

Alain Robbe-Grillet: L'immortelle

Zahide Günay*
Karaelmas Üniversitesi

Alain Robbe-Grillet: Ölümsüz Kadın

Robbe-Grillet'in sine-romanlarındaki kadın imgesi, ilk bakışta arzu nesnesi gibi sunulsa da, yakından bakıldığında yazarın benimsediği felsefi görüşünün izlerini taşımaktadır. Burada, kadın hem nesne hem de öznedir. Yazar, son yapıtında nesne-kadını bedeninden etinden ayırarak onu ve kendini ölümsüzleştirir.

Anahtar Kelimeler: Kadın, Beden, Bilinç, Özne, Nesne, Döngüsellik.

Alain Robbe-Grillet: The Immortal Woman

Although the image of woman in the cine-novels of Robbe-Grillet is presented as object of desire at first sight, it has the traces of the philosophical view which the writer adopted. Here, the woman is not only an object but also a subject as well. In his last work, the writer himself and the woman gains immortality by means of taking apart this woman of object from her body and flesh.

Key Words: Woman, Body, Consciousness, Subject, Object, Circularity.

Alain Robbe-Grillet, connu en tant que 'maître de l'école du Regard' a rédigé des ciné-romans, c'est-à-dire des scénarios en vue de les transposer à l'écran. Cependant l'auteur affirme qu'il n'a jamais écrit de scénarios, il parle plutôt de films visualisés ou de romans

filmés. Ses textes hybrides qui se trouvent à l'intersection de la littérature et du cinéma sont publiés juste après la réalisation du film. En dehors de son dernier ciné-roman qui, plus proche d'un caractère romanesque, a été filmé quatre ans après sa publication.

À travers la perception du monde d'Alain Robbe-Grillet, la conscience husserlienne y prend une place primordiale. La conscience chez Edmund Husserl est définie comme le sujet pensant tourné vers l'objet. Ainsi sujet et objet forme totalité. Cependant cette conscience ne peut pas tout voir, c'est pourquoi elle se caractérise par sa subjectivité. Donc, le monde est en quelque sorte inclus dans la conscience. Notons que cette subjectivité vise l'objectivité. Pour mieux comprendre le monde et juste voir ce qui est sans juger, cette conscience doit prendre de la distance. À la fin de ce processus se dégage un 'ego transcendantal' qui est capable de reconstruire sa propre réalité sans préjugés. Cette conception philosophique fait de l'homme un être infaillible et y ajoute une dimension divine. En somme, la conscience husserlienne est le pur regard. Lors d'une intervention qui est publiée par la suite dans le Voyageur,¹ Robbe-Grillet affirme que «Selon Husserl, à l'intérieur de la conscience, il n'y a rien [...] Ma conscience est sans cesse un mouvement de moi-même, vide, hors de moi, vers le dehors, vide également» (Corpet 2001: 241). L'auteur-philosophe continue:

“...être une conscience husserlienne parce que, effectivement, ce n'est pas confortable; c'est une expérience qui vous vide sans cesse et qui ne vous permet pas de vous reposer un seul instant. C'est le prix à payer pour la liberté peut-être, mais c'est le contraire même du confort.” (Corpet 2001: 247)

Étant à la recherche d'un principe ultime de toute réalité, Robbe-Grillet insiste sur le fait que le sujet est conscience vide, mais qui doit toujours rester vide car cet esprit anarchiste est évidemment contre les systèmes totalitaires. En l'occurrence, rester sans cesse vide, sans absorber le monde extérieur est une expérience fatigante, mais primordiale pour le rachat de la liberté.

D'après Robbe-Grillet l'objet qui est défini par tout ce qui affecte les sens, ne peut être objet que s'il est investi par un sujet. Ainsi, il n'y a pas d'objet sans sujet percevant. Lors d'un examen de zootechnie, une question l'a toujours passionnée et apparemment aiguisée sa vision, tellement qu'il pensait que la source du Nouveau Roman résidait dans cette question: «Décrivez, sans dessin, l'appareil génital d'une vache» (Corpet 2001: 450). Robbe-Grillet veut décrire la chose, la description est sa réalité. Plus précisément, ce n'est pas l'objet, mais 'la description de l'objet' qui le passionne. Cette description n'offre plus une réalité préexistante, mais un mouvement créateur. C'est le mouvement de l'écriture, c'est-à-dire que cette création et destruction crée l'objet réel. Le Nouveau réalisme se déploie à travers la description optique, ce qui signifie que la description a remplacé l'objet. Bref, la création des objets constitue la réalité robbe-grilletienne.

Zahide Günay, Zonguldak Karaelmas Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Batı Dilleri ve Edebiyatları Bölümü, Zonguldak.

E-Posta: zahide.gunay@gmail.com

Bu makale «Du vécu de la femme à son image. La femme sujet <=> objet dans les ciné-romans d'Alain Robbe-Grillet» adlı doktora tezinden yararlanılarak hazırlanmıştır.

1 Ouvrage qui nous permet de retracer le parcours d'Alain Robbe-Grillet rassemblant des articles, conférences et entretiens publiés, pendant plus de cinquante ans de son existence littéraire.

L'auteur affirme à propos de la relation sujet-objet dans l'écriture, qu'il y a «des forces organisatrices du côté de l'ordre établi» qui sont généralement représentées par l'homme et «des forces organisatrices du côté de la subversion» qui sont représentées par la femme (Corpet 2001: 446).

À première vue l'image de la femme qui se présente à travers ses ciné-romans est sa présence perdurante à travers son corps, sa forme et ses contours impeccables dont surtout le cou ou la nuque est emparé par l'homme. Des femmes dénudées, prisonnières, torturées, enchaînées et recherchées pour leurs tendres chairs qui sont mises en scène déchirent la tension entre le regard naturel et le regard intellectuel. Ces images ne renvoient pas totalement au désir assouvi, mais à une déconstruction et mise en question de ces images. Cependant, la posture de la femme, son regard, son silence, sa lourdeur avec lesquels elle détient et gobe le spectateur, développe une réflexion sur cette femme figée qui a l'air d'un objet étrange. Cette femme qui apparaît, disparaît et réapparaît dans l'espace imaginaire de l'auteur et qui semble appartenir à un autre monde, a l'air de s'offrir comme une proie, un but de possession pour le mâle. En fait, derrière cette apparence qu'est le regard érotique se cache un regard dramatique.

L'Immortelle

Bien que ce ciné-roman soit le second, L'Immortelle² est le premier projet cinématographique de l'auteur³. L'héroïne est désignée par la lettre L. Cependant, à travers le récit, elle se présente indifféremment en tant que Leïla (I, 37), ensuite comme Lâle (I, 54) ou l'on croit qu'elle pourrait bien s'appeler Eliane ou Liane (I, 126), ou bien Lucile (I, 128). Le nom de Lâle portant une apparence de vérité –toujours est-il que cette vérité peut être à tout moment renversée- au cœur de son œuvre (de la p.54 à la p.126) semble être son vrai nom. Il maintient au cœur du livre ce voile d'identité lié à son nom pour faire sentir en même temps ce vide d'identité au centre de son oeuvre. En effet, la réalité pour Robbe-Grillet se définit par le vide, probablement parce que Dieu n'existe pas (Corpet 2001: 329). Enfin, portant des noms turcs ou français ou bien parlant grec, français ou turc, L manifeste son indifférence pour une quelconque appartenance (I, 31, 86). Pour l'auteur, l'héroïne possède une 'identité' car elle n'a pas d'identité.

D'un autre côté, l'écrivain nous fait à chaque fois, une description précise de la nouvelle tenue vestimentaire de L (I, 17, 18, 19, 20, 21, 46, 56, 72, 82, 144, 185, 209), de

chaussures à talons ou de soulier et foulard (I, 62, 65, 179), d'une chaîne portée au cou ou sur les hanches (I, 17, 18, 19, 20, 186) et des mouvements de ses cheveux (I, 17, 77, 84). L'auteur ajoute à cette identité de sexe, des objets adoptés par la culture féminine. Robbe-Grillet, en effet ne prête pas des indications sur ses particularités physiques. Par contre, il insiste sur la description des vêtements qu'elle porte. On dirait que Robbe-Grillet prend plaisir à l'habiller. Comme si L était un mannequin de vitrine et son créateur s'amusait à changer ses habits et aussi comme si ces vêtements ne lui appartenaient pas, étant donné qu'elle est un mannequin. Dans ce cadre, il préfère décrire ce qui est non-vivant, ce qui est à la surface du corps. Tout comme dans la conception du monde de cet artiste. Probablement, Robbe-Grillet veut nous faire dire que la femme avec sa féminité se façonne et n'existe qu'avec ses vêtements ou accessoires. Cette constatation met en avance deux pôles: l'un qui approuve que la femme et la féminité n'est qu'un produit de culture et l'autre qu'à travers la description vestimentaire cela nous renvoie à une remise en question du concept de la femme. Robbe-Grillet appuie son regard sur ces vêtements féminins qui se révèlent pour lui comme une superstructure de tissu épidermique, c'est-à-dire que l'écrivain pourrait imaginer ces tissus vestimentaires comme un tissu épidermique de la femme. Ainsi, il réifie la femme en mannequin et anime le tissu vestimentaire en une chair. En cela, la femme devient objet et l'objet devient chair vivante. Toute cette métamorphose est une remise en question d'une part de l'humain et du vivant et de la relation du corps avec le monde.

Aussi L suivie des yeux (I, 48); se présente comme une chair offrante, cuisse ouverte (I, 186); corps contorsionné (I, 186); seins à peine masqués, bouche entrouverte (I, 186); allongée, les jambes entrouvertes (I, 199); ou comme une prisonnière, bras écartés, mains posées sur la chaîne, elle semble enchaînée au mur (I, 196) ou dans une cage de fer (I, 198). Provocante (I, 185), elle se laisse faire, mais sans regarder l'homme (I, 57). Son corps est dans les mains de cet homme nommé N, mais sa conscience ailleurs. Comme si ce corps objet de désir était enchaînée dans ce monde et sa conscience détachée de son corps.

Encore, lorsqu'une intimité se révèle, N qui se veut le maître de L, s'empare de son cou ou de sa nuque, tantôt pour la caresser ou la serer fortement (I, 57, 70, 74, 75, 76, 82, 96, 186, 187, 199). Vers la fin du livre, après un accident «elle doit avoir la nuque brisée» (I, 155). L est présentée comme une proie. Attaquer le cou et la nuque est un réflexe des animaux pour attraper leur proie, tout comme dans certains cultes l'on croit que l'âme est logée dans la nuque. Le cou est le lieu stratégique en raison de la veine jugulaire reliant la tête et le cœur qui entraîne une manipulation facile et une mort rapide. Cette agression au corps de la femme est le désir ardent de la manipuler comme objet et de vaincre cette entité indépendante.

Lunatique (I, 82), elle dit qu'il ne faudrait pas faire confiance en elle (I, 166). Elle a une mémoire faible (I, 42), des mouvements flottants et excessifs, comme

² Les autres références tirées de L'Immortelle apparaîtront dans le texte sous (I).

³ Tourné à Istanbul, L'Immortelle a été réalisé et publié en 1963. Ce retardement est dû à la révolution de 1961, en Turquie. L'Immortelle devait être tourné en Turquie, c'était la seule condition d'un producteur nommé Samy Halfon dont l'un de ses associés avait de l'argent bloqué en Turquie.

séparés de leur contenu qui manifeste sa conscience vide (I, 188). Le regard de cette femme est figé, il n'exprime rien, sa posture est immobile (I, 13, 14). Elle est figée dans une pose rigide (I, 187), elle est droite comme une statue et regarde la caméra (I, 178). L est ainsi, immobile comme une statue. Mais de cette immobilité jaillit une pensée, une pensée mouvante. Ainsi, même si sa présence et son absence s'entrelacent, L à travers sa lourdeur ontologique, sa lenteur esthétique, mythique et pleine de sagesse est enceinte d'une cascade de lave incandescentes que sont ses pensées.

Le visage de L regarde la caméra comme si elle posait pour une photo d'amateur (I, 141), avec de grands yeux ouverts et un regard vide (I, 13). Ses grands yeux ouverts montrent, en effet, la lucidité de son oeil d'esprit et le fait qu'elle voit quelque chose comme l'éclatement du monde que les autres ou particulièrement l'homme ne peut voir. Son regard vide est essentiel pour Robbe-Grillet, car il constitue le noyau central de sa conception de la réalité. Ici, L est sujet en face du monde.

C'est elle et non N (l'homme qui la poursuit) qui met en question la réalité. Elle est comme l'annonciatrice de la prudence, de l'attention et de la conscience éveillée, lorsqu'elle dit que tout est faux, tels que la chaîne (I, 53), la mosquée (I, 64), les maisons (I, 76), l'adresse qu'elle a écrite (I, 87), les tombes (I, 201), les prisons, les remparts, les bateaux et les histoires (I, 206). Elle annonce à l'homme, à son interlocuteur, qu'ils sont dans un pays de rêve (I, 206). Ici, le mot rêve n'est pas employé pour qualifier la beauté de la Turquie, mais pour affirmer que le monde est construit sur une fausseté. Ainsi le rêve serait une fausseté. Elle prétend que le monde qu'elle vit est un monde faux et un rêve, mais cette fois-ci, elle se réveille d'un rêve ou bien d'un cauchemar, car elle a l'air bien troublée (I, 58). Ce qui pourrait montrer que ce 'rêve' qui est assez fort est la marque de la frontière entre deux mondes, car en plus de cela, elle dit qu'elle doit rentrer, ce qui la place dans un temps qui est fragmenté et représenté. C'est le temps objectif qui en fait est en rapport avec l'heure. Ensuite, elle s'infiltré en effet, 'd'un pas décidé', c'est-à-dire avec pleine conscience et surtout en se souvenant de son rêve, dans le néant de la mer, dans le vide. Pour l'invention de sa propre vie, ce vide est bel et bien le champ libre de Robbe-Grillet. Après son rêve elle se trouve dans un temps physique. Ensuite elle met d'un côté cette réalité et se dirige vers un état de conscience qui se lave avec le vide. Apparemment, ce vide sera rempli par un monde qu'elle appelle comme 'faux ou rêve'. Robbe-Grillet détache la conscience de L de ce monde physique et l'héroïne a la possibilité de regarder ce monde de l'extérieur. De plus L a «un air absent de somnambule» (I, 152). En effet, le somnambule se trouve entre le sommeil et le rêve et gade les yeux grands ouverts. L, en se situant à la frontière de deux mondes se trouve dans l'axe de la perception philosophique de son créateur.

L'héroïne de Robbe-Grillet est dans un état qualifié comme «indiscrétion simulée» (I, 87). En effet, on dirait qu'elle prend assez de plaisir à jouer. Et elle l'affirme un

moment donné, lorsque N lui demande, si elle fait sa prière. Elle répond que tout simplement, elle s'amuse (I, 62). Donc, aussi elle a l'air de mentir (I, 54, 65). Robbe-Grillet adore cette phrase de Shakespeare: «Doute que la vérité est l'ennemie du mensonge.» Le mensonge, pour moi, c'est une question posée à la vérité» (Corpet 2001: 393). Ainsi, pour Robbe-Grillet, le mensonge est un élément perturbateur. Et de ce fait, il est une voie ouverte à la pensée. Ici, c'est la femme, qui par son jeu, défait les jeux en s'insérant entre le mensonge et la vérité. En effet, elle adore circuler entre les deux. L'héroïne fuit la signification. D'autant plus qu'elle nous fait poser des questions qui ont l'air d'être insignifiantes comme, est-ce qu'elle est réellement en danger ? Est-ce qu'elle fait du théâtre ? Fait-elle du cinéma dans le cinéma ? Ou est-ce qu'elle fait semblant de faire semblant ? Robbe-Grillet ou l'héroïne nous présente maintes possibilités de voir la réalité au coeur de laquelle surgit différentes couches d'apparences. En effet, l'héroïne joue.

L est objet par la manipulation de son corps convoité par les désirs et regard masculin. Mais aussi sujet parce que la quête d'une identité est vaine, parce que ses regards 'vides' tournés vers le monde manifestent la conscience husserlienne, parce qu'elle met en question la réalité, parce qu'elle erre entre deux mondes et de même par ses jeux qui l'incitent à inventer sa vie à travers sa subjectivité totale. Derrière cette femme qui désire se faire montrer face à l'objectif, réside une conscience robbe-grilletienne et derrière cette attitude assujettie se cache une femme-sujet. L est l'héritage de la pensée philosophique de Robbe-Grillet. Ici l'image de la femme est en plein mouvement circulaire, tantôt sujet, tantôt objet.

L'Année dernière à Marienbad⁴

La protagoniste est désignée cette fois-ci par la lettre A qui reste immobile et figée comme une grande statue à travers le livre (M, 32, 33, 49, 57, 70, 92, 117, 118, 120, 137, 144, 145, 150, 162), «sa figure est figée, sans expression aucune, belle seulement» (M, 46). Cette figure glacée ne communique pas avec le monde, elle est simplement là. Cette figure féminine figée semble appartenir à un monde extérieur. La seule expression qu'elle secrète est 'une beauté'; une beauté qui s'intensifie avec son immobilité. Cette dialectique entre la beauté et l'immobilité métamorphose la femme en objet. Lorsque Robbe-Grillet fait un rapprochement entre la femme et la statue, il fait surgir une existence de la statue et une matière de la femme. Quand elle est statue elle est femme et quand elle est femme elle est statue. L'auteur donne de nouveau un mouvement qui rend une illusion sur la question de l'être et du paraître de la femme.

À travers cette femme-statue que l'auteur éternise, règne 'un silence'. Lors d'un dialogue entre un homme et une femme, l'homme s'empare «Je ne peux plus

⁴ Les autres références tirées de L'année dernière à Marienbad apparaîtront dans le texte sous (M).

supporter ce silence, ces murs, ces chuchotements où vous m'enfermez...» (M, 36). La femme lui répond: «Parlez plus bas, je vous en supplie» ou «Taisez-vous, taisez-vous!» (M, 36). La femme vit dans un monde de silence.

Le silence absorbe ce monde qui est aussi vidé de passion et apparaît comme un lieu de passe-temps où le temps est illimité et les possibilités sont sans fin. Le silence y est ancré in extenso dans le monde de la femme. La plupart du temps A est muette, tout comme une statue qui détient «une parole, une parole qui est devenue du silence. Elle a le sens du silence dans le langage» (Meschonnic 2006: 63). Ce silence qui exclut la femme d'un monde connu et réel qui est le nôtre la transforme en objet; cependant ce silence pourrait aussi être interpréter comme la 'perception' de A qui serait le passage de l'état muet à l'état du langage. Enfin à travers l'immobilité et le silence de A surgit un mouvement circulaire objet-sujet.

Ajoutons aussi qu'à travers sa posture caractéristique, elle met sa main droite sur sa poitrine "comme une attitude de statue: une certaine position du bras qui ramène la main vers le creux de l'épaule" (M, 32, 68). Rappelons-nous que les pharons momifiés adoptaient une position de bras croisés. Cette position est donc 'cadavérique' mais aussi réservée aux rois. Ici, la femme n'a qu'un bras levé, ce qui pourrait dire que ce geste désigne la source principale de la souveraineté et signifie aussi qu'elle est à moitié vivante. Justement, 'X' l'homme qui veut le persuader lui dit: «Vous n'attendiez plus rien. Vous étiez comme morte... Ce n'est pas vrai! Vous êtes vivante encore» (M, 115), ou «Il y avait quelque chose dans vos yeux, vous étiez vivante...» (M, 126) ou bien «C'est vous vivante qu'il me faut...» (M, 148). Apparemment, cette pose caractéristique nous montre qu'elle se situe entre la vie et la mort.

La protagoniste se trouve dans un espace qu'on pourrait qualifier comme 'profond sommeil' et «semble ne rien entendre du tout» (M, 92). Elle parle comme en «rêve» (M, 113, 122, 123) et est «légèrement somnambulique» (M, 130). Elle a aussi une faible mémoire (M, 49, 124).

A, a souvent «l'air absent» (M, 58, 60, 68, 76, 78, 90, 118). Donc, au lieu d'être dans un lieu elle a l'air de ne pas y être. Elle y est d'une certaine façon, mais elle n'y est pas. De l'extérieur, elle est là, mais de l'intérieur, elle n'y est pas. A est divisée par le fait d'être ou de ne pas être dans un espace. Malgré son immobilité, elle fait circuler en elle, un mouvement d'être et de ne pas être là. Ainsi, à travers cette immobilité, surgit un mouvement de mobilité absente. En cela, A devient lointaine et désirable. Elle est en mouvement, elle avance d'un pas, pour apparaître et recule d'un pas pour disparaître. Elle est visible et invisible. Cette tension qui se produit au sein de cette dialectique, situe le personnage féminin entre deux bouts de réalités. En fait, A regarde «ailleurs» (M, 87, 122), «au-delà» (M, 108, 116), ou «comme si elle regardait quelque chose hors du champ...» (M, 118). Enfin, le corps de A se situe dans un espace précis ou bien même dans l'espace imaginaire de Robbe-Grillet,

seulement même le créateur ne peut la maintenir dans une intégralité de conscience-corps.

A, les yeux «vides» (M, 59, 162), le regard «inexpressif» (M, 123) regarde dans le vide (M, 60, 90, 118, 122, 141, 145, 151, 170). L'immobilité du corps est associée au regard vidé. Comme si l'immobilisation du corps calmait l'esprit en agitation et mettait en alerte la conscience de A. Ses yeux vides vont avec l'activité de sa conscience. A est plongée dans un monde flottant, un monde aquatique où règne le silence et où le désir est abolit, mais où le vouloir s'exprime par une non-perturbation de son propre monde. Bref, le regard et ainsi la conscience de A est vide. Et cela correspond parfaitement à la conception philosophique de l'écrivain. Alors, étant donnée que A a créé son programme, elle est sujet de son existence. A regardant la mer (M, 71) nous renvoie à la conscience vidée de l'héroïne de L'Immortelle. Aussi, la scène où A boit un verre d'eau a un sens (M, 163). L'eau, c'est le monde qu'elle absorbe et c'est en buvant ce monde qu'elle «semble peu à peu sortir d'un rêve» (M, 163). Ici, la femme robbe-grilletienne se trouve à nouveau entre deux mondes. Ce qui la place dans l'axe du sujet. Ainsi, en absorbant le monde, elle sort de son monde et le sujet «...est anéanti et réduit en mille miettes» (Corpet 2001: 245) affirme Robbe-Grillet. C'est avec la scène du verre brisé (M, 162), juste avant que A ait bu de l'eau, que l'écrivain annonce déjà l'abolition de l'héroïne. Et cette destruction de A est parfaitement en accord avec la conception de la conscience husserlienne qu'adopte Robbe-Grillet.

A regarde la grande allée (M, 59, 69) ou embrasse «le jardin d'un regard panoramique» (M, 127) ou elle apparaît même «un peu perdue dans le jardin vide» (M, 82). A est dehors, elle est dans un espace vide. Cet espace est le monde qui est dehors et qui est vide. Cela est un 'regard intentionnalisant' comme le dit Robbe-Grillet, un regard qui est «une direction sans contenu» (Corpet 2001 241). À présent, A regarde par sa fenêtre fermée et «elle passe une main devant les yeux» (M, 134) ou bien «Elle traverse la chambre pour aller regarder par la fenêtre, et, comme si elle cherchait à apercevoir quelque chose à l'extérieur...» (M, 141). Au confort, dans sa chambre aux volets fermés, au lieu de sonder l'intérieur de son être, comme si elle ne voulait pas fondre en elle, ce qui ne conviendrait en aucun cas à Robbe-Grillet, A s'agite et veut voir ce qu'il y a par la fenêtre. Les yeux de A, qui sont à l'intérieur essayent d'affronter l'extérieur, mais en vain, elle n'y arrive pas. Elle ne peut pas voir l'extérieur par l'intérieur. Ses yeux ne peuvent tolérer de voir le dehors. Car, si cette conscience s'installe à l'intérieur, elle ne peut pas se projeter à l'extérieur. De plus, A, se trouvant dehors est «gênée par ce soleil, porte la main à ses yeux...» (M, 126, 127, 128). Le dehors est donc représenté par l'allée centrale, qui est le monde vide et tout à coup, une lumière aveuglante la dérange et la fatigue (M, 128). Robbe-Grillet affirme que d'après la phénoménologie de Husserl «l'aveuglante lumière» c'est la conscience qui est projetée hors de soi (Corpet 2001: 241) et qui donc, nous empêche de nous replier sur nous-

même. Ainsi, A se situe dans un monde et une conscience qui sont à l'extérieur, ce qui correspond à la philosophie husserlienne. Donc, A est en contact avec cette lumière aveuglante, mais elle est dérangée et veut rentrer (M, 128). Mais, ajoutons tout de suite que la conscience n'est conscience, que si elle est dehors et le fait que A veut rentrer ne plaît pas à l'écrivain. Tout comme lorsque A «s'absorbe dans sa coiffure, ce qui dissimule en partie sa nervosité» (M, 142) mais il y a aussi des moments où elle lutte «Figure immobile mais qui semble lutter contre quelque chose, quelque menace intérieure» (M, 101). D'après Robbe-Grillet, c'est cette philosophie digestive absorbant le monde qui empêche le sujet de recréer son monde. Et c'est pourquoi, en rentrant A «se tord le pied droit...» (M, 128). Robbe-Grillet, affirme qu'accepter d'être une conscience husserlienne, est une chose fatigante.

Notons que le cou de la femme était la visée de l'homme dans *L'Immortelle*. Ici, une scène de viol (M, 156) surgit à la fin du récit. La femme est de nouveau un simple objet à posséder.

L'héroïne A, femme-statue objet par son immobilité et son silence devient sujet par 'sa perception'. Elle est objet de possession mais aussi sujet par son existence et son passage entre les deux mondes. D'après Robbe-Grillet, si A adopte ou désire adopter une conscience husserlienne, elle est libre, elle est sujet de son existence. Il y a des moments où elle est en pleine conscience husserlienne, des moments où elle résiste et des moments où elle échoue. C'est lorsqu'elle était dans l'espace imaginaire de l'auteur, qu'elle était soumise à cet examen de conscience husserlienne et qu'elle y résistait.

Glissements Progressifs du Plaisir ⁵

De nouveau l'immobilité totale surgit comme un trait essentiel chez les femmes de Robbe-Grillet (Gl, 25, 29, 33, 57, 73, 74, 77, 78, 85, 89, 103, 133, 138, 141, 148, 149). Cette immobilité s'expose tantôt à travers le corps 'vivant' de la femme et tantôt à travers le 'corps' du mannequin en plastique. Robbe-Grillet fait des rapprochements déconcertants, entreprend des glissements entre le vivant et le non-vivant. Dans ce cadre, nous voyons d'une part, des corps «sans vie» (Gl, 35, 57) et d'une autre part, des mannequins en plastique (Gl, 75, 80); des femmes enchaînées, torturées ou «marquées de multiples lignes saignantes laissées par le fouet» (Gl, 105, 106, 107) d'un autre côté, un mannequin attaché, torturé et «les membres écartelés» (Gl, 82), «de multiples blessures en estafilade sur un sein, une aisselle, la bouche...» ou «corps criblé d'entailles ruisselantes de sang» (Gl, 83); sur un plan, la chair tendre, interdite, nue, blanche, offerte ou le liquide qui coule sur la chair, la sœur qui fait glisser l'étoffe sur la chair (Gl, 35, 58, 73, 77, 120, 137, 146), et sur un autre plan, la 'chair' du mannequin torturé: «elle remonte le long de l'aîne en éraflant lentement la chair...» ou «sur les chairs les plus

tendres» (Gl, 82, 83); d'une part, le mannequin «supplicié, souriant avec douceur dans ses chaînes» (Gl, 83) et d'une autre part, Nora la victime, dominée par Alice et attachée aux barreaux du lit «comme toujours passive, sereine, vaguement souriante» (Gl, 31). L'auteur expose le corps féminin tout à fait comme un mannequin. Elle pose comme un mannequin (Gl, 30), elle est comme une poupée (Gl, 29, 31) une statue (Gl, 30), une statue de chair (Gl, 68) ou tout à fait comme un mannequin en cire (Gl, 77) qui se laisse manipuler. Robbe-Grillet en rapprochant le corps vivant du non-vivant le transforme en objet. Ici, le corps vivant de la femme est à moitié mort-vivant, tout comme dans la scène où elles sont allongées comme noyées (Gl, 84) ou comme le mannequin qui a l'air d'être 'vivant' (Gl, 83).

Aussi, ces corps féminins sont regardés comme des pièces de collections, des objets précieux (Gl, 45, 64, 70) ou des objets à peindre (Gl, 31, 96, 124). Surtout lorsqu'Alice laisse des empreintes de mains, seins, ventres et cuisses «à la mémoire d'Yves Klein» (Gl, 123), (Yves Klein affirmait qu'à travers ces empreintes se trouvaient l'univers réel caché par l'univers de la perception) une métamorphose se présente de nouveau: Alice est comme un outil, un pinceau vivant, tout comme le mannequin qui a l'air d'être 'vivante'. D'après la conception artistique de Klein, pour qui la femme, le corps féminin est une source d'inspiration irremplaçable, une matière, un élément physique de la vie, sa chair colorée laissant des empreintes révèlent une toute autre réalité: ces empreintes sont la réalité pure, la réalité objective. Cette création devient un objet d'art et un objet philosophique qui révèle le lien intime mais aussi le combat incessant et l'affrontement entre l'homme et l'objet.

Pour en revenir au corps des femmes robbe-grilletienne qui sont d'une beauté unique, parfaite et sensuelle mais aussi soumis, maltraités, torturés, dont leur surface sensible sur laquelle coule le sang sont des morts vivants. Cette agression sur le corps fait surgir la question sur le corps-plaisir et le corps-douleur. Lorsqu'Alice ordonne à Nora de la caresser (Gl, 130) ou lorsqu'elle dit que: «le flot montant du plaisir que nul amour ne purifie...» (Gl, 136, 137), le plaisir est traduit par un besoin totalement mécanique qui ne se réalise qu'avec l'intermédiaire de la boîte fermée qu'est le corps. La douleur aussi semble se diffuser dans les limites du corps physique: Alice entend les gémissements, cris et hurlements des femmes (Gl, 59) mais aussi des gémissements mêlés à la douleur et au plaisir suivant des sanglots (Gl, 102) (En effet, nous n'arrivons pas à distinguer douleur et plaisir, tout comme à travers la relation sado-masochiste des protagonistes). Le mannequin «supplicié, souriant avec douceur dans ses chaînes» (Gl, 83) pourrait se traduire par une dissociation du corps-douleur et de 'l'âme'. En effet, on parle de la punition corporelle (Gl, 114), de la purification de l'âme (Gl, 125) et de l'exorcisme (Gl, 137). D'après ces discours le corps, cette matière mauvaise et opposé à l'esprit -ou souffle divin- et qui, appartenant à ce monde

⁵ Les autres références tirées de *Glissements progressifs du plaisir* apparaîtront dans le texte sous (Gl).

est négligé, méprisé au nom de l'âme qui est vu comme une dimension divine et dont la préoccupation est l'autre monde; notamment le corps de la femme qui depuis l'histoire d'Adam et d'Ève a été emprisonnée dans son corps et dans l'esprit du mâle. Cet être inférieur dont la chair rabaissait l'homme au stade animal était vu comme dépourvu d'âme et plus encore, comme démon ennemi de l'homme. Au yeux de Robbe-Grillet, ces 'beautés torturées' sont le détachement de deux entités, c'est-à-dire d'un corps et d'une toute autre entité.

Alice est aussi «comme une somnambule» (Gl, 133, 38, 42), absente (Gl, 29, 36, 58), regardant dans le vide (Gl, 29, 42), comme si elle était une personne d'un autre monde (Gl, 54) parlant d'un ton «presque mondain» (Gl, 61), Alice «erre, comme si elle était à la recherche de quelque chose» (Gl, 136). En répétant deux variantes d'une phrase comme «quelqu'un d'autre est venu», «quelqu'un d'autre que moi était là», «quelqu'un est venu» (Gl, 38), Alice joue carrément sur les possibilités et les formes qu'un contenu pourrait produire. Cette phrase révèle le monde si simple et en même temps si complexe dans lequel elle se trouve. Simple, par ses phrases courtes et naïves qui touchent, car le simple est à l'origine des choses et complexe, par les multitudes de rapports qu'entretiennent les mots, les images et les sens. Ces trois phrases qui en apparence n'ont aucun lien logique semblent surgir d'une façon si pur qu'on pourrait dire que la jeune héroïne vit dans un pays mental où le souci de cohérence n'y est certainement pas. Par les différentes versions des phrases qu'elle prononce d'un ton obsessif (Gl, 38, 39) Alice se présente comme si elle avait fait une découverte excitante qu'est le langage et qu'elle essayait de le comprendre en créant d'autres nouvelles constructions. Ainsi elle tente de communiquer avec soi par le langage avec lequel elle joue habilement, intelligemment et même diaboliquement. Car elle cherche à comprendre par le processus de la création et de la destruction, en articulant une phrase et par la suite comme si elle ne l'avait pas énoncé et pas compris elle en reconstruit de nouvelles. Cette forme de répétition pourrait aussi être une forme de jouissance pour Alice.

On pourrait penser, naïvement que le nom d'Alice fasse allusion au conte d'Alice au pays des merveilles. Cette histoire déguisée pour enfants est analysée dans les années 70, par J. Lacan et G. Deleuze. Ce conte présente un pays imaginaire où l'ordre est renversé. Le temps et l'espace sont en dehors de notre logique. Les impossibilités physiques y règnent, les interrogations sur le rationnel s'y imprègnent et 'la réalité' tombent en miette sur cette scène onirique. C'est un monde à l'envers qui renferme sa logique interne et qui présente une reconstitution du sens et une réorganisation de la raison. Accédant à un univers fantastique, l'auteur de ce conte, L. Carroll expose une autre vision du monde, en dénonçant la face pâle, c'est-à-dire le lien déprimé entre le raisonnement et le langage et les non-sens d'un mot, tout en leur accordant un tout autre chemin de possibilités. Le conte d'Alice est un exercice d'esprit, un jeu sur les sens qui font éclater les lois de la logique et les conventions.

Une analogie peut s'établir avec les jeux linguistiques du monde fantastique d'Alice et la jeune héroïne de ce cinéroman en question.

Par son plaisir à jouer, Alice est le pivot de cette oeuvre. C'est sa demande et son accès au jeu, qu'au fur et à mesure qu'elle construit et déconstruit les codes du sens, elle glisse elle-même à tous sens sans oublier le plaisir progressif qu'elle en reçoit. Lorsque le magistrat lui pose une question et lui demande par la suite comment elle le sait, elle répond qu'elle ne sait pas, qu'elle imagine (Gl, 44). Alice ne répond pas suivant une logique appartenant à une norme sociale. La vérité pour elle, repose sur les variantes dérivant de l'imagination. Effectivement, Alice a une imagination tellement démesurée qu'on se demande si elle n'est pas complètement folle.

Par son imagination qui dérègle la raison, Alice fait ressortir un langage d'un savoir non pénétré, d'un monde de rêve non domestiqué. Elle 'ne parle pas' suivant une organisation du raisonnement, elle parle suivant sa 'continuité' intérieure. Le langage ne pèse pas sur elle. Elle n'est pas l'objet du langage, mais le sujet du langage. Elle refuse de se figer dans des règles établies, car le libre penser exige une réaction et une remise en question permanente. Même quand elle utilise des clichés que les autres ont prononcés, comme «Vous m'avez dit qu'il fallait être coopérative» (Gl, 44), elle en profite pour le transférer dans son espace linguistique et l'utiliser comme bon lui semble. Dans la scène, où la professeur de français tombe de la falaise, Alice s'agenouille près d'elle, «se penche sur le visage offert à la renverse, effleure de sa propre bouche la bouche entrouverte, où elle recueille un peu de sang frais» (Gl, 58). Dès que les autres jeunes filles s'aperçoivent de la situation, Alice répond avec sang-froid à leurs questions. Elle leur dit que sa main était posée sur son sein, pour voir si son coeur battait, qu'elle avait du sang sur ses lèvres, parce qu'elle voulait la ranimer bouche à bouche et quand on lui dit que ce n'est pas un noyé, elle répond qu'elle «avait pu perdre le souffle, en tombant...» (Gl, 58). Alice, superpose à une réalité, une toute autre réalité. Elle relie le connaître et l'agir. La version qu'elle apporte en second plan est destinée aux autres. C'est une tentative pour qu'elle se fasse comprendre. De sa réalité psychique, elle glisse à la réalité extérieure. Mais, en fait, elle a l'air de nous dire que ce qu'on a vu pourrait être vrai, mais que cela aurait pu se passer d'une toute autre manière. Par sa version personnelle, elle crée quelque chose qui n'a pu exister. Alice regarde le monde, comme une action créatrice des possibilités en vue de se dépasser et de régner sur l'univers. Alice vit dans une subjectivité totale.

Dans sa nudité totale, Alice se présente comme un objet à voir, à voir l'innocence de la nature, la vitalité corporelle et sa chair qui est une matière, une puissance qui entretient la vie, qui constitue le principe même de la vie. Errant entre les deux mondes, Alice devient sujet. C'est par le jeu qu'elle peut tolérer la réalité extérieure et qu'elle acquiert la liberté d'errer entre sa réalité psychique et la réalité extérieure. Elle est sujet du langage. Un être qui désire créer 'son langage'.

C'est Gradiva qui vous appelle ⁶

À travers ce récit qui, étant son dernier ciné-roman, Robbe-Grillet met en scène des corps de femmes qui apparaissent comme des 'purs' objets à examiner (Gr, 20), à contempler (Gr, 64) et dont les formes éveillent une fascination obsessive (Gr, 96). Des images défilent comme des jeunes filles, enlevées (Gr, 34); ligotées (Gr, 35, 53, 55, 58, 64, 69); enchaînées (Gr, 49, 56, 96); prisonnières (Gr, 65); résignées (Gr, 87); dénudées de force (Gr, 38, 49); soumises à la violence (Gr, 61); victimes de sadisme (Gr, 48, 58, 64, 83, 95, 100, 105, 106); soumises à des caresses (Gr, 39, 99, 40, 41, 94); traitées comme des chiennes (Gr, 36); attrapées par le cou (Gr, 36, 53, 77, 78); enfermées dans des cachots ou agenouillées (Gr, 46); devenue odalisque, recherchées pour leur «carnation blonde et rose, à la chevelure d'or, à la douce toison pubienne couleur de miel...» (Gr, 47); avec des marques de fouet sur le corps (Gr, 92) et la peau déchirée (Gr, 95) et dont le corps est exposé aux regards (Gr, 97).

Robbe-Grillet poussent ces images, d'une manière anarchique aux confins de la mort et accentue la tension entre la chair et la douleur.

John – qui, précisons-le a une douleur dentaire à travers le récit (Gr, 15, 18, 36, 44, 77, 104) - a une maîtresse/servante, Belkis, une douce et obéissante femme esclave qui «exécute les ordres de son maître» (Gr, 87); «se laissant manipuler sans montrer de résistance, sinon passive» est maltraitée par celui-ci (Gr, 61); «affectueuse, soumise et compatissante» (Gr, 63, 64), par son amour envers John, cette petite créature sensuelle est femme objet à travers son corps. Cependant, Belkis à travers son dialogue avec John répond maintes fois: «Je ne sais pas, Monsieur» (Gr, 12, 14, 15, 18, 19, 60, 61, 77, 78, 79, 86, 114, 156). En partant du fait que les femmes robbe-grilletiennes deviennent sujet à travers leurs consciences husserliennes, cette affirmation nous paraît assez 'philosophique'. La formule de Socrate: "Je ne sais qu'une chose, c'est que je ne sais rien" nous montre que la certitude d'une connaissance est vaine et que la recherche de la vérité est un mouvement éternel. Le "je ne sais pas" de Belkis est une attitude qui est consciente que savoir ou plutôt 'croire savoir' est un piège. En effet, lorsque John la harcèle pour qu'elle parle, Belkis fait des explications «incohérentes» (Gr, 80). Au moment où elle est obligée de faire des explications, elle se déstabilise et tombe dans le dogmatisme.

Une image d'une femme se nommant Leïla, par son costume toujours vaporeux et flottant (Gr, 43, 56, 63, 65, 103, 115, 138, 158) apparaît et disparaît aux yeux de John ou est tantôt morte, tantôt vivante: John la voit entrer dans une boutique, mais ne la voit pas sortir (Gr, 55); la main enchaînée à un lit, elle est assassinée (Gr, 56); sur une photographie, Leïla est morte (Gr, 59); elle disparaît et

réapparaît (Gr, 69); elle apparaît de dos (Gr, 72); enchaînée, elle est poignardée (Gr, 103).

Bien que Leïla apparaît immobile «comme morte» (Gr, 68), vue comme un fantôme (Gr, 66) ou ses pas qui ne font pas de bruit (Gr, 30), elle est assise «sur une espèce de socle en pierre» (Gr, 65) ou sur la pierre, au bord du tombeau de Gradiva (Gr, 138), aussi «du sang frais coule de son aine gauche et de son sein» (Gr, 68) ou elle «s'écroule sur le sol, le sein transpercé par la lame fatale» (Gr, 140). De plus, l'auteur ne manque pas d'insérer ceci: «le sang de ses blessures brille d'une façon fort improbable, tout à fait irréaliste» (Gr, 68). De nouveau, Robbe-Grillet fait un pas en arrière pour se préserver de refléter une réalité solide. Et cette fois-ci Leïla vêtue de «voiles blancs» (Gr, 65) et parle «d'une voix douce et sereine, lointaine»: «Il y a longtemps hélas, que mon corps n'éprouve plus ni le chaud ni le froid» (Gr, 66).

Vers la fin du récit, Leïla devient Hermione «la plus grande partie des lumières s'est éteinte» (Gr, 110). La symbiose constituée avec Leïla et la lumière disparaît avec l'apparition d'Hermione. La lumière et l'ombre forment le double de cette figure féminine. Hermione est comme le double de Leïla (Gr, 109, 137). À la fin du récit, le corps d'Hermione disparaît (Gr, 158) mais John «croit apercevoir Leïla» (Gr, 158).

La disparition du corps d'Hermione, le corps de Leïla qui n'éprouve plus rien, la lumière qui s'éteint lorsque Hermione apparaît, l'auteur qui met en scène des corps-plaisir et des corps-douleur: tout ceci est une reconstitution de la réalité à travers de multiples perceptions qui nous révèlent le détachement du corps de la conscience et qui à la fin du livre nous renvoie à une phrase concernant une douleur dentaire: «Arrachement sans douleur» (Gr, 157). En effet, la Leïla de C'est Gradiva qui vous appelle rejoint la Leïla de L'Immortelle.

Conclusion

L'immobilité des héroïnes se traduit d'une part, par son devenir sujet et d'autre part, par sa présence objet. Elle devient sujet à travers cette conscience husserlienne qu'adopte l'auteur. Cette conscience doit être vide, donc ouverte au monde. Husserl refuse de voir le monde tel qu'on nous l'a appris. Le philosophe veut rétablir le contact naïf avec la réalité. Ainsi, la constitution du monde dépend de sa subjectivité fondatrice de l'objectivité. Cette conscience doit perpétuellement se vider pour suspendre tout jugement et accéder à la création de sa propre réalité. Cette opération libère la conscience de ses limites, fait exploser les barreaux de l'attitude naturelle afin d'accéder à l'égo pur. Cette subjectivité transcendante est le regard pur et intellectuel des héroïnes. Cette conscience transcendante conduit à un être absolu, un être infailible. C'est pourquoi les héroïnes se présentaient comme des divinités. C'est à partir de cette conscience que l'auteur a créé ses figures féminines qui sont de vrais sceptiques.

⁶ Les autres références tirées de C'est Gradiva qui vous appelle apparaîtront dans le texte sous (Gr).

La présence des corps féminins est vitale pour l'auteur. Cependant, à travers ses récits, chronologiquement, ces corps progressent dans une voie où le corps de la femme est d'abord exposé à la vue, contemplé et par la suite violé, torturé et martyrisé. Dans l'intégralité de ces ciné-romans, le cou ou la nuque de la femme se présente comme une tentative de possession pour le mâle. En effet, la nuque représente le point vital du corps. Dans certains cultes l'on croit que l'âme humaine est logée dans la nuque. L'auteur tout en intégrant cette conscience transcendante féminine met la question sur son immortalité. À travers toute l'œuvre comportant ses quatre ciné-romans, le corps des femmes enchaînées agonisants aboutissent au destin tragique de Leïla qui est la séparation du corps et de la conscience qui apparaît ici, à nos yeux comme forme du corps, détachée de ses chaînes portant des voiles flottants. Apparemment pour Robbe-Grillet, la conscience transcendante se traduit par la non-relation à la chair mais par le phénomène de décorporation. Ainsi, la conscience se définit comme une entité indépendante, séparable de la chair mais aussi comme une forme du corps.

Ajoutons que *L'Immortelle* a été rédigé en 1961 et qu'après quarante et un ans, il fait surgir le nom de Leïla qui renvoie d'une façon étrange et peut-être même ironique à l'une des plus anciennes histoires d'amour Majnun et Layla.

La passion de Majnun est tournée vers l'amour de Leïla. Seulement cet amour dépasse l'amour humain pour accéder à un amour mystique et divin. En ce cas, Leïla conserve plutôt une place intermédiaire, sa beauté 'au yeux de Majnun' n'est qu'un stade pour se dépasser et s'oublier. Son monde est Leïla, il est dominé par son amour absolu qui est l'essentiel de son existence. Cependant, ici l'Amour dépasse Leïla. Cette figure féminine est une puissance fantastique sur le plan de la création. Majnun qui voit en Leïla 'une beauté absolue' écrit ses poèmes pour la faire naître et renaître. Leïla reste objet de l'amour de Majnun.

L'esprit de Majnun et de Robbe-Grillet sont possédés par l'image de Leïla qui est objet dans le sens d'intermédiaire ou de source d'inspiration inépuisable mais elle est aussi sujet pour Robbe-Grillet par l'image de sa conscience transcendante détachée de sa chair, tout en conservant sa forme. Et Majnun se rejoint à Robbe-Grillet dans le détachement de la chair.

Dans le roman de W. Jensen, intitulé *Gradiva*, le jeune archéologue épris de Gradiva, parvient à guérir son délire grâce à Zoé qui a accepté de se déguiser en Gradiva et qui a enfin réussi à amener le héros à la vie. Cependant Majnun et Robbe-Grillet ne se guérissent pas de ce délire, ils gardent l'image de son éternel féminin dans le mouvement de la vie et de la mort, tout comme le titre de *L'Immortelle* qui nous révèle l'autre face de l'écrivain. En effet, d'après Robbe-Grillet dans l'œuvre c'est l'autre sexe qui crée. Et d'après Lacan, c'est avec l'image qu'on se fait, qu'on fait un défi à la mort (Lacan 1980: 278).

Références

- Bernal, O. (1964). *Alain Robbe-Grillet: le roman de l'absence*, Gallimard.
- Copet, O. choisis et présentés par, Lambert, E. avec la collaboration d'A. Robbe-Grillet. (2001). *Le Voyageur, textes, causeries et entretiens (1947-2001)*, Christian Bourgeois éditeur.
- Freud, S. (1949). *Délire et rêves dans la "Gradiva" de Jensen*, Gallimard.
- Homung, A., Ruhe, E. (1992). *Autobiographie & avant-garde*, Gunter Narr Verlag.
- Lacan, J. (1980). *Le Moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*, livre 2, « Introduction du grand Autre » Aubin, Ligugé.
- Meshonnic, H. (2006). *Le Nom de notre ignorance, la Dame d'Auxerre*, Paris, Éditions Larence Teper.
- Robbe-Grillet, A. (1961). *L'Année dernière à Marienbad*, Paris, Éditions de Minuit.
- Robbe-Grillet, A. (1963). *L'Immortelle*, Paris, Éditions de Minuit.
- Robbe-Grillet, A. (1974). *Glissements progressifs du plaisir*, Paris, Éditions de Minuit.
- Robbe-Grillet, A. (2002). *C'est Gradiva qui vous appelle*, Paris, Éditions de Minuit.