

LA LITTÉRATURE ET LE CINÉMA: LES EXPÉRIMENTATIONS D'ALAIN ROBBE-GRILLET

ENTRETIEN AVEC CLAUDE MURCIA

Rodrigo Fontanari¹

RÉSUMÉ : Entretien avec Claude Murcia, professeure émérite de littérature comparée et d'études cinématographiques à l'université Diderot-Paris 7, sur la relation entre le cinéma et la littérature et sur l'œuvre cinématographique d'Alain Robbe-Grillet et de ce que l'on désigne par « nouveau cinéma ».

INTRODUCTION

« Les objets sont en effet très présents
dans son cinéma et fonctionnent
volontiers comme «générateurs» à partir
desquels se déploie la narration »
(Claude Murcia)

Claude Murcia est professeure émérite de littérature comparée et d'études cinématographiques au Centre d'Études et de Recherches Interdisciplinaires en Lettres Arts Cinéma à l'université Diderot-Paris 7. Ses travaux portent sur les littératures et le cinéma moderne en France, en Espagne et en Amérique hispanophone ; ils s'intéressent en particulier aux relations entre littérature et cinéma.

En 1998, elle a consacré un livre, *Nouveau roman, nouveau cinéma* – paru dans la Collection 128 des Éditions Nathan Université –, aux relations entre le mouvement d'avant-garde désigné sous ce nom de « nouveau roman »² et le cinéma. Dans cet ouvrage l'œuvre cinématographique du romancier devenu cinéaste, Alain Robbe-Grillet, fait figure de noyau central. Ce livre occupe d'ailleurs une place importante parmi les ouvrages consacrés au cinéma moderne car l'auteure n'hésite pas à discuter la compréhension, parfois erronée, des nomenclatures « nouveau cinéma » et « nouvelle vague » désormais assez courantes dans le lexique du cinéma français.

¹ Professeur de Sémiologie à l'Université de Sorocaba au Programme d'Études en Communication et culture. Email: rodrigo.fontanari@prof.uniso.br

² Selon les mots de Gerald Prince, le *nouveau roman* arrive « Vers la fin des années 1950, il devient clair que ces romans constituent un corpus indépendant, une forme de fiction qui rejette les procédés narratifs du XIX^e siècle et leurs avatars récents, récuse l'anthropocentrisme du roman existentialiste qui avait dominé la littérature de l'après-guerre et demeure insensible pour leurs propres procédés, encouragent les expérimentations et s'attachent à mettre en évidence une approche relativiste ». PRINCE, G. « Le nouveau roman ». In: Denis Hollier (org.) *De la littérature française*. Paris: Bordas, 1993, p. 929.

Il s'agit de deux tendances apparues en France au même moment. En effet, le « nouveau cinéma » ne regroupe qu'une partie des cinéastes proches de l'esthétique du « nouveau roman », par opposition à la « nouvelle vague », ce mouvement plus cohérent porté même une sorte de manifeste rédigé par François Truffaut : « Une certaine tendance du cinéma français ». Claude Murcia met en relief l'existence de ce petit groupe qui ne vient pas des pages des *Cahiers du cinéma* mais a malgré tout transformé profondément le cinéma, dans sa « forme » de récit et aussi, en quelque sorte, dans sa relation avec la littérature. Dans cet entretien, je propose ainsi à Claude Murcia de parler de la relation de ces deux groupes avec la littérature et par conséquent avec l'écriture.

Cet entretien va nous éclairer sur la production cinématographique d'Alain Robbe-Grillet, extensive mais en même temps « contaminée » par ses préoccupations esthétiques et littéraires. Mais il doit également établir des liens entre la pensée de Roland Barthes, qui, on le sait bien, a su accueillir le « nouveau roman » robbe-grilletien.

Les films d'Alain Robbe-Grillet furent méconnus à son époque, qui n'a pas su accepter les révolutions proposées par le romancier-cinéaste dans l'art du récit et dans la plasticité même de ses images cinématographiques. Dix ans après son dernier film en salle, « C'est gradiva qui vous appelle », sorti en 2006, le fonds Robbe-Grillet, *l'Institut Mémoire de l'édition Contemporaine* et *Carlotta films* ont fait paraître un coffret contenant presque l'ensemble de sa filmographie. Malgré tout, son œuvre cinématographique reste encore aujourd'hui méconnue des cinéphiles. C'est un cinéma à « (ré)découvrir ».

Pour finir, je voudrais prévenir les lecteurs qu'à plusieurs reprises, pour préciser et renforcer les idées présentées dans cet entretien, j'ai ajouté quelques notes contenant soit des références bibliographiques soit quelques précisions, ce qui permet de conserver intact le texte original de l'interviewée.

Rodrigo Fontanari: Le groupe «Rive Gauche» a-t-il eu une relation spéciale avec la littérature?

Pourrait-on dire que certains de ses membres voyaient en quelque sorte la caméra comme un stylo, pour reprendre le titre de l'essai bien connu d'Alexandre Astruc³ ?

Claude Murcia: Les membres du groupe «rive droite» (Truffaut, Godard, Rivette, etc.) avaient plus de liens avec la littérature, qu'ils adoraient. Ils écrivaient aussi des textes critiques dans les *Cahiers*. Ceux du groupe «rive gauche» (Marker, Varda, Rouch...) se lancent immédiatement dans la pratique et s'illustrent donc d'abord dans le court métrage. Cela n'empêchera pas Varda de forger le concept de «cinécriture»⁴ et de se considérer proche de Sarraute. Quant à Astruc avec sa caméra-stylo, il est le précurseur de la politique des auteurs promue par la Nouvelle Vague.

³ Je fais allusion à l'essai intitulé « Naissance d'une nouvelle avant-garde : caméra-stylo » publié dans la revue *L'Écran français*, n. 144, mars 1948. Le concept de « caméra stylo » a beaucoup influencé les protagonistes de la « nouvelle vague » et la théorie de la politique des auteurs.

⁴ Je renvoie les lecteurs au texte « Synonyme d'introduction » dans le livre *Varda par Agnès*, où Agnès Varda elle-même note que ce concept a servi pour indiquer « le travail d'un cinéaste. Il renvoie aux cas de travail du scénariste qui écrit sans tourner et celui du réalisateur qui fait sa mise en scène. » (VARDA, A. *Varda par Agnès*. Paris: Cahiers du cinéma/Seuil, 1994, p. 14).

RF: Bien que Robbe-Grillet affirme que littérature et cinéma sont pour lui deux choses bien distinctes, pourrait-on dire que la littérature se fait présence dans ses films, sous forme de citation indirecte ?

CM: Robbe-Grillet utilise dans ses films des stratégies narratives et des configurations comparables à celles qu'il utilise dans ses romans, mais non pas semblables car les questions d'énonciation, d'organisation du récit, de structuration spatiotemporelle et de construction des personnages se résolvent de façon différente, spécifique à chaque médium. Cela étant, certaines grandes tendances se retrouvent à la fois dans son écriture romanesque et dans sa pratique cinématographique: mise en question de la représentation, structures d'agression des codes conventionnels de la narration, conception nouvelle du réel, de l'espace-temps... Il y a aussi des références plus ou moins directes à des œuvres littéraires (Kafka, Borges etc.).

RF: Sans que cela soit explicite, de façon générale, le cinéma de Robbe-Grillet s'intéresse-t-il à la question du signe, de la relation du signe avec lui-même et de la relation du signe à la signification. Pourrait-on dire que ce sont les mêmes questions sémiotiques proposées dans ses premières œuvres littéraires ?

CM: Je pense que oui mais il faudrait faire une analyse plus précise.

RF: Roland Barthes avait écrit à propos des premiers romans de Robbe-Grillet qu'il est « chosiste ». Il semble y avoir aussi pas mal d'objets étranges dans ses films, par exemple la chaise vide dans *L'Immortelle* ou les œufs cassés dans *Glissement progressif du plaisir*. Pourrait-on dire de son œuvre cinématographique qu'elle est également « chosiste » ?

CM: Les objets sont en effet très présents dans son cinéma et fonctionnent volontiers comme des «générateurs» à partir desquels se déploie la narration – voir la composition sérielle (dans le sens musical) qui contredit la causalité, le verre dans *L'Homme qui ment* par exemple. Les objets sont également liés à une vision phénoménologique de la réalité. En tout cas, leur fonction est tout autre que dans la description «réaliste» balzacienne.

RF: Robbe-Grillet n'a pas été un « cinéphile ». Il n'appréciait ni Hitchcock, ni Truffaut, bien qu'il ait eu une certaine estime pour Godard. Avec quels cinéastes dialogue-t-il ?

CM: Robbe-Grillet admirait particulièrement Buñuel et Antonioni. Il a entretenu avec ce dernier une longue relation d'amitié. Il a d'ailleurs écrit un scénario - *La Forteresse* - pour Antonioni, qui devait jouer le protagoniste principal. Le film n'a jamais été tourné.

RF: Fiction, essai, philosophie, qu'est-ce qui se rapproche le plus du style cinématographique d'Alain Robbe-Grillet? Pourrait-on penser à une sorte de ciné-essai ?

CM: Je dirai plutôt fiction expérimentale (déconstruction des conventions narratives) et poétique.

RF: Quelle est la relation d'Alain Robbe-Grillet avec l'image? Est-ce que son cinéma est plus de l'ordre du mouvement ou de l'image?

CM: Difficile à dire. Son cinéma joue à la fois sur la plasticité de l'image et le rythme⁵.

RF: « Les ruptures de montage, les répétitions de scène, les contradictions, les personnages tout à coup figés comme sur des photos d'amateur, donnent à ce présent perpétuel toute sa force, toute sa violence. Il ne s'agit plus alors de *la nature des images*, mais de leur *composition*, et c'est là seulement que le romancier peut retrouver, quoique transformées, certaines de ses préoccupations d'écriture ». Robbe-Grillet semble attirer notre attention non pas sur la nature des images, leur caractère de présent, mais sur leur composition, autrement dit, sur le montage. En quoi le montage cinématographique touche de près l'écriture littéraire ?

CM: Le montage est en effet très important chez R-G, qui disait que sa liberté créatrice consistait à «arranger autrement les morceaux de réel», autrement dit, consistait en une combinatoire. Le montage cinématographique a influencé l'écriture littéraire et a généré un type de roman qu'on appelle le «roman de montage» (voir Dos Passos)⁶.

RF: Prenant au sérieux la citation de Robbe-Grillet ci-dessus, on pourrait penser que les images cinématographiques sont comme des « fragments » qui glissent sans cesse et dont le sens se situe non pas dans les morceaux de contenu qui apparaissent çà et là mais, au contraire, dans le glissement lui-même ?

CM: Oui, certainement.

RF: « Le montage, notamment, et ses possibilités magiques de manipuler l'image du réel, est un moyen – dont usent abondamment les nouveaux cinéastes – d'affaiblir, d'annuler ou de détourner l'impression de réalité inhérente au *médium* »⁷, écrivez-vous dans votre *Nouveau roman, Nouveau cinéma*. Au-delà de la possibilité de provoquer des ruptures dans les représentations du réel, pourrait-on dire que le montage permet aussi de remettre les images au « degré zéro »⁸, c'est-à-dire, de suspendre leur sens et en conséquence la signification du récit filmographique ?

CM: Je pense qu'on peut le dire.

⁵ On peut retenir cette notion de rythme tel qu'elle a été formulée par Émile Benveniste dans son livre *Problèmes de Linguistique générale. Tome I* car il l'entend comme une « forme dans l'instant qu'elle est assumée par ce qui est mouvant, mobile, fluide ». BENVENISTE, E. *Problèmes de linguistique générale*. Paris : Gallimard, 2010, p. 333.

⁶ Par rapport à cette question du « roman montage », je renvoie le lecteur à, parmi d'autres, l'essai de Jean-Pierre Morel « Roman de montage et poétique historique », publié dans la *Revue de Littérature Comparée*. n. 2, avril-juin 1977.

⁷ MURCIA, C. *Nouveau roman, nouveau cinéma*. Paris: Nathan, 1998, p. 45.

⁸ Toute ma recherche actuelle essaie d'approfondir cette notion que j'appelle – faisant, bien entendu, un déplacement de concepts développés par Roland Barthes dans son œuvre notamment pour les champs des images, à savoir *punctum* – «troisième sens » ou « sens obtus ».

RF: Dans les années 1972, Alain Robbe-Grillet a écrit dans l'essai intitulé « Cinéma selon Robbe-Grillet » que la « forme labyrinthique que l'on retrouve dans tous mes livres, dans tous mes films, est une chose qui m'intéresse, que j'envie d'interroger »⁹. Alors, le labyrinthe, où commence-t-il dans les films d'Alain Robbe-Grillet ? Cette forme labyrinthique serait-elle le déclencheur d'un effet sur le récit cinématographique ? Et de quelle sorte d'effet ?

CM: La configuration labyrinthique qui informe l'imaginaire moderne se retrouve en effet dans les films et les romans de Robbe-Grillet, liée à la perte du centre et d'issues¹⁰, à la conception d'un réel énigmatique figuré par une narration qui multiplie les structures et les stratégies d'égarement.

RECEBIDO EM: 27/01/2016 **ACEITO EM:** 16/04/2016

REFERÊNCIA ELETRÔNICA: FONTANARI, Rodrigo. La littérature et le cinéma: les expérimentations d'Alain Robbe-Grillet – entretien avec Claude Murcia. *Criação & Crítica*, n. 16, p. 103-107, jun. 2016.

Disponível em: <<http://revistas.usp.br/criacaoecritica>>. Acesso em: dd mmm. aaaa.

⁹ GARDIES, A. *Alain Robbe-Grillet*. Paris: Éditions Seghers, 1972, p. sp.

¹⁰ Sur ce sujet du labyrinthe je renvoie au livre de Paolo Santarcangeli *Le livre des labyrinthes – histoire d'un mythe et d'un symbole*. Paris : Seuil, 1974 et au séminaire de Roland Barthes au Collège de France de 1978-1979 , « La métaphore du labyrinthe. Recherches interdisciplinaires », publié dans *La Préparation du roman I et II. Notes des cours et séminaires au Collège de France 1978-1979 et 1979-1980*. Paris : Seuil /IMEC, 2003.