

L'ANNÉE DERNIÈRE À MARIENBAD ENTRE
EXPÉRIMENTATIONS NOVATRICES ET RELATIVISME
ONTOLOGIQUE : ANTIROMAN,
MÉTAFICTIONNALISATION, TROMPE-L'ŒIL
ET MISE EN ABYME
Marcella Leopizzi*

Abstract: This article analyzes the anti-novelistic and metafictional characteristics of “L’Année dernière à Marienbad,” focusing on techniques like trompe-l’œil and mise en abyme. The narrative explores themes of existential void, identity loss, and emotional alienation. It discusses the deconstruction of traditional storytelling and the fluidity between reality and imagination, emphasizing labyrinthine structures, ontological relativism, and the absence of definite causality in narrative and time. The study highlights the film’s open-ended nature, allowing for multiple interpretations.

Keywords: Metafiction, Labyrinthine Narrative, Trompe-l’œil, Existential Void, Ontological Relativism-

*Actuellement l’homme mène
une guerre contre la nature,
s’il gagne, il est perdu.*
Hubert Reeves

Avant-propos

La cible de cet article est de faire ressortir les caractéristiques antiromanesques et métafictionnelles et d’étudier les techniques narratives et représentatives du trompe-l’œil et de la mise en abyme. Cette recherche vise à démontrer que cette œuvre subsume le schéma paradigmatique du vide

* Professoressa di Letteratura Francese – Università del Salento.

existentiel (perte identitaire, absence de communication, aliénation émotive) et incarne, de par la variété des couches narratives, le relativisme ontologique.

Déconstruction et renouvellement de l'écriture fictionnelle

Film en noir et blanc résultant de la collaboration¹ entre Alain Robbe-Grillet (auteur et scénariste) et Alain Resnais (réalisateur), *L'Année dernière à Marienbad* (1961) est une œuvre expérimentale écrite afin d'être projetée : elle appartient en effet au genre du ciné-roman². Né de la volonté de rapprocher autant que possible le roman du cinéma et de renouveler les procédés narratifs et cinématographiques, cet ouvrage propose une nouvelle conception de la description et de l'image fondée sur un système de représentations indéfinies et inaccomplies. Il relève d'une écriture fictionnelle inédite dépourvue des coordonnées traditionnelles eu égard à l'espace, au temps, aux personnages, à l'histoire et à la narration.

Surfaces parallèles du cadre spatio-temporel

L'action se déroule dans un immense édifice baroque (un hôtel) très luxueux et lugubre, aux décors stylisés. Les endroits constituant les lieux de l'histoire sont : le couloir, les escaliers monumentaux, le salon, la salle de théâtre, la terrasse où se trouve la statue aux deux personnages, les allées du jardin, la chambre. Juste après le générique, l'action coïncide avec la fin d'une représentation théâtrale : la caméra filme l'affiche de la pièce intitulée

¹ À propos de cette collaboration, Robbe-Grillet affirme : « Il est important d'insister là-dessus, car une entente si complète est probablement assez rare. Mais c'est elle, précisément, qui nous a décidés à travailler ensemble, ou plutôt à travailler à une œuvre commune, car, d'une façon paradoxale, et grâce à cette identité parfaite de nos conceptions, nous avons toujours travaillé séparément. Au départ, l'initiative de nous réunir appartient aux producteurs du film. Un jour de la fin de l'hiver 59-60, Pierre Courau et Raymond Froment vinrent me trouver pour me demander si je voulais rencontrer Resnais, et ensuite, éventuellement, écrire pour lui. J'acceptais aussitôt l'entrevue ». Alain Robbe-Grillet, *L'année dernière à Marienbad*, ciné-roman illustré de 48 photographies extraites du film réalisé par Alain Resnais, Paris, Les Éditions de Minuit, 1961, p. 9.

² Voir à ce propos : Fabien Demangeot, *L'hybridation des genres et des formes dans l'œuvre d'Alain Robbe-Grillet*, in J. M. Garane (sous la direction de), *Hybrid genres = L'hybridité des genres*, Brill Rodopi, Boston 2018, pp. 169-185. Lucie Roy, *Entre picturalité et filmicité. L'exemple du film « L'Année dernière à Marienbad »*, in L. Guillemette et L. Hébert (sous la direction de), *Intertextualité, interdiscursivité et intermédialité*, Presses de l'Université Laval, Québec 2009, pp. 317-331.

Rosmer. Puis, on entend des bribes de conversations qui évoquent : les années '28 et '29, un été où l'eau du bassin avait gelé, et un homme appelé Frank. Cependant, tout au long de l'œuvre, les coordonnées chronotopiques restent indéterminées. D'ailleurs, si le titre fournit clairement, en peu de mots, les coordonnées spatiales (à Marienbad) et temporelles (l'année dernière), en revanche, l'ouvrage se développe sous forme de fragments éparés très énigmatiques dépourvus de repères spatio-temporels³.

L'œuvre se déroule dans un espace et un temps purement mentaux. Au début de l'intrigue, en effet, X dit à A : « la première fois que je vous ai vue, c'était dans les jardins de Frederiksbad... »⁴, mais elle nie et assure qu'elle n'y est jamais allée ; et X de répliquer : « eh bien, c'était ailleurs peut-être, à Karlstadt, à Marienbad, ou à Baden-Salsa ou même ici, dans ce salon »⁵. L'expérience narrative ne s'appuie pas sur le temps extérieur, abstrait et objectif (celui du chronos), mais sur une durée intérieure subjective (telle celle décrite par Henri Bergson). Loin de suivre une *ligne* droite et de se développer le long de l'axe chronologique horizontal, la succession des événements s'étend sur une *surface* qui rassemble des univers parallèles constitués d'imagination et/ou de souvenirs : ce qui entraîne une confusion entre les événements qui ont eu lieu et ceux qui n'ont jamais existé. Il en ressort que, dès l'incipit, les repères chronotopiques qui renvoient à une contingence ésophorique n'ont aucun fondement : ce qui compte c'est exclusivement la situation endophorique et plus précisément la réalité interne à la parole.

Perte identitaire : stratifications narratives et actantielles

Les personnages principaux sont trois : A (une jeune femme brune), X et M (deux hommes) ; leur nom est donc réduit à des lettres. À côté de ces personnages, il y en a trois autres qui sont simplement évoqués et qui ne sont jamais sur scène : il s'agit de Frank, Anderson et Paterson. On assiste ainsi, d'un côté, à des personnages qui n'ont pas un véritable nom et, de l'autre côté, à des personnages qui ne sont que des noms abstraits.

Dénués d'identité, les personnages principaux n'ont aucune profondeur psychologique : leur visage est glacial, leur regard inexpressif, leur posture rigide et leur gestualité guindée⁶. Ils manquent de chaleur

³ Cf. Sarah Leperchey, *Alain Resnais : une lecture topologique*, L'Harmattan, Paris 2000.

⁴ Alain Robbe-Grillet, *L'année dernière*, p. 57.

⁵ *Ibid.*, p. 74.

⁶ Cf. Neila Manai, *Poétique du regard chez Alain Robbe-Grillet*, L'Harmattan, Paris 2014.

humaine et ne déclenchent aucune empathie ni émotion ; de ce fait, ils font de ce palais une sorte de musée de cire. Souvent raides comme des statues, toujours aux regards vides et aux attitudes figées, ils prononcent lentement des phrases sibyllines d'un air dubitatif avec une diction proche de l'incantation. Et, tout comme des automates, ils réitèrent les mêmes gestes routiniers. Leur dynamisme actionnel se limite à quelques situations telles celles d'assister à une représentation théâtrale, de se préparer pour un concert, de danser pendant un bal, de converser dans le salon ou dans le couloir ; et, de plus, les personnages masculins pratiquent le tir au pistolet et les jeux des cartes, des dominos et des allumettes⁷.

A, X et M sont dépourvus d'un vécu personnel hormis celui qu'ils créent par leurs propres voix, autrement dit, par leur propre "version narrative" qui semble être fondée sur leur propre imagination plutôt que sur la "réalité". Ils sont apparemment associés dans un triangle, mais il se peut aussi qu'ils n'aient aucun lien et aucun passé en commun. X avance qu'il y a un an (un an auparavant par rapport au temps de la narration) il a rencontré A (à Marienbad). Ils se sont aimés, elle a accepté de fuir avec lui ; mais au dernier moment, elle lui a demandé un délai. Ce délai est écoulé et maintenant X vient la chercher. Mais, face à ces affirmations insistantes de la part de X qui "rappelle" des faits, des dates, des conversations et qui présente une photographie à l'appui de ses dires, A est amnésique ou simulatrice. A ne reconnaît pas X ou bien feint de ne pas le reconnaître. Il se pourrait aussi que X mente ; ou bien qu'il se trompe : peut-être a-t-il eu une aventure avec une autre femme et non pas avec A ; il se peut aussi qu'il ait des troubles mentaux et qu'il imagine une réalité inexistante.

Par conséquent, d'un côté X offre à A un passé et un avenir, de l'autre, A refuse cette possibilité et ne semble aspirer qu'au *repos* des passions, d'autant plus que M rappelle à A : « Il faut vous reposer. N'oubliez pas que nous sommes là pour ça »⁸. C'est pourquoi, tout au long de l'œuvre, le lecteur/spectateur n'arrive pas à comprendre si A est maîtresse d'elle-même ou bien si elle est sous l'influence agissante de M. Les cris dans la chambre, au bar et devant la balustrade semblent d'ailleurs révéler sa fragilité émotive et mentale, au point que l'ouvrage pourrait renvoyer à une clinique psychiatrique avec des malades mentaux qui ont besoin de *repos* (cf. « c'était un lieu de *repos* »⁹).

⁷ Il s'agit du jeu de Marienbad rendu célèbre par le film.

⁸ Alain Robbe-Grillet, *L'année dernière*, pp. 143-144.

⁹ *Ibid.*, p. 99.

Ainsi, de par ces diverses variantes possibles de l'histoire, cette œuvre enclenche une prolifération de récits possibles et, par conséquent, de nombreuses constructions actantielles. Les différentes versions de l'intrigue donnent origine aux paradigmes thématiques suivants :

1) l'effort de la part d'un homme de réveiller le passé d'une femme (par endroits à l'aspect hypnotique) qui ne se souvient plus de lui. Il se pourrait que leur rencontre l'année précédente eût été dramatique et l'eût rendue amnésique et que, le hasard les ayant de nouveau mis en présence, elle ne se souvînt de rien ;

2) la tentative de la part d'un homme de faire admettre à une femme (qui fait semblant de ne pas se souvenir de lui) qu'ils se connaissent et qu'ils se sont aimés ;

3) le mensonge d'un homme qui pour séduire une femme invente de l'avoir déjà rencontrée. X a-t-il vraiment connu A l'année précédente à Marienbad ou bien essaie-t-il de séduire une femme qu'il sent psychologiquement perturbée ? (cf. le renvoi au *repos*) ; d'ailleurs, il se pourrait que la pièce théâtrale (du début de l'ouvrage, où la voix du comédien est la même que celle de X, et dont l'intrigue narrative reproduit en abyme celui du film) eût causé chez X le désir de mettre en pratique l'aventure représentée dans la pièce ;

4) l'imagination d'un homme qui rêve de séduire une femme inaccessible ;

5) la projection des désordres mentaux d'un homme a) qui croit connaître une femme qui, de fait, lui est inconnue, ou bien b) qui confond deux femmes différentes.

Ces diverses couches narratives engendrent les schémas actantiels suivants (dont la numérotation renvoie à celle fournie au-dessus à propos des variantes possibles de l'histoire) :

1) = X adjuvant de A ; M opposant de A et de X.

2) 3) 5) = X opposant de A ; M opposant de X et adjuvant de A.

4) = A destinataire de X ; M opposant de X.

Or, de par cette complexe variété d'hypothèses possibles, il s'ensuit que la fabula et la narration sont inaccomplies et que les personnages créent leur réalité par le biais de leur propre parole, ce qui implique que les images du film pourraient renvoyer tout simplement à des scènes imaginées et non pas "réellement" vécues par les personnages.

Disjonctions causal-(chrono)logique entre descriptions et images

Septième art, le cinéma (abréviation de cinématographe - terme dérivé du grec κίνημα / *kīnēma* « mouvement » et γραφή / *graphē* « écriture ») s'appuie sur

l'image et, dès l'invention du cinéma sonore, aussi sur une bande son. Dans *L'Année dernière à Marienbad*, la bande sonore (bruitage et parole) qui accompagne l'image est caractérisée par : la voix off, les phrases dialoguées, les bruits appartenant au décor et le fond de partition musicale.

Tout au long de l'œuvre, la liaison entre la bande sonore et l'image ne suit pas un raccord logique mais semble tracer un flux incontrôlé presque labyrinthique. Ainsi, loin d'être coordonnées, si ce n'est d'être l'une au service de l'autre, la bande sonore et l'image ne sont presque jamais reliées et agencées. Il arrive souvent que les mots précèdent l'image et semblent la faire naître en donnant l'impression du *déjà vu*¹⁰; à l'inverse, certaines images forment des séquences visuelles que des paroles échangées par la suite semblent confirmer *a posteriori*.

En outre, cet ouvrage présente des changements de décor brusques et inexplicables, révélés par les diverses tenues vestimentaires des deux protagonistes principaux (pour X : simple costume ou élégant smoking, et pour A : cape noire ou longue robe blanche ou longue robe noire ou robe de ville blanche ou déshabillé blanc à plumes). Les modifications des décors sont imprévues et incompréhensibles, car le montage (opération fondamentale dans la construction d'un film qui est par définition l'art de la combinaison et de l'agencement d'images et de sons) ne suit pas un raccord logique et bascule entre rapidité et lenteur. Cette œuvre alterne en effet des moments lents, où la voix *off* décrit le décor, et des moments rapides riches en scènes (vécues et/ou imaginées par les personnages) qui se superposent de manière discontinue sans un raccord chrono-logique. Par conséquent, cette typologie de montage produit un effet de disjonction entre un plan et le suivant : un geste commencé dans un plan n'est pas poursuivi dans le suivant. En effet, lorsqu'un personnage regarde quelque chose ou quelqu'un situé hors champ, le plan successif ne montre pas l'objet de ce regard (ce qui assurerait la cohérence logique des enchaînements des plans), mais transmet des plans externes au champ de vision du personnage. De surcroît, pour annuler complètement le fil logique, les personnages sont souvent coupés si ce n'est arrêtés dans leurs mouvements et dans leurs discours (qui paraissent sans début et sans fin) ; de même, ils sont montrés au travers d'images récurrentes détachées entre elles ainsi que par le biais de nombreux gros plans immobiles sur leurs visages. De la sorte, mosaïque de faits indéterminés (inventés ou remémorés), le montage

¹⁰ Cf. Robert Benayoun, *Alain Resnais, arpenteur de l'imaginaire*, Ramsay, Paris 2008 ; Diane Arnaud, *Imaginaires du déjà-vu : Resnais, Rivette, Lynch et les autres*, Hermann, Paris 2016.

de cet ouvrage contient, tout comme une expérience onirique, des ellipses, des juxtapositions en parallèle, des sauts en arrière (flash-back) et en avant (flash-forward) sans aucune connexion de causalité possible ni envisageable.

Tout au long de l'ouvrage, sur un fond de musique instrumentale de grandes orgues, la caméra procède de manière autonome (puisqu'elle s'arrête souvent sur des images décalées par rapport aux séquences dialoguées) : elle traverse des endroits vides et déserts pendant que l'on entend des flux de conversations qui sont prononcés ailleurs. De ce fait, le langage verbal et iconique se superposent et souvent se contredisent : au point que l'image tantôt construit et tantôt déconstruit le récit et vice-versa. Par conséquent, à cause de cette dissociation entre la parole et l'image, il y a des corps sans voix et des voix sans corps (ce qui fait songer au cinéma de Jean-Luc Godard). De même, la voix *off* suit un parcours autonome détaché des cadrages et des plans de la caméra. C'est pourquoi, tout en ayant l'air d'être guidée (en raison de la présence de la voix *off*), la structure narrative de cet ouvrage est labyrinthique, voire inextricable, car elle ne procure aucune indication/explication¹¹. Le lecteur/spectateur est ainsi souvent face à des impasses logiques qui l'obligent à revenir en arrière, à relire/revoir/reparcourir plusieurs fois les mêmes passages dans la tentative d'explorer une autre direction, laquelle toutefois aboutit à une nouvelle impossibilité.

Le "dérèglement" du montage subsume le "désordre" émotif des personnages. Les labyrinthes des images (cf. les longs couloirs, le jardin aux allées symétriques entourées d'arbustes alignés parfaitement) et les labyrinthes de la narration symbolisent les labyrinthes mentaux.

Perspectives de lectures, perspectives de recherches : labyrinthes, trompe l'œil, mise en abyme

L'image labyrinthique du jardin apparaît tout d'abord, pendant le générique, dans un tableau accroché au mur dans l'un des couloirs. L'image représente un jardin dont l'alignement des arbustes et la symétrie globale font penser à un labyrinthe. Par la suite, un personnage anonyme regarde une reproduction du jardin accrochée au mur dans l'un des salons ; la caméra se déplace dans les différentes pièces et puis revient à ce tableau pendant que les voix des deux protagonistes prononcent des phrases qui tracent une situation

¹¹ Cf. <http://www.labyrinthiques.fr/2008/10/22/lannee-derniere-a-marienbad-resnais-et-robbe-grillet>; http://www.lemonde.fr/cinema/article/2005/07/07/les-labyrinthes-de-marienbad_670494_3476.html

labyrinthique renvoyant à la mort : « cet espoir est maintenant sans objet. Cette crainte est passée, de perdre un tel lien, une telle prison, un tel mensonge. Toute cette histoire est maintenant, déjà passée. Elle s'achève [...] dans un passé de marbre [...] »¹². Enfin, dans l'épilogue de l'œuvre aussi, le jardin occupe une place fondamentale dans son acception labyrinthique renvoyant à la minéralisation, autrement dit à la mort :

Le parc de cet hôtel était une sorte de jardin à la française, sans arbres, sans fleurs, sans végétation aucune... Le gravier, la pierre, le marbre, la ligne droite y marquaient des espaces rigides, des surfaces sans mystère. Il semblait, au premier abord, impossible de s'y perdre... au premier abord... le long des allées rectilignes, entre les statues aux gestes figés et les dalles de granit où vous étiez maintenant déjà en train de vous perdre, pour toujours, dans la nuit tranquille, seule avec moi.¹³

Du début de l'œuvre, les représentations labyrinthiques du jardin et des couloirs sont très récurrentes et reflètent les caractéristiques inextricables du flux de la pensée des personnages, voire l'errance de leur esprit et le chaos de leur argumentation prolixe et dépourvue d'une mémoire fiable. Leur parole est lacunaire et s'appuie sur des connexions cohésives arbitraires reproduisant l'égarément mental si ce n'est émotif. Les repères logiques semblent emprisonnés dans le labyrinthe de l'imaginaire, de l'oubli, du désir et de la peur. Par voie de conséquence, les discours sont ambigus et l'ordre des événements racontés est indéterminé. Le procédé narratif développe ainsi une trame qui va de l'avant et revient en arrière tout comme dans une expérience onirique qui, en tant que telle, est délivrée de toute contrainte (chrono)logique et demeure à tout jamais inaccomplie telle une énigme non résolue¹⁴.

¹² Alain Robbe-Grillet, *L'année dernière*, pp. 29-31.

¹³ *Ibid.*, p. 172.

¹⁴ Voir à ce propos : Jean-Claude Vareille, *Alain Robbe-Grillet, une pratique de l'ambivalence*, ANRT, Lille 1983 ; François Migeot (sous la direction de), *Ambiguïté et glissements progressifs du sens chez Alain Robbe-Grillet. Actes de la Rencontre internationale autour d'Alain Robbe-Grillet*, Presses Universitaires Franc-Comtoises, Besançon 2004. Lise Frenkel, *Inconscient de l'amour, ou Amour de l'inconscient. De « L'Année dernière à Marienbad » à « C'est Gradiva qui vous appelle » de Robbe-Grillet*, in G. Seybert (sous la direction de), *Das Liebeskonzil / Le concile d'amour*, Aisthesis Verlag, Bielefeld 2004, pp. 275-294. Vincenzo Bolizzi, *Répétition, absence, allusion, ambiguïté. « L'Année dernière à Marienbad » entre Resnais et Robbe-Grillet*, in P. Schnyder et F. Toudoire-Surlapierre (sous la direction de), *Ne pas dire. Pour une étude du non-dit dans la littérature et la culture européenne*, Classiques Garnier, Paris 2013, pp. 487-504.

Aussi, sans boucler la boucle, cet ouvrage se déroule dans un inaccomplissement infini qui égare le lecteur/spectateur sans lui fournir aucune connexion explicite. Les mots et les images se répètent et se contredisent, comme s'ils découlaient d'une impossibilité si ce n'est d'une incapacité, d'établir exactement la réalité des choses. Tel un ruban möbiusien¹⁵, cette œuvre se mord la queue du point de vue des images (filées les unes dans les autres), des sons (aux séquences sérielles) et du texte (inaccompli)¹⁶. De la sorte, elle affiche une recherche obstinée qui s'efforce d'atteindre l'amour, le *repos*, le souvenir, etc. mais qui reste vague et indéfinie.

Cet inachèvement est dû au fait que le décor apparaît souvent en trompe l'œil à cause du rétrécissement ou de la dilatation du champ visuel. La description visuelle est riche en images qui "trompent l'œil", car de prime abord elles montrent un décor qui, par la suite, est démenti. Au début du film, par exemple, loin d'être (comme elles le sembleraient à première vue) des diagrammes du film, les scènes du spectacle théâtral constituent une-pièce-dans-le-film. De même, dans le salon, le tableau reproduisant le jardin "trompe l'œil" non seulement en raison du fait qu'il donne la perception d'une dilatation de l'environnement mais aussi parce que, suite à une sorte de mouvement d'*intro-duction* de la caméra, il devient le cadre de l'action : de la sorte, la scène du film est projetée à l'intérieur d'une image qui de prime abord n'était qu'un objet du décor¹⁷.

Labyrinthique et "trompeuse", cette œuvre se caractérise aussi par la technique narrative et représentative de la mise en abyme. Riche en miroirs et peintures reproduisant en abyme l'espace où se déroule l'action, elle présente le procédé rhétorique de la répétition. Outre la sonnerie du prologue qui se répète à la fin de l'œuvre pour sonner les douze coups de minuit, tout au long de l'ouvrage, le *quoi* du spectacle théâtral joué au début du film s'entrelace avec le drame sentimental des trois personnages : ce qui implique que la pièce est une mise en abyme de l'ouvrage. Qui plus est, maintes fois montrée sous de multiples angles, la statue représentant un couple subsume le rapport ambigu et mystérieux du couple X / A et le caractère aléatoire de leur rôle dans l'histoire.

¹⁵ En topologie le ruban du mathématicien August Ferdinand Möbius.
<http://www.labyrinthiques.fr/2008/10/22/lannee-derniere-a-marienbad-resnais-et-robbe-grillet>

¹⁶ <http://www.telerama.fr/cinema/films/l-annee-derniere-a-marienbad,4378,critique.php>

¹⁷ Alain Robbe-Grillet, *L'année dernière*, pp. 74-76.

Symbole de la complexité et du caractère indéfinissable qui accompagne les rapports humains, cette statue se prête à une prolifération de récits (de même que *L'Année dernière à Marienbad*) qui enclenchent la spécificité inachevée-inachevable et la portée connotative de toute création artistique. Au sujet de cette statue, les trois personnages proposent trois diverses interprétations :

- Version de X :

Je vous ai raconté que l'homme voulait empêcher la jeune femme de s'avancer plus loin : il avait aperçu quelque chose – un danger sûrement – et il arrêtait d'un geste sa compagne. Vous m'avez répondu que c'était elle, plutôt, qui semblait avoir vu quelque chose – mais une chose, au contraire, merveilleuse – devant eux, qu'elle désigne de sa main tendue. Mais ça n'était pas incompatible : l'homme et la femme ont quitté leur pays, avançant depuis des jours, droit devant eux. Ils viennent d'arriver en haut d'une falaise abrupte. Il retient sa compagne pour qu'elle ne s'approche pas du bord, tandis qu'elle lui montre la mer, à leurs pieds, jusqu'à l'horizon. Ensuite, vous m'avez demandé le nom des personnages. J'ai répondu que ça n'avait pas d'importance. – Vous n'étiez pas de cet avis, et vous vous êtes mise à leur donner des noms, un peu au hasard je crois.... Pyrrhus et Andromaque, Hélène et Agamemnon... Alors j'ai dit que c'était vous et moi, aussi bien... (Un silence) ou n'importe qui¹⁸.

- Version de A, dialogue ente X et A :

X : Ne leur donnez pas de nom... Ils pourraient avoir eu tant d'autres aventures...

A : (montrant un chien qui figure aux côtés des personnages, dans le groupe de pierre) : Vous oubliez le chien. Pourquoi ont-ils un chien avec eux ?

X : Le chien n'est pas avec eux. Il passait là par hasard.

A : Mais on voit bien qu'il se serre contre sa maîtresse.

X : Ce n'est pas sa maîtresse. Il se serre contre elle parce que le socle est trop étroit. Regardez-les là-bas (Il désigne une autre statue, située hors du champ), ce sont les mêmes, et ils n'ont plus le chien avec eux. Ils se font face, maintenant. Elle étend une main vers les lèvres de son ami. Mais, de plus près, vous verrez qu'elle regarde ailleurs¹⁹.

¹⁸ *Ibid.*, p. 71.

¹⁹ *Ibid.*, p. 72.

- Version de M :

Pardonnez-moi, cher Monsieur. Je crois que je peux vous renseigner d'une façon plus précise : cette statue représente Charles III et son épouse, mais elle ne date pas de cette époque naturellement. La scène est celle du serment devant la Diète, au moment du procès en trahison. Les costumes antiques sont de convention pure²⁰.

Ces divergences enclenchent en abyme le même schéma oppositif développé par ces trois personnages au sein de la fabula de *L'Année dernière à Marienbad*. Cette statue favorise en effet le développement du discours entre X, A et M : elle crée un débat entre X et A, et ce débat est brusquement interrompu par M. De plus, les diverses opinions à propos des personnages constituant la statue rappellent les paradigmes sémantiques (couple, triangle, amour, danger) des diverses couches narratives proposées par les trois personnages tout au long de l'ouvrage.

Les versions de X et de A sont ancrées notamment sur la valeur endophrorique de la parole alors que la version de M s'appuie surtout sur la dimension historique ; mais, de fait, toutes les trois relèvent de perspectives subjectives. Elles atteignent la sphère du *suggérer* proposée par Stéphane Mallarmé et, de la sorte, elles enchaînent la multiplicité des propriétés trans-référentielles de l'Art.

Ontologie de la présence absente

Dépourvue de personnages-vecteurs et de récits structurés de manière causale, cette œuvre constitue une nouvelle typologie d'écriture (cf. nouveau roman, école du regard, école des objets²¹) qui met en scène des êtres en proie à l'errance si ce n'est au doute et à la crainte. Leurs actes ne déterminent plus le centre unificateur du récit, parce qu'il s'agit de personnages sans intériorité qui vivent, au sein d'un univers déshumanisé, un malaise existentiel. Ils sont passifs et, à cause de leur crise identitaire, ils ne savent pas *agir*. Ils *subissent* sans *interagir*. Ils sont des spectateurs qui enregistrent plus qu'ils ne

²⁰ *Ibid.*, p. 76.

²¹ Voir à ce propos : Peeters Benoît, *Robbe-Grillet. L'aventure du Nouveau Roman*, Flammarion, Paris 2022. Daria Kharlamova, *Les Échos du formalisme russe dans le nouveau roman*, Classiques Garnier, Paris 2024.

réagissent. Incapables de gouverner leur pensée, leur parole et leur action, ces personnages semblent presque des “objets” mis parmi tant d’autres choses²².

A, X et M sont des êtres “absents”, voire “prisonniers” dans un monde clos. Cet ouvrage se veut ainsi une réflexion sur la solitude ontologique. Il souligne la complexité de la communication et la difficulté d’interagir. L’être humain est souvent enfermé dans un monde absurde : entouré de ceux qui essaient de le persuader, de le tromper, de le juger, l’Homme vit de rêves, de souvenirs, de nostalgies, d’oublis, d’angoisses, d’obsessions, d’hypothèses... Dans cette optique, l’inquiétude du regard et du mouvement de l’homme qui marche dans le couloir (image très récurrente au fil de l’histoire) incarne l’emblème de la quête : cette marche renvoie au parcours de l’Homme qui (se) cherche et qui a perdu toute certitude.

Expression cinématographique envisageable dans une optique phénoménologico-existentialiste²³, *L’Année dernière à Marienbad* se caractérise par l’observation de l’extériorité, voire par la description clinique du comportement, de la parole et de l’image pour reproduire les méandres complexes de l’esprit.

Romancier et cinéaste de la fragmentation et des expérimentations, élu à l’Académie française au 32^e fauteuil le 25 mars 2004 sans être reçu²⁴, par cet ouvrage, Robbe-Grillet renouvelle le “langage” cinématographique et focalise sur la dimension métafictionnelle. Via la parole, X essaie de créer un passé et un avenir : il s’efforce de conférer vigueur à sa parole comme s’il voulait lui attribuer une force perlocutoire, voire comme s’il suffisait de parler avec conviction pour que le vécu mental existe. L’effort de X (de faire *exister* ce qui n’est que *virtuel*) évoque le travail de tout écrivain vis-à-vis de son œuvre : la création fictionnelle en effet n’existe que dans et par la parole.

Lion d’or à Venise, *L’Année dernière à Marienbad* offre l’une des plus captivantes expressions d’interaction entre le roman et le cinéma. Film laboratoire dont la bobine définitive logique/chronologique semble ne pas “encore” avoir pris forme, *L’Année dernière à Marienbad* présente un montage qui fait songer à un *dessein* cinématographique simplement ébauché, autrement dit à un ouvrage à l’état embryonnaire. Dépourvu du tissu narratif

²² Pour des approfondissements à propos de la *littérature de l’objet*, voir : Roland Barthes, *Essais Critiques*, Seuil, Paris 1964.

²³ Cf. Jean-Claude Larrat, *Le roman nouveau est arrivé ; Robbe-Grillet et ses plaidoyers dans* Pour un nouveau roman, ‘Questions de style’, n. 8, <http://www.unicaen.fr/puc/revues/thl/questionsdestyle/>

²⁴ Il n’a jamais prononcé son discours de réception et il n’a jamais siégé à l’Académie française, car, il s’est opposé à la tradition de porter l’habit vert.

traditionnel (qui veut un début, un déroulement et une fin dans des conditions sociales et dramatiques presque complètement définies), via un récit décousu, cet ouvrage touche à un travail *de* création, si ce n'est *sur* la création saisie dans sa mise en œuvre.

Cette œuvre permet donc au lecteur/spectateur de prendre une part active dans la “construction” du *quoi* et du *comment*. Robbe-Grillet invite à entrer dans l'ouvrage *in fieri* et à se laisser gagner par l'aventure de l'écriture avec toutes ses ambiguïtés et ses “incohérences”. L'absence d'une conclusion se veut une invitation à imaginer un dénouement possible. La fin s'ouvre sur l'amour, sur la vie libre, sur la mort, sur un autre début, sur un éternel recommencement (cf. la sonnerie de l'horloge), etc. Tout lecteur/spectateur peut, à chaque fois qu'il lit/regarde, imaginer et créer ; autrement dit, vivre le *poiên* et s'inscrire dans le processus de création.