LE REGARD CHEZ ROBBE-GRILLET - UNE MANIÈRE DE CONSTRUIRE LA RÉALITÉ

Corina-Amelia GEORGESCU*

***Abstract**: Acknowledged as one of the masterpieces of the XXth century French literature*, the novel *Les Gommes* succeeds in *showing how reality is first built by means of perception, being afterwards used to serve the purpose the narrator. Thus, the beginning of the Prologue of the novel includes each and one motifs and themes are later developed in the following chapters. Our paper aims at presenting the means by which space and events are blurred at the level of perception and how they become meaningful later on, in the book.*

***Keywords**: look, perception, reality, space.*

1.Introduction

Notre analyse se déroulera prenant en considération la première partie du Prologue du roman *Les Gommes*, et elle se propose de montrer le rôle de celle-ci dans la manière employée par Robbe-Grillet pour construire la réalité.

2.Le Nouveau Roman – L'Ecole du Regard

Le Nouveau Roman réunit des romanciers qui rompent, d'une manière ou d'autre, avec le roman traditionnel, sans être un courant littéraire, avec tout ce que ce terme implique : un chef, une doctrine claire, un manifeste, mais plutôt une école littéraire. L'acte de naissance de ce mouvement peut être considéré le Colloque de Cerisy-la-Salle (juillet 1971) où des écrivains tels Michel Butor, Jean Ricardou, Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, Claude Simon se sont fait remarquer. C'est Claude Simon qui tente d'expliquer comment ce rapprochement s'est opéré :

« Nous ne nous connaissions pas, et nous avions tous déjà pas mal écrit avant de nous trouver réunis aux Editions de Minuit (…) Nous nous trouvons spontanément d'accord pour rejeter un certain nombre de conventions qui régissent le roman traditionnel. Mais à partir de là, chacun de nous œuvre selon son tempérament. » (Thoraval, Bothorel, Dugast, 1976 : 9).

Les Editions qui acceptent de publier ce type de romans sont Minuit (pour la plupart) et Gallimard. Le commentaire de Simon montre clairement que le trait commun de ces romanciers était le refus des conventions mises en œuvre par le roman traditionnel. Dans ce contexte, l'expression « nouveau roman » se rapporte au fait que les écrivains se regroupant sous cette étiquette se caractérisent par « le refus des modèles narratifs du roman traditionnel et une même volonté d'explorer de nouveau procédés romanesques » (Bonhomme, 1996 :16), essentiellement par le refus du roman de type balzacien.

C'est d'ailleurs Alain Robbe-Grillet qui exprime l'idée qu'il ne s'agit pas, avec le Nouveau Roman, d'une école littéraire ou bien d'un groupe d'écrivains

* Université de Pitesti, georgescu_c@yahoo.fr

BDD-A29853 © 2016 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.64 (2026-11-19 22:48:06 UTC)

acceptant de se soumettre à des principes similaires, le seul principe commun étant, dans ce cas, le refus de tout ce qui constituait le noyau du roman traditionnel :

« Si j'emploie volontiers, dans bien des pages, le terme de Nouveau Roman, ce n'est pas pour désigner une école, ni même un groupe défini et constitué d'écrivains qui travailleraient dans le même sens ; il n'y a là qu'une appellation commode englobant tous ceux qui cherchent de nouvelles formes romanesques, capables d'exprimer (ou de créer) de nouvelles relations entre l'homme et le monde, tous ceux qui sont décidés à inventer le roman, c'est-à-dire à inventer l'homme. » (Robbe-Grillet, 1963 : 9).

3. Sensations, perceptions, représentations

Du point de vue strictement psychologique, les processus psychiques équivalant, même partiellement, au concept de regard sont la sensation, la perception et la représentation. On devra éclaircir ces trois termes pour savoir s'ils peuvent ou non être mis en relation avec le regard.

Selon Cosmovici (1996 : 95), **la sensation** implique la connaissance d'une caractéristique isolée d'un objet ou d'un phénomène au moment où celui-ci agit sur l'organe sensoriel. Chez l'adulte on ne rencontre pas de sensations isolées ; au contraire, on constate leur présence chez les animaux inférieurs ou chez les bébés, dans les premières semaines de vie. **La perception** consiste dans une connaissance des objets et des phénomènes dans leur totalité et au moment où ils agissent sur les organes sensoriels. A la différence de la sensation qui rend une caractéristique de l'objet, la perception produit une impression globale. **Les représentations** peuvent être définies en tant que la présence à notre esprit, de certains objets ou phénomènes, hors l'excitation actuelle des organes de sens.

Tenant compte de ces définitions, on pourrait rapprocher le concept de regard de celui de perception et, seulement dans des cas limites de celui de représentation. C'est pour cela que nous allons détailler un peu ce concept.

La perception peut être considérée un premier pas vers la connaissance ; elle est mise en relation avec la pensée, mais elle ne fournit pas de connaissance approfondie. Ce ne sont que les comparaisons et l'analyse qui permettent à la pensée d'aboutir au-delà des apparences.

Si on prend en considération la distinction opérée voir-regarder, on pourrait affirmer que *voir*, plus précisément *percevoir* est une étape qui précède de peu *regarder* ou qui est englobée inconsciemment dans celui-ci sans qu'il y ait une différence temporellement perceptible.

4. *Les Gommes* – vers une autre manière de construire la réalité

Le *Prologue* met en scène l'endroit, le moment et le personnage : l'endroit est une salle de café, le moment est à six heures du matin et le personnage est le patron de ce café :

« Dans la pénombre de la salle de café le patron dispose les tables et les chaises, les cendriers et les siphons d'eau gazeuse ; il est six heures du matin. » (Robbe-Grillet, 1953 :11)

Tout comme dans le théâtre antique, le Prologue a le rôle de montrer au lecteur / spectateur le décor et les personnages, mais contrairement à celui-ci où tout était clair, l'incipit que propose *Les Gommes* se caractérise justement par l'incertitude, par le manque de clarté ; on remarque une atmosphère où rien n'est

BDD-A29853 © 2016 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.64 (2026-11-19 22:48:06 UTC)

clair, rien n'a de contours précis au niveau de l'espace et où les événements sont « enveloppés de leur cerne d'erreur et de doute ». (Robbe-Grillet, 1953 :11)

L'espace est mis sous le signe de la pénombre et le patron n'a pas « le besoin de voir clair » ; si ce n'était l'habitude, ses gestes seraient sous le signe du « flottement des intentions humaines ». C'est ainsi que l'on construit, dès le début une isotopie de l'incertain, de l'ambiguïté, de la confusion ; dans cet espace où rien n'est précis, ce sont « de très anciennes lois [qui] règlent le détail des gestes » du patron. L'emploi du verbe « régler » attire l'attention car, dans son premier sens, il se rapporte à quelque chose de mécanique qui fait penser à un personnage comme une sorte de marionnette agissant non pas sous le signe de la raison, mais sous le signe d'une répétition qui le rapproche des robots ou, bien pire, des objets.

Si l'*espace* semble autonome pour quelques lignes, il ne l'est pas pour longtemps car, à partir de la huitième ligne, le narrateur donne l'impression d'un temps et d'un espace qui se superposent car le temps est mesurable uniquement à travers les gestes déroulés dans l'espace : « chaque seconde marque un pur mouvement : un pas de côté, la chaise à trente centimètres, trois coups de torchon, demi-tour à droite, deux pas en avant, chaque seconde marque, parfaite, égale, sans bavure. » (Robbe-Grillet, 1953 :11)

Le narrateur fait l'équivalence seconde-mouvement, c'est-à-dire temps-espace et les nombres qui définissent les mouvements rendent non seulement le désir de précision, mais aide le lecteur/spectateur à s'imaginer l'espace dans ses moindres détails, lui configurant tout, jusque les dimensions en centimètres. Parallèlement, on compte les secondes : « Trente et un. Trente-deux. Trente-trois. Trente-quatre. Trente-cinq. Trente-six. Trente-sept. Chaque seconde a sa place exacte. » On retrouve de nouveau l'association temps (seconde) et espace (place) qui semblent indivisibles.

Cette unité se reflète dans la diminution de l'importance que le *temps* acquiert : « Bientôt malheureusement le temps ne sera plus le maître. » (Robbe-Grillet, 1953 :11)

Le temps n'est plus celui qui maîtrise tout ; en fait, il perd ses attributs souverains en tant que temps chronologique, traditionnel et le lecteur est plongé dans un autre type de temps. Ce qui attire l'attention tout de suite c'est l'emploi du futur qui n'est pas accidentel car la phrase suivante recourt au même temps :

« […] les événements de cette journée, si minimes qu'ils puissent être, vont dans quelques instants commencer leur besogne, entamer progressivement l'ordonnance idéale, introduire ça 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. » (Robbe-Grillet, 1953 :11)

L'anticipation vise les événements qui suivront le jour respectif et le lecteur a l'impression, tout comme dans le théâtre antique, qui raconte ces événements, bénéficiant d'une sorte d'omniscience. Enfin, ces événements représentent ce qui constitue la trame, *l'action*. L'adjectif « minimes » peut être lu dans deux sens : un sens propre désignant le fait qu'un nombre réduit d'événements auront lieu (ce sens étant conforme à ce que les nouveaux romanciers comprennent par « intrigue »), tout comme un sens figuré qui vise l'importance réduite de ce qui se passera, car ce qui compte n'est pas l'action, mais le regard qui la raconte.

BDD-A29853 © 2016 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.64 (2026-11-19 22:48:06 UTC)

La prolepse ne suffit plus et le narrateur explique qu'il s'agira d'un temps non-linéaire (« une inversion, un décalage, une confusion, une courbure »), les références mentionnant les différents « jeux narratifs » avec la temporalité : les changements portant sur l'ordre narratif ou bien sur la circularité du temps. Enfin, le lecteur est prévenu sur la durée de l'action qui se déroulera en 24 heures (« un jour ») conformément aux exigences du théâtre classique. Les caractéristiques de ce jour se rapportent d'un côté à l'imprédictibilité (« sans plan, sans direction ») qui rappellent une des innovations de Gide au niveau narratif, c'est-à-dire, le roman sans plan, et de l'autre côté, à une appréciation d'ordre subjective, tenant toujours à l'omniscience de celui qui raconte : ce jour sera « incompréhensible et monstrueux ». On a affaire à un temps indéfini, sans repères précis (suggéré par l'emploi de l'article indéfini), un temps à portée générique, semblable au temps mythique. Le plan et la direction sont des attributs de l'espace qui sont, dans ce cas, étendus au temps, uniquement pour souligner une temporalité du flou, de l'incertain, qui n'existe pas en soi, mais toujours placée dans le continuum espace-temps.

La présence du narrateur se résume à une focalisation externe et on a l'impression d'une caméra qui enregistre des images en détail. Tout semble vu d'en haut, à l'exception des quelques intrusions subjectives : *malheureusement, incompréhensible, monstrueux*.

La conjonction « mais » indique la rupture entre le temps mentionné dans le paragraphe antérieur et l'espace auquel on reviendra dans le paragraphe suivant ; l'espace est assimilé à une scène où on remarque : le personnage, le décor, la lumière :

« Mais il est encore trop tôt, la porte de la rue vient d'être déverrouillée, l'unique personnage présent en scène n'a pas encore recouvré son existence propre. Il est l'heure où les douze chaises descendent doucement des tables de faux marbre où elles viennent de passer la nuit. Rien de plus. Un bras machinal remet en place le décor.

Quand tout est prêt, la lumière s'allume… » (Robbe-Grillet, 1953 :11-12)

L'emploi du terme « personnage » à la place de « personne » associé à « un bras machinal » fait penser à une certaine artificialité. Tout est vu à travers un regard impersonnel : les chaises, des objets en fait, deviennent le sujet grammatical et la voix active remplace la voix passive ; il y a même un investissement avec des attributs humains de ces objets qui « passent la nuit » sur les tables. On admet que tout est rangé pour former un décor au-dessus duquel la lumière s'allume, le texte acquérant ainsi un caractère théâtral.

La lumière allumée rend possible la description du café :

« Un gros homme est là debout, le patron, cherchant à se reconnaître au milieu des tables et des chaises. 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. » (Robbe-Grillet, 1953 :12)

Le personnage est « un gros homme » dont on ne sait ni le nom, ni l'histoire ; tout ce que l'on sait est qu'il est le patron du café ; il est assimilé à une « image malade » qui « flotte » et ces caractéristiques la rendent confuse ; de plus, il n'a pas de traits physiques qui puissent l'individualiser, au contraire, ses traits sont « brouillés ». L'aquarium où il se trouve est en fait le café et il ressemble à un poisson emprisonné ; l'homme devient donc prisonnier de l'espace et des objets

BDD-A29853 © 2016 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.64 (2026-11-19 22:48:06 UTC)

qui l'entourent. A part cette présence humaine, l'espace du café n'inclut plus que le bar et la glace.

Le personnage devient de moins en moins consistant, caractéristique des personnages du Nouveau Roman, allant jusqu'à sa dissolution ; cette dissolution suggère un personnage sans consistance, une « silhouette » qui n'a plus aucune fonction (« elle n'a plus qu'à disparaître »). Le rôle assigné au personnage est un rôle secondaire : il ne fait que mettre au point le décor. Le narrateur construit toute une isotopie de l'effacement du personnage à l'aide des termes « se dissout », « silhouette », « disparaître », « tremblоté », « décomposé », « fantôme », « hésitante », « ombre », « nébuleuse », « halo ». Enfin, certains termes renvoient discrètement à l'idée de mort ; on y parle de « disparaître », « décomposé », « fantôme », « ombre » s'associant au terme « noyé ». Le personnage est visualisé de dehors, à travers le vitre qui devient une sorte d'écran marquant deux endroits : celui où agit le personnage et celui où se trouve le spectateur, ou bien la scène et la salle de spectacle. Le personnage est littéralement « effacé », « tué » marquant ainsi la manière où les nouveaux romanciers le conçoivent ; il n'est plus que l'ombre de ce qu'il était dans le roman traditionnel.

« De l'autre côté, derrière le vitre, le patron encore qui se dissout lentement dans le petit jour de la rue. C'est cette silhouette sans doute qui vient de mettre la salle en ordre ; elle n'a plus qu'à disparaître. Dans le miroir tremblоté, déjà presque entièrement décomposé, le reflet de ce fantôme ; et au-delà, de plus en plus hésitante, la kyrielle indéfinie des ombres : le patron, le patron, le patron… Le Patron, nébuleuse triste, noyé dans son halo. » (Robbe-Grillet, 1953 :12)

Toute cette partie de début est mise sous le signe de l'incertitude, de la confusion ; tout semble modalisé, rien n'est clair comme si le vitre avait la capacité de métamorphoser la réalité. Tout est question de perception : on perçoit les images confuses (« tremblote »), on ne peut rien visualiser parfaitement, toute image étant nuancée (« presque entièrement décomposé »), n'étant pas claire. L'introduction du terme « kyrielle » implique l'idée de répétition, de retour, le jeu des kyrielles consistant à enchaîner des mots ou des expressions reprenant comme première syllabe la dernière syllabe du mot / de l'expression précédent / e.

Cette première partie du *Prologue* est riche en allusions : des allusions à des événements malheureux et incompréhensibles, à la mort, à l'idée de retour, au théâtre antique. Elle contient en germe d'un côté tout ce que signifie le concept de « nouveau roman » (intrigue inexistante ou insignifiante, personnage inconsistant, temps et espace conçus différemment, intertextualité) et de l'autre tout ce que le roman qui commence proposera au lecteur.

Elle est construite à partir des sensations visuelles principalement (rendues à l'aide de la lumière et transformées en images visuelles), mais ne négligent pas les sensations kinésiques (car ce n'est qu'à travers le mouvement que le décor peut s'édifier) ; au contraire, aucun son ce qui fait penser à une scène prête à accueillir les dialogues qui vont commencer. Ces sensations principalement visuelles construisent les perceptions offertes à travers la focalisation externe. Le Nouveau Roman a été souvent appelé « l'école du regard » et le texte pris en considération n'en est pas une exception, au contraire.

Le début du *Prologue* a deux fonctions ; il fonctionne donc comme « métatexte », étant un prétexte pour le narrateur qui a la possibilité de présenter d'une manière implicite ses conceptions sur le rôle du personnage, sur un certain type de temporalité, sur l'importance de l'intrigue concrète, dans le sens du roman

BDD-A29853 © 2016 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.64 (2026-11-19 22:48:06 UTC)

traditionnel, sur l'espace et surtout sur l'importance des objets. Tout cela ne serait possible qu'à travers la focalisation externe, une vision qui exprime le détachement de ce qui est raconté. Le terme « prologue » renvoie lui-même à l'idée de théâtre, idée soutenue par d'autres termes tels personnage, décor, lumière (« un bras machinal remet en place le décor »). La théâtralité semble surgir et le lecteur devient attentif comme si le spectacle devait commencer justement devant ses yeux. Ces termes appartenant à l'univers théâtral annoncent que ce qui se déroulera dorénavant aura quelque chose en commun avec une pièce de théâtre. Il revient au lecteur de voir laquelle.

5. Conclusions

La construction de la réalité chez Robbe-Grillet passe par l'intermédiaire du regard ; celui-ci est l'agent de la description, l'agent de la connaissance de tout ce qu'il y a autour; c'est à l'aide du regard que Robbe-Grillet construit la réalité ; cette manière de construire la réalité, par l'intermédiaire du regard qui génère des descriptions, a été mise en question au départ, suscitant des doutes comme celui de Bloch-Michel à l'époque :

« Ces étranges descriptions, dont on se dit qu'elles pourraient n'avoir pas de fin, il reste à se demander si elles atteindront leur but, si Robbe-Grillet fera vraiment école et si la littérature, après lui, continuera ou s'efforcera à détruire la triade qu'on pouvait croire éternelle que forment l'objet, l'image et la culture. » (Bloch-Michel :1966, 19)

Considérant le temps passé à partir de ce moment-là et sachant ce qui est arrivé entre temps dans l'histoire de la littérature on peut aujourd'hui juger sans trop se tromper que la contribution de Robbe-Grillet à l'évolution des lettres a été essentielle et que sa manière de construire la réalité reste unique.

Bibliographie

Bloch-Michel, J.., *L'Ecole du regard et le cinéma* ou *L'objet, l'image et la culture*, La Table ronde de Budapest, Hongrie, 19-24 septembre 1966
Cosmovici, A., *Psihologie generala*, Polirom, Iasi, 1996
Bonhomme, B., *Le Roman au XXe siècle*, Ellipses, Paris, 1996
Robbe-Grillet, A., *Pour un Nouveau Roman*, Editions de Minuit, Paris, 1963
Thoraval, J., Bothorel, N., Dugast, F., *Les Nouveaux romanciers, étude critique*, Bordas, Paris, 1976

BDD-A29853 © 2016 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.64 (2026-11-19 22:48:06 UTC)