Le bel amant que la salle couve

Yannick Butel

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/1777>

DOI : 10.4000/doublejeu.1777

ISSN : 2610-072X

Éditeur

Presses universitaires de Caen

Édition imprimée

Date de publication : 1 septembre 2007

Pagination : 141-148

ISBN : 978-2-84133-288-5

ISSN : 1762-0597

Référence électronique

Yannick Butel, « Le bel amant que la salle couve », *Double jeu* [En ligne], 4 | 2007, mis en ligne le 06 juillet 2018, consulté le 05 novembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/1777> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/doublejeu.1777>

Double Jeu est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

LE BEL AMANT QUE LA SALLE COUVE

Il y a très longtemps que le discours amoureux a disparu des préoccupations de l'intelligentsia.

Roland Barthes¹

Assurément, traiter de « scène de séduction et de discours amoureux » est indistinctement inscrit dans le comique et dans le tragique, le léger ou le grave selon les espaces littéraires. Cependant, tenir la séduction et le discours amoureux pour un motif articulé exclusivement aux enjeux amoureux reviendrait à sous-estimer son importance. Si effectivement ils sont liés aux battements de l'âme, à une issue incertaine, heureuse ou malheureuse, l'entreprise peut être également menée à dessein d'une fin parfois inavouée et inavouable qui excède le registre des amants et la figure du couple.

Dès lors, séduction et discours amoureux sont le spectre d'intérêts dissimulés, différés, travestis sous un motif qui permet d'introduire du jeu et de produire de la théâtralité.

Ces « calculs » (dirait Roland Barthes) se devinent dans le répertoire et s'additionnent comme autant de variations des relations humaines dont on garde quelques souvenirs...

Roxane est sensible au discours amoureux de Cyrano le contrefait, elle est séduite par une ombre et s'émeut au physique d'un tiers. La servante Cléanthis se prend pour sa maîtresse et aimerait qu'Arlequin (qui doit la

1. R. Barthes, *Oeuvres complètes*, tome IV, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 2002, p. 742.

séduire) en fit autant. Le jeune Philiste croit séduire la veuve Clarice qui pourrait l'instruire sur la question. Au prétexte d'être aimé de Lucrèce, le premier prix de courtoisie Gallimaco conquiert Nicia le vieux mari imbécile qui accepte de la faire violer. La petite Mademoiselle Julie croit séduire son valet Jean. Elle l'allume, c'est elle qui s'embrase puis s'éteint. Claire avoue son amour à Charles « l'empêché » qui ne l'entend pas et meurt une scène (plus) trop loin. Bernard-Marie Koltès n'y voyait rien et préférerait la scène entre Monique et Charles, sur l'autoroute, quand ils parlent des performances des moteurs de voiture. Chez Marina Tsvétaeva, alors que Phèdre se déclare et mendie « un mot, un seul », Hippolyte lui retourne un « ordure ». Au jeu de la séduction, Garcin devient accessoire et témoin d'amours qui le contrarient. Et que dire de Blanche-Neige croquant la pomme empoisonnée par la jalousie de sa belle-mère ? De la mort de Lovborg qui ne s'est jamais remis de son amour pour Hedda Gabler et ne peut plus supporter d'être perpétuellement séduit par la fille du général ? De Leucothoé – « la plus belle » écrit Ovide – qui, approchée par Apollon, alors qu'il a pris les traits de sa mère Eurynomé, est « vaincue par la beauté du dieu (et) subit le viol sans une plainte »... Une autre fois, parce qu'elle n'imaginerait pas de badiner avec l'amour, une servante se donne la mort. Au final, un cri, brut et terriblement humain, défait toutes les formes discursives du libertinage. La séduction et le discours amoureux ont donc leur revers. L'amour pourrait bien ainsi être opposé à une visée que naïvement on ne lui prêtait pas : le mal.

Et de voir dans la conquête du cœur de l'autre une étape, parfois l'instant d'une bataille intermédiaire, essentielle mais seconde par rapport à un objectif et un enjeu plus important. C'est ce que l'on apprend en relisant *Le Jeu d'Adam et Ève* où Satan : « Diabolus », sorte de Don Juan infernal, est passé maître dans l'art de la séduction. Écoutons-le alors qu'il s'adresse à Ève :

tu es faiblesse, fragile chose et es plus fraîche que n'est rose ; tu es plus blanche que cristal ou que neige tombant sur la glace en val [...]. À ton beau corps, à ton visage conviendrait bien telle fortune, que tu fusses souveraine du monde des cieus et des abîmes².

Le discours amoureux et la séduction participent alors d'une stratégie et s'apparentent à un sacrifice qui tient compte de la résistance, de la naïveté, de l'intelligence de l'autre...

On pourrait multiplier les exemples. Ajouter à cette liste *Les Bonnes*, *Baal*, Valmont et sa complice Merteuil, *Brand*... Trouver chez Sarah Kane

2. Il s'agit d'un extrait du drame liturgique ; voir G. Cohen, *Études d'histoire du théâtre, en France au Moyen Âge et à la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1956, p. 29.

quelques issues plus crues et pornographiques, chez F. Copi quelques scènes ubuesques... Prendre leçon auprès de Coriolan qui séduit la foule ou auprès de Falstaff tenu en échec auprès d'Henri... Et remarquer que parler de séduction et interroger le discours amoureux, c'est toujours envisager un terrain où un prédateur repère et hypnotise une proie avant de la terrasser.

La mort rôde donc, « grande égalisatrice » ou « petite mort », la mort aux trouses attend l'un des partenaires de ce jeu social réglé sur le compte à rebours.

Car c'est bien une question de temps qu'il nous faut traiter. Le temps de la séduction et du discours amoureux est un préalable nécessaire, un présent tout entier tourné vers le futur et qui donnera satisfaction aux efforts immédiats. Scènes, dialogues, œillades, baisé mendié, main ravie, billet perdu... sont ainsi les formes théâtrales, les étapes intermédiaires et les parenthèses qui doivent permettre d'abolir la distance³ qui sépare le séducteur du séduit, le désir de son objet. Les préliminaires, les rebondissements, les sentiments déclarés... constituent ainsi la matière des spectres des joyeuses comédies et l'ombre de figures plus tragiques aux destins écrits. Les postulants soumis à l'écart de leur voix, à son timbre, aux choix des mots, à la posture de leur corps, mais aussi à l'oreille du courtisé, à son écoute, à ce corps citadelle... s'inscrivent ainsi dans le temps qui est un élément stratégique.

Être beau, être malin, être difforme, de toutes les manières être travesti... Dès lors que le stratège agit, toute une énergie se déploie qui détermine les figures du discours comme les mines d'apparat. Le tout est alors soumis à variations et à modulations. Il faut pleurer, frôler, retarder, chanter, effrayer, se rapprocher, feindre de s'éloigner pour être rejoint, abandonner pour être retenu... en un mot prouver ou aveugler... et admettre que celui qui est la visée de cette orchestration finira par comprendre (être séduit), qu'il entendra qu'il y a là une manière inhabituelle de traiter⁴ les

3. Le temps et l'espace sont indissociables encore une fois. Abordant cette question de la distance, je m'interroge sur le classement des distances d'interlocutions précisées par Edward T. Hall (*La Dimension cachée*, Paris, Seuil, 1971). Roland Barthes les rappelle : « la distance intime (45 cm), la distance personnelle (1,20 m), sociale (3,60 m) publique » ; voir R. Barthes, *Œuvres complètes*, p. 662. Cet article, « Présentation », a été publié la première fois dans un numéro spécial sur la communication dans *Communications*, 1979. Quelle est la distance qu'impose la séduction ? À combien de mètres peut-on tenir un discours amoureux ? J'imagine aussi que la distance est subordonnée à la morale, à la résistance de l'autre ou, au contraire, à son envie d'être séduit et d'écouter. Savoir perdre du temps pour rognier la distance, voilà le principe qui règle les choses.

4. Roland Barthes écrit « Le problème du langage c'est de se faire reconnaître par l'autre », *ibid.*, p. 736.

mots et une propension à mettre le corps en spectacle. Stratégie et mise en scène sont ici consubstantielles. Corps et paroles ne font qu'un et toute stratégie qui s'écarterait de la mise en scène de l'un et de l'autre sera vouée à l'échec. Dans le maintien du corps comme dans la tenue du discours, il y a de fait « un tact caché »⁵ qui n'est pas étranger à l'art du tacticien. Un art de toucher, en quelque sorte, qui obéit à une gestuelle et à une proxémie, qui participe de la conversation, de la déclaration, de l'allocution, du discours plus ou moins argumentés, explicites, appuyés, séduisants. Et si ces réserves et ces retenues – qui s'identifient paradoxalement à la prudence – peuvent se confondre avec quelques codes courtois, quelques reliques de la bienséance et quelques autres considérations morales de circonstance, elles participent aussi et souvent de la représentation que le séducteur a de son entreprise, de la conscience qu'il a de se tenir au seuil d'un interdit et donc de la transgression d'un fonctionnement social. Au seuil, dis-je, car en fait le séducteur s'apparente le plus souvent à la tentation qui doit conduire l'autre à la transgression. Aussi, si la séduction et le discours amoureux – qui va avec – s'inscrivent bien dans l'espace de la transgression, la stratégie du séducteur⁶ consiste à faire agir l'autre et à agir sur l'autre. La satisfaction du désir que connaîtra le séducteur passe ainsi par la naissance du désir de l'autre qui est conduit à s'affranchir des lois, à les enfreindre et à les transgresser. Le souvenir de l'acteur jouant Richard III (Ariel Garcia Valdès), le corps pris dans les bandelettes, boiteux contrefait et éructant fièrement « Je me la suis conquise »⁷ en parlant de la belle Lady Anne nous donnera raison au moins sur les points avancés jusqu'à maintenant. On pourrait encore y ajouter Faust sans trop craindre de se tromper.

Or voilà qui n'est pas sans produire un paradoxe. Car si très souvent la séduction et le discours amoureux suscitent un lexique guerrier (on parle de conquête, de corps citadelle, de cœur à prendre et à vaincre, d'âme qui se rend, de guerres des langues...) paradoxalement donc, c'est bien une

5. R. Barthes, *Œuvres complètes*, p. 662.

6. À la différence de l'amoureux ou du juste en politique, le séducteur n'a pas pour visée le sentiment noble et partagé ou l'intérêt général, mais la satisfaction de son désir. Dès lors, la séduction et le discours amoureux ont moins à faire avec la noblesse et la justesse qu'avec le registre de la sexualité pour les amants présumés et l'intérêt privé pour le politique. Profitons également de cette note pour rappeler que Freud avait initialement esquissé une théorie de la séduction avant de l'abandonner en lui substituant sa théorie sur l'Œdipe. Les raisons de cet abandon participent non du désintérêt scientifique mais de la morale. En effet, la théorie de la séduction qu'évoque Freud se définit comme la séduction passive que l'enfant exerce sur son parent jusqu'à déclencher chez ce dernier une pulsion sexuelle. Freud préférera ne pas poursuivre ses travaux dans cette direction au seul prétexte que cette hypothèse aurait été irrecevable pour l'époque.

7. Mise en scène de *La Rose et la Hache* de Georges Lavaudant, programmée, entre autres, au CDN de Normandie en mai 2006.

guerre particulière où le vainqueur (le séducteur) doit être investi par l'autre. Traduit en termes d'espace, séduire, c'est donc amener l'autre dans l'espace qu'occupe le séducteur. L'autre y est alors fait prisonnier alors qu'il imagine être le conquérant. Autrement dit, la stratégie du séducteur peut être définie comme une attraction et apparentée à l'art de créer du mouvement là où il n'y avait que de l'inertie. La force du séducteur est alors de voir et d'imaginer que le réel offre plus que ne manifeste la réalité. Au vrai, le séducteur est là pour permettre au virtuel d'advenir.

Aussi gageons que ces précisions nous épargnerons de confondre désormais les registres. À commencer par celui dans lequel s'inscrit le séducteur qui semble ici un manipulateur (chose à priori blâmable) là où l'amoureux (souvent loué) recueille les suffrages affectueux. Ces catégories morales n'y suffisent plus à moins de vouloir entretenir ce que M. Foucault désignerait comme une « répression ». À moins de ne pas vouloir distinguer les enjeux propres à chacune des identités. C'est que le séducteur pense en termes de sexualité et non d'amour, en termes d'intérêt du sujet et non d'alliance des personnes. Et ce non pas dans la perspective d'un plaisir éphémère, mais plus exactement dans un rapport à l'être où, Georges Bataille l'aura traduit ainsi, le désir est « ce qui met en lui l'être en question »⁸. Le projet du séducteur peut ainsi être ramené au dessein de saturer l'autre de désir afin de satisfaire le sien qui demeure premier. En définitive, il semble qu'il s'agisse là du seul enjeu et de la seule visée de la séduction qui, pour autant que nous puissions la définir au regard de ces indices, est avant toute chose liée à un Être en crise qui sous-entend une Crise de l'être.

On l'aura compris, dès que l'on s'écarte d'un théâtre où le thème de la séduction est voué à n'être qu'un artifice fabulaire et divertissant, interroger la séduction nous inscrit dans un champ ontologique où le théâtre, du moins un certain théâtre (il faut envisager les restrictions) est l'expression artistique et poétique d'une crise mise en scène. Et si d'une certaine manière cette séduction n'est pas totalement étrangère à celle que l'on décrivait au début de cet exposé, si elle est toujours en partie liée à une érotique de la pensée, disons que celle-ci se rapproche aussi de la « caresse » dont Anatoli Vassiliev⁹ parle quand il définit ses « actions physiques ».

J'imagine alors que devant la scène qui s'anime du souci de l'être, il y aura « un bel amant que la salle couve »¹⁰ capable d'éprouver ce théâtre-là. C'est-à-dire le théâtre qui met en question l'être de celui qui regarde et

8. G. Bataille, *L'Érotisme*, Paris, Minuit, 1957, p. 34.

9. « Peut-on caresser d'un partenaire non plus le corps physique, mais ses intentions, son sentiment, son comportement ? Bref, peut-on caresser à distance ? » ; voir A. Vassiliev, *Sept ou huit leçons de théâtre*, Paris, P.O.L., 1999, p. 81-82.

10. D. Guénoun, *Lettre au directeur du théâtre*, Paris, Les Cahiers de l'Égaré, 1996, p. 90.

sent-ressent cette « lettre aimante » qu'est le théâtre qu'annonce Denis Guénoun.

Or voilà qu'à lire Denis Guénoun qui recourt tant au lexique amoureux qu'à un ensemble qui induit la séduction (« un bel amant », une « lettre aimante »), il me semble que nous pouvons envisager la relation de la critique et de la représentation théâtrale sous les modalités du désir. D'une certaine manière, le lien entre la scène et la salle, entre la représentation et le Monsieur de l'orchestre auquel se substitue la figure du « bel amant », nous conduit à penser que le jeu entre le critique et le théâtre repose sur un rapport de séduction obéissant aux règles que nous avons énoncées. Dès lors, si la critique a pu être définie comme un jugement logique ou un jugement esthétique et un jugement empirique, si pour une part l'activité critique peut être ramenée au travail de la raison et à la rationalisation de la sensibilité, on ne peut exclure qu'elle puisse être identifiée également comme une réaction à la séduction exercée par le jeu où ce qui est avoué dans l'écriture de la critique participe du trouble du désir, c'est-à-dire de l'être troublé. À « la lettre aimante » qu'est le théâtre, la critique pourrait alors être considérée comme une lettre ouverte. Une lettre où, rompant avec tous les codes de la discrétion qui bornent le rapport de séduction et tout discours amoureux, l'être troublé du critique s'autoriserait, parce que le jeu social lui prête ce droit, à exposer le trouble de son être dans ce qu'il faut bien nommer une correspondance.

En cela – sans doute dans une filiation étroite à Antonin Artaud qui aura œuvré à la représentation d'un théâtre au plus proche de l'existence : un théâtre lié à la vie où le spectateur doit être éprouvé dans son esprit mais aussi son corps – j'imagine que ce qu'il est possible de chercher à lire dans la critique, c'est moins les raisons du plaisir (ou déplaisir) que suscite le théâtre, que le désir qui vient à s'écrire. Entre l'un et l'autre, disons que le plaisir pourrait s'associer de façon toujours trop ambiguë à un théâtre suspect de nous divertir¹¹, quand le désir lui, nous permet de « caresser » l'être et sans doute de le sentir. Lire une critique, dès lors, se serait regarder et tenter de comprendre ce qui, dans l'écriture, est l'expression de ce désir ou de ce trouble de l'être qui est un écho à la chose vue, qui se laissait

11. Il n'y a là aucune défiance vis-à-vis du divertissement lié au plaisir ou au déplaisir. Ce n'est donc pas un jugement de valeur qui tenterait d'introduire une échelle de valeur entre un théâtre de divertissement et un théâtre de réflexion. Cela étant, le culte du plaisir au théâtre nous enferme trop souvent dans une dialectique du manque qui nous semble faire disparaître le désir au profit du plaisir. Notre propos tend à faire exister l'un à côté de l'autre. Par-là, à permettre au désir de se concevoir comme autonome par rapport à l'objet mimé, ne valant que pour l'être désirant, aux prises avec son être troublé. Dès lors que l'on aura accepté cette perspective, la critique se lira comme l'expression d'un trouble du sujet qui met en scène le désir questionné, le désir de soi qui, plaisir ou pas, jouit de lui-même.

voir et s'offrait au regard. En cela, commencer à penser le théâtre, aussi, comme une machine à produire du désir : pour lui-même, mais aussi chez le critique.

Ne nous méprenons pas. Tout cela est bien loin de l'esquisse d'un essai sur l'amour du théâtre. Et tout cela est, au vrai, très proche de l'amour et du théâtre, et d'une interrogation balbutiante sur le désir qui est commun à l'un et à l'autre, mais vraisemblablement différent pour l'un et l'autre.

YANNICK BUTEL

UNIVERSITÉ DE CAEN BASSE-NORMANDIE