

# ROMAN 20-50

*Revue d'étude du roman du XX<sup>e</sup> siècle*

---

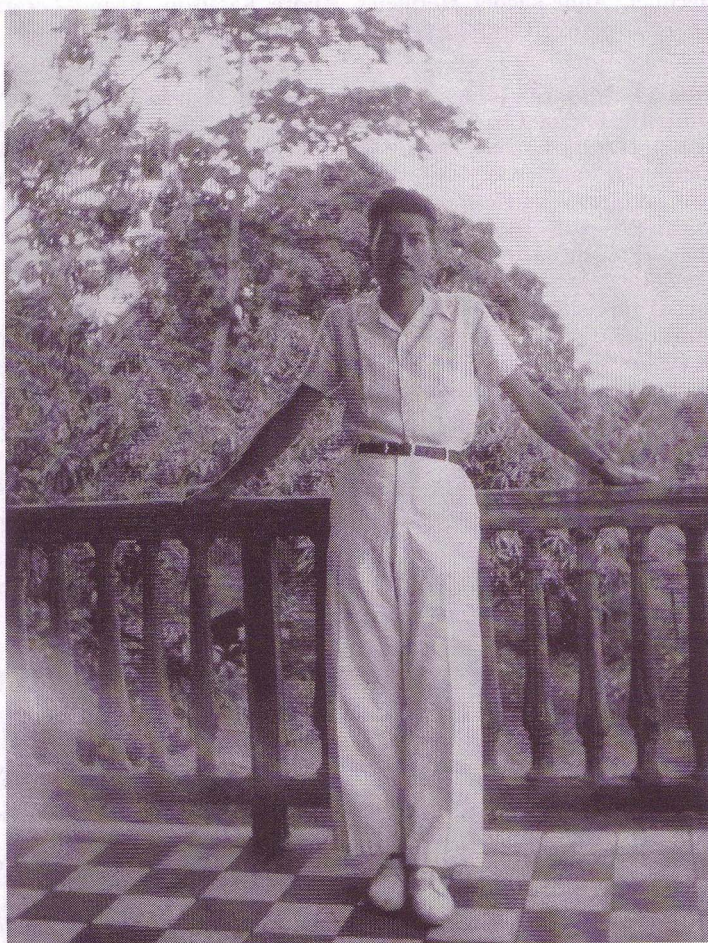
---

---

---

---

hors série n°6  
septembre 2010



**ALAIN ROBBE-GRILLET**

*Les Gommages et La Jalousie*

**Septentrion**  
PRESSES UNIVERSITAIRES  
DIFFUSION

# L'écriture du tableau vivant dans *La Jalousie* d'Alain Robbe-Grillet

« À... semble respirer un peu plus vite ; ou bien c'est une illusion »<sup>1</sup>

*La Jalousie* est très évidemment un roman en proie à l'immobilité. Régulièrement la vision du narrateur se fixe, les corps et les gestes semblent se figer, et le livre fait ainsi se succéder une série d'arrêts sur image : « Au bout de plusieurs minutes – ou plusieurs secondes – ils sont toujours l'un et l'autre dans la même position. La figure de Franck ainsi que tout son corps se sont comme figés » (*J*, p. 46). À noter que cette pétrification ne concerne pas seulement les protagonistes du roman, Franck et A..., mais qu'elle touche à l'ensemble de la vision, jusqu'à l'arrière-plan : ainsi l'indigène accroupi sur le pont de rondins « se tient toujours immobile, penché vers l'eau boueuse [...]. Il n'a pas bougé d'une ligne : accroupi, la tête baissée, les avant-bras s'appuyant sur les cuisses, les deux mains pendant entre les genoux écartés » (p. 40). Et de même « tout en bas, au fond de la vallée », le flot de la petite rivière s'écoule rapidement, « mais la surface reste comme figée dans ces lignes immuables » (p. 213). Cette immobilisation récurrente de la scène offerte au narrateur par-delà le jeu des jalousies constitue un moteur paradoxal du roman et introduit évidemment à une esthétique du tableau : « Le buste de A... s'encadre dans l'embrasure en perspective fuyante de la troisième fenêtre, sur le pignon ouest de la maison. [...] Elle est là, immobile, aussi bien depuis

---

1. — Alain Robbe-Grillet, *La Jalousie (J)*, Paris, Minuit, 1957, p. 63.

très longtemps. Son profil se découpe avec netteté sur un fond plus sombre » (p. 187-188).

Puis le mouvement reprend : « penchée de nouveau, elle a maintenant repris sa tâche interrompue » (p. 44) –, mais le plus souvent tout se passe comme si l'action ne s'était, en réalité, jamais arrêtée – comme si les déplacements de Franck, du boy ou de A... se continuaient « comme à l'ordinaire » (p. 49), sans début ni fin, aussi réguliers que le déplacement de l'ombre sur le pilier de la terrasse, indifférents à ces arrêts sur image cristallisés par le narrateur/voyeur. Depuis sa jalousie, la subjectivité figeante du narrateur vient sans cesse recouvrir les gestes objectifs des personnages, sans que l'on puisse leur attribuer plus de réalité. Immobilité et mouvement font de fait tour à tour l'objet d'un soupçon très néo-romanesque : tantôt le mouvement d'une respiration ou d'un geste « semble » apparaître, « ou bien c'est une illusion », tantôt c'est au contraire l'« apparente immobilité » (p. 43) qui se trouve récusée par la « masse mouvante » des cheveux – et par la persistance sous-jacente du mouvement : « Bien que le bras lui-même, ni la tête, n'aient l'air agités du moindre mouvement, la chevelure, plus sensible, capte les oscillations du poignet, les amplifie, les traduit en frémissements inattendus [...] » (p. 212).

Plus que la seule description, il nous semble que c'est ce chevauchement perpétuel, cette tension continue entre l'immobilité et le mouvement, cette hétérochronie cumulant temps suspendu et temps déroulé qui est le véritable cœur du projet littéraire, la pulsation même de l'écriture robbe-grillétienne de *La Jalousie*. Par un effet de mise en abyme, on retrouve d'ailleurs cette simultanéité du figé et du bougé tout particulièrement à l'œuvre dans les passages décrivant A... occupée à rédiger une lettre : « Les boucles noires et brillantes, libres sur les épaules, tremblent légèrement tandis que la plume avance » (p. 212). Immobilité tremblante, ou mobilité figée : cette « disposition imbriquée » (p. 210) rend enfin très flottant le régime visuel et artistique convoqué par le roman, qui, loin d'être exclusivement lié à la peinture, nous fait passer d'une image arrêtée, d'ordre picturale ou photographique, au mode cinématographique de l'image en mouvement. Dans ces glissements successifs, le texte s'approche alors d'un genre mineur et souvent méconnu, situé au croisement de ces différents arts : le tableau vivant.

### *L'art transmédiat du tableau vivant*

Petit rappel : si son origine lointaine remonte aux représentations allégoriques médiévales ou aux crèches vivantes, le *tableau vivant* ne fut véritablement reconnu comme une forme artistique qu'au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, quand il devint en Europe un loisir très prisé par la haute société. Le principe en est simple : il s'agit de reproduire sur scène des

toiles célèbres avec des modèles vivants et costumés, de « représenter de vrais tableaux connus »<sup>2</sup>. Preuve du succès de ces « tableaux dits vivants », commente Hegel, « si à la mode depuis quelques temps »<sup>3</sup>, ce loisir mondain parcourt toute la seconde partie des *Affinités électives* de Goethe, les personnages du roman se livrant à plusieurs tableaux vivants inspirés du *Bélisaire* de Van Dyck, d'*Esther devant Assuérus* de Poussin, du *Jour* et de la *Nuit* du Corrège que Goethe avait pu admirer à la galerie de Dresde, ou encore de la *Remontrance paternelle* de Ter Borch<sup>4</sup>. Dans ce spectacle accompagné de musique, de décor et d'éclairages, chaque figurant se contraind à « garder son apparence d'image immobile »<sup>5</sup> :

L'architecte avait eu soin de disposer les larges plis du satin blanc avec le naturel et l'artifice le plus consommés, de sorte que, sans aucun doute, cette vivante imitation allait bien au-delà du tableau original, et excita un ravissement général. [...] La fille, apparemment honteuse, resta immobile, sans accorder aux spectateurs l'expression de son visage ; le père demeura assis, dans son attitude de gronderie, et la mère ne leva ni le nez, ni les yeux [...]<sup>6</sup>.

Loin d'ironiser sur ce divertissement aristocratique, mais soulignant au contraire le vif et surprenant plaisir de ces images vivantes, Goethe insiste sur ce que l'on se permettra d'appeler, au prix d'un anachronisme freudien, *l'inquiétante étrangeté* d'un jeu perturbant où l'image et le réel s'entremêlent et où le réel vient produire le simulacre d'une image :

Les attitudes étaient si justes, les couleurs si heureusement distribuées, l'éclairage si savamment ménagé, que l'on se croyait vraiment dans un autre monde, si ce n'est que la présence du réel, substitué à l'apparence, produisait une sorte d'impression d'angoisse<sup>7</sup>.

Le roman s'achèvera d'ailleurs sur un retour particulièrement pathétique du tableau vivant, quand l'architecte se retrouve près du cercueil d'Odile, « rentré en lui-même, immobile, recueilli, les mains jointes avec pitié » : « Une fois déjà il s'était ainsi tenu devant Bélisaire. Involontairement il reprit la même attitude. Qu'elle était cette fois encore, naturelle ! »<sup>8</sup>. Ce retournement tragique, où la situation réelle retrouve les lois statiques du tableau vivant, tient évidemment à la confu-

2. — Goethe, *Les Affinités électives*, trad. de l'allemand par Pierre du Colombier (1950), Gallimard, « Folio classique », 1980, II, chap. V, p. 210.

3. — Hegel, « Introduction à l'esthétique », *Esthétique*, t. I, trad. de l'allemand par S. Jankélévitch, Aubier, 1969, p. 212.

4. — Goethe, *Les Affinités électives*, *op. cit.*, II, chap. IV, V, VI, XVIII, p. 195-197, 210-214, 224-228 et 328-330.

5. — *Ibid.*, II, chap. VI, p. 228.

6. — *Ibid.*, II, chap. V, *op. cit.*, p. 213.

7. — *Ibid.*, p. 212.

8. — *Ibid.*, II, chap. XVIII, p. 329.

sion permanente que cette pantomime immobile introduit entre réalité et représentation<sup>9</sup>.

### *Fantaisies photographiques*

Mais transformel par essence, le tableau vivant emprunte encore à d'autres histoires de l'art. En pleine vogue aristocratique au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, il est contemporain de la naissance de la photographie, dans laquelle il fait une apparition logique et remarquée<sup>10</sup> : quand les lourdeurs de l'appareillage exigeaient des temps de pose très longs, les pionniers de la photographie organisaient des mises en scène où se manifestait explicitement le lien de cette toute nouvelle invention avec les beaux-arts – à l'exemple, parmi quantité d'autres, des vastes tableaux néo-classiques composés par Gustav Rejlander, de sa très picturale *Tête de saint Jean-Baptiste* (1858), ou encore de l'image intitulée *St. George and the Dragon* de Charles Lutwidge Dodgson (1875). Dans l'Angleterre victorienne, férue de ces fantaisies, « les tableaux vivants photographiques peuvent en effet apparaître comme le versant kitsch de la production artistique de la High Art Photography, ce premier courant d'une photographie militant pour sa reconnaissance artistique en Angleterre [...] »<sup>11</sup>. Très subtilement, les historiens de la photographie se sont attachés à montrer comment la référence picturale ou théâtrale aboutit à éloigner le réalisme attaché à l'image photographique : « elle produit un référent totalement étranger à la réalité, et du même coup une représentation bien éloignée du rôle indicial habituellement attribué à la photographie. Ce principe d'une image de "seconde génération" est nécessaire à la volonté de mettre en scène [...] le moment clé d'une narration comme l'évocation d'un rêve »<sup>12</sup>.

On approche ici un des effets du tableau vivant, et à sa raison d'être dans l'entreprise robbe-grillétienne : sans aucun doute, l'écriture de *La Jalousie* profite de la nature *irréaliste* de ce genre, « faux en soi »<sup>13</sup>. Pratique

9. — En revanche, c'est avec une ironie mordante que Zola décrit longuement dans *La Curée* l'organisation d'un tableau vivant chez les Saccard. Composé par le préfet Hupel de la Noue comme un long poème mythologique des Amours du Beau Narcisse et de la Nymphé Echo, représenté sur scène par les dames de la haute société parisienne travesties en déesses, il proclame le triomphe cupide et bourgeois de l'argent dans le Second Empire. Voir Zola, *La Curée* (1872), chap. VI, Gallimard, « Folio classique », 1981, p. 272-290.

10. — Voir notamment l'exposition *Tableaux vivants. Fantaisies photographiques victorienne (1840-1880)*, Paris, Musée d'Orsay, 2 mars-6 juin 1999.

11. — Michel Poivert, « Quentin BAJAC, *Tableaux vivants. Fantaisies photographiques victorienne (1840-1880)*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1999, 80 p., 45 ill. NB, bibl., 120 F. », *Études photographiques*, n° 6, mai 1999, [En ligne], mis en ligne le 18 novembre 2002. URL : <http://etudesphotographiques.revues.org/index203.html>.

12. — *Id.*, *loc. cit.*, consulté le 12 août 2010.

13. — Pierre Klossowski, « Du tableau vivant dans la peinture de Balthus », *Monde nouveau*, n°108-109, févr.-mars 1957, p. 70-80 ; texte publié en anglais sous le titre « Balthus,

transmédiale, flottant entre plusieurs arts (théâtre, peinture, photographie) et propice au rêve, le tableau vivant est habité par un « principe d'incertitude »<sup>14</sup> qui vient se propager dans l'espace romanesque. Et ce d'autant plus qu'il n'y a plus ici d'image-source, plus de référent iconique établi pour ce tableau vivant qui se compose, se défait et se recompose sans cesse dans la vision du narrateur.

La photographie est présente à plusieurs reprises dans *La Jalousie* : outre le paysage marin « qui figure sur la calendrier des postes, au mur de la chambre » (*J*, p. 155) et dont la description va des scènes les plus agitées à d'autres où « la mer est encore plus calme » (p. 157), dans une tension constante vers l'immobilisation de l'image fixe, la principale photographie du roman est contenue dans « un petit cadre incrusté de nacre » (p. 77). Évidemment, son *ekphrasis* récurrente ne se démarque pas, bien au contraire, du régime général du roman, entretenant une confusion volontaire entre l'image et la réalité : on y retrouve le personnage de A... « assise sur une chaise compliquée, métallique, dont les accoudoirs et le dossier, aux spirales en accolades, semblent moins confortables que spectaculaires. [...] Elle s'est un peu tournée pour sourire au photographe, comme afin de l'autoriser à prendre ce cliché impromptu [...] » (p. 77). Et l'on revient sans rupture à la terrasse vue depuis la jalousie : « Immobile, elle regarde vers la vallée, devant eux. Elle se tait » (p. 78). Plus loin dans le texte, l'*ekphrasis* de cette même photographie recommence, s'amplifie, s'attardant plus longuement sur les motifs compliqués de la chaise, et se prolongeant encore par l'examen de A..., figée dans la pose : « Le cou svelte est dressé, vers la droite. De ce côté, la main prend appui avec naturel sur l'extrême bord du siège, contre la cuisse » (p. 133). Mais bientôt des mouvements imperceptibles apparaissent, « le flot des lourdes boucles aux reflets roux frémit aux moindres impulsions que lui communique la tête. Celle-ci doit être agitée de menus mouvements, imperceptibles en eux-mêmes, mais amplifiés par la masse des cheveux qu'ils parcourent d'une épaule à l'autre, créant des remous luisants [...] » (p. 133-134). Ainsi l'image fixe devient-elle bientôt image animée, et la photographie apparaît alors comme le photogramme d'un film dont on déroulerait une séquence.

### *Images mobiles : tableau vivant et cinéma*

S'il est coutume de reconnaître avec Bernard Vouilloux que « le tableau vivant se situe à la croisée du théâtre, des jeux de société, de la

---

Beyond Realism », *Art News*, LV, n° 8, déc. 1956, p. 26-31 ; *Tableaux vivants : essais critiques (1936-1983)*, choix de textes par Patrick Mauriès, Le Promeneur, 2001, p. 117.

14. — Alain Robbe-Grillet, « Le Principe d'incertitude », *Préface à une vie d'écrivain*, entretien avec Bernard Comment (France Culture, 2003), Seuil, 2005, chap. 2.

peinture, de la sculpture et, plus tard, de la photographie »<sup>15</sup>, il convient d'ajouter le cinéma à ce réseau intermédial. La reprise filmique d'une image picturale est en effet une pratique qui parcourt toute l'histoire du cinéma, à l'image du pionnier du cinéma D. W. Griffith, qui introduisit des tableaux inspirés par *L'Angélu* de Millet dans son court-métrage *A Corner in Wheat* (1909). À titre historique, on signalera également les Passions du Christ produites par les studios Pathé autour de 1900, tableaux vivants à caractère édifiant. Plus tard, bien des cinéastes tels que Raoul Ruiz, Luis Buñuel, Jean-Luc Godard ou Bill Viola rejoueront cette présence du tableau vivant dans le cinéma<sup>16</sup>. Plus proche de Robbe-Grillet, le roman *L'Invention de Morel* d'Adolfo Bioy Casares, régulièrement mentionné par le chef de file du Nouveau Roman, met en scène des personnages étranges, images mouvantes et impassibles insérées dans le paysage réel par le biais d'une machine cinématographique.

On ne s'étonnera donc pas de voir ce genre faire son apparition dans le film *L'Année dernière à Marienbad*, écrit par Robbe-Grillet et mis en scène par Alain Resnais, notamment dans la fameuse séquence « théâtrale » du début, où un couple joue sur scène face à un public d'invités immobiles. « L'image s'avance », « du même mouvement continu qui se poursuit depuis la fin du générique », et traverse cette salle obscure où « tous les corps (des spectateurs) sont parfaitement immobiles, les traits du visage absolument figés, les yeux fixes »<sup>17</sup>. Tandis que sur scène les acteurs restent immobiles comme des statues, le dispositif cinématographique tend lui aussi vers l'immobilité totale : « Parvenue au premier rang, la caméra a continué son mouvement en passant en revue, presque de face maintenant, les visages alignés, figés par l'attente [...]. Mais la vitesse a déçu progressivement et l'image a fini par se fixer tout à fait, sur quelques têtes immobiles » (*ADM*, p. 30). Il ne serait pas difficile de démontrer combien en 1961, l'écriture de *L'Année dernière à Marienbad* est elle-même hantée et traversée par cette esthétique du tableau vivant déjà à l'œuvre dans *La Jalousie*, et qu'on retrouvera encore en 1962 parmi les *Instantanés*, au titre révélateur, dans le court texte intitulé « La chambre secrète »<sup>18</sup>. Dès le générique du *ciné-roman*, on passe d'une série de panneaux simples à des inserts enchâssés dans des cadres « compliqués et chargés d'ornements » (*ADM*, p. 23 *sq.*), puis l'image fixe de ces « tableaux-génériques » cède la place à un travelling latéral de la caméra « qui, sans s'arrêter sur

15. — Bernard Vouilloux, *Le Tableau vivant : Phryné, l'orateur et le peintre*, Flammarion, 2002, p. 24.

16. — Par extension, on signalera ici la présence récurrente du tableau vivant dans l'art contemporain. Voir par exemple l'exposition-événement *La Nuit des tableaux vivants*, Musée des Augustins, Printemps de Septembre à Toulouse, festival de création contemporaine, oct. 2009.

17. — Alain Robbe-Grillet, *L'Année dernière à Marienbad (ADM)*, Minuit, 1961, p. 28.

18. — *Id.*, « La chambre secrète », *Instantanés*, Minuit, 1962, p. 95-108.

le panneau lorsqu'il est cadré, continue son mouvement d'une façon lente et régulière... ». Là encore, un glissement s'opère de la peinture au film, croise plus loin le théâtre, la photographie, la statuaire ou les figures de cire du musée Grévin, dans une constante alternance d'image-mouvement et d'immobilisation. « Suite de plans mobiles montrant des personnages fixes » (*ADM*, p. 64) : loin d'être strictement technique, cette indication filmique pourrait mieux qu'aucune autre définir le cinéma très particulier inventé, écrit par Robbe-Grillet dans *L'Année dernière...*, et tout aussi bien son esthétique générale, flottante et contaminée par l'incertitude :

Suite de plans mobiles montrant des personnages fixes. Groupes de gens à travers l'hôtel, dans des postures arrêtées, mais sans caractère naturel : ils ne sont pas en train de bouger, et c'est tout ; ce qui ne les empêche pas d'avoir quelquefois des poses un peu forcées, une immobilité un peu suspecte, mais à peine : équilibre un peu instable, geste ébauché, position de repos mais inconfortable, etc. La caméra se déplace autour d'eux, tourne, revient en arrière, comme autour de figures de cire dans un musée. C'est peut-être seulement les mouvements de la caméra qui donnent à leur immobilité un air bizarre. (*ADM*, p. 64)

### *Mécanique du tableau mouvant*

Tableau vivant, ou tableau mouvant ? Entre immobilité et mouvement, la confusion mise en place dans *La Jalousie* nous amène à glisser vers un autre sous-genre, peut-être encore plus méconnu que le tableau vivant : le *tableau mouvant*. Ou tableau *mécanique* : apparus dès le *xvi<sup>e</sup>* siècle, ces toiles à ressorts représentaient des scènes d'intérieur dont les divers éléments (personnages automates, passages de chevaux ou de véhicules, lever du jour, tombée de la nuit, etc.) étaient animés par un système caché de poids moteurs. Pour l'anecdote, on rapporte que le roi Louis XIV s'amusa fort au spectacle de ces tableaux-machines<sup>19</sup>.

Mais quel rapport pour nous avec le tableau vivant ? Alain Robbe-Grillet lui-même s'en explique dans un commentaire de son œuvre : « Un dérivé fréquent de l'immobilité est représenté d'une manière inattendue par le mouvement mécanique : gestes ou événements qui se répètent avec une régularité de métronome [...]. On retrouve d'ailleurs cette impression en regardant les nombreuses compositions plastiques mues par des systèmes compliqués d'horlogerie qui ont envahi les musées modernes et les galeries de "peinture" »<sup>20</sup>. Un an auparavant, à propos du Marquis

19. — Voir Jean-Max Colard, « Tableau mouvant », in Catalogue d'exposition du Printemps de Septembre à Toulouse, 2009, Paris-Toulouse, ACP-Printemps de Septembre, 2009, p. 60-61.

20. — Franklin J. Matthews (pseudonyme d'Alain Robbe-Grillet), « Un écrivain non réconcilié » (1972), préface à la réédition en « 10/18 » de *La Maison de rendez-vous ; Obliques*,



de Sade, Roland Barthes procéda au même glissement, sauf qu'au lieu de se référer aux œuvres d'art cinétiques du xx<sup>e</sup> siècle, il remonte aux origines historiques du *tableau mouvant* :

Il a existé autrefois [...] des « tableaux mécaniques » : peintures tout à fait classiques dans lesquelles cependant quelque élément pouvait s'animer mécaniquement : c'étaient les aiguilles du clocher de village qui marchaient, ou la fermière qui mouvait ses jambes, ou la vache qui branlait la tête pour brouter. Cet état quelque peu archaïque est celui de la scène sadienne : c'est un tableau vivant dans lequel quelque chose se met à bouger [...] <sup>21</sup>.

Entre parenthèses, c'est d'ailleurs à ce petit genre ancien et oublié du tableau-horloger que se réfère pleinement l'incipit des *Gommes*, via l'évocation des gestes mécaniques du patron de café :

[...] 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. Trente et un. Trente-deux. Trente-trois. Trente-quatre. Trente-cinq. Trente-six. Trente-sept. Chaque seconde à sa place exacte <sup>22</sup>.

Le roman s'ouvre sur un véritable *tableau mouvant* dont la mécanique n'est pas encore lancée, dont les poids moteurs restent à actionner d'un « bras machinal » : « la porte de la rue vient à peine d'être déverrouillée » (G, p. 11).

Mais dans *La Jalousie*, le tableau mouvant ne se limite pas à l'incipit ; il infuse désormais la totalité du roman et « l'écriture mouvante » <sup>23</sup> de Robbe-Grillet. Ce n'est pas la seule répétition des gestes et des séquences qui introduit l'idée qu'une mécanique est ici à l'œuvre, c'est la scène tout entière aperçue depuis la jalousie, c'est cette terrasse, lentement traversée par l'ombre du pilier et qui devient en somme le cadran solaire de ce long *tableau mécanique*, ou *tableau mouvant*, en quoi consiste le roman – et où les personnages évoluent tels des automates dans la boîte à musique du narrateur. Peut-être Robbe-Grillet s'est-il souvenu de la phrase de Diderot, qui utilisera précisément l'image du tableau mouvant pour illustrer sa conception de la pensée : « Notre âme est un tableau mouvant d'après lequel nous peignons sans cesse » <sup>24</sup>. Le tableau mouvant est *cosa*

n°16-17, 1978, « Alain Robbe-Grillet », p. 121-131 ; Alain Robbe-Grillet, *Le Voyageur : textes, causeries et entretiens (1947-2001)*, éd. par Olivier Corpet, Christian Bourgois éditeur, « Points », 2001, p. 122.

21. — Roland Barthes, *Sade Fourier Loyola* (1971), in *Œuvres complètes*, t. III, éd. par Eric Marty, Paris, Seuil, 2002, p. 837.

22. — Alain Robbe-Grillet, *Les Gommes* (G), Minuit, 1953, p. 11.

23. — Franklin J. Matthews (pseudonyme d'Alain Robbe-Grillet), « Un écrivain non réconcilié », *op. cit.*, p. 122.

24. — Denis Diderot, *Lettre sur les sourds et muets* (1751), *Œuvres*, Robert Laffont,

*mentale*, image mentale par laquelle le narrateur vient figer, distordre, recomposer la réalité qu'il entrevoit à travers le système des jalousies.

### *Le simulacre érotique*

Enfin, et ce sera le dernier stade de nos glissements successifs, de nos pérégrinations référentielles, le tableau vivant est très clairement une scène érotique. C'est d'ailleurs sous le signe de l'éros que Robbe-Grillet lui-même, dans un célèbre article écrit en 1972 sous le pseudonyme de Franklin J. Matthews, le mentionne explicitement au sein de son esthétique littéraire : « Groupes sculptés, tableaux vivants, filles de chair observées dans la rue ou lors de scènes plus intimes, l'objet du désir est toujours arrêté, comme immobilisé par le regard [...] »<sup>25</sup>. De fait, l'immobilité est une figure constante de l'érotisme<sup>26</sup>, et ce goût de la pose se trouvait déjà dans *L'Image* de Jean de Berg, alias Catherine Robbe-Grillet, texte érotique au titre déjà révélateur et où sont notamment décrites des photographies doublement immobiles du personnage d'Anne, photographiée dans des positions humiliantes et statiques, où elle a les membres liés. Mais on peut encore songer au Marquis de Sade, exact contemporain de la vogue du tableau vivant dans la haute société du XVIII<sup>e</sup> siècle, et dont les textes font alterner des moments de déclamation avec des *arrangements* de corps, véritables tableaux vivants pornographiques : « Allons, Eugénie, placez-vous ; exécutons le tableau que j'ai tracé, et plongeons-nous tous trois dans la plus voluptueuse ivresse. (*L'attitude s'arrange.*) »<sup>27</sup>. Ce rapprochement n'a évidemment pas échappé à Barthes :

Le groupe sadien, fréquent, est un objet pictural ou sculptural : le discours saisit les figures de débauche, non seulement arrangées, architecturées, mais surtout figées, encadrées éclairées ; il les traite en *tableaux vivants*. Cette forme de spectacle a été peu étudiée, sans doute parce que personne n'en fait plus [...] Ce jeu mondain est de même essence que le tableau sadien [...]»<sup>28</sup>.

Au milieu des années 50, et non loin de Robbe-Grillet, l'écrivain Pierre Klossowski est de ceux qui investissent avec le plus de force et de complexité l'art du tableau vivant. En théorie<sup>29</sup>, dans ses romans (*Le Bain de*

« Bouquins », t. IV, 1996, p. 30.

25. — Franklin J. Matthews, « Un écrivain non réconcilié », *op. cit.*, p. 120.

26. — Sur ce sujet, voir Gaëtan Brulotte, *Œuvres de chair: figures du discours érotique*, Paris-Laval, L'Harmattan-Presses Universitaires de Laval, 1998, p. 179-180.

27. — Sade, *La Philosophie dans le boudoir* (1795), Gallimard, « Folio », 1976, Troisième dialogue, p. 113.

28. — Roland Barthes, *Sade Fourier Loyola*, *op. cit.*, p. 835-836.

29. — Pierre Klossowski, « Du tableau vivant dans la peinture de Balthus », *Tableaux vivants*, *op. cit.*, p. 117. Cf. le catalogue de l'exposition *Pierre Klossowski : tableaux vivants*, ouvrage collectif d'Alain Fleischer, Agnès de La Beaumelle, Catherine Millet et Sarah

*Diane* en 1956, mais aussi *Roberte, ce soir* et *La Révocation de l'Édit de Nantes*, tous deux publiés aux Éditions de Minuit en 1953 et 1959), comme en pratique : « P. Klossowski est érotomane et organise, paraît-il, chez lui des tableaux vivants. Je ne sais pas exactement ce que l'on entend par là »<sup>30</sup>, témoigne à l'époque Catherine Robbe-Grillet. On se permettra de penser qu'Alain Robbe-Grillet est alors loin de partager la naïve ignorance de sa jeune femme. D'une part, le tableau vivant fait visiblement partie de sa propre pratique érotique<sup>31</sup>, mais il occupe surtout une place diffuse dans son art d'écrire. Initiée par Alain aux pratiques sado-masochistes, Catherine Robbe-Grillet deviendra plus tard une dominatrice, organisatrice de cérémonies de femmes et autres tableaux vivants dont elle analyse très finement le processus érotique :

Les moments érotiques se placent, sans doute, avant ou après le tableau lui-même, qui serait alors comme un arrêt sur image, en tension avec ce qui, justement, va suivre. [...] Le tableau immobilisé est dans une instabilité latente : ça va bouger, mais de quelle façon ? [...] Il y a l'immobilité du tableau, mais aussi l'amorce d'une narration possible, c'est-à-dire du vivant<sup>32</sup>.

Rétrospectivement, cette réflexion nous ramène au cœur de questions narratives, nous éclaire en retour sur l'impression que le « roman statique »<sup>33</sup> de *La Jalousie* se tient toujours dans cette *instabilité latente*, entre la suspension du récit et son amorce.

On comprend mieux, via ce large spectre de média et de références traversés par l'art du tableau vivant, la nature des multiples opérations visuelles qui s'accomplissent dans l'esprit du narrateur de *La Jalousie* : ralenti, immobilisation picturale ou photographique des gestes, « pétrification de l'instant »<sup>34</sup>, cadrage, répétition, reVISIONNAGE, « retours en arrière » (*J*, p. 101), cinéma intérieur, « dramaturgie psychique »<sup>35</sup>. Il convient non seulement de noter la variété cumulée de ce « système de jalousies » (*J*, p. 40), mais aussi bien de les différencier : ainsi Barthes

---

Wilson, Gallimard-Centre Pompidou, 2007.

30. — Catherine Robbe-Grillet, *Jeune mariée*, journal, 1957-1962, Fayard, 2004, p. 183.

31. — Comme en témoignent les « scènes » à trois organisées avec l'éditeur des éditions de Minuit, Jérôme Lindon : « En fin d'après-midi, dans le bureau d'Alain, a eu lieu ce qu'attendait Jérôme. Nous avons joué à *L'Image*, Jérôme tenant le rôle de Jean de Berg, Alain celui de Claire et moi-même celui d'Anne » (Catherine Robbe-Grillet, *ibid.*, p. 47-48).

32. — Jean-Max Colard, « Maîtresse de cérémonie : entretien avec Catherine Robbe-Grillet », in Catalogue d'exposition du Printemps de Septembre à Toulouse, *op. cit.*, p. 61-62.

33. — Catherine Robbe-Grillet, *Jeune mariée*, *op. cit.*, p. 204.

34. — Formule employée par Alain Robbe-Grillet à propos des photographies d'Edouard Levé, propos recueillis le 16 oct. 2007 par Jean-Max Colard.

35. — Pierre Klossowski, « Pierre Jean Jouve romancier : Catherine Crachat », *Tableaux vivants*, *op. cit.*, p. 74-75.

signale-t-il que si le tableau vivant « est un objet fétiche » (d'où l'immobilisation, l'arrêt sur image, le morcellement du corps d'A... ou son encadrement pictural), en revanche le cinéma, en tant qu'il fait « fonctionner un système », « est une activité hystérique »<sup>36</sup>. « Devant le tableau vivant – et le tableau vivant est précisément cela devant quoi je me place – il y a par définition, par finalité même du genre, un spectateur, un fétichiste, un pervers (Sade, le narrateur, un personnage, le lecteur, peu importe) »<sup>37</sup>. Ainsi rapporté à un regard désirant, détaillant les gestes « à peine ébauchés », les déplacements incertains « ou bien, peut-être, imaginaires » (J, p. 99) des deux personnages Franck et A..., le tableau vivant est une (dé-)formation de l'esprit, une « perversion de la représentation »<sup>38</sup>, et participe ici des ressorts troubles d'une *jalousie* où le désir fantasmatique le partage à l'envie :

[...] dans l'obscurité complète, A... s'est approchée le plus possible du fauteuil où est assis Franck, tenant avec précaution dans la main droite le verre qu'elle lui destine. Elle s'appuie de l'autre main au bras du fauteuil et se penche vers lui, si près que leurs têtes sont l'une contre l'autre. (J, p. 58-59)

Jean-Max COLARD

*E. A. Analyses littéraires et histoire de la langue*

(ALITHILA, E. A. 1061)

Université Charles-de-Gaulle - Lille 3

colard.jeanmax@gmail.com

36. — Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, op. cit., p. 835-836.

37. — Roland Barthes, *loc. cit.*

38. — Guy Scarpetta, « Représentation de la perversion et perversion de la représentation », *Critique*, n°651-652, 2001, « Alain Robbe-Grillet ».

