

Petite histoire de Don Juan

Diane Pavlovic

Numéro 50, 1989

Le théâtre dans la cité

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/26560ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Pavlovic, D. (1989). Petite histoire de Don Juan. *Jeu*, (50), 18–27.

fascination

ravissement

attraction

artifice

image

vérité

mensonge...

SÉDUCTION

Comédiens italiens,
fin XVI^e siècle, Musée
de Béziers. Photo
tirée du *Théâtre en
France. I. Du Moyen
Âge à 1789*.



petite histoire de don juan

Diane Pavlovic a collaboré à diverses publications québécoises et étrangères, sur le théâtre, la littérature et le cinéma. Chargée de cours et conférencière à l'Université de Montréal, elle y est l'assistante directrice du Centre d'études québécoises depuis janvier 1984. Elle est secrétaire de rédaction de la revue *Études françaises*, et a conçu et réalisé, en collaboration avec Lorraine Camerlain, l'exposition et le catalogue *Cent ans de théâtre à Montréal. Photographies*. Sa première collaboration à *Jeu* remonte au numéro 23 (1982). Elle fait partie de la rédaction depuis l'automne 1983.

ELVIRE: Vous êtes un monstre!

DON JUAN: Peut-être. Quelquefois, je m'étonne moi-même. Je suis assurément une très étrange chose.

Vojtech Jirat, *le Dialogue de Venise*

J'entre dans une salle de théâtre. Un certain espace m'y attend, conçu pour accrocher mon regard et faire travailler mon esprit; une atmosphère particulière y règne déjà. Autour de moi, des gens prennent place, rituellement, légèrement excités par l'approche de l'événement. La lumière baisse dans la salle; mon intimité avec ce qui se dira et se fera là commence. La scène s'éclaire, les objets et les textures prennent du relief, les couleurs se réchauffent. Entrent des acteurs. Un corps, une chevelure, un visage, l'arc d'un sourcil, la saillie d'un os, une perle de sueur sur une tempe qui palpite...

Il est difficile de définir l'attrait d'une oeuvre artistique sur celui qui la regarde; dans notre rapport avec l'art, quelque forme qu'il prenne, intervient toujours, comme réaction première et déterminante, un degré plus ou moins grand, plus ou moins déçu de fascination. Fait pour l'oeil avant tout — l'oeil définit l'homme de notre époque: abstrait et médiatisé par la lecture et par l'image, le réel auquel il a accès tient de l'individualisme et du voyeurisme; le reste du corps et des sens est aujourd'hui refoulé —, le théâtre se réclame depuis longtemps de la *seductio*. Étymologiquement, on le sait, il est regard; la séduction, par là, se trouve à la source de toute émotion théâtrale, de toute réception et de toute analyse.

On peut se demander ce qui, dans la production théâtrale, est propre à conquérir le spectateur contemporain; devant la banalisation du quotidien, les chatolements de la représentation offrent-ils plus que jamais une diversion précieuse? Ou, au contraire, le théâtre est-il l'un des derniers lieux de recueillement contre la prolifération multiforme du spectacle? Le théâtre est d'abord un étalage de chair: il est fait par des corps, pour des corps, et il touche par cette corporéité autant que par

l'esprit qui y est emprisonné — les symptômes de la passion amoureuse, du reste, sont corporels : rougir, pâlir, détourner les yeux... Ces corps s'offrent ici comme parcelles d'un espace plus vaste, sur l'harmonie ou sur la dissonance duquel reposeront les sentiments de celui qui regarde. Toute idée passe par une forme, tout discours théâtral s'exprime par une esthétique — fût-elle celle de la laideur, comme s'en réclamait Gilles Maheu dans *Pain blanc* —, et la première réaction qu'ils suscitent, instinctive, tient à la matière même des mots, de l'environnement, des interprètes.

La beauté, lorsqu'elle se déploie, évite le plaisir narcissique, car elle intervient dans le spectacle en tant que distance qui laisse le champ libre aux manoeuvres du sens. Le théâtre s'avoue ainsi comme espace différent, et le regard, grâce à la splendeur des parures, le perçoit comme étrange. Corps empaquetés, bulbes colorés, papillons géants dressent ensemble des images qui éblouissent et étonnent¹.

Maquette de Bérard pour le *Don Juan* monté par Jouvet. Photo tirée du n° 4-5 d'*Obliques*, consacré à «Don Juan».

L'adhésion du spectateur est faite de la sensation de cette étrangeté, d'un émerveillement qui le distrait du quotidien, le fait pénétrer dans une zone plus large, plus lumineuse, en même temps que d'une certaine forme de reconnaissance — l'humain dans ses instincts et ses comportements les plus primaires : l'acteur trébuché, toussé, hésite, balbutie, se révèle faillible et mortel malgré les figures atemporelles qu'il incarne². C'est sur lui, sans doute, que converge l'essentiel du désir du spectateur, et — les deux choses sont évidemment liées — c'est en lui que se cristallise l'artifice le plus criant. Le jeu, en effet, implique le calcul : le séducteur n'est jamais innocent.

Barthes décrivait la rencontre amoureuse comme une irradiation, la découverte subite d'une image subjuguante faisant de cette image un *tableau*; la scène le déploie, l'amplifie, le prolonge dans une durée et, à ce titre, en est la métaphore privilégiée. Au fondement du théâtre comme de la séduction règne la fulgurance, c'est-à-dire l'étincelle, l'instant brusque où l'on se sent happé par l'inconnu : tout s'y dit en un présent radical enfui aussitôt qu'énoncé. Don Juan vit dans le présent et dans l'éphémère, dans l'inconstance baroque et la pluralité; mythe tenace, abîme philosophique, archétype du séducteur, Don Juan, ce n'est pas un hasard, est né au théâtre.

désir

Ce qui fait Don Juan, c'est le regard que les femmes portent sur lui [...].

Jean Rousset, *le Mythe de Don Juan*, Paris, Armand Colin, 1978, p. 54

Malraux a dit quelque part que la star était quelqu'un dont le visage incarne un instinct collectif. Il est sûr que dans le processus du rapt, la personne ou la chose qui me ravit est celle qui s'ajuste à mon désir. Qu'est-ce qu'une scène, un bout de dialogue, un regard vont chercher en nous? Le succès d'une intonation ou d'un type de gestuelle varie avec les époques. On succombait à la fin du siècle dernier à la «voix d'or» de Sarah Bernhardt; il n'est pas sûr que sa diction particulière aurait maintenant un succès égal. Le goût se transforme avec les générations; un monstre sacré, n'en doutons pas, répond à celui, momentané, d'un public déterminé. Ainsi en est-il d'un genre ou d'une esthétique. Le rapport exclusif que certaines bêtes de scène entretiennent avec des admirateurs jaloux de leurs prérogatives procède d'un curieux mécanisme qu'a exalté le cinéma :

1. Georges Banu, *le Théâtre, sorties de secours*, Paris, Aubier, 1984, p. 83.

2. Les innombrables scènes de séduction que nous offre le théâtre en démontrent d'ailleurs volontiers les mécanismes, insistant sur ces «manques» de l'objet désiré qui font la conquête du sujet désirant. Dans *le Cycle des rois*, d'Omnibus, la scène finale entre la princesse Catherine et le roi Henry V était, à cet égard, fort éloquente; la princesse, maîtrisant mal l'anglais, s'en excusait au souverain : «Je ne sais pas parler votre Angleterre»... Et le roi était foudroyé d'amour devant cette faute, cette *faillie* dans le discours de sa future fiancée.

J'établis avec la vedette, avec *ma* vedette, des liens *personnels*, particuliers, je partage avec elle un *secret*, celui des sentiments que je lui voue, et que les autres ignorent. Le moment du gros plan est celui de la *confession*; je *parle* à ma vedette, je la reconnais, je m'entretiens avec elle en tête à tête, la salle devient vraiment un lieu clos, caché, où nous nous dissimulons tous deux. [...] Plus de différence, pour une fois, entre l'intellectuel, le cinéphile et le naïf spectateur du samedi soir: le «Je t'aime!» qu'ils adressent à l'image est absolument le même [...]»³.

Ce sentiment d'intimité se transpose aisément au théâtre. Le Québec a une relation privilégiée avec ses acteurs, faite de familiarité, de proximité et de respect admiratif (sympathie universelle pour Jean Duceppe, admiration unanime pour Louise Marleau, intégration des interprètes des téléromans à la fantasmagorie quotidienne). Plus généralement, le phénomène des stars au vingtième siècle s'est partout accentué; la multiplication de l'image, éloignant le spirituel, a créé un besoin urgent de nouveaux dieux. Des anciennes «reines de théâtre» aux récentes divas, des séducteurs passés aux tombeurs modernes, le même mouvement d'adhésion consacre les idoles.



l'acteur

C'est au [Don Juan] moderne, celui du XX^e siècle, qu'il faut aller pour retrouver quelque chose du grand baroque des origines, du Protée qui multiplie les fausses identités et ne se donne qu'en se travestissant; contre-héros plutôt que héros, qui joue, sans trop y croire, sa propre légende.

Jean Rousset, *le Mythe de Don Juan*, p. 93

Reines de théâtre des XVIII^e et XIX^e siècles : à gauche, Mlle Clairon (dessin de Carle Van Loo); au centre, Adrienne LeCouvreur (peinte par Coypel) et, à droite, Rachel (photo : Giraudon).

Un très rapide survol historique démontre qu'aux époques où le théâtre est étroitement intégré à la structure et à la vie quotidienne de la cité (l'Antiquité grecque, le Moyen Âge français), l'acteur est anonyme, s'efface derrière son rôle et son masque. Grimpée sur des cothurnes, sa personnalité ne compte pas. L'intrusion de la perspective (architecture et toile peinte) sur la scène pose un problème: les bâtiments étant représentés de plus en plus petits pour suggérer leur éloignement, l'acteur ne peut aller vers le fond du décor, où il paraîtrait trop grand. Obligé de se tenir près

3. Christian Zimmer, *Procès du spectacle*, Paris, P.U.F., coll. «Perspectives critiques», 1977, p. 124-125. Souligné dans le texte.

du public, il établit avec ce dernier de nouveaux liens, le dompte par la qualité de sa «présence» autant que par le faste de son costume; aux XVII^e et XVIII^e siècles, les comédiens s'habillent à même leur garde-robe personnelle, sans nul souci de vraisemblance historique: seul compte l'apparat. La voix est travaillée, l'envoûtement se raffine.



Théâtre miniature en carton, construit au XIX^e siècle, en Angleterre, par Benjamin Pollock.

De l'acteur émane maintenant comme une sauvagerie primitive. La vocalité de la scène tragique, comme celle de l'opéra, diffuse moins du discours et du sens qu'une sorte de «mana» qui électrise, survolte (on dit alors «transporte») le public et le plonge dans le voluptueux vertige d'une hallucination hystérique⁴.

Le XVII^e siècle associe la comédienne — femme «publique» — à une prostituée; certaines actrices voient d'ailleurs dans leur métier l'occasion d'attirer quelque riche protecteur. Le théâtre de l'époque étant destiné au regard masculin — il est fait *par* et *pour* des hommes —, les femmes y sont le centre d'un double intérêt. L'hégémonie masculine sur la création théâtrale et sur une bonne part de sa destination n'a pas changé; mais, autres temps, autres moeurs, ce n'est plus la vedette féminine que l'on exalte de nos jours: le Québec théâtral actuel s'adresse au désir des hommes en glorifiant le corps des hommes...

Diderot parlait plus généralement du «grand comédien» comme d'un «grand courtisan». Dans

4. Jean-Jacques Roubine, «L'Exhibition et l'Incarnation», dans *le Théâtre en France. 1. Du Moyen Âge à 1789*, publié sous la direction de Jacqueline de Jomaron, Paris, Armand Colin, 1988, p. 443.

notre système de réification de la star, son importance est à la fois exacerbée et fragilisée. Le personnage est encore au centre (de l'espace, du propos, de l'intérêt) de la plupart des spectacles, mais il s'étale là comme quelque marchandise dont on a en abondance. Les vedettes rock semblent avoir pris le relais des grands acteurs quant à la convergence de désirs qu'elles portent; le *star system*, cependant, en produit chaque jour de nouvelles, aussi scintillantes qu'éphémères. Au milieu de cette surabondance, ce n'est qu'au théâtre, loin du bruit et de la fureur, que les idoles se laissent encore adorer en silence.

érotisme

Le fascinateur ne se comprend [...] que fasciné à son tour par le mal qui le conduit vers l'étreinte du punisseur venu d'ailleurs.

Jean Rousset, *le Mythe de Don Juan*, p. 81

Dans la définition du mot «séduction» se lisent les mots détournement, attirance, ensorcellement, fascination, ascendant. Séduire équivaut dans le dictionnaire à corrompre, à entraîner, à plaire, à attirer, à charmer, à appâter, à enjôler, à acheter, à suborner; dans le sens vieilli, à détourner du bien, du vrai, et à faire *tomber* en faute (*seducere*, en latin, veut dire «séparer», au sens moral). Il y a là un souffle de débauche qui semble irrésistible; l'être captivé est un être captif. Être tenté, c'est déjà être perdu.

L'Église, lorsqu'elle se méfie du théâtre, le condamne volontiers pour le plaisir immoral qu'y prennent ceux qui y assistent⁵. Le théâtre, ors et pourpres, fastes, peau et poses langoureuses, oeuillades et soupirs, flatte les sens: regards, musiques, odeurs, voire attouchements. Aux époques où le rideau régnait encore, il se soulevait, comme un voile, sur d'intrigants dessous, révélait des plaisirs défendus et secrets. Ce fétichisme est toujours associé au rituel théâtral, dont les accessoires sont parfois lourds d'un érotisme ambigu. Le spectateur ne peut se défendre d'une certaine fascination sulfureuse devant le Mal: le mot «charme», rappelons-le, a lui aussi deux sens. Le Théâtre de l'Esprit Frappeur, de Bruxelles, présentait son Dom Juan, il y a vingt ans, comme le «plus séduisant des Lucifer que la littérature ait enfantés».

mort

[Don Juan] est fondé sur la mort, — sur la présence active *du* Mort, [...] amalgame inquiétant de pierre et de pensée.

Jean Rousset, *le Mythe de Don Juan*, p. 5-6

Le séducteur, depuis les temps immémoriaux, est considéré comme un prédateur (pourtant, rappelle Jean Rousset, on *aime* Don Juan, dont l'existence toute brûlante frôle sans arrêt la froideur de la mort et s'enivre de ce vertige). Le vocabulaire guerrier qui accompagne la séduction étonne par son abondance; le mot «toucher» est un terme de chasse... Depuis le public médiéval friand du spectacle des tortures jusqu'à la vamp actuelle, dont le nom a été forgé à partir de «vampire», la fascination fraye avec le sadisme et l'appropriation. Le Moyen Âge goûtait les exécutions capitales faites sur la place publique; par une association d'idées assez trouble, le terme médiéval *eschafalt*

5. Témoin ce mot de La Bruyère sur l'adulation, proscrite par les autorités religieuses, dont les comédiens sont l'objet: «Quoi de plus bizarre? Une foule de chrétiens se rassemble pour applaudir une troupe d'excommuniés qui ne le sont que par le plaisir qu'ils lui donnent.» (Cité par Jacqueline de Jomaron, «La Raison d'État», *Ibid.*, p. 168.)



Vamps et divas.

À gauche, la Champmeslé — qui fut la maîtresse de Racine — dans le rôle de *Pbèdre*.

Au centre, Mata-Hari, danseuse et espionne fusillée en 1917.

À droite, la «divine» Sarah Bernhardt, photographiée par Paul Nadar dans une scène d'*Izèll* (photo tirée de Pierre Spivakoff, *Sarah Bernhardt vue par les Nadar*).

désigne à la fois le tréteau (l'estrade où s'expose l'acteur) et l'échafaud. Horreur, jouissance et repentir mêlés, les sentiments de l'auditoire théâtral — passif et complice — ressemblent à ceux qui accompagnent le spectacle d'une corrida, d'un combat de coqs, d'un match de boxe, d'une bagarre violente et sanglante éclatant au milieu d'un affrontement sportif.

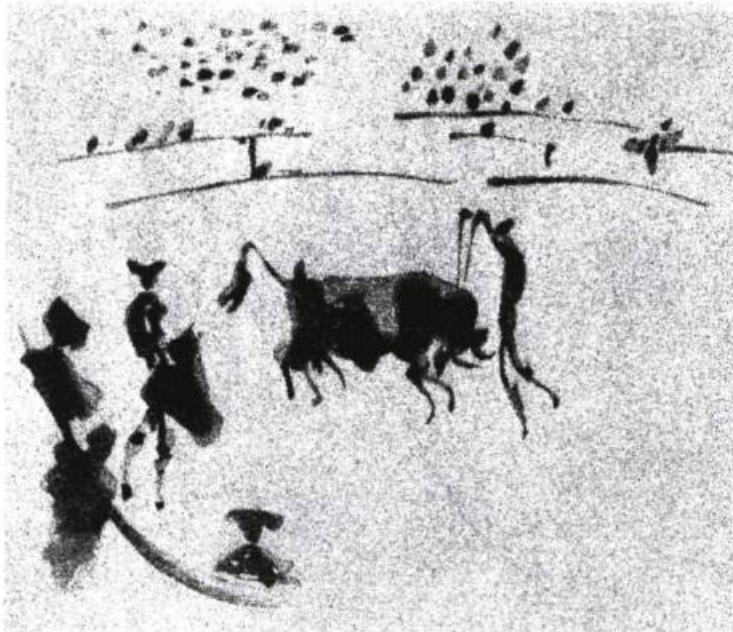
La vamp — féminine — est elle-même le lieu d'un danger: le cinéma, américain surtout, nous a laissé une multitude de ces figures tout ensemble attirantes et sataniques, copiées sur des mythes tenaces: Salomé, Cléopâtre, Mata-Hari... De Greta Garbo à Marilyn Monroe, une pléiade de femmes «fatales» ont doré les écrans du monde. Si leur genre est révolu, la reconduction des mêmes structures imaginaires à travers les siècles démontre assez la profondeur de certaines associations dans la psyché humaine. Le théâtre, contrairement à d'autres arts comme la peinture — qui, par son caractère permanent, rappelle sans cesse à l'homme sa propre historicité —, meurt à mesure qu'il naît; l'attention qu'il suscite est celle-là même, fiévreuse et équivoque, que provoque partout le spectacle de la fin.

leurre

DOM JUAN: Quoi? tu prends pour de bon argent ce que je viens de dire, et tu crois que ma bouche était d'accord avec mon coeur?

Molière, *Dom Juan*, Acte V, scène 2

L'illusion qui fonde la scène suppose la fausseté; les faiseurs d'artifices, depuis les machinistes anciens jusqu'aux scénographes actuels, ont toujours présenté au public des constructions, des représentations, quelles qu'aient été les prétentions à la vérité des uns et des autres. De la «pompe» si prisée à l'époque classique au *glamour* que nous célébrons aujourd'hui, une grande part de feinte infiltre l'attrait qu'exerce une oeuvre sur ceux qui la regardent. La figure de l'acteur, depuis le théâtre antique, est celle, on le sait, de l'«hypocrite» (le latin *hypocrita*, lui-même tiré



Corrida. Eaux-fortes de Picasso, tirées de *Picasso et son temps*, Éditions Time-Life.

du grec, désigne un comédien); menteur, dissimulateur, féru de déguisements, Don Juan est un grand acteur.

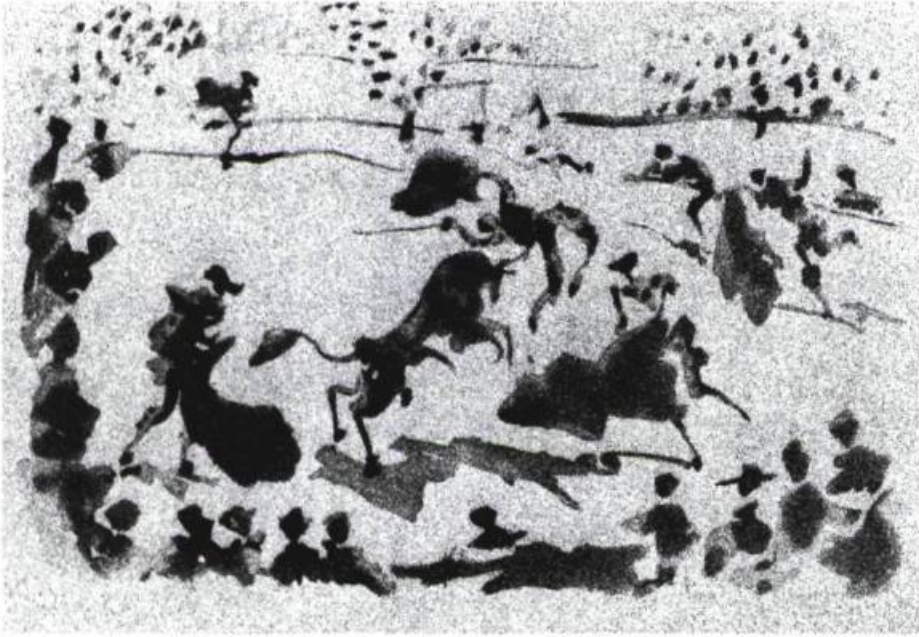
Tout, de nos jours, *fait image*; le langage publicitaire nous l'a prouvé depuis longtemps et les créations s'en ressentent: certaines photographies de théâtre ne sont-elles pas plus attirantes que les productions elles-mêmes, n'en contiennent-elles pas l'essentiel de l'atmosphère? Dans les frictions entre séduction de la forme et densité du contenu se lit un vieux débat. Déjà il y a plusieurs siècles, à l'époque glorieuse du triomphe de la théâtralité, les auteurs se disaient menacés par les machinistes, et les commentateurs flairaient, sous l'éblouissement passager qui transportait leurs semblables, comme un vague parfum d'escroquerie: spectaculaire, mais vide, s'est-on mis à chuchoter devant certains produits de l'âge baroque... Ce commentaire, les nouvelles technologies et les émanations diverses de l'actuel mélange des genres l'ont fréquemment inspiré — à tort ou à raison. Les classiques se méfieront toujours du désordre, par définition déstabilisant, mais certains adeptes de la débauche visuelle, pour leur part, s'acharneront toujours à ne glorifier dans leur proposition artistique que ses seuls ornements.

rapt

N'écoutez pas l'amour, car c'est un mauvais maître;
Aimer, c'est ignorer, et vivre c'est connaître.

Théophile Gautier, «Don Juan», dans *la Comédie de la mort*

«Séduire», nous dit le *Robert*, se conjugue sur «conduire». Analogie grammaticale qui n'est pas sans en suggérer une autre. En effet, le champ sémantique de la séduction va de l'égarément à la corruption; en art, de la même façon, l'ordre, le pouvoir se profilent inévitablement derrière l'éblouissement. Tout déploiement visuel révèle un conditionnement idéologique. Être ravi veut



dire ne plus s'appartenir: le ravissement est le contraire de l'objectivité — de l'esprit critique, diront certains. Or, il est l'essence de la théâtralité: imiter n'a jamais eu d'autre but que celui d'impressionner.

On compare volontiers la connivence qui unit le spectacle et le spectateur à une «hypnose» collective où ce dernier, abusé, persuadé du mirage d'une prise de conscience, est par là dominé. Lorsque je me laisse séduire, je m'asservis à une image inconnue; mon asservissement multiplié devient celui de la masse. Étendant le spectacle à toute la société, Guy Debord définit la vue comme étant «le sens le plus mystifiable», ajoutant plus loin: «Là où domine le spectaculaire concentré domine aussi la police⁶.»

L'aliénation du spectateur au profit de l'objet contemplé (qui est le résultat de sa propre activité inconsciente) s'exprime ainsi: plus il contemple, moins il vit; plus il accepte de se reconnaître dans les images dominantes du besoin, moins il comprend sa propre existence et son propre désir. L'extériorité du spectacle par rapport à l'homme agissant apparaît en ce sens que ses propres gestes ne sont plus à lui, mais à un autre qui les lui représente. C'est pourquoi le spectateur ne se sent chez lui nulle part, car le spectacle est partout⁷.

Dès la Rome antique, on offre au peuple «du pain et des jeux» afin de l'assoupir et de l'assujettir. Beaucoup plus tard, la perspective scénique incarne un nouveau visage de l'autorité; la scène étant désormais dotée d'un point de vue, son espace n'est plus «démocratique»: on dirige, par lui, le regard des spectateurs; l'oeil du prince, au théâtre, impose sa primauté absolue⁸. L'activité

6. Guy Debord, *la Société du spectacle*, Paris, Éditions Champ Libre, 1971, p. 15 et 46.

7. Guy Debord, *op. cit.*, p. 21.

8. Voir à ce sujet la récente synthèse de Jacques Scherer, «Métamorphoses de l'espace scénique», dans *le Théâtre en France. 1. Du Moyen Âge à 1789*, p. 129-139. Jacques Scherer souligne un autre effet important de la perspective quant à l'artifice scénique et à la séduction nouvelle du théâtre. Il s'agit de l'envers du point de vue, c'est-à-dire le point de fuite, qui suggère un au-delà derrière la scène: «Ainsi, sans investissement de l'espace réel, il y a conquête imaginaire de la profondeur.» (p. 134)

spectaculaire n'est pas plus innocente de nos jours; quelles que soient les fins d'une production, quel que soit le public qu'elle cherche à séduire — fût-ce dans une perspective commerciale, publicitaire, expérimentale —, une intention, même inavouée, s'y profile toujours: impérialisme de la forme, entérinement du statu quo, diversion occultant les tiraillements sociaux... Toute entreprise artistique participe d'un dessein politique par rapport auquel elle se définit — qu'elle l'ignore, qu'elle l'exalte, qu'elle le conforte ou qu'elle le dénonce.

comment en parler?

Plus précisément, comment organiser le livre de façon à ne pas manquer la totalité qui constitue Don Juan en mythe?

Jean Rousset, *le Mythe de Don Juan*, p. 8

L'attitude du critique devant la séduction théâtrale est ambiguë. Si le corps et le visage d'un interprète le séduisent, ils sont ce dont il parle le moins⁹. Antonin Artaud affirmait que toute signification sur scène passe par la peau («c'est par la peau qu'on fera rentrer la métaphysique dans les esprits»); comme tout spectateur, le commentateur est ballotté entre une adhésion émotionnelle instinctive et un cheminement intellectuel parfaitement synchrone. Quoi qu'en pensent certains, il est difficile d'en parler, difficile de dire cette étincelle qui, en des moments rares, advient, difficile de s'expliquer quand elle n'a pas eu lieu. La seule description amoureuse — fût-elle déceptive — risque le lyrisme et la banalité; la distance exagérée, pour sa part, occulte le rapport premier et immédiat d'un spectateur et d'un spectacle, lequel est un tout que l'écriture, de toute façon, découpe et réorganise forcément.

Chez un critique, la disponibilité absolue prend vite le sens d'une imprévisibilité due à ses humeurs changeantes — il réagit alors seulement à la séduction du théâtre — en revanche le rattachement à une seule esthétique, à un seul programme, peut le rendre opaque au mouvement du théâtre. C'est alors que le dogmatisme pointe. La séduction ou l'accusation: tel [*sic*] sont les pièges qui nous guettent. Le critique se trouve à la fois, comme disait Bernard Dort, *debors* — du côté de ceux qui reçoivent — et *dedans* — du côté de ceux qui participent à la dynamique du théâtre: il est pris entre l'ouverture et l'enfermement. De leur conjonction peut surgir une nouvelle position critique, position dont la figure est *l'écartèlement*. Dès qu'il renonce à cet inconfort, ouverture/enfermement, dehors/dedans, goût/théorie, le critique y perd cet écart bénéfique, car son destin est d'être à jamais *entre les deux*¹⁰.

Tout spectacle est orienté vers l'oeil et vers l'affect de ceux qui le regardent. Le théâtre n'existe depuis si longtemps qu'à cause de cela, sans doute: le mouvement qui pousse les humains à se regarder, à se rassembler, à avoir envie de se toucher. La rencontre amoureuse n'a jamais, depuis le début de l'humanité, baissé en popularité... Il y a du désir dans ma perception d'un spectacle, dans ma façon d'aimer ou d'ignorer un personnage, dans la drôle d'impulsion qui m'entraîne à vouloir le décrire, l'analyser, pour que le hasard de mots assemblés de la bonne façon ressuscite un peu celui du contact premier. Entre l'adhésion et la méfiance (croire ou ne pas croire), il y a un intervalle que chacun remplit chaque fois différemment. Un professeur sagace, avec qui je négociais un délai pour la remise d'un texte, m'a dit un jour, en souriant, que, de toute façon, je n'en aurais jamais fini avec Don Juan.

diane pavlovic

9. Paul Lefebvre a déjà écrit sur cette difficulté du critique à avouer son attirance spontanée pour certains corps, certains visages; rappelant un entretien que lui avait accordé la comédienne Hélène Mercier, il s'était avoué «incapable d'écrire que je la trouve belle». (Paul Lefebvre, «Aspérités (1-26: La critique au quotidien)», dans *Jeu* 40, 1986.3, p. 193.)

10. Georges Banu, *op. cit.*, p. 202. Souligné dans le texte.

questions restées sans réponse

Qu'est-ce qui est propre à conquérir un cinéaste dans une production théâtrale?

Lequel, du théâtre et du cinéma, vous semble l'art le plus artificiel?

Certains personnages transposent en images tout ce qui les entoure. Quelle vérité y cherchent-ils?

Quelle est la part du «naturel», du «vrai», et du «fabriqué», du «feint», dans la séduction?

Le théâtre a-t-il, plus que jamais, besoin d'être séduisant?

On masque parfois le visage des acteurs, on camoufle et on maquille leurs corps. Cette distance, selon vous, peut-elle mieux captiver le public?

On a recours aujourd'hui à d'immenses écrans vidéo dans les mises en scène, où défilent en gros plans les visages des interprètes. Qu'est-ce qui nous touche dans la physionomie d'un acteur?

«Je le vis, je rougis, je pâlis à sa vue»... Si la fascination, l'égarement, le ravissement passent par le corps, croyez-vous que ce dernier, sur scène, soit la métaphore privilégiée de tout discours théâtral?

L'art a-t-il besoin de la fascination?

Quelle est, au théâtre, l'importance de la séduction?

Umberto Eco a dit récemment que la «civilisation de l'image» était terminée (dans Le Nouvel Observateur, n° 1244, p. 35). À quels enjeux sommes-nous confrontés à présent?

À quelles fins fait-on servir, au théâtre, les artifices séducteurs?

«Séduire», nous dit le Robert, se conjugue sur «conduire». Quelle est, en art, la parenté entre ces deux verbes?

Qui cherchez-vous à séduire lorsque vous êtes sur scène?

La passion amoureuse vous semble-t-elle être le premier ressort d'un personnage dramatique?

L'artiste sur scène est-il lui-même un être fasciné?

Comment définir l'attrait qu'exerce une oeuvre artistique sur celui qui la regarde?

Les spectacles de danse mettent en scène des corps puissamment attirés les uns par les autres, qui se jaugent, se charment et s'entrechoquent. Croyez-vous que l'on puisse tomber amoureux d'une phrase?

Au-delà de son déploiement, un spectacle a-t-il quelque chose à dire?
