

« *Glissements progressifs du plaisir* » :
érotisme, kitsch et sorcellerie chez Alain Robbe-Grillet

TILL R. KUHNLE*

Abstract: “Successive Slidings of Pleasure”: Eroticism, Kitsch and Witchcraft in Alain Robbe-Grillet’s Work. According to Alain Robbe-Grillet, his movie *Successive Slidings of Pleasure* (1974) has been directly influenced by the essay *Satanism and Witchcraft* (French original: 1862) of the romantic historian Jules Michelet and also by the reading of this book by Roland Barthes in the sense of a new criticism. In the same sense, we propose here a comparative study of our corpus, based on the idea of a particular archaic universe of magical practice, shamanism and witchcraft as it is described by Hans Peter Duerr: “The ‘dream place’ is everywhere and nowhere, just like the ‘dreamtime’ is always and never. You might say that the term ‘dream place’ does not refer to any particular place and the way to get to it is to get *nowhere*.” (*Dreamtime*, 1987; German original: 1978). Despite its rationality, modern civilization is mainly based on an irrational principle: the commodity fetishism (Marx). Thus in modern societies you can find a sliding eroticism of fetishism, now in the Freudian sense of the term (cf. Jean Baudrillard), that may transform every object into an object of desire, with the consequence that even the human body enters as a “fetish” into sexual relationship. In his works, Robbe-Grillet reproduces this universe by restituting to this fetishism its magic appearance throughout kitsch (representing anti-nature) and pornography in the “dream place” called cinema. The “generator” in *Successive Slidings of Pleasure* is the perfect female beauty of the seventies, associated to that of a witch. A similar effect produced by the woman’s body can be found, according to the “new critic” Roland Barthes and the “new novelist” Robbe-Grillet, in the work of Jules Michelet.

Keywords: Fetishism, commodity fetishism, cinema, witchcraft, kitsch, eroticism, pornography, sterility, anti-nature.

* Professeur, Université de Limoges, France. kuhnle-augsburg@t-online.de, till.kuhnle@unilim.fr

En 1974, Alain Robbe-Grillet sort son film *Glissements progressifs du plaisir* qui fait scandale et sera interdit en salle dans de nombreux pays. Selon Catherine Robbe-Grillet, son mari voulait tourner ce film autour de l'actrice Anicée Alvina, une jeune femme en lutte ouverte avec les institutions.¹ Il s'agissait d'une production *low cost*, et Alain Robbe-Grillet a mis toute son ambition à ne pas dépasser le budget de 100000 dollars, afin de garder toute sa liberté de créateur.

Effaçant les limites entre le rêve et la réalité et faisant émerger les scènes érotiques, les images s'enchaînent comme sous un coup de baguette magique et créent un espace onirique. L'intrigue de ce film intrigant est vite racontée puisque son fil se perd à travers de nombreux flashbacks et associations. Après le générique qui est entrecoupé de séquences avec des images diverses – de deux femmes, de scènes de captivité, d'œufs mélangés à un liquide rouge (sang, sirop, peinture... ?), de traces rouges d'une main sur fond blanc, d'une voiture de police américaine traversant Paris, de gros plans des acteurs masculins, d'une femme nue disparaissant derrière un feu, de mannequins, de scènes érotiques entre deux femmes, etc. – et des sons en off – sirènes de police, coups de mitraillettes et coups de fouet –, *Glissements progressifs du plaisir* débute sur un inspecteur qui découvre dans un appartement vide la jeune Alice (Anicée Alvina, alors 21 ans), présentée comme étant encore mineure, puis dans la chambre de cette dernière, sur un lit de fer, Nora (Olga George-Picot, alors 34 ans), apparemment assassinée avec une paire de ciseaux. Ensuite, l'inspecteur (Jean-Louis Trintignant) et le magistrat instructeur (Michel Lonsdale) se mettent à la reconstitution du crime pendant que l'accusée reste en garde à vue dans une prison austère aux murs blancs qui est gérée par des religieuses impliquées dans une série de rituels pervers. Certaines parmi elles, en revanche, seront perverties, le long film, par leur jeune prisonnière qui dit d'elle-même : « j'ai un pouvoir magique : il suffirait que je prononce à voix haute une phrase qui te condamne à mort. »² La caméra suit les tentatives de restitution qui ne débouchent que sur une suite de scènes dont aucune ne contribue à élucider

¹ « Préface » de Catherine Robbe-Grillet dans le « bonus » du DVD *Glissements progressifs du plaisir*, édité dans *Alain Robbe-Grillet – Récits cinématographiques – Coffret 9 DVD*, 2013. Par la suite, nous nous référons à Alain Robbe-Grillet, *Glissements progressifs du plaisir. Ciné-roman* (Paris : Les Éditions de Minuit, 1974), qui suit les plans du film.

² Robbe-Grillet, *Glissements*, 54.

le mystère, dans la mesure où le film se refuse à toute narration linéaire. À tour de rôle, ce sont les instances juridiques et religieuses représentées par le magistrat et par un prêtre (Jean Martin) qui ne savent pas se défendre contre l'enchantement qu'exerce la meurtrière présumée. Désormais aucun fait ne s'avère établi à coup sûr, même pas la mort de Nora : au cours de l'enquête cette-dernière réapparaît dans la personne de l'avocate pour participer à des installations SM avec sa meurtrière. Une bouteille – au goulot cassé ou intacte, parfois remplie d'un liquide rouge – et des verres cassés constituent le leitmotiv du film (« Le thème du verre cassé »³). À la fin, lors d'une séance de SM avec Alice, Nora attachée au lit de fer est tuée par accident avec un débris de verre ; Alice finit par enfoncer une paire de ciseaux dans la poitrine de son amie.

Le film gagne une dimension onirique surtout par l'utilisation de la *voix off* qui est poussée à son extrême en doublant les dialogues de manière que les locuteurs ne paraissent pas appartenir à l'espace diégétique de la séquence en question. Force est pourtant de constater avec Dominique Château et François Jost que, malgré tout, *Glissements progressifs du plaisir* « n'est pas dépourvu de diégèse – ou du moins d'effets diégétiques. »⁴ Bien plus : Robbe-Grillet « utilise souvent des séquences narratives correctement formées du point de vue de la grammaire du récit. »⁵ Les séquences paraissent surgir d'un coup de bâton magique afin de miner toute instance narrative, dont des personnages comme le détective dans le roman *Les Gommages* ou l'inspecteur dans *Glissements progressifs du plaisir* sont à la fois les figures allégoriques et la parodie.

Comme les autres films d'Alain Robbe-Grillet, *Glissements progressifs du plaisir* place le spectateur dans un univers où règne le « temps du rêve » (*Traumzeit*). Nous proposons ici cette notion que l'ethnologue allemand Hans Peter Duerr a forgée dans son essai éponyme sur les pratiques situées à la limite entre le monde sauvage et la civilisation, à savoir la magie, le shamanisme et la sorcellerie, puisqu'elle nous permet de saisir mieux l'effet produit par le film d'Alain Robbe-Grillet :

³ Robbe-Grillet, *Glissements*, 62.

⁴ Dominique Château et François Jost, *Nouveau Cinéma, nouvelle sémiologie. Essai d'analyse des films d'Alain Robbe-Grillet* (Paris : 10/18, 1979), 117.

⁵ Dominique Château et François Jost, *Nouveau Cinéma, nouvelle sémiologie*, 117.

Ce qui se produit dans le temps du rêve [*Traumzeit*], ne s'est jamais produit, et ne se produira jamais. Ou pour l'exprimer plus précisément : le temps du rêve [*Traumzeit*] signifie pour la perception une perspective, dans laquelle un événement est ce qu'il est, sans tenir compte du moment temporel auquel ce dernier puisse se situer.⁶

Ce rapprochement d'un livre culte de l'Allemagne des années 1980 pourrait paraître arbitraire si Alain Robbe-Grillet n'avait pas déclaré lui-même, dans *Angélique où l'enchantement*, que *Glissements progressifs du plaisir* représentait « une sorte d'adaptation (très libre, on s'en doute) de *La Sorcière* – ouvrage majeur et nettement féministe lui-même, écrit par Jules Michelet un siècle auparavant – ou, pour être plus exact, de la lecture qu'en faisait Roland Barthes. »⁷ Certes, le nouveau romancier cinéaste n'a pas connu l'œuvre de Duerr, bien qu'il fût familier avec les travaux de Mircea Eliade, un des maîtres de l'ethnologue allemand. Toutefois, la notion de *Traumzeit* peut servir de point de départ heuristique pour analyser l'esthétique du film *Glissements progressifs du plaisir* dans la perspective d'une analogie entre les pratiques magiques et le fonctionnement de la civilisation moderne, analogie qui remonte à la théorie du fétichisme de la marchandise établie par Marx, puis développée par de nombreux penseurs marxistes ou marxisants. Il s'agit de montrer que Robbe-Grillet transpose l'image romantique de la sorcière et des pratiques magiques en celle d'une femme fétiche qui structure une chronotopie particulière. Celle-ci met *en abyme* l'art cinématographique en évoquant le temps de rêve (*Traumzeit*) d'un univers magique.

À l'instar du nouveau roman de Robbe-Grillet, les choses dans *Glissements progressifs du plaisir* cessent d'être des attributs : au moment où elles sont lues comme des indices, leur valeur sémiologique s'efface comme s'efface la certitude de leur identité, à l'instar de celle de la bouteille au goulot brisée, puis la distinction entre corps humain et objet est abolie à travers des manipulations

⁶ Hans Peter Duerr, *Traumzeit. Über die Grenze zwischen Wildnis und Zivilisation* (Frankfurt a. M. : Suhrkamp, collection « edition NF », 1985), 191 : « Was sich in der Traumzeit ereignet, ereignet sich nie, und es wird sich nie ereignen. Oder, um es genauer auszudrücken: Traumzeit bedeutet de Perspektive der Wahrnehmung, in welcher ein Ereignis ist, was es ist, ohne Beachtung des Zeitpunktes, an dem es sich befinden mag ».

⁷ Alain Robbe-Grillet, *Angélique ou l'enchantement* (Paris : Les Éditions de Minuit, 1987), 206.

sadomasochistes sur des mannequins. Le statut du corps de la femme en particulier, que le film *Glissements progressifs du plaisir* cherche à transmettre, devient manifeste à travers le commentaire donné dans le ciné-roman éponyme sur la séquence montrant Nora assassinée :

Cette image doit être belle dans son horreur : les soucis d'esthétique priment absolument sur le réalisme ; la posture du corps, l'arrangement de la blessure, tout doit être parfaitement apprêté, sophistiqué même.⁸

Le corps de la femme est transformé en fétiche, objet magique d'un désir détourné. Jean Baudrillard dénonce un tel objet-femme comme étant « déstructuré » puisque : « Cette femme n'est plus une femme, mais sexe, seins, ventre, cuisses, voix ou visage : ceci ou cela de préférence. À partir de là, elle est 'objet', constituant une série dont le désir inventorie les différents termes, dont le signifié réel n'est plus du tout la personne aimée, mais le sujet lui-même dans sa subjectivité narcissique [...]. »⁹ *Glissements progressifs du plaisir* entraîne dans ce tourbillon de la fétichisation des objets, qui vont alors développer chez le spectateur le sentiment d'une inquiétante étrangeté dans la mesure où, d'une séquence à l'autre, même leur identité est mise en question. Et envoûtée par Alice, Nora (l'avocate) vit sa propre fétichisation en tant qu'objet dans un monde constitué d'objets dont la seule fonction est de capter le spectateur dans sa subjectivité narcissique. En même temps, on peut voir dans *Glissement progressifs du plaisir* une réponse à la pudibonderie de la culture populaire américaine. N'oublions pas que les années 1970 sont celles d'*Emmanuelle* et d'*Histoire d'O* qui mettent en scène les corps immaculés de femmes nues, tout en attirant l'œil sur leur sexe poilu – en quelque sorte le logo de la nouvelle libération sexuelle, mais aussi d'une sexualisation de la société. Par ailleurs, un an après la sortie de *Glissements progressifs du plaisir*, Robbe-Grillet fera appel à Sylvia Kristel « pour la plastique »¹⁰ afin de jouer aux côtés d'Anicée Alvina dans *Jeu avec le feu*. Par ailleurs, c'est le moment

⁸ Robbe-Grillet, *Glissements progressifs du plaisir*, 35 sq.

⁹ Jean Baudrillard, *Le Système des objets* (Paris : Gallimard, collection « Tel », 1978 [1968]), 141.

¹⁰ « Adieu 'Emmanuelle'. Le cancer emporte Sylvia Kristel à 60 ans, star malgré elle du 'porno soft' », article non signé, paru le 19 octobre 2012 dans *Le Temps* pour commémorer l'actrice Sylvia Kristel, reproduit sous <https://www.letemps.ch/culture/adieu-emmanuelle> (dernière consultation: 01 janvier 2020).

où les « Trente glorieuses » s'apprêtent à s'effacer avec les « frêles romantiques sylphides » mises en scènes par David Hamilton. Bien que leurs contours soient dilués sous l'effet du filtre flou, elles obéissent, selon Robbe-Grillet, au même canon corporel que les « sportives aux seins de fer de Leni Riefenstahl. »¹¹ Tout le long de son œuvre produite depuis les années 60, Alain Robbe-Grillet fait référence à ce canon d'une « beauté fétiche » qui, selon Baudrillard, « est Anti-Nature même, liée à la stéréotypie générale des modèles de beauté, au vertige perfectionniste et au narcissisme. »¹² Vues de près, toutes les représentations – ou faut-il dire incarnations ? – de femmes chez Robbe-Grillet vont de pair avec une fétichisation de leur corps les faisant échapper aux lois de la nature et notamment à l'emprise du temps. Ainsi Robbe-Grillet écrit-t-il dans *Angélique ou l'enchantement* :

À l'empire immense de la ride (empire des signes du déclin, de la mort qui vient et s'installe en nous peu à peu, à notre insu, du poids sur nous de toutes les fatalités trop humaines) s'oppose ici le royaume du lisse, de l'inentamé, vierge et immarcescible. La ride, en un mot, serait la garantie du bon vieil humanisme, l'inscription du temps sur l'être.¹³

Une fois de plus, l'univers fétichisé de la modernité fait appel au « temps du rêve » (*Traumzeit*), qui seul ne connaît pas de vieillissement. De fait, Alain Robbe-Grillet radicalise ici – une fois de plus – son anti-humanisme proféré depuis ses articles réunis dans *Pour un nouveau roman*, en projetant le spectateur du film *Glissements progressifs du plaisir* dans l'atmosphère stérile d'intérieurs peu meublés ou dans une nature évoquée sous forme de prises de carte postale, comme dans les scènes de plage. C'est comme s'il s'agissait d'une illustration de ce constat de Baudrillard au sujet de la beauté fétiche : « C'est le signe en elle [...] qui fascine, c'est l'artefact qui est objet de désir. »¹⁴ Les signes font du corps un objet parfait, sans aucune valeur symbolique. Robbe-Grillet prétend même avoir profité de l'aspect artificiel des seins d'Olga

¹¹ Robbe-Grillet, *Angélique ou l'enchantement*, 163.

¹² Jean Baudrillard, *Pour une Critique politique du signe* (Paris : Gallimard, collection « Tel », 1986 [1972]), 103.

¹³ Robbe-Grillet, *Angélique ou l'enchantement*, 163.

¹⁴ Baudrillard, *Pour une Critique politique du signe*, 104.

Georges-Picot.¹⁵ Celle-ci aurait eu des implants en plastique. Ce qui va à l'encontre de cet idéal d'une beauté fétiche ce sont les séquences mettant en scène deux manières de représenter le corps mutilé : soit dans une pose bien arrangée et d'une étrange stérilité où la victime, notamment l'actrice aux seins artificiels, paraît transformée en poupée de cire, ou sous forme de mannequin. Ainsi, Alice et Nora 'torturent' un mannequin représentant le corps d'une jeune femme, attaché avec des chaînes à un lit de fer qui se trouve sur une plage : « *Nora l'embrasse [le mannequin] sur la poitrine, lui caresse les lèvres, le cou, l'entre cuisse, etc. ; puis elle prend un fort couteau pliant à large lame recourbée [...] qu'elle fait pénétrer à l'intérieur du sexe dont le triangle a été garni d'une toison pubienne très vraisemblable [...]. Chaque nouvelle entaille laisse une longue marque sanglante [...].* »¹⁶ Dans une autre séquence, Alice – désormais évoquant *Alice in Wonderland*¹⁷ – ouvre un placard dans lequel se trouvent les fragments d'un mannequin, jambes en l'air et la main posée sur le pubis, comme si cette femme en plastique se masturbait. Interrogée par son avocate, Alice commente cette séquence : « Je reconstitue. »¹⁸ En effet, le pubis est en quelque sorte un des générateurs du film qui situe les représentations du sexe de femme au croisement de l'organique et de l'anorganique : une touffe poilue sur un mannequin, les œufs qui s'écoulent sur le mannequin ou sur le pubis de Nora en pose de mannequin, arrosée de sirop rouge sortant d'une bouteille au goulot cassé..., et ainsi de suite. Dans ces scènes rappelant des rites sataniques, le sexe de la femme sert d'interface non seulement entre l'organique et l'anorganique mais aussi entre le réel et cet étrange univers magique d'un monde fétichisé. À un moment donné, après avoir erré « dans des espèces de greniers ou entrepôts, où sont entassés des objets et meubles en grande quantité »¹⁹ (allusion à la prolifération des objets chez Ionesco ?), Alice passe devant un confessionnal, où se trouve un prêtre apparemment

¹⁵ « Bonus » du DVD *Glissements progressifs du plaisir*.

¹⁶ Robbe-Grillet, *Glissements progressifs du plaisir*, 82 sq. Les italiques se trouvent dans le texte de Robbe-Grillet.

¹⁷ Dans un entretien avec Michel Rybalka, Robbe-Grillet souligne que le livre de Lewis Carroll comptait parmi les livres qui l'ont marqué : « Robbe-Grillet commenté par lui-même », *Le Monde*, 22 septembre 1978.

¹⁸ Robbe-Grillet, *Glissements progressifs du plaisir*, 143 sq.

¹⁹ Robbe-Grillet, *Glissements progressifs du plaisir*, 135.

exaspéré. Elle demande alors à ce dernier : « Ecoutez le flot montant du plaisir que nul amour ne purifie... [...] J'ai dans tout mon corps une mer violente et douce qui coule lentement, hors de moi, hors de moi... Mon père, il faut m'exorciser. »²⁰ Ce qu'elle demande, c'est d'être délivrée de l'univers immuable où règne ce « temps du rêve » (*Traumzeit*) par un univers d'objets qui, transformés en fétiches, ont perdu tout « rapport d'ustensilité » (Heidegger : *Zeugzusammenhang*)²¹ qui renvoie à un être-au-monde. Mais, se sentant trop las, le prêtre refuse de l'exorciser, alors qu'elle ne demande que le retour au « temps de l'état de veille » permettant l'assouvissement du plaisir, à savoir à la temporalité du récit, et cela au moyen d'une pratique qui remonte à l'époque des procès en sorcellerie :

Autrefois, vous m'auriez brûlée comme sorcière, après m'avoir longuement enfoncé des aiguilles dans tout le corps pour chercher la marque du diable, cachée toujours aux points les plus secrets, et vous auriez joui de mes hurlements et de mes râles.²²

De fait, Alice évoque ici le plaisir mâle éprouvé jadis par les tortionnaires. Or, personne n'est délivré des glissements du plaisir, et surtout pas les clients d'une Alice prostituée dont le corps s'est transformé en lieu de passage. Mais la séquence qui montre l'« image de purification par le feu : Alice livrée aux flammes ; son visage est immobile, serein, vaguement extatique »,²³ ne reste qu'une vision, car les flammes ne portent pas atteinte au corps de la fille restée derrière elles comme derrière un rideau de gaze.

Initialement, le film devait s'intituler *Déplacements progressifs du désir*, mais ce titre a été abandonné pour ses résonnances trop freudiennes, sur lesquelles ironise d'ailleurs Alice lors des interrogatoires.²⁴ Avec son film

²⁰ Robbe-Grillet, *Glissements progressifs du plaisir*, 136 sq.

²¹ C'est Robbe-Grillet lui-même qui utilise la terminologie heideggérienne : *Pour un nouveau roman* (Paris : Les Éditions de Minuit, 1963), 53. Cf. Till R. Kuhnle, « D'une épave de moissonneuse à l'épiphanie : *La Bataille de Pharsale* de Claude Simon », in *De l'Écriture et des fragments. Fragmentation et sciences humaines*, Peter Schnyder et Frédérique Toudoire-Surlapierre éd. (Paris : Garnier, collection « Classiques », 2016), 410-421.

²² Robbe-Grillet, *Glissements progressifs du plaisir*, 137.

²³ Robbe-Grillet, *Glissements progressifs du plaisir*, 137.

²⁴ Robbe-Grillet, *Glissements progressifs du plaisir*, 49.

en revanche, Robbe-Grillet prétend vouloir mettre en scène la femme sans qu'aucun discours idéologique n'en détourne l'image. Ainsi explique-t-il, dans son recueil de fragments autobiographiques *Angélique ou l'enchantement* : « Cela devenait, en effet, peu supportable de n'avoir éternellement que Freud, ou D.H. Lawrence, ou Sade, ou Mahomet (ou Diderot) pour nous expliquer ce que c'est qu'une femme. »²⁵ Robbe-Grillet s'interdit toute parole, tout geste qui pourrait rationaliser la narration du film. Et avec les personnages masculins arrive ce qui arrive avec les objets qui perdent leur fonction d'indices sous le glissement du sens intervenant au travers des constellations. Ainsi le magistrat et le prêtre dans *Glissements progressifs du plaisir* ne sont plus les garants de l'autorité – ce qui suggère une explication freudienne. Au contraire, tombés sous l'emprise de cette fille qui se transforme en piège éblouissant, les détracteurs perdent leur pouvoir sur celle-ci. En effet, la *LOI* au nom de laquelle ces derniers agissent n'est qu'un instrument pour assouvir leur désir – comme celle au nom de laquelle agissait l'Inquisition décrite par Michelet. *Glissements progressifs du plaisir*, en revanche, fait apparaître le cachot comme le lieu d'une mise en scène sur laquelle les tortionnaires finissent par perdre toute emprise dès que leur victime est mise à nu. Alain Robbe-Grillet joue sur les contrastes créés par les couleurs qui dominent chacune des deux sphères évoquées dans le film : dans les scènes autour du meurtre présumé – l'enquête et les interrogatoires –, dominent les couleurs claires d'une intensité artificielle assignant à l'ensemble un aspect stérile ; les scènes du cachot en revanche sont pour la plupart tenues dans un ton tabac. Mais partout les corps des femmes restent intacts dans leur beauté. À un moment donné, Alice inscrit l'empreinte de son corps sur un écran que forment le mur et le sol blancs d'une chambre sans meubles – représentant ainsi le passage du corps vers un espace bidimensionnel :

La jeune fille, toute nue, vue en pied, debout dans un angle (murs et soles immaculés) dépourvu de tout meuble, se peint le devant de son corps lentement avec un très grand pinceau de soie molle qu'elle trempa dans sa cuvette pleine de peinture rouge ; ensuite elle applique son corps, à quatre ou cinq reprises, contre les parois blanches de sa cellule.²⁶

²⁵ Robbe-Grillet, *Angélique ou l'enchantement*, 209.

²⁶ Robbe-Grillet, *Glissements progressifs du plaisir*, 124.

Or cette technique rappelle celle des *Anthropométries bleues* d'Yves Klein. Mais la signification ici est toute autre : elle sert à *mettre en abyme* le travail du cinéaste qui à son tour fait apparaître le corps de la femme sur l'écran du cinéma. Notons ici que peu avant *Glissements progressifs du plaisir*, Claude Simon a sorti *Les corps conducteurs* où il développe un emblème de l'écriture. En effet, *Les Glissements progressifs du plaisir* est aussi un film sur le cinéma, à l'instar de *L'Année dernière à Marienbad*, qui voulait rendre justice à l'esthétique d'un cinéma affranchi des impératifs de la littérature.²⁷ Robbe-Grillet a toujours considéré le cinéma comme un art agonistique, ne transmettant aucun autre message que celui d'être un film. Or son cinéma intègre un grand nombre d'éléments kitsch. Selon Hermann Broch, le kitsch promet l'assouvissement immédiat d'un désir,²⁸ bien entendu au second degré. Un film comme *Glissements progressifs du plaisir* en revanche refuse ce plaisir, en refusant le récit. Notamment les objets fétiches provenant de cet univers appelé « kitsch » se voient ébranlés dans leur fonction initiale puisqu'ils sont 'entraînés' par la caméra. L'effet qui en résulte fait penser à Kafka écrivant sous l'emprise d'une présentation cinématographique : « Le cinéma prête aux objets qu'il montre l'inquiétude de son mouvement. »²⁹ Mais le kitsch présente ici encore un autre aspect de l'univers de Robbe-Grillet : l'antinature par excellence dans laquelle il veut plonger le spectateur.

Avançons encore vers un autre rapprochement osé : pour Elie Faure, le grand défi du cinéma, c'est de « réaliser un drame cinéplastique – et rien que cinéplastique – où l'action n'illustre pas une fiction sentimentale ou une intention moralisante, mais fait un tout monumental, projetant du dedans [...] sa vision propre de l'objet. »³⁰ Les scènes évoquant les *Anthropométries bleues* d'Yves Klein suggèrent en effet la création d'une sculpture dans un espace bidimensionnel

²⁷ Christian Metz, *Essais sur la signification du cinéma* (Paris, Klincksieck, 2003), 62.

²⁸ Hermann Broch « Einige Bemerkungen zum Problem des Kitsches », in *Schriften zur Literatur 2*. (= *Kommentierte Werkausgabe IX.2*), éd. P.M. Lützel (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1975), 158-173.

²⁹ Franz Kafka, « Le cinéma prête aux objets qu'il montre l'inquiétude de son mouvement... (1911) », in *Le Cinéma : naissance d'un art. 1895-1920*, Daniel Banda et José Moure éd. (Paris : Flammarion, collection « Champs arts », 2008), 285-287, 286.

³⁰ Elie Faure, « Charlot », in *De la cinéplastique à son destin social (1921-1937)* (Paris : Éditions d'Histoire et d'Art, Librairie Plon, 1953) 47-59, 51.

en situant une suite d'images et d'actions dans un décor sobre et minimaliste. On est tenté de suivre Deleuze dans sa lecture presque kantienne en distinguant dans les films et les écrits théoriques de Robbe-Grillet une tendance du cinéma de son temps à ne laisser « émerger que des situations optiques et sonores pures, des opsignes et des sonsignes. »³¹ Mais l'erreur du philosophe, qui part de la polémique menée par le nouveau romancier contre *La Nausée* de Sartre,³² réside dans le fait qu'il contourne les productions érotiques de Robbe-Grillet. Ce dernier était loin de vouloir détruire l'effet primaire des scènes à caractère pornographique, à savoir celui d'exciter les sens. Il suffit de lire *Angélique ou l'enchantement* ou les entretiens recueillis dans *The Erotic Dream Machine: Interviews With Alain Robbe-Grillet on His Films*.³³

C'est par le biais de l'érotisme que la référence au livre *La Sorcière* de Jules Michelet gagne toute son importance. Ce dernier y développe une image romantique des sorcières et notamment des procès qu'on leur a fait. Vu de près, le livre de Michelet, dont le récit s'arrête sur des nombreuses images « figées », comme les *screen shots* d'un film qui – en montrant « les trop belles sorcières livrées à la torture »³⁴ – font penser, en effet, au style des romans et des films d'Alain Robbe-Grillet. Citons un exemple tiré de *La Sorcière* :

La femme eut là tant de misères, de coups, de soufflets sonores, qu'elle s'affaissa, défailloit. Sur la froide pierre du seuil, elle se trouva assise, à nu, demi-morte, ne couvrant guère sa chair sanglante que des flots de ses longs cheveux.³⁵

Une lecture détaillée montre bien que dans les deux œuvres – *Glissements progressifs du plaisir* et *La Sorcière* – les scènes de sang et d'humiliation sont, en tant que leitmotivs, d'un esthétisme particulier : c'est l'horreur qui finit par

³¹ Gilles Deleuze, *Cinéma 2. Images-temps* (Paris : Editions de Minuit, 1985), 21.

³² Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, 66.

³³ Alain Robbe-Grillet, Anthony N. Fragola et Roch C. Smith, *The Erotic Dream Machine: Interviews With Alain Robbe-Grillet on His Films* (Carbondale et al.: Southern Illinois Univ. Press, 1992).

³⁴ Robbe-Grillet, *Angélique ou l'enchantement*, op. cit., 193.

³⁵ Jules Michelet, *La Sorcière* (Paris : Collection Hetzel, 1862), 75. Cette édition est reproduite sur archive.org.

céder à la volupté. Autrement dit : ces scènes ont indéniablement un côté érotique qui fait partie intégrante de la stratégie esthétique du film. Chez Michelet, si l'on veut suivre l'argumentation de Roland Barthes, c'est une femme toute réelle qui s'inscrit dans ses travaux : Attenais Mialaret, la seconde épouse de l'historien, « qui ressemblait beaucoup au portrait que Michelet nous donne de la première Sorcière. »³⁶ Et Roland Barthes continue par évoquer une ambiguïté manifeste chez Michelet, notamment dans son essai *La Sorcière* : « c'est aussi ce qu'il a toujours décrit avec délice : la possession insidieuse, l'insertion progressive dans le secret de la Femme. Les images, dans ce livre même, sont innombrables [...]. Partout domine l'image, non d'une pénétration, métaphore banale de l'érotique ordinaire, mais d'une traversée et d'une installation. »³⁷ Ces propos font en effet penser à Alain Robbe-Grillet, bien que ce dernier ait recours à la « métaphore banale de l'érotique ordinaire », mais dans le monde fétiche la pénétration s'effectue sur un mannequin, et c'est le mannequin qui paraît se masturber – comme si le passage à l'acte érotique sur le vivant équivalait à un rapprochement de la mort. Une telle lecture de *Glissement progressif du plaisir* suggère du moins la scène sur le cimetière, pendant qu'on entend le bruit de la bêche d'un fossoyeur : « Alice est appuyée en arrière contre une tombe, debout, les jambes légèrement écartées »,³⁸ et demande à Nora de la caresser. Avec Walter Benjamin, on peut voir dans cette représentation de l'érotisme lesbien un reniement de la nature et une soumission au fétichisme de la marchandise qui finissent par engendrer un culte de la stérilité.³⁹ Malgré cette stérilité affichée chez Robbe-Grillet, *Glissements progressifs du plaisir* est un film tourné « autour » d'une jeune femme bien réelle : Anicée Alvina, dans le rôle d'Alice, cette « sorcière » immaculée d'un monde envoûté par la marchandise, qui par ailleurs se prostitue « comme tout le monde aujourd'hui [Nora]. »⁴⁰ Celle-ci attire le regard du voyeur, comme la Sorcière

³⁶ Roland Barthes « La Sorcière [Préface au livre éponyme de Michelet, 1959] », in *Œuvres complètes I. 1942-1965*, éd. Éric Marty (Paris : Éditions du Seuil, 1993), 1250-1259, 1255.

³⁷ Roland Barthes « La Sorcière », 1255.

³⁸ Robbe-Grillet, *Glissements progressifs du plaisir*, 129.

³⁹ Walter Benjamin, « Zentralpark », in *Abhandlungen* (= *Gesammelte Schriften I.2*), éd. Rolf Tiedemann & Hermann Schweppenhäuser (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1991), 655-690, 661 et 670.

⁴⁰ Robbe-Grillet, *Glissements progressifs du plaisir*, 72.

(c'est Barthes qui utilise toujours la majuscule dans ce contexte) qui est à l'image même de l'épouse de Michelet. Toutefois, le romancier-cinéaste cherche à se démarquer de l'essai *La Sorcière* :

Dans *La Sorcière*, l'éternelle jolie fille est surtout une victime, que l'on torture à loisir (et par plaisir, évidemment) pour lui faire avouer des forfaits imaginaires ; en vérité, c'est le scandale de sa splendeur trop sensuelle – la beauté du diable – qui excite des bourreaux. Dans *Glissements*, au contraire, sans négliger l'arme candide que représente l'éclat de son corps nu, elle met toute sa volonté, maligne et perverse, à subvertir les raisonnements du magistrat instructeur. Celui-ci voudrait remettre en bon ordre, attribuer un sens à chacune, les diverses pièces à conviction trouvées sur les lieux de l'assassinat. La jeune suspecte, dont il tente ainsi d'établir la culpabilité, s'ingénie dans une direction inverse, à faire glisser sans cesse les significations possibles à la surface des choses, de manière à faire empêcher toute explication globale.⁴¹

En d'autres termes : Alain Robbe-Grillet cherche à rendre à l'accusée sa force d'envoûtement. Il s'ensuit que pour lui la sorcellerie est la force de la féminité qu'il cherche à libérer en tant que générateur esthétique de ses films et livres. Mais la séduction fait désormais place à un jeu de domination et de soumission, tout cela dans l'univers d'une modernité froide. Certes, on ne va pas pour autant trop loin en appliquant au nouveau romancier ce constat fait par Barthes au sujet de la Sorcière : « c'est en effet que Michelet ne conteste jamais l'efficacité de l'acte magique : il parle des rites de la Sorcière comme de techniques couronnées de succès, rationnellement accomplis, bien qu'irrationnellement conçues. »⁴² C'est notamment le caractère répétitif du kitsch et de la pornographie qui s'en porte garant – à l'intérieur d'une ciné-sculpture qui fait échapper ses personnages à la mort, à l'instar des vampires et des fantômes vivant dans l'univers immatériel annoncé par « les douze coups »⁴³ qui sont évoqués à la fin de *L'Année dernière à Marienbad*.

⁴¹ Robbe-Grillet, *Angélique ou l'enchantement*, 207.

⁴² Barthes, « La Sorcière », 1256.

⁴³ Alain Robbe-Grillet, *L'Année dernière à Marienbad* (Paris : Les Éditions de Minuit, 1961), 172.

En passant vers la terminologie de Duerr, on peut parler de la confirmation du « temps du rêve » (*Traumzeit*) dans une société déterminée par le fétichisme de la marchandise, où le cinéma occupe désormais la place de la magie : la sorcière, au dire de Barthes, « devient professionnelle, c'est-à-dire que le thème bénéfique de la fécondation est ici coupé par le thème maléfique de l'imitation, du mécanique. »⁴⁴ Par conséquent, le film *Glissement progressifs du plaisir* se termine sur des effets de coup de baguette magique – « sans souci de continuité narrative – un peu comme dans les bandes dessinées – ni de justification rationnelles par apparition des choses. » Apparemment par accident, lors d'une séance SM, l'avocate est tuée par Alice, qui finit par être trouvée devant le cadavre de son amie « poignardée par les longs ciseaux. »⁴⁵ La scène est pourtant tournée « de manière à éviter les boucheries. »⁴⁵ Au détective ahuri, il ne reste qu'à constater : « Alors, tout est à recommencer. »⁴⁶ La Ponctuation finale du film, en revanche, est marquée par un « Plan large de la plage et des petites vagues successives qui viennent mourir sur le sable lisse. »⁴⁷

Malgré les propos de Robbe-Grillet sur la libération de la féminité, il faut se garder de considérer *Glissements progressifs du plaisir* comme un film révolutionnaire. Si subversion il y a, elle se joue uniquement dans les deux dimensions qu'offre le cinéma. En dehors de la salle du cinéma, c'est la société industrielle qui continue à lui fournir son matériau. Autrement dit, il s'agit ici d'un produit réactionnaire dans la mesure où il assume pleinement le contexte culturel qui lui offre la possibilité de faire scandale. Et accompagnée d'un érotisme affiché devenu une fin en soi, cette étrange inquiétude provoquée par le mouvement des objets n'est-elle pas tout simplement un effet kitsch ?

⁴⁴ Roland Barthes, *Michelet*, in *Œuvres complètes I. 1942-1965*, éd. Éric Marty (Paris : Éditions du Seuil, 1993), 244-571, 277. Les italiques se trouvent dans le texte de Barthes.

⁴⁵ Robbe-Grillet, *Glissements progressifs du plaisir*, 147.

⁴⁶ Robbe-Grillet, *Glissements progressifs du plaisir*, 147.

⁴⁷ Robbe-Grillet, *Glissements progressifs du plaisir*, 147.

BIBLIOGRAPHIE

- Barthes, Roland. « La Sorcière [Préface au livre éponyme de Michelet, 1959]. » In *Ceuvres complètes I. 1942-1965*, éd. Éric Marty, 1250-1259. Paris, Éditions du Seuil, 1993.
- Barthes, Roland. *Michelet*. In *Ceuvres complètes I. 1942-1965*, éd. Éric Marty, 244-571. Paris, Éditions du Seuil, 1993.
- Baudrillard, Jean. *Le Système des objets*. Paris, Gallimard, collection « Tel », 1978 [1968].
- Baudrillard, Jean. *Pour une Critique politique du signe*. Paris, Gallimard, collection « Tel », 1986 [1972].
- Benjamin, Walter. « Zentralpark. » In *Abhandlungen (= Gesammelte Schriften I.2)*, éd. Rolf Tiedemann & Hermann Schweppenhäuser, 655-690. Frankfurt a. M., Suhrkamp, collection « Suhrkamp Wissenschaft », 1991.
- Broch, Hermann. « Einige Bemerkungen zum Problem des Kitsches. » In *Schriften zur Literatur 2. (= Kommentierte Werkausgabe IX.2)*, éd. P.M. Lützel, 158-173. Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1975.
- Château, Dominique et Jost, François. *Nouveau Cinéma, nouvelle sémiologie. Essai d'analyse des films d'Alain Robbe-Grillet*. Paris, 10/18, 1979.
- Deleuze, Gilles. *Cinéma 2. L'Image-temps*. Paris, Editions de Minuit, 1985.
- Duerr, Hans Peter. *Traumzeit. Über die Grenze zwischen Wildnis und Zivilisation*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, « collection edition NF », 1985.
- Faure, Élie. « Charlot. » In *De la cinéplastique à son destin social (1921-1937)*, 47-59. Paris, Éditions d'Histoire et d'Art, Librairie Plon, 1953.
- Kafka, Franz. « Le cinéma prête aux objets qu'il montre l'inquiétude de son mouvement... (1911) », in Daniel Banda et José Moure (éd.). *Le Cinéma : naissance d'un art. 1895-1920*, Paris, Flammarion, collection « Champs arts », 2008, 285-287.
- Kuhnle, Till R. « D'une épave de moissonneuse à l'épiphanie : *La Bataille de Pharsale* de Claude Simon. » In *De l'Écriture et des fragments. Fragmentation et sciences humaines*, Peter Schnyder et Frédérique Toudoire-Surlapierre éd., 410-421. Paris : Garnier, collection « Classiques », 2016.
- Metz, Christian. *Essais sur la signification du cinéma*. Paris, Klincksieck, 2003.
- Michelet, Jules. *La Sorcière*. Paris, Collection Hetzel, 1862.
- Robbe-Grillet, Alain. *L'Année dernière à Marienbad*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1962.
- Robbe-Grillet, Alain. *Pour un nouveau roman*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1963.
- Robbe-Grillet, Alain. *Glissements progressifs du plaisir. Ciné-roman*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1974.

Robbe-Grillet, Alain. *Angélique ou l'enchantement*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1987.
Robbe-Grillet, Alain, Fragola, Anthony N. et Smith, Roch C. *The Erotic Dream Machine: Interviews with Alain Robbe-Grillet on His Films*. Carbondale et al.: Southern Illinois Univ. Press, 1992.

Till Kuhnle is Professor of Comparative Literature at the University of Limoges (France). He is also the director of the research team Espaces Humains et Interaction Culturelle / Human Spaces and Cultural Interaction (EHIC – Limoges). Education: Ph.D. (Dr. phil.) in Romance Philology (French), University of Augsburg (Germany) in 1992; Habilitation (Dr. phil. habil., Privatdozent) in Romance Philology, University of Augsburg in 2000. Further teaching experience in many European Universities: in German (Augsburg, Erfurt, Eichstätt, Münster), in French (Lille, Boulogne-sur-Mer) and in English (Leeds). Major research fields in the last years: existential thinking and literature, existential and political adventure novels, Nietzsche and the avant-garde, theory of kitsch, theory of literature (daseinsanalysis). Monographs forthcoming in 2020: *Nous sommes embarqués. Études sur les arts et la littérature du 20e siècle* (Aachen: Shaker); *Abenteuer, Kitsch und Katastrophe* (Vienna: Passagen Verlag).