring, Giorgio Albertazzi et Sacha Pitoeff, France, 1961, 1h30.

L'Immortelle, film écrit et réalisé par Alain Robbe-Grillet, produit par Samy Halfon et Michel Fano, avec Jacques Doniol-Valcroze, Françoise Brion et Guido Celano, France, 1963, 1h40.

Les Instantanés, Paris, Minuit, 1962.

La Maison de Rendez-vous, Paris, Minuit, 1965.

Projet pour une révolution à New York, Paris, Minuit, 1970.

Glissements progressifs du plaisir, ciné-roman, Paris, Minuit, 1974.

Djinn, Paris, Minuit, 1981.

La Reprise, Paris, Minuit, 2001.

1.2 Essais et comptes rendus critiques d'Alain Robbe-Grillet

Pour un Nouveau Roman, Paris, Minuit, 1963.

« Notes sur la localisation et les déplacements du point de vue dans la description romanesque », *la Revue des Lettres modernes*, nos 36-38, 1958, p. 128-130.

« le Cinéma selon Robbe-Grillet » dans André Gardies, *Alain Robbe-Grillet*, Paris, Seghers (coll. « Cinéma d'aujourd'hui »), 1972, p. 104-125.

Le Voyageur. Textes causeries et entretiens (1947-2001), choisis et présentés par Olivier Corpet avec la collaboration d'Emmanuelle Lambert, Paris, Christian Bourgeois, 2001.

2. Études générales

ALLEMAND, Roger-Michel, *Alain Robbe-Grillet*, Paris, Seuil (coll. « les Contemporains »), 1997.

ALTER, Jean, *la Vision du monde d'Alain Robbe-Grillet : structures et significations*, Genève, Droz, 1966.

ARMES, Roy, *The films of Alain Robbe-Grillet*, Amsterdam, J. Benjamins (coll. « Purdue University in Romance languages »), 1981.

BARTHES, Roland, « Littérature objective », « Littérature littérale », « Il n'y a pas d'école Robbe-Grillet », « Le point sur Robbe-Grillet » dans *Essais critiques*, Paris, Seuil (coll. « Points »), 1964.

BERNAL, Olga, *Alain Robbe-Grillet : le roman de l'absence*, Paris, Gallimard, 1964.

BLANCHOT, Maurice, « Notes sur le roman », *N.N.R.F.*, no 31, juillet 1955, p. 104-112, repris dans *le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959, p. 195-201, et sous le titre « la Clarté romanesque » dans *Obliques*, no 16-17, 1978, p. 89-92.

BROCK, Robert, *Lire, enfin, Robbe-Grillet*, New York, Peter Lang (coll. « American University Studies »), 1991.

CLERC, Jeanne-Marie, « Les ciné-romans de Robbe-Grillet » dans *Écrivains et cinéma. Des mots aux images et des images aux mots. Adaptations et ciné-romans*, Paris, Klincksieck, 1985, p. 273-305.

DORT, Bernard, « Sur les romans de Robbe-Grillet », *les Temps modernes*, no 136, juin 1957, p. 1989-1999

FORTIER, Paul. A, *Structures et communications dans « la Jalousie » d'Alain Robbe-Grillet*, Sherbrooke, Éditions Naaman (coll. « Études »), 1981.

- GARDIES, André, *le Cinéma de Robbe-Grillet. Essai sémiocritique*, Paris, Albatros (coll. « Ça/Cinéma »), 1982.
- _____, « Il n'a pas pris les dés », *Critique*, nos 651-652 « Alain Robbe-Grillet », août-septembre 2001, p. 683-693.
- GENETTE, Gérard, « Vertige fixé » dans *Figures*, vol. 1, Paris, Seuil (coll. « Points »), 1966, p. 69-90.
- JOST, François (dir.), *Obliques*, no 16-17, « Spécial Robbe-Grillet », 1978.
- LABARTHE, André S. et Jacques RIVETTE, « Entretien avec Renais et Robbe-Grillet », *les Cahiers du cinéma*, tome XI, no 123, septembre 1961, p. 1-18.
- LAFLÈCHE, Guy (dir.), en collaboration avec Maude Goulet, Marcel Jean, Daniel Saletti, Nicole Simard, Alain Tremblay et Louis Vachon, *Étude narrative des Gommages d'Alain Robbe-Grillet. Dossier préparatoire*, Université de Montréal, document préparé dans le cadre d'un groupe de travail sur l'étude narrative, février-mars, 1986.
- LEENHARDT, Jacques, *Lecture politique du roman. « La Jalousie » d'Alain Robbe-Grillet*, Paris, Minuit, 1973.
- MORRISSETTE, *les Romans de Robbe-Grillet*, Paris, Minuit, 1963. L'ouvrage est réédité et augmenté des analyses de *l'Immortelle*, de *la Maison de Rendez-vous* et de *Projet pour une révolution à New York* en 1964.
- _____, « Roman et cinéma : le cas Robbe-Grillet », *Symposium : A Quarterly Journal In Modern Literature*, Syracuse (New York), Syracuse University Press, vol. XV, no 2, été 1961, p. 85-103.
- _____, « The Evolution of Narrative View Point in Robbe-Grillet », *Novel: A Forum on Fiction*, vol. 1, no 1, Automne 1967, p. 24-33.
- PINGAUD, Bernard, « Alain Robbe-Grillet » dans *Écrivains aujourd'hui. 1940-1960. Dictionnaire anthologique et critique*, Paris, Bernard Grasset, 1960, p. 423-429.
- RAULT, Erwan, *Théorie et expérience romanesque chez Robbe-Grillet : « le Voyeur »*, Paris, La Pensée Universelle, 1975.
- RICARDOU, Jean (dir.), Actes du colloque de Cerisy-La-Salle, *Robbe-Grillet : analyse, théorie*, 2 tomes, Paris, UGE (coll. « 10/18 »), 1976.
- VIDAL, Jean-Pierre, « Dans le labyrinthe » d'Alain Robbe-Grillet, Paris, Hachette, 1975.

3. Ouvrages de référence

3.1 Le Nouveau Roman

ASTIER, Pierre, *Présences contemporaines. Encyclopédie du Nouveau Roman*, Paris, les Nouvelles Éditions Debesse, 1968.

RICARDOU (dir.), Actes du colloque de Cerisy-La-Salle, *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui*, 2 volumes, Paris, UGE (coll. « 10/18 »), 1972.

RICARDOU, Jean, *Problèmes du Nouveau Roman*, Paris, Seuil, 1967.

3.2 Le cinéma

Cahiers du cinéma, numéro « Nouvelle Vague », tome XXIII, no 138, décembre 1962.

La Revue des Lettres modernes, « Roman et cinéma », no 36-38, été 1958.

MARIE, Michel, *la Nouvelle vague. Une école artistique*, Paris, Nathan Université (coll. « Cinéma 128 »), 1997.

MURCIA, Claude, *Nouveau Roman. Nouveau cinéma*, Paris, Nathan, 1998.

PRÉDAL, René, *le Cinéma français depuis 1945*, publié sous la direction de Michel Marie, Paris, Nathan, 1991.

RAMASSE, Françoise, Entretien avec Claude Jean-Philippe, « La règle du « je » » dans Jean-Luc Drouin (dir.), *la Nouvelle Vague 25 ans après*, Paris, CERF, 1983, p. 29-38.

TRUFFAUT, François, « Une certaine tendance du cinéma français » paru dans *les Cahiers du cinéma*, no 31, janvier 1954, reproduit dans *le Plaisir des yeux*, Paris, Cahiers du cinéma, 1987, p. 192-207.

3.3 Le scénario et le ciné-roman

MORRISSETTE, « Problèmes du roman cinématographique », *Cahiers de l'association internationale des études françaises*, vol. 20, mai 1968, p. 275-289.

TORK, Jean-Paul, *le Scénario. Histoire, théorie, pratique*, Paris, Éditions Henri Veyeyer,

VANOYE, Francis, *Scénarios modèles, modèles de scénarios*, Paris, Nathan (coll. « Nathan-Université »), 1991.

VIRMAUX, Alain et Odette, *Un genre nouveau : le ciné-roman*, Paris, Edilig (coll. « Médiathèque »), 1983.

3.4 La narration et la focalisation (en littérature et au cinéma)

- AUMONT, Jacques, « Le point de vue », *Communications*, no 38, 1983, p. 3-29.
- BAL, Mieke, « Narration et focalisation. Pour une théorie des instances du récit » dans *Narratologie. Essais sur la signification narrative de quatre romans modernes*, Paris, Klincksieck, 1977, p. 21-57. Le chapitre en question est originellement paru dans *Poétique*, vol. 8, no 29, 1977, p. 107-127.
- BARTHES, Roland, « Analyse structurale du récit », *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977, p. 7-33.
- BENEVENISTE, Émile, « Les relations de temps dans le verbe français » dans *Problèmes de linguistique générale*, tome 1, Paris, Gallimard, 1966, p. 237-250.
- BLIN, Georges, « Les restrictions de champ » dans *Stendhal ou les problèmes du roman*, Paris, Librairie José Corti, 1954, p. 115-176.
- BOOTH, Wayne, C., « Distance et point de vue. Essai de classification », trad. Martine Désormonts, dans *Poétique*, vol. 1, no 4, 1970, p. 511-524. (Paru originellement dans *Essay in Criticism*, XI, 1961).
- BORDWELL, *Narration in Fiction and Film*, Madison, University of Wisconsin Press, 1985.
- BRANIGAN, Edward, *Point of View in the Cinema*, Berlin/New York/Amsterdam, Mouton Publishers, 1984.
- BROOKS, Cleanth, et Robert Penn Warren, « Focus of Narration : Point of View » dans *Understanding fiction*, New York, Appelton-Century-Crofts Inc., (1943), 1959, p. 659-664.
- CHATMAN, S., « Characters and Narrators : Filter, Center, Slant, and Interest-Focus » dans *Poetics Today*, no 7, 1986, p. 189-204.
- CHERVRIER, H.-Paul, « La narration et la perspective », *le Langage du cinéma narratif*, Laval, Les 400 coups, 1995, p.147-161.
- CORDESSE, « Narration et focalisation », *Poétique*, vol. 18, no 76, 1988, p. 430-446.
- DANON-BOILEAU, Laurent, « Construire le regard » dans *Produire le fictif*, Paris, Klincksieck, 1981, p. 32-51.
- DOLEZEL, Lubomir, « The typology of narrator: point of view in fiction » dans *To Honor Roman Jakobson*, tome 1, The Hague/Paris, Mouton, 1967, p. 541-552.
- FRIEDMAN, Norman, « Point of view in fiction : a development of a critical concept », *Publications of the Modern Language Association of America (PMLA)*, LXX, décembre 1955, p. 1160-1184.

- GAUDRAULT, André, *Du littéraire au filmique. Système du récit*, Québec/Paris, les Presses de l'université Laval / Librairie des Méridiens / Klincksieck, 1988.
- GENETTE, *Figures*, vol. 2, Paris, Seuil (coll. « Points »), 1969.
- _____, *Figures*, vol. 3, Paris, Seuil, 1972.
- _____, *Nouveau Discours du récit*, Paris, Seuil, 1983.
- IFRI, Pascal, « Focalisation et récits autobiographiques. L'exemple de Gide », dans *Poétique*, no 18, 1987, p. 483-496.
- JAMES, Henry, « Préface aux ailes de la colombe » dans *la Création littéraire. Préfaces de l'édition de New York*, introduction et traduction de Marie-Françoise Cachin, Denoël/Gonthier, 1980, p. 309-328.
- JOST, François, *l'Œil-caméra. Entre le film et le roman*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1987.
- _____, « Discours cinématographique, narration : deux façons d'envisager le problème de l'énonciation » dans Aumont, Jacques et Jean-Louis Leutrat, *Théorie du film*, Paris, Albatros, 1980, p.121-131.
- _____, « Narration(s) : En deçà et au-delà », *Communication*, no 38, 1983, p. 192-212.
- LAFLÈCHE, Guy, *Matériaux pour une grammaire narrative*, Laval, Singulier (coll. « Les cahiers universitaires du Singulier »), 1999.
- LINTVELT, Japp, « Établissement de la typologie narrative » dans *Essai de typologie narrative*, Paris, Corti, 1980, p. 37-40.
- LUBBOCK, Percy, *The Craft of Fiction*, The Viking Press, New York, (1921), 1957. Le chapitre 5 de cet ouvrage a été traduit par Michèle Marchand et publié sous le titre « Le point de vue narratif chez Flaubert » dans *Flaubert*, textes recueillis et présentés par Raymonde Debray Genette, Didier, 1970, p. 71-79.
- MORRISSETTE, Bruce, « De Stendhal à Robbe-Grillet : Modalités du point de vue » dans *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, vol. 14, 1962, p. 143-163.
- POUILLON, Jean, « Modes de la compréhension » dans *Temps et roman*, Paris, Gallimard, 1946, 69-114.
- RABATEL, Alain, *une Histoire du point de vue*, Paris, Klincksieck, 1997.
- RAIMOND, Michel, *la Crise du roman: du lendemain du naturalisme aux années 20*, Paris, José Corti, 1966.
- RIMMON-KENAN, Shlomith, « Text: focalisation » dans *Narrative fiction : contemporary poetics*, London /New York, Routledge, 1983, p. 71-85.

- ROMBERG, Bertil, « Theories of the first person novel and of narrative technique » dans *Studies in the narrative Technique of the first-person Novel*, Lund, 1962, p. 3-32.
- ROUSSET, « Madame Bovary ou le livre sur rien » dans *Formes et signification. Essai sur les structures littéraire de Corneille à Claudel*, Paris, José Corti, 1963, p. 109-133.
- STANZEL, Frank, « Mediacy of presentation as the generic characteristic of narration » dans *A theory of Narratives*, trad. de l'allemand par Charlotte Goedsche, Cambridge, Cambridge University Press, (1979, pour l'édition allemande), 1984, p. 4-21
- TODOROV, Tzvetan, « Les catégories du récit littéraire », *Communications*, no 8, 1966, p. 125-151.
- USPENSKI, Boris, « Poétique de la composition », *Poétique*, no 9, 1972, p. 124-134.
- VANOYE, Francis, « Point de vue, perspectives narratives, focalisations » dans *Récit écrit, récit filmique*, Paris, Cedic, 1989, p. 140-158.
- VAN ROSSUM-GUYON, Françoise, « Point de vue et perspective narrative. Théorie et concepts critiques », *Poétique*, vol. 1, no 4, 1970, p. 476-495.
- VITOUX, Pierre, « Focalisation, point de vue, perspective », *Protée*, vol. 16, 1988, p. 33-38.
- _____, « Le jeu de la focalisation », *Poétique*, vol. 13, no 51, 1982, p. 359-368.
- _____, « Notes sur la focalisation dans le roman autobiographique », dans *Études littéraires*, vol. XVII, no 2, 1984, p. 261-272.