

ALAIN ROBBE-GRILLET

GLISSEMENTS
PROGRESSIFS
DU PLAISIR



LES EDITIONS DE MINUIT

INTRODUCTION

© 1974 by LES ÉDITIONS DE MINUIT
7, rue Bernard-Palissy, 75006 Paris

En application de la loi du 11 mars 1957, il est interdit de reproduire
intégralement ou partiellement le présent ouvrage sans autorisation de l'éditeur
ou du Centre français d'exploitation du droit de copie,
20, rue des Grands-Augustins, 75006 Paris

ISBN 2-7073-0002-0

Le présent volume ne prétend pas être une œuvre littéraire ; c'est seulement un document concernant une œuvre qui existe extérieurement à ce volume, et indépendamment : une œuvre cinématographique. Rien ne peut « remplacer » les images et les sons constituant la matière textuelle de cette œuvre, même les descriptions plus ou moins précises que l'on en trouvera dans les pages qui suivent.

Ces descriptions présentent cependant un double intérêt (pour les gens, bien sûr, que cela intéresse) : d'une part la possibilité de se reporter à un découpage exhaustif reproduisant l'architecture du film (son squelette et non sa chair), et donc de s'arrêter à loisir sur tel ou tel plan qui dure à l'écran moins d'une seconde, d'autre part la faculté de suivre avec un œil critique l'évolution génératrice d'un film, c'est-à-dire son histoire, en prenant conscience des étapes successives et contradictoires de son élaboration.

Ce livre, en effet, se compose de trois parties distinctes, d'inégale longueur, qui matérialisent chacune un des états chronologiques de sa réalisation (le second volet, le plus important, représentant même à lui seul un état et le regard porté sur lui ensuite).

La première partie, le *synopsis*, est un résumé en quelques pages du contenu anecdotique et de la manière dont il sera traité. Ce document initial est proposé à un producteur en vue de lui faire prendre en charge l'organisation matérielle et la dépense d'une éventuelle réalisation. C'est le projet de base indispensable à tout accord. C'est ensuite, une fois l'entreprise mise en route, le petit texte qui servira à présenter le film aux acheteurs, français ou étrangers. C'est enfin, bien souvent, une sorte de « prière d'insérer » que l'on offre pour la sortie du film aux journalistes, voire au public, dans toutes sortes de dépliants et prospectus.

La seconde partie est ce que l'on appelle couramment une *continuité dialoguée*. Elle est rédigée, après acceptation du synopsis par le producteur, en vue de permettre la préparation du tournage : repérage ou construction des décors, choix des acteurs, établissement du plan de travail et du devis définitif. C'est une relation détaillée des séquences du film tel qu'on doit le voir sur l'écran : déroulement et succession des scènes, texte complet des dialogues ou voix narratrices, éléments divers de la bande sonore, etc., et aussi (dans le cas où le réalisateur y attache de l'importance) indications plus ou moins poussées, mais souvent provisoires, concernant le découpage proprement dit : cadrages, mouvements d'appareil et raccords des plans entre eux. Pour beaucoup de films modernes (et c'est le cas de celui-ci), ce deuxième document tiendra d'ailleurs lieu de *script*, c'est-à-dire de livret remis aux assistants, aux acteurs, aux techniciens de la prise de

vue ou du montage, pour la réalisation elle-même : c'est lui qui servira jour après jour comme référence (sinon comme bible) pour l'organisation de la mise en scène, puis de guide pour la coupe et l'assemblage des plans tournés.

Le lecteur constatera que cette partie comporte ici des passages en italique : il s'agit de notes qui, ne figurant pas sur le livret d'origine, rendent compte a posteriori des précisions, réflexions, modifications, levées d'hypothèses ou d'alternative, apportées au cours du travail.

Enfin la troisième partie est un relevé plan par plan du montage définitif ; il a été rédigé le film une fois terminé, ou presque (l'image n'étant plus remise en question, et la bande sonore en voie d'achèvement). Les séquences et ponctuations, numérotées et titrées en caractères gras, renvoient aux numéros de la continuité dialoguée qui précède ; un second numérotage, en italique, donne la succession des plans eux-mêmes¹, avec, pour chacun d'eux, une description rapide du cadre, de la position et des déplacements de la caméra, de la situation des acteurs par rapport à celle-ci, de leurs gestes, de leurs paroles (indiquées sommairement, le texte complet se trouvant déjà dans la seconde partie, le propos n'étant ici que de donner la place exacte des phrases).

(1) Rappelons aux profanes que l'on appelle « plan » le plus ou moins petit fragment de scène compris entre deux coupes successives, c'est-à-dire le morceau de pellicule tourné en continuité par la caméra et figurant dans le montage définitif entre deux coups de ciseaux du monteur.

Remarquons tout de suite que le synopsis fournit avant tout « du sens » ; c'est son but avoué ; mais c'est lui qui rend le moins compte de l'organisation structurale du film. La continuité dialoguée à son tour développe du sens, mais de façon plus ambiguë ; d'une part, c'est vrai, le sens annoncé précédemment s'y installe avec plus de complexité, plus d'ampleur, et les éléments de structure qui s'y trouvent décrits deviennent eux-mêmes du sens (puisque justement ils ne sont pas donnés, mais décrits, ce qui les replace au sein d'une continuité, donc d'une signification : la rupture cesse d'être abrupte, subversive, scandaleuse, du moment que je la nomme comme rupture et que par cette fonction je l'intègre à la continuité qu'elle était censée détruire) ; et pourtant, d'autre part, le sens déjà commence à s'y disperser, à rétrograder, à s'y perdre : trop de fragmentations, de ponctuations, de plans isolés (comme situés entre parenthèses), de répétitions ou de dédoublements, y figurent en évidence pour que le sens anecdotique des séquences ou bouts de séquence qui demeurent intacts entre deux intrusions, deux infractions, deux coupures, n'en perde pas un peu de sa belle assurance.

Quant au relevé sec et « décousu » du montage, il semble que le sens s'y soit presque entièrement dissous dans une structure qui refuse de se désigner comme telle, de se mettre en vedette, de se nommer.

On voit qu'ici l'acception du mot *structure* s'oppose radicalement à celle mise à la mode par Lévi-Strauss : pour lui, la structure, c'est toujours du sens ; c'est

même à la fois le premier sens et le sens dernier, c'est le sens profond, c'est la parole de Dieu. Pour nous, au contraire, toute structure serait plutôt constituée par du non-sens, le sens (anecdotique ou profond, cela revient au même) ne pouvant qu'anéantir, en la digérant, sa propre organisation structurale. Effraction dans la continuité d'un sens, infraction, réfraction, diffraction, rupture, organisation sérielle ou combinatoire défiant tout sens global qui chercherait à la récupérer, la structure — pour nous — ne peut devenir que passagèrement le lieu d'un sens précaire, glissant, toujours prêt à s'effondrer.

Ce mouvement de rétrogradation du sens à mesure que l'œuvre s'accomplit est ici parfaitement sensible : du synopsis au film terminé, le sens au lieu de s'affirmer repasse en première position, puis au point mort. Il n'en va pas de même, évidemment, pour les films traditionnels, ceux justement qui vendent de l'anecdote et de la profondeur. Et cela explique un fréquent malentendu à propos d'œuvres qui, comme celle-ci, font subir au sens des manipulations dont le spectateur ne prend pas volontiers conscience, tant est fort son conditionnement aux codes du récit. Il retrouve en effet dans les films « structurels » de nombreux éléments anecdotiques tirés du folklore, culturel ou populaire, qui est le sien ; et, s'il réussit à rétablir pour son usage personnel (quitte à fermer les yeux par instant ou à se boucher les oreilles) la continuité du discours que précisément l'œuvre subvertit, ce spectateur aura l'impression qu'un tel discours — son propre discours, c'est-à-

dire celui que la société parle à travers lui — est le discours même de l'œuvre : il prendra pour argent comptant les sens ainsi rétrogradés.

Selon l'irremplaçable opposition saussurienne entre langue et parole, disons que les scènes de comédie, le goût du sang, les belles esclaves, la morsure des vampires, etc., ne représentent pas la parole de ce film, mais seulement sa langue. C'est la parole d'une société qui a été découpée en morceaux afin de la faire rétrograder à l'état de langue. Et c'est cette langue seconde qui va servir de réservoir à matériaux pour produire une parole nouvelle, une structure non réconciliée, ma propre parole.

Dans une prison pour mineures tenue par des religieuses, une très jeune fille est enfermée sous l'inculpation d'un assassinat qu'elle nie : Nora, l'amie avec qui elle vivait, a été retrouvée morte, attachée sur leur lit, de longs ciseaux de couturière enfoncés dans le sein gauche, jusqu'au cœur.

L'adolescente, appréhendée dans l'appartement du crime par l'inspecteur de police qui vient d'y découvrir le beau corps ensanglanté, est restée muette et comme absente devant ses multiples questions, dont certaines paraissaient d'ailleurs plutôt déraisonnables. Elle a murmuré seulement quelques mots lointains, parlant d'une plage déserte, où elle se trouverait en ce moment même, et de la mer qui déferle à ses pieds...

On la retrouve dans sa cellule de prison, pièce cubique toute blanche qui rappelle par sa lumière l'appartement des deux filles (tout blanc lui aussi et presque aussi dépourvu de mobilier, dont seules les vastes dimensions, les multiples portes, les nombreuses baies à voilage translucide contrastent avec le caractère clos très sensible ici). La prisonnière, plus souriante, plus loquace, mais toujours aussi peu soucieuse de logique causale que de morale ou de simple pudeur, donne à un magistrat instructeur la version des faits à quoi elle se raccroche : l'assassin est un homme qu'elle

ne connaît pas, un malade sans doute, qui a soudain fait irruption chez elles...

Le peu de preuves qu'elle apporte, ses réticences sur des points essentiels, ses silences, ses contradictions, son goût marqué pour la provocation et l'humour, tout cela est loin de l'innocenter, de même que le jeu consistant à inventer elle-même des hypothèses plus ou moins saugrenues, sous prétexte d'aider à découvrir une vérité dont elle semble en fait se préoccuper fort peu.

Ce qui apparaît en revanche de scène en scène, c'est que, coupable ou innocente, la jeune fille est en tout cas fascinée par l'idée du sang répandu — sang du crime, sang du cycle féminin, sang de la défloration — peut-être même par l'idée de boire le sang des autres, ou de leur faire boire son propre sang.

Le premier qui succombera à ces fantasmes est le magistrat : abandonnant progressivement ses raisonnements et ses colères, il finit par accepter, comme dans un rêve, de lécher une petite blessure au pied que la prisonnière s'est faite (était-ce par mégarde ?). Puis ce sera le tour d'une religieuse trop confiante, puis d'un pasteur exalté, moins habité par son dieu que par les démons grotesques de l'enfer. L'un après l'autre, ils oublient les devoirs de leur charge, ils tombent dans la maladie ou le délire, ils disparaissent.

Pendant, à travers les récits changeants de sa vie avec Nora que poursuit la détenue (dans l'appartement blanc, sur une immense plage vide, dans un vieux cimetière de campagne, etc.), à travers les expériences de subversion et de souillure, aux épisodes tour

à tour violents et tendres, hiératiques, troublants, enfantins ou cruels, à travers aussi les souvenirs plus anciens peuplés de passions féminines et d'accidents mortels, se développe, à côté de ce goût du sang et du jeu, l'architecture mobile qui relie par des glissements successifs les divers objets retenus par l'enquête comme pièces à conviction (bien qu'ils aient d'abord semblé privés de sens) : une chaussure d'été, un prie-Dieu, une bouteille cassée, une pelle de fossoyeur, un verre de grenadine trop rouge, trois œufs dans un bol...

Mais voici que, dans la cellule, entre en scène une jeune avocate dont les traits — sinon le comportement, les paroles ou le costume — rappellent curieusement ceux de Nora. Mettant plus de persévérance que les autres, plus de méthode et plus de perspicacité, l'avocate devient vite pour sa petite cliente la plus tentante des proies. Prise dans l'enchevêtrement des histoires passées, émue aussi par les relations effarantes que lui fait la prisonnière concernant ce qui se passerait ici même, au-delà des parois immaculées de la cellule (images remontées d'un Moyen Age de roman populaire, où, sous l'œil glacé d'une religieuse souveraine, fleurissent les amours lesbiennes, les humiliations rituelles et les supplices de l'Inquisition), entraînée enfin dans un monde de chaînes, de feu, de baisers, de couteaux et de morsures, l'avocate peu à peu s'identifie à la trop séduisante assassinée, par une série de modifications, d'abandons, de charmes, qui la conduiront jusqu'à l'accident fatal, où les dernières pièces du procès doivent enfin trouver leur juste place.