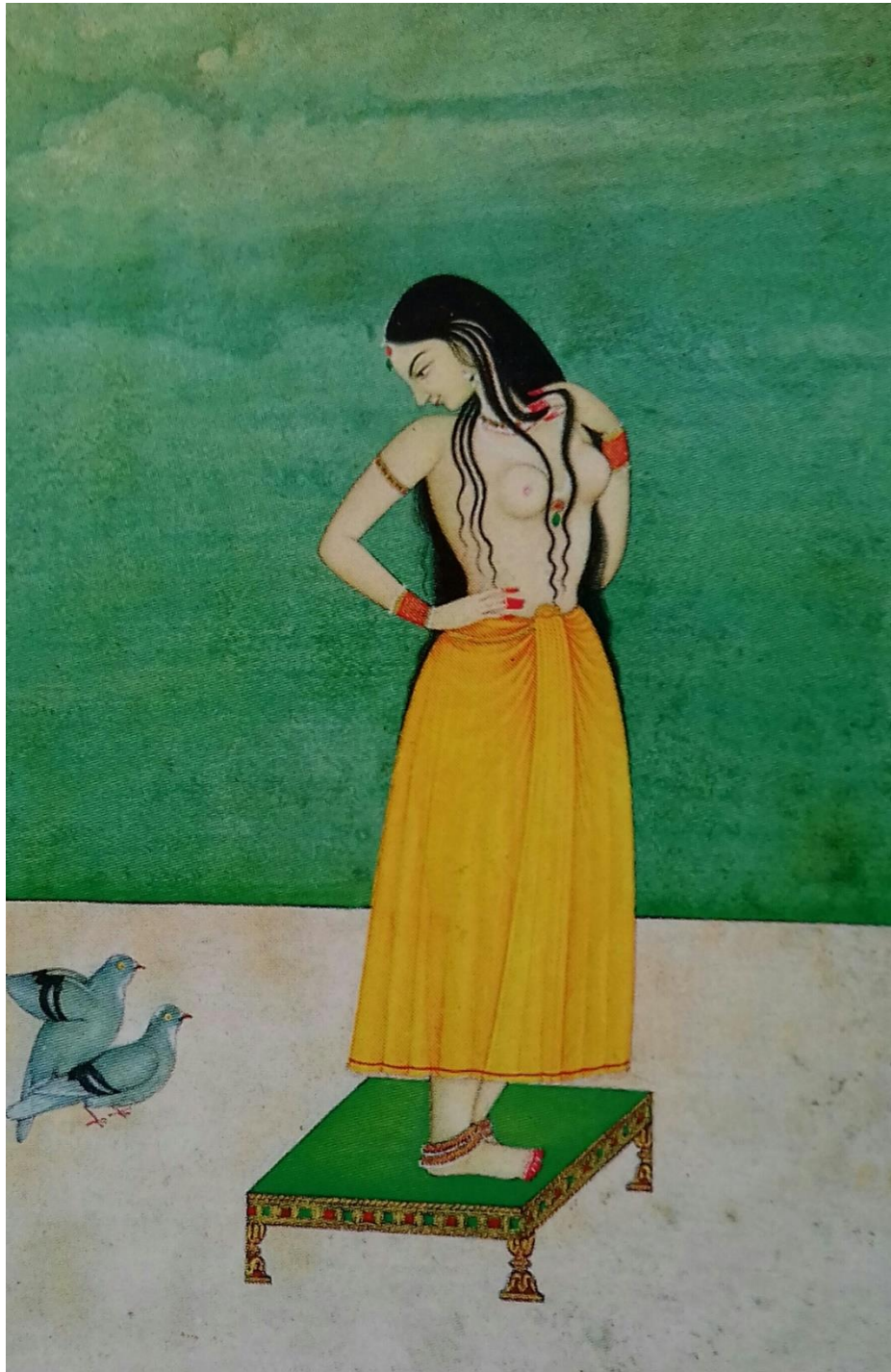


LE DESIR





Actes du Colloque

**Organisé par la classe préparatoire ECS Pierre Corneille,
Rouen**

Mairie de Rouen

Vendredi 6 mars 2020

Table des matières

Michael Verniquet, <i>Aspects de la conjugalité et du désir chez divers auteurs anglais de Shakespeare à Mc Ewan</i>	5
Sylvie Peyturaux, <i>Désir, délire, délices</i>	23
Lamara Leprêtre-Habib, <i>Le cinéma, ou la comédie du désir</i>	33
Guy Fessier, <i>La voracité du désir</i>	49
Quentin Leroux, <i>Le management à la conquête du désir</i>	60
Philippe Drieux, <i>Don Juan et la musicalité du désir, de Kierkegaard à Palladio</i>	61
Agnès Lainé, <i>Le désir : approche psychologique</i>	68
Présentation des auteurs et remerciements	70



Aspects de la conjugalité et du désir chez divers auteurs anglais, de Shakespeare à McEwan..

Bonjour à tous, pour cette journée dédiée tout entière au désir.

Et comme tout professeur de langue digne de ce nom, *worth his salt*, comme l'on dit en anglais, et vous aurez deviné que j'étais professeur d'anglais, l'évocation d'un concept quel qu'il soit, invite à la comparaison avec la façon dont il serait traité outre-Manche par les Anglais, héritiers d'une autre culture et d'habitudes mentales différentes des nôtres. Ces quelques lignes sont le résultat de cette réflexion - deux langues, deux cultures et donc en l'espèce deux perceptions du désir. Même si vous vous doutez bien que les pulsions charnelles issues du cerveau reptilien sont identiques pour tous les êtres humains indépendamment de leur nationalité.

I. Commençons par Shakespeare, [*enfant de la Renaissance, on l'oublie parfois*], qui trouve pour ses pièces dans les désirs humains les plus variés un riche terreau, *rich pickings*, désirs de tous ordres, de puissance, de vengeance, de gloire, de satisfaction charnelle, de moquerie, etc, mais il faut choisir et soyons partiiaux, trouvons des cas extrêmes, dans *Henry V*, le mariage dynastique, sans aucun désir sauf celui de faire son devoir envers son pays et sa maison, dans *All's Well that Ends Well*, le désir de l'un et la résistance pour ne pas dire le rejet de l'autre, et tout cela dans le contexte de l'époque élisabéthaine, où l'oscillation périodique du pendule entre le vice et la vertu inclinait vers une certaine licence des mœurs.....

Shakespeare accueille dans son théâtre, *the Globe*, tous les publics, du plus pauvre et fruste, les *groundlings*, qui paient une faible somme (*one penny*, le prix d'un pain) et restent debout, à l'aristocratique cultivé, il convient de satisfaire les deux, (une analogie contemporaine serait de chercher à combiner en un spectacle unique les auditeurs de France culture, les téléspectateurs d'Arte et ceux de M6 et de BFM tv!) ce qui rend son théâtre moins éthéré que l'on ne le pense habituellement, d'autant que les spectateurs participaient par leurs cris et commentaires à l'action, le lieu s'y prêtant, on n'était pas dans une salle à l'italienne, et qu'ils passaient aussi leur temps à boire et grignoter pendant les représentations. Prenons un seul exemple :

Romeo and Juliet décrit si bien l'irruption du désir chez des adolescents, Juliette n'a que 14 ans, irruption de ce désir physique irrésistible, impétueux, fougueux, alors que tout sépare les deux tourtereaux (sauf la classe sociale), les familles respectives se vouant une haine féroce, jamais normalement ils n'auraient pu convoler, ce désir physique qu'on appelle l'amour emporte toutes les digues de la convenance et de la raison. Ils prennent tous les risques. C'est très beau, mais les *groundlings* voulaient un peu plus sensations fortes. Ils seront servis, la nourrice par exemple est loin d'être la bonne femme dévouée à Juliette habituellement représentée, elle a de ces sorties qui avaient pour but de faire hurler de rire les *groundlings*, et même à l'acte V, à l'acmé de la tragédie, lorsque la mort va réunir les deux jeunes mariés, Juliette dit, prenant le poignard de Romeo avant de ne s'en frapper: "*Oh happy dagger/ This is thy sheath; there rust and let me die*". V, 3, 169 [Toi, poignard chéri/ C'est ici ton fourreau, Repose, laisse-moi mourir.] traduit joliment François Victor Hugo.

Triste, mièvre, souvent joué dans les pensionnats de jeunes filles.

Alors que Shakespeare, pour ses *groundlings*, emploie le *double entendre*. Poignard est évidemment le membre viril, le fourreau, je vous laisse deviner, et mourir, *to die*, signifie aussi au temps de Shakespeare, avoir un orgasme. Le tragique se mêle à l'obscène, le grandiose à l'ordure, ce qui est très courant dans ce théâtre qu'on a trop intellectualisé. Le désir le plus animal le baigne tout entier. - ce qui n'est pas le cas des grands dramaturges français du XVII.

1. *Henry V*. La pièce patriotique d'Henry V, qui ridiculise les Français punis de leur vanité aristocratique par la défaite d'Azincourt 1415, évoque les unions princières qui scellent les traités entre nations, le désir des conjoints ne compte absolument pas, il convient de se sacrifier pour le

bien du royaume. Tout le contraire de *Roméo et Juliette*. Cette pièce aborde la problématique des mariages arrangés, il convient d'apprendre à désirer le conjoint imposé par la nécessité, le lot commun des dynasties princières, (et de bon nombre de jeunes jusqu'à nos jours) comment faire contre mauvaise fortune bon cœur, faire naître un désir absent ? .

[La princesse française future promise se prénomme Katherine, et dans la pièce se trouve à Rouen. Pour continuer de ridiculiser la France, et amuser les *groundlings*, elle apprend l'anglais.

K. *Alice, tu as été en Angleterre, et tu bien parles le langage*

A. *Un peu, madame.*

K. *Je te prie, m'enseignez - il faut que j'apprenne à parler [...]*

Je ne doute point d'apprendre, par la grâce de Dieu, et en peu de temps. [...]

A. *N'avez-vous pas déjà oublié ce que je vous ai enseigné ?*

K. *Non, je réciterai à vous promptement : d'hand, de fingre de mailès...*

A. *De nailès, madame.*

K. *De nailès, de arm de ilbow*

A. *Sauf votre honneur, d'elbow*

K. *Ainsi dis-je : d'elbow, de nick, et de sin. Comment appelez-vous le pied et la robe ?*

A. *Le foot, madame, et le count.*

K *Le foot, et le count ? O Seigneur Dieu ! ils sont mots de son mauvais, corruptible, gros et impudique... (III, 4)]*

A l'acte V, scène 2, le roi vainqueur fait sa cour, cherche à faire naître un désir chez Katherine comme chez lui-même, et parle comme un soudard qu'il est probablement. "*Do you like me Kate?*" puis "*you are like an angel*". Ensuite, il affirme son identité guerrière, il n'est ni poète ni danseur, et s'il pouvait faire sa cour en jouant à saute-mouton ou en voltigeant en armure sur sa selle, c'est rapidement qu'il sauterait sa femme: cru, mais efficace. *I should quickly leap into a wife...*" (le public devait apprécier), Henri dit parler comme un soldat (*I speak to thee plain soldier*) il ne minaude pas, va droit au but *I know no ways to mince it in love*, comme Donald Trump, il veut un "deal", *so clap hands and a bargain* (=tope la!); le désir de Katherine est long à s'éveiller, en effet, comment aimer l'ennemi de son pays? (la réponse de Henri est royale, son pays, il l'aime tant qu'il l'a conquis militairement jusqu'au dernier village)

Cans't thou love me? /I cannot tell/ Come I know thou lovest me thou must prove a good soldier-breeder.

Le roi s'enhardit : "*I will kiss your lips, Kate*" / " Elle lui répond: *Les dames et demoiselles pour être baisées devant leur noces, il n'est pas la coutume de France.*"

Il l'embrasse : *You have witchcraft in your lips, Kate.*

Tout est artificiel, mais ce lot commun des grands de ce monde n'était pas particulièrement enviable. Bien plus crédible est le roi-soldat de l'acte III, impitoyable (*the gates of mercy shall be all shut up*) devant Harfleur qu'il assiège en menaçant des pires sévices les habitants d'une ville qui ne capitulerait pas: La première menace est de livrer au désir des soudards les jeunes filles de Harfleur, si ses défenseurs ne se rendent pas: vos filles pures (*fresh fair virgins...*)...tomberont sous la main du viol ardent et forcené...(*hot and forcing violation*) attendez-vous à voir l'aveugle et sanglant soldat tordre d'une main hideuse malgré leurs cris perçants, la chevelure de vos filles (*shrill shrieking daughters*)...vos enfants nus embrochés sur des piques... (III,3). Mœurs bien du temps de Shakespeare et que n'auraient pas désavouées les contemporains français des guerres de religion.

Cela dit, pour Shakespeare, l'amour "normal" implique la satisfaction réciproque des désirs sains et naturels de l'homme et de la femme, il s'agit tout à la fois de l'interaction de l'esprit, du cœur et des sens.¹..

2. *All's Well that Ends Well*, ou la non réciprocity du désir et la mésalliance.

Dans AWEW nous sommes confrontés à la problématique de l'amour d'une femme pour un homme qui la rejette (*unrequited love* en anglais) ; Helena, fille d'un médecin, guérit le roi de France, et obtient de ce dernier la réalisation d'un vœu, qui est d'épouser le comte Bertram - évidemment non consulté et refusant par morgue aristocratique cette alliance imposée avec une roturière. Mais

¹Herford, *the norm of love: "the natural and healthy self-fulfilment of man and woman, calling heart and wit and senses alike into vigorous play."* (in *Shakespeare's Treatment of Love and Marriage*, pp.21-2)

il n'a pas le choix: *Why, then, young Bertram, take her:/ She's thy wife. ... Here, take her hand... Take her by the hand / and tell her she is thine...* (III, 2). Le comte dit qu'il ne la reconnaîtra comme sa femme que si elle porte la bague qu'il a au doigt et attend un enfant de lui. Conditions impossibles puisqu'il part faire la guerre en Italie et préfère combattre que d'avoir à supporter sa situation conjugale : *War is no strife / To the dark house and the detested wife. II,3,308-9*. Mais repoussée, Helena n'a pas froid aux yeux. Elle se déguise en pèlerin, en homme, (ce qu'elle est, les femmes étant jouées par des hommes à l'époque) prend nuitamment la place de la maîtresse italienne de Bertram dans son lit, se fait donner la bague, conçoit un enfant et force son mari à s'avouer vaincu. Féministe avant l'heure, Helena est a *wench*, une fille que j'imagine bien en chair et sachant ce qu'elle veut, prête à tout pour obtenir ce qu'elle souhaite.

Victoire par KO de la jeune personne. Il n'est pas interdit de plaindre le comte Bertram, victime de l'arbitraire royal et du féminisme...

†††

II. Divorce et protestantisme, John Milton. *Doctrine and Discipline of Divorce* (1644)

Shakespeare mort, la tragédie élisabéthaine dégénère et se dégrade, c'est la décadence, le sang coule à flot, l'inceste et autres turpitudes s'étalent au grand jour, et ce au grand scandale des puritains qui s'en offusquent. Par exemple, le *'Tis Pity She's a Whore* (1627?) de John Ford, aborde l'amour sincère mais incestueux refusé par la société, entre un frère et une sœur, et donne à voir sur scène le frère brandir sur sa dague le cœur arraché et embroché de sa sœur chérie... John Webster (*the Duchess of Malji* - 1614 tragédie horrible et sinistre) montre la torture morale, l'assassinat sur l'ordre du cardinal son frère de la duchesse et de ses enfants, puis de son mari. Morbide mais d'une grande tenue, les puritains sont bien entendus choqués et fondés à qualifier le théâtre d'œuvre du diable.

Retour du pendule vers d'autres excès de pudibonderie après la victoire de Cromwell et des puritains. Et voici que l'extraordinaire John Milton fait irruption sur la scène du "désir" si j'ose dire, avec le sujet du divorce. Il est ce qu'on appellerait aujourd'hui un intellectuel engagé, lettré comme on ne l'est plus, il revient d'Italie où il résidait pour s'engager aux côtés de Cromwell, dont il deviendra secrétaire aux langues étrangères - il en aurait maîtrisé une bonne dizaine, italien, français, espagnol, allemand, néerlandais, latin, grec, hébreu et le syriaque, j'en oublie - et il est confronté à la problématique de l'indissolubilité du mariage chrétien, ce que Dieu a uni, que l'homme ne le sépare pas. Marié depuis à peine quelques mois à Mary Powell, il voit son épouse légitime quitter le domicile conjugal et retourner chez son père.

Que faire ? La problématique est de toujours, et la solution de facilité est de se trouver un amant ou une maîtresse (rois de France). Mais notre personnage est puritain et compte rester dans le cadre des pratiques licites et ne pas pécher; il aurait pu poursuivre sa femme pour abandon du domicile conjugal, pour manquements aux devoirs afférents à son rôle d'épouse, mais cela aurait été trop simple, Milton s'attache à démontrer que dans toutes les Écritures, le véritable dessein de Dieu est l'accomplissement par le mariage des désirs de l'homme de partager avec sa compagne non seulement sa couche mais aussi des expériences, des conversations, des intérêts communs, et ce sont les éléments de ce commerce qui rendent l'homme heureux: si le mariage ne donne pas les effets escomptés, il y est donc légitime de divorcer pour obtenir ce que le créateur a voulu en premier lieu. Un peu jésuitique pour un puritain !

La relation conjugale repose sur un contrat, une alliance, a "*covenant*" (concept biblique), l'autonomie du sujet, la conscience de ce que l'on fait. La sexualité y a sa place mais aucunement la première. Pour Milton, la relation égale, la "*conversation*" entre l'homme et la femme est ce qui importe. De la part d'un puritain cela peut choquer (et son essai, *Doctrine and Discipline of Divorce* 1644)) sera diversement reçu parmi ses pairs.)

N'oubliez pas que St Paul fut un des grands inspirateurs du mouvement protestant, et sur le mariage, ce dernier est clair. Par exemple, dans la première épître aux Corinthiens, en son chapitre VII, verset 1, il est on ne peut plus péremptoire: "*it is good for a man not to touch a woman*" mais au

verset 9, il finit par concéder : "...if they have not continency, let them marry: for it is better to marry than to burn".²

Nous touchons ici à la contradiction qui a embarrassé le christianisme depuis les origines. Paul estime que par la continence et le jeûne, l'homme doit anticiper le royaume à venir, élever son âme, rester sur le *straight and narrow* (et ne pas penser aux œuvres de chair vulgaires et bestiales) essayer de s'approcher des anges, qui n'ont pas de sexualité, étant de purs esprits, s'unir à Dieu; dans le combat entre l'esprit et la chair, il doit vaincre la "concupiscence", désir sexuel primitif par la maîtrise de soi (plus tard repris par St Augustin).

Mais le christianisme est aussi la religion de l'incarnation, de Dieu fait homme, et considérer comme suspect tout plaisir, ne pas le trouver licite, ne pas transmettre la vie semblent en contradiction avec le message du Christ. Faire une seule chair, le désirer, pacifier la relation sexuelle, et la considérer comme une vie de plénitude spirituelle, pourquoi pas ?

D'ailleurs, qui fait l'ange fait la bête et la continence attise généralement le désir, tout le monde n'étant pas Paul de Tarse. Ce qui aboutit à l'affirmation que Dieu et désir sexuel ne sont pas antinomiques, loin de là.³ Interdit, crainte et fascination, cette triade s'applique aussi bien à Dieu qu'à la sexualité.⁴

Et la psychanalyse s'emparera du thème du désir, de l'interdit de la souillure, du tabou.

Petite digression sur Milton. Si vous ne retenez qu'une chose de cet exposé, que ce soit celle-là. On peut attribuer à Milton la paternité du premier amendement de la constitution américaine : liberté d'expression totale, la censure est mauvaise, il est plus sain de laisser s'exprimer toutes les opinions pour pouvoir mieux les contrer, interdites, elles donneraient lieu à des théories complotistes. Ne vous étonnez pas de trouver des sites extrémistes aux E-U., pays de culture protestante, on y applique les idées de John Milton telles qu'exprimées dans son pamphlet *Areopagitica* (1644). La France, de culture catholique, a fait un choix différent, dont il n'est pas certain qu'il soit préférable...

[Dans son *Paradise Lost*, 1667, Milton décrit la félicité d'Adam avant la chute, et les relations en tout point agréables avec la "chair de sa chair". C'est son chef-d'œuvre, qu'il écrit, ou plutôt dicte, à ses filles, alors que ruiné par la restauration qui a anéanti ses espoirs d'un Commonwealth puritain, il est seul et aveugle. *Read himself blind*, comme l'on dit dans vos grammaires à juste titre.

Milton est un personnage complexe tout à la fois sensuel, orgueilleux et ambitieux, mais aussi aux idéaux élevés, s'appliquant une stricte auto-discipline sans du sacrifice et une grandeur d'âme incontestée, héritier à sa manière des humanistes, amateur de musique de littérature et des plaisirs de la vie civilisée.

Protestant il l'était : quoique contesté par les plus orthodoxes, il révèle cependant ce qui sépare une société de culture protestante d'une autre (la nôtre) de culture catholique. Les protestants sont les 'inventeurs' du divorce, par leur autonomie face aux écritures, (ils ne reçoivent pas de consigne d'un pape par exemple), ils pensent comme Calvin que les bonnes œuvres ne sauvent pas, mais que la grâce, don gratuit, est nécessaire, ils désacralisent donc tous les interdits. Dans les pays de culture protestante, mariages des pasteurs, prêts à intérêt, divorce, pilule anticonceptionnelle, préservatifs sont acceptés sans hésitation. (Cf différence entre l'Irlande du nord et celle du sud sur ces sujets.)]

Milton est la parfaite illustration des valeurs protestantes, encore bien vivantes aujourd'hui. Pierre Bréchon, professeur émérite à Sciences Po Grenoble, affirme dans *European Values Survey* de 2008 que 87% des luthéro-réformés sont pour l'avortement, 58% pour le pacs béni au temple, et 62% en faveur de l'euthanasie. Ce fort libéralisme des mœurs, cette individualisation, ou autonomie, cette forte confiance en autrui caractérisent une forme de pensée héritée de Milton entre autres, s'y

² Par parenthèse, ces idées étaient connues dans l'antiquité et les stoïciens en étaient les tenants, ils auraient pu indirectement influencer l'apôtre des gentils.

³Cf. Houziaux, *Idéal de chasteté des débuts du christianisme, pourquoi ?* (2008, Etudes théologiques et religieuses).

⁴. Les théologiens supputeront sur Adam et Eve au paradis avant la chute : s'ils s'unissaient c'était sans pécher, puisque la concupiscence (mot cher à St Augustin) est fille de la chute.

ajoute, encore aujourd'hui un sens de l'ordre et de l'autorité, la valorisation du libéralisme économique et une conscience politique avec une implication aussi plus développée. Très différent de ce que l'on trouve en France, pays de culture catholique.

†††

III. Prostitution à Londres au XVIII siècle.

La restauration de la monarchie ayant été actée par le parlement peu de temps après la mort de Cromwell, et mis en œuvre grâce à Monk, nouvelle oscillation du pendule, et retour d'une certaine légèreté propice à l'expression des désirs refoulés pendant l'interrègne (qui est l'appellation donnée par les monarchistes à la dictature de Cromwell et des puritains). Le souverain, Charles II, (1660-1685) fils de Charles I exécuté par le parlement, est intelligent, artiste et de mœurs dissolues, la France l'ayant hébergé pendant son exil explique sans doute pour un anglais ces propensions libertines. C'est le début du long XVIII siècle, de 1660 à la fin de la Régence au XIX en fait, siècle de guerres ininterrompues, de colonisation et d'affaires florissantes, de travaux scientifiques, du début de la révolution industrielle outre-Manche, ... et d'une dégénérescence de mœurs totale. Car le XVIII vous vous en doutez n'est pas seulement le siècle des préromantiques, des poètes (Pope, William Blake), des penseurs, des tenants du pathos romanesque (*The Vicar of Wakefield*, d'Oliver Goldsmith).

Le désir charnel, non satisfait chez certains dans le cadre de mariages arrangés, ne connaît pas de limites, la prostitution féminine à Londres, et sans doute à Bristol et dans d'autres ports maritimes, concerne des milliers de femmes, certaines font fortune et fréquentent les meilleurs milieux, achètent biens et propriétés à Londres. Charlotte Hayes est certainement la plus connue de ces propriétaires de "bagnios", bains en italien (pensez aux étuves au Moyen-Age, lieux de débauche aussi bien que bains publics). Et comme souvent en Angleterre, autre trait protestant, on révère la richesse et ferme les yeux sur la façon dont elle a été obtenue. Daniel Defoe, l'auteur de *Robinson Crusoe*, écrit aussi *Roxana, or the Fortunate Mistress* (1724), qui se veut le récit de l'ascension sociale d'une prostituée, du ruisseau à la conquête des plus hautes sphères de la société aristocratique. Un reflet de ce désir reptilien incontrôlé. Deux années auparavant, il publiait un roman picaresque *Moll Flanders*, racontant aussi la vie d'une pauvre fille née en prison, condamnée à la relégation, prostituée, voleuse, mariée plusieurs fois, même à son propre frère, mais qui devient riche, s'amende et se repent.

Ce Londres du XVIII est écœurant de débauche, on y organisait de très courues soirées dites "exotiques", au cours desquelles douze jeunes vierges étaient initiées en public, on appelait ces séances des "baptêmes", il s'agissait d'organiser des déflorations sacrificielles. Les désirs masculins les plus bas, voyeurisme, luxure s'étaient sans vergogne sur la place publique ; alors que les vrais malheureux, par centaines, noyaient leur chagrin dans le gin qui coulait à flots. (Cf. Hogarth)

Un roman célèbre illustre ces travers, il s'agit de *Fanny Hill, the Memoirs of a Woman of Pleasure*, écrit à la moitié du siècle par John Cleland. Tout s'inverse : la femme séduite devient séductrice, l'homme prédateur devient victime de son désir pour elle. Une presse érotique envahit Londres, qui donne des listes de prostituées, par exemple, un certain Harris publie *Harris's List of Covent Garden Ladies*, qu'il vend pour la somme de 2/6 (conséquente à l'époque), et il en vend 150000 exemplaires. Notons qu'il contrôlait lui-même quatre cents de ces "dames".⁵

D'où une réaction de philanthropes, de religieux (les Méthodistes des frères Wesley) et d'écrivains. La *woman of pleasure* devient *the unfortunate female* - on la plaint, elle est plus victime qu'autre chose. Defoe dans son *Moll Flanders* déjà annonçait ses préoccupations sociales, comme au siècle suivant

⁵ Saunders Welsh estimait le nombre de prostituées londoniennes à 3,000 en 1758, quarante ans plus tard, en 1795, le magistrat Patrick Colquhoun lui parlait de quelque 50,000... .

Dickens le fera, les préoccupations de ce dernier concernant surtout les enfants, et non les prostituées. Samuel Richardson, dans son célèbre roman, *Pamela, or Virtue Rewarded*, (1740-1742) donne dans le sordide du réalisme social, les jeunes domestiques souvent placées très jeunes étaient des proies faciles du désir des mâles de la famille d'employeurs, ici, non seulement Pamela résiste, mais elle parvient à réformer moralement son importun d'employeur sans scrupule, le convertit et l'épouse. Hogarth le caricaturiste, dans une série de planches intitulées *The Harlot's Progress* (=la carrière de la femme de mauvaise vie), décrit le sort si fréquent de ces filles de la campagne montant à Londres pour travailler et devenant dès leur arrivée en ville la proie des maquerelles. Et à sa façon, Tom Jones, le héros du roman éponyme de Henry Fielding, (1749) malgré ses frasques sexuelles et ses rocambolesques aventures picaresques, finit par épouser sa Sophie qui a fui le domicile paternel pour éviter le mariage que son père voulait lui imposer. La réaction contre ces excès libertins était en marche, et une fois encore le balancier se mit à revenir vers plus de retenue et de vertu, certains parleraient de répression, en tout cas dans les milieux de la *Middle class*, l'époque victorienne allait accentuer ce tropisme vertueux.

††

IV. Le désir des femmes écrivains du XIX.

1). Le XIX a vu fleurir un certain nombre de romancières, et c'est par le prisme de ces dames que je voudrais étudier le désir féminin. Pensons à Jane Austen, Elizabeth Gaskell, les trois soeurs Brontë et George Eliot, j'en oublie certainement.

Une des caractéristiques de la presque totalité de ces dames est d'avoir été filles de pasteur. Cette catégorie de la population est archétypale de l'Angleterre depuis le XVIII et du XIX d'ailleurs, et la France et l'Angleterre sont de ce point de vue très différentes, tout simplement parce qu'un pays protestant connaît de nombreux pasteurs, tous mariés et pères de famille nombreuse, alors qu'en principe le curé catholique ayant fait vœu de chasteté, n'a point de descendance avouée.

Ces pasteurs anglais du tournant du XIX sont quasiment tous issus de l'aristocratie, de la gentry, ce sont les cadets qui choisissent cet état ecclésiastique, le droit d'aînesse les privant de tout héritage conséquent.⁶ Ils cherchent une paroisse, si possible aux revenus corrects, afin de pouvoir subvenir à leurs besoins. Les études de théologie sont longues et compliquées, ces gens, passés par Oxford et Cambridge sont cultivés et éduqués et leurs filles bénéficient de ce bain culturel, même si sans doute une éducation de "dame" comportera surtout des langues vivantes - italien, français et allemand - musique vocale et instrumentale, travaux d'aiguille, certaines connaissaient le latin et le grec mais plus rarement. [Ces familles de pasteurs forment une "*middle class*", classe moyenne très supérieure, éduquée et pouvant vivre 'bourgeoisement'. Entrer dans une telle famille peut être pour une fille pauvre une promotion sociale, pour une plus aristocratique, une garantie d'échapper au déclassement (cf les romans de Trollope, *Chronicles of Barsetshire*)]

2). *Marriage is indeed a manoeuvring business*" (*Mansfield Park*, Jane Austen)

Ces dames nous parlent du désir de mariage dans leurs romans (toutes) mais de quel désir s'agit-il ? Du désir sexuel, de l'Éros, de la satisfaction physique que peut procurer l'union des corps ? Du désir d'enfant ? Sans doute, mais de façon subliminale, comme effet collatéral du mariage qui doit surtout éviter le déclassement et une vie de dame de compagnie, de gouvernante, de maîtresse d'école ou de professeur. Devenir l'épouse d'un homme convenablement pourvu de deniers donnait la satisfaction d'être servie, d'avoir un cheval ou deux à l'écurie, des relations, une vie sociale. La satisfaction du désir reptilien semblait juste un corollaire, l'union charnelle parfaite un petit plus, certes agréable, mais somme toute secondaire. D'ailleurs, comme cette dernière n'est pas garantie, quels que soient les caractères et les goûts communs des futurs époux, c'est le hasard qui décide : "*Happiness in marriage is entirely a matter of chance. If the disposition of the parties are ever so well known to each other or ever so similar beforehand, it does not advance their felicity in the least...it is better to know as little as possible of the defects of the person with whom you are to pass your life*". (*Pride and Prejudice*).

⁶. par parenthèse, en Angleterre de nos jours il est encore parfaitement possible de priver un de ses enfants de toute part d'héritage. Autre différence avec la France.

Par la bouche de Charlotte, Jane Austin nous soumet ici une vision réaliste du mariage sans désir autre que d'asseoir, de sauvegarder une position sociale. Charlotte Lucas est fille d'aristocrates désargentés et membre d'une grande fratrie ; intelligente et sans illusions, quand M. Collins, odieux pasteur arriviste, demande sa main, elle accepte. Aucun désir physique, peu importe, on fera avec. L'essentiel est ailleurs. Il est plus important de satisfaire son ambition que sa passion.

Collins avait d'abord demandé la main d'Elizabeth et avait essuyé un refus, il lui écrit: "*You must give me leave to flatter myself, my dear cousin, that your refusal of my addresses is merely words of course... it does not appear to me that my hand is unworthy of your acceptance, or that the establishment I can offer be any other than highly desirable... your portion is unhappily so small that it will in all likelihood undo the effects of your loveliness and amiable qualifications*". Autrement dit, une fille bien éduquée et désirable mais sans le sou (*portion so small*) ne peut espérer grand chose. Peu agréable à entendre mais si vrai.

[Dans une société stratifiée comme l'était la société du XVIII ou du XIX, il y avait les dames et les femmes du peuple, celles-là parlaient correctement, leur accent était sans doute aristocratique, leur vocabulaire et leur syntaxe un modèle. On ne s'habillait pas de la même façon que dans le peuple, il y avait deux mondes, et le désir suprême était de trouver un mari suffisamment riche pour éviter cette lente chute vers les basses couches de la société.⁷]

Jugez-en par vous-mêmes : Elizabeth Gaskell, fille d'un pasteur unitarien [qui avait quitté le ministère par scrupule de conscience,] nous donne dans *Wives and Daughters*, (chef d'œuvre injustement méconnu de la littérature du XIX) un bel exemple de ce désir d'échapper au déclassement, aux tortures impliquées par le manque d'argent lorsqu'il s'agit de s'habiller comme une dame et de fréquenter la bonne société.

Mrs Kirkpatrick est veuve et survit en essayant d'éduquer quelques jeunes filles dans une minable petite école qui ne rapporte rien sauf des ennuis, sa seule satisfaction est de retourner pendant les vacances dans le château de la famille dont elle a été la gouvernante avant son mariage. Et soudain, le prospère médecin du village, veuf lui aussi, et qui ne sait comment élever sa fille adolescente livrée à elle-même pendant ses longues journées lui propose de l'épouser.; notons bien qu'ici il s'agit avant tout de trouver une marâtre jugée indispensable, à une fille adolescente et orpheline. La satisfaction du désir physique était pour les mâles victoriens très facile à satisfaire, depuis le XVIII, la prostitution continuait de prospérer. Mais il cherche une mère de substitution pour sa fille unique.

'*Could you love her? [...] Will you give me the right of introducing you to her as her future mother; as my wife?*'
[...]*She hid her face in her hands.*

'*Oh! Mr Gibson,*' *she said; and then, a little to his surprise, and a great deal to her own, she burst into hysterical tears: it was **such a wonderful relief** to feel that **she need not struggle any more for a livelihood.***⁸

Sa première pensée : voici enfin survenue la fin de ses difficultés financières, le reste importe peu. Plus jamais elle ne craindra de déchoir socialement - et le médecin, qui n'est pas véritablement épris de sa nouvelle épouse, verra très rapidement ses réels défauts apparaître.

Pour la future Mrs Gibson, les blessures d'amour propre vont s'évanouir ; on appelait les domestiques par des prénoms, pas toujours les leurs d'ailleurs, et c'était le cas pour Hyacinth . On savait se tenir et il fallait accepter son statut d'inférieur social. Le mariage à un notable rétablit la situation. Le désir concupiscent ? On n'en parle pas, il surviendra, mais quelle petite chose à côté de l'avantage social !

'*Call me Hyacinth -your own Hyacinth. I can't bear "Clare", it does so remind me of being a governess, and those days are all past now*'

'*Yes, but surely, no one can have been more valued, more loved than you have been in this family at least.*'

'*Oh yes! They have been very good. But still one has always had to remember one's position.*'

⁷*Lady Chatterley's Lover*, de DH Lawrence qui marque l'après première guerre mondiale est sur ce point révélateur: ce qui choque plus que la description franche et graphique des ébats entre la femme d'un aristocrate émasculé pendant la guerre et son garde chasse est le franchissement de cette barrière entre les classes. Si elle avait choisi un aristocrate, le mari aurait fermé les yeux. Elle trahit sa classe sociale et sera donc punie.

⁸*Wives and Daughters*, p 140 édition Penguin.

La plupart des héroïnes de Jane Austen, fille de pasteur, partageront un semblable désir, qu'elles le reconnaissent ou non. Elizabeth Bennet finit par épouser un aristocrate richissime, dans *Pride and Prejudice*, le conte de fée est si invraisemblable qu'il explique sans doute le succès du roman. Et même remarque pour *Sense and Sensibility*, où un scénario identique se produit, le colonel Brandon épouse la fougueuse et romantique Marianne, alors que son aînée convole avec Edward Ferrars, déshérité par sa mère et aspirant à une vie rangée de pasteur, ...*Country living is my ideal... a small parish where I might do some good. Keep chickens. Give very short sermons.*

†††

V. *The worm has turned...* ou désir reptilien exacerbé.

Après le premier conflit mondial, retour de balancier, les conventions victoriennes s'envolent, et le désir physique animal sensuel voluptueux et grossier s'étale un peu comme au XVIII. D.H. Lawrence et son célèbre *Lady Chatterley's Lover*, en est la parfaite et crue illustration. Chez Connie (=Lady Chatterley) seule la soumission aux exigences du désir physique importe : *She had to be a passive, consenting thing, like a slave, a physical slave. Yet the passion licked round her, consuming, and when the sensual flame of it pressed through her bowels and breast, she really thought she was dying : yet a poignant, marvellous death. ...She would have thought a woman would have died of shame [...] fear can only be chased away by sensual fire,...and routed by the phallic hunt of the man.*⁹

†††

Pour conclure sur un auteur moderne que vous connaissez tous, Ian Mc Ewan, là le désir sexuel s'exprime ouvertement, le refoulement n'est plus de mise, et le roman *Atonement* en est un parfait exemple. C'est en effet le brouillon expédié par erreur à la fille de l'employeur de sa mère, l'objet du désir du jeune et sympathique malheureux héros, qui enclenche la spirale infernale du sort qui va s'acharner. Ce fantasme sexuel ne peut plus clairement s'écrire, je n'ose vous le traduire, c'est le désir reptilien avec un D majuscule, XXL pour parler moderne.

"In my dreams I kiss your cunt, your sweet wet cunt. In my thoughts I make love to you all day long" Shakespeare n'aurait pas désavoué ces lignes, sans doute les aurait-il plus poétiquement écrites, avec force *double entendre*. Ayant atteint des sommets dans l'expression du désir et connaissant le balancier et ses oscillations, la réaction ne tardera sans doute pas, nous verrons bien. Et j'espère que vous êtes à présent convaincus qu'une déclinaison britannique du désir existe bel et bien.

Je vous remercie.

⁹*Lady Chatterley's Lover*, p 258 édition Penguin.







KYPROS PRESS



THE DOCTRINE &
DISCIPLINE OF DIVORCE

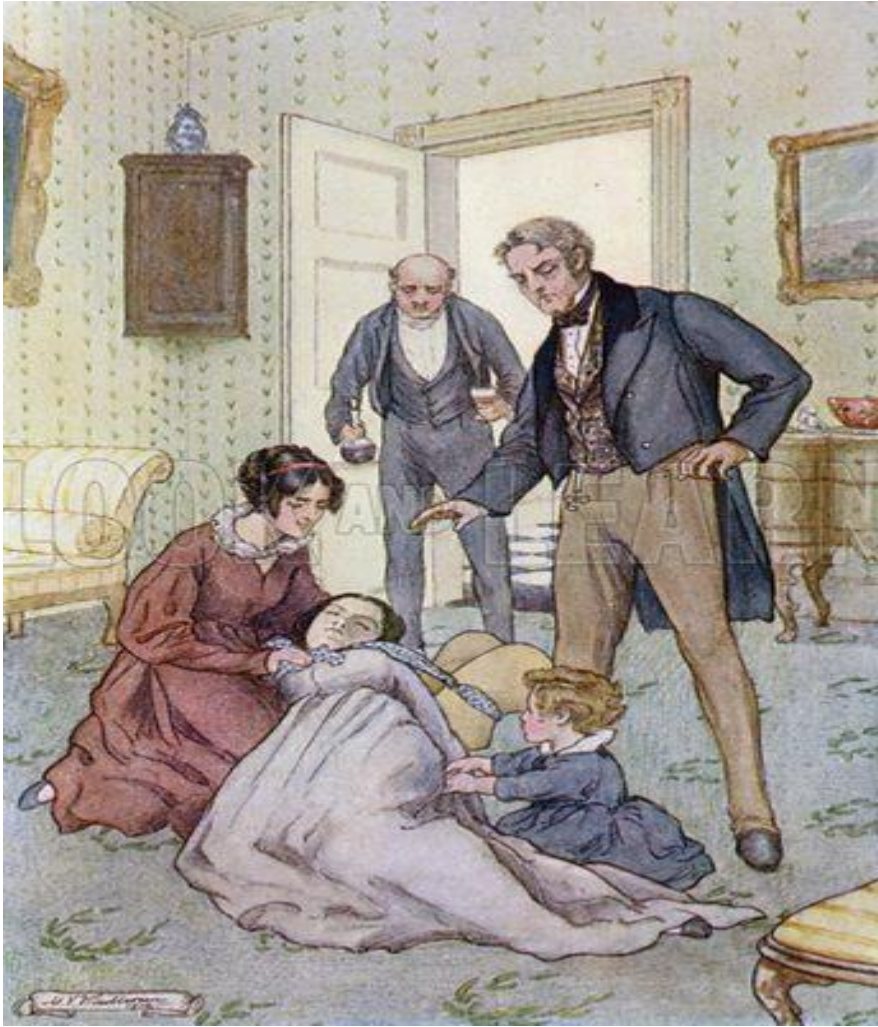
JOHN MILTON

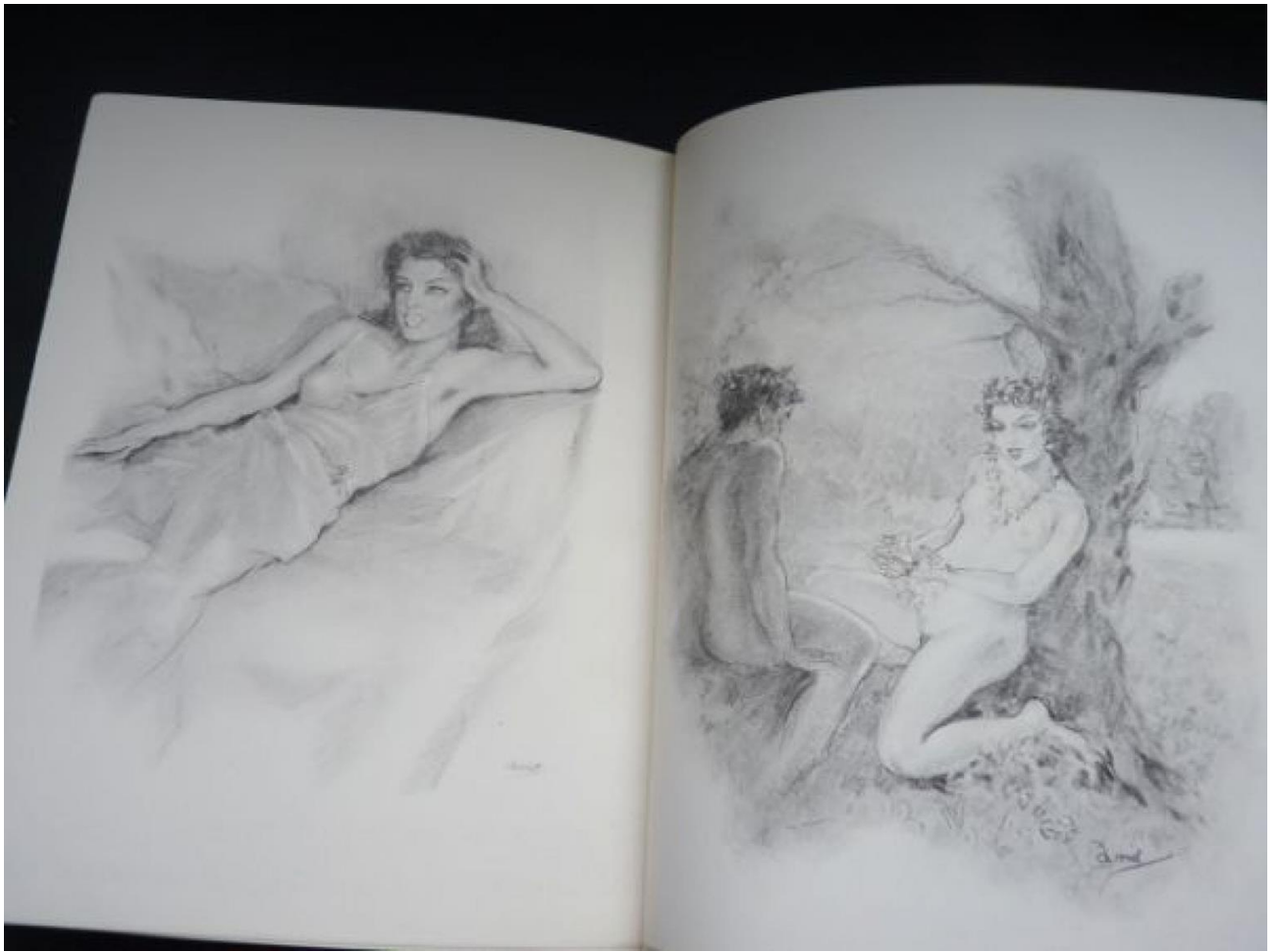












Désir, délire, délices

Eros, « fils de Poros et Pénia »¹⁰, mythe de l'androgynie¹¹, péché originel, Œdipe et Electre... Le désir, il faut l'avouer, a bien mauvaise réputation, érotique en particulier. De là ces exhortations, récurrentes, à nier, limiter, dominer ses désirs — la philosophie épicurienne elle-même, si souvent mal comprise, est un ascétisme très rigoureux — dans une cohérence idéologique évidente, celle de l'Occident, lequel identifie la matière donc le corps au mal et à la servitude, folie de la chair désirante contre les intérêts de la raison ou l'amour de Dieu. Ainsi, Saint Augustin confesse les errances de ses jeunes années :

« Les vapeurs grossières et impures qui s'élevaient de la boue et du limon de ma chair et du bouillon de ma jeunesse obscurcissaient mon cœur et l'offusquaient de telle sorte qu'il ne pouvait discerner la sérénité pure et resplendissante d'une affection légitime d'avec les images ténébreuses d'un amour infâme. Ces deux causes qui se mêlaient ensemble allumaient en moi le feu d'une brutale concupiscence, emportaient la faiblesse de mon âge dans les dérèglements violents des passions, comme au travers des roches et des précipices, et la plongeaient dans le gouffre des crimes honteux »¹².

Haine du désir, haine du corps. Longtemps, longtemps, nous avons été éduqués dans cet esprit, et sans doute portons-nous encore le souvenir plus ou moins confus de cette condamnation sans appel.

Il est peut-être de bon de se tourner vers d'autres cultures pour voir les choses différemment, l'Inde, précisément, qui n'oppose ni ne hiérarchise, le corps et l'esprit, de même qu'elle assume cette vérité : nous naissons humains, désirants et sexués. C'est ce qu'enseigne le *Kâma Sûtra* (de *Kâma* : désir et *Sûtra* : aphorismes), recueil d'aphorismes sur le désir, écrit par le moine brahmane Vâtsyâyana, vers le Vème siècle de notre ère. L'ouvrage, illustré, est souvent regardé par l'occidental toujours un peu honteux de son corps et de sa sexualité — quoi qu'on en dise, comme un manuel de pornographie. Il n'est en rien. Pour la philosophie hindoue, l'érotisme participe à l'équilibre d'une existence humaine. Il en est l'une des finalités, selon les âges de la vie : « Celui qui connaît les vrais fondements de cette science, préserve sa vertu (*dharma*), sa richesse (*artha*), et ses jouissances sensuelles (*kâma*) et respecte les coutumes de son peuple, est assuré de parvenir à la maîtrise de ses sens. »¹³. L'Inde affirme ainsi la dimension spirituelle du désir qui unit l'humain à la nature et aux dieux.

Ce que transmet cette culture si lointaine, fascinante, c'est que désirer est une expérience totale, qui engage donc le tout de l'humain. Et pour cette raison, tout désir serait initiatique, original et originaire,

¹⁰ Platon, *Le Banquet* (203b-e)

¹¹ *ibid.* (189d-192e)

¹² Saint Augustin, *Confessions* II-2 (td. A. d'Andilly)

¹³ Citation extraite de *Kâma Sûtra*, Introduction (td. J-M. Jacot, Le courrier du Livre, 2002). Noter que Kâma est le dieu hindou de l'amour.

comme une cérémonie qui restituerait l'union d'un premier couple, quel qu'il soit. Mais encore parce que le désir délivre toujours un enseignement, désirer dépasserait amplement l'expérience particulière qu'on peut en faire et nous ouvrirait à l'universel. En cela, les désirs parlent à l'humain. Nous le pressentons, confusément. Mais que disent-ils ? De quoi nous parlent-ils ?

Parmi les croyances relatives au désir et qui justifieraient sa mauvaise réputation, il y a l'idée que tout désir procède d'un manque — et/ou l'engendre, et dans la mesure où l'on manque toujours d'un « quelque chose », que tout désir a un « objet ». C'est ainsi qu'on se représente souvent la situation : un face à face sujet désirant / objet désiré. Tel est le schéma de l'analyse hégélienne, laquelle met en scène un sujet qui se cherche, qui cherche à prendre conscience de soi, c'est-à-dire de l'activité libre qu'il est, et, à cette fin, tente l'expérience du désir : d'un objet qui est « l'autre », « supprimé-conservé » lorsque le désir est satisfait et meurt, pour se renouveler, et indéfiniment. Par quoi la conscience fait l'épreuve du manque et de la dépendance, dans l'exigence de trouver toujours un « quelque chose » à désirer. Il est vrai qu'ici l'enjeu du désir est un « connaître » : passer de la certitude (subjective) à la vérité (objective) d'être sujet, c'est-à-dire activité libre laquelle, pour apparaître à ma conscience, pour qu'elle soit représentée, doit être posée face à soi, et la « suppression-conservation » de l'objet du désir, qui a été désiré et ne l'est plus, semble en être la « concrétisation »¹⁴

Sujet désirant / objet désiré, en réalité une simple transposition du couple : sujet connaissant / objet connu, dans une logique classique de la vérité ; de sorte que le mouvement du sujet désirant vers son objet puisse sembler analogue au mouvement du sujet connaissant vers l'objet à connaître, c'est-à-dire à assimiler. Cependant connaître, se connaître, prouver sa liberté, est-ce bien l'enjeu du désir ? Est-ce bien ce que l'on vit ? Retour à l'expérience.

Je sais que je désire, j'en suis conscient, je peux même le verbaliser : « je désire », et je sais aussi ce que je désire : « je désire tel ou tel objet ». Cependant, si l'on se concentre non sur l'objet ni sur les motivations réelles ou supposées du sujet désirant, mais sur l'expérience elle-même, on voit que le désir se présente à ma conscience d'une manière spéciale, que je ne confonds avec aucune autre. Je suis « conscience désirante », « conscience connaissante » ou « imaginante », et il ne me semble pas désirer quand je connais ou imagine... Si l'on se concentre sur l'expérience du désir, et même l'état désirant, on décrira une espèce d'inconfort, une tension, mais un inconfort doublé d'impatience ou d'excitation. Un inconfort qui dynamise en somme. Dans la tradition philosophique, cet inconfort porte un nom : « inquiétude ». « L'inquiétude (*uneasiness* en anglais) qu'un homme reçoit en lui-même par l'absence d'une chose qui lui donnerait du plaisir si elle était présente, c'est ce qu'on nomme désir », écrit Leibniz dans les *Nouveaux essais sur l'entendement humain*, restituant ici la thèse de Locke. Définition qu'il

¹⁴ Hegel, *Phénoménologie de l'esprit* IV

corrige cependant un peu plus loin : l'inquiétude est davantage une « demi-douleur » ou un « demi-plaisir », dont la perception est indistincte et confuse, ou bien nous serions dans la peine tant que l'objet de notre désir nous fait défaut. Elle consiste en réalité dans ces « petites sollicitations imperceptibles qui nous tiennent toujours en haleine [...] des déterminations confuses, en sorte que souvent nous ne savons pas ce qui nous manque »¹⁵

L'état désirant est donc inquiétude. Mais être inquiet ne signifie pas — en toute rigueur, manquer, être privé d'un « quelque chose » en particulier. Être inquiet, c'est ne pas être en repos, c'est-à-dire être en mouvement, juste ça. Dès lors, si le désir engage un rapport sujet/objet, procède du manque d'un « quelque chose » déterminé, c'est à l'évidence pour la conscience attentive et réfléchie, au moment où un « je » peut dire « je désire » ou « je suis désirant » et « désirant » devient une qualité qu'il s'attribue : « je suis désirant » comme je suis « connaissant » ou « imaginant ». En-deçà, il y aurait peut-être une expérience plus archaïque, plus intime, dont notre inquiétude serait une espèce de symptôme : une tendance ou effort ou puissance ; ce que Deleuze nomme : « l'immanence du désir »¹⁶. Il veut dire ainsi que, foncièrement, le désir ne se dirige pas vers un objet, il n'a aucun objet, ni un autre ni lui-même, il est pure et simple tendance, effort, puissance. Thèse dans le droit fil de la doctrine de Spinoza : « Chaque chose, autant qu'il est en elle, s'efforce de persévérer dans son être »¹⁷, et cet effort, le *conatus*, qui est « l'essence actuelle de cette chose »¹⁸, « lorsqu'il se rapporte à la fois à l'âme et au corps est appelé Appétit », et lorsqu'il s'accompagne de conscience, on le nomme Désir. De là cette conclusion, célèbre : « Il est donc établi par tout cela que nous ne nous efforçons à rien, ne voulons, n'appétons ni ne désirons aucune chose, par ce que nous la jugeons bonne ; mais, au contraire, nous jugeons qu'une chose est bonne, parce que nous nous efforçons vers elle, la voulons, appétons et désirons. »¹⁹.

Ce serait donc de façon seconde qu'un sujet désire un certain objet. Si le désir est mouvement, il n'est pas mouvement vers un « quelque chose » dont le manque déterminerait la mise en activité de la conscience désirante. Il n'est pas non plus un « agir », même si je peux agir en vue de satisfaire le désir que je me représente. Il serait davantage apparenté à un « faire » et même à un « produire ». Que produit-il ? Son objet comme objet du désir (rien n'est désirable en soi) et lui-même : il persévère tant que rien ne vient lui faire obstacle (selon une stricte application du principe d'inertie). Ainsi s'expliquerait le renouvellement indéfini du désir, que l'on constate en effet, renouvellement, c'est-à-dire naissance et anéantissement de nos désirs particuliers, les grands et les petits, ceux dont on a conscience, ceux que l'on sait, ceux qui nous font connaître le manque parce qu'ils ont un objet. Mais ceux-là ne sont peut-être que les expressions abstraites d'un seul et même grand désir, un désir général qui persévère tant que rien ne l'en empêche et qui n'est autre, selon Spinoza, que notre essence, à nous les humains. On

¹⁵ Leibniz : *Nouveaux essais sur l'entendement humain* (II, XX, §6).

¹⁶ G. Deleuze et F. Guattari : *Anti-Œdipe* (1972)

¹⁷ *Ethique* III, P6 (td. Ch. Appuhn, GF 1965)

¹⁸ *Ibid.* P7

¹⁹ *Ibid.* P9, scolie

ajoutera : notre essence en tant qu'être humain particulier et le fil conducteur de notre existence, car il y a indubitablement une affinité entre nos désirs, au cours de nos vies, ils font sens les uns par rapport aux autres, se lient intimement pour construire ce que nous sommes et ce dans quoi nous nous reconnaissons.

Il est donc possible de penser le désir sans la moindre référence au négatif, et même comme pure positivité, en-deçà de nos désirs sus, représentés, verbalisés... Deux niveaux, comme il y a deux niveaux de conscience, et peut-être davantage que cela. Reste que, dans la vie, nous désirons tout de même un « quelque chose », et nos désirs ne se nourrissent pas de rien. Qu'est-ce qui les alimente ?

Il y a une évidence : l'imagination est le support du désir. Notre expérience nous l'enseigne : à peine le désir effleure-t-il ma conscience, je commence à rêver. C'est ainsi que Rousseau analyse le rôle de l'imagination qui présente l'objet, le pare, l'embellit²⁰; faculté des possibles, faculté de la valeur qui crée le désirable de l'objet. Sans l'imagination, pas d'objet, sans objet, pas de désir « pour moi » : celui que je pense et qui peut me faire connaître le manque.

Cependant, ainsi qu'un peu d'attention à notre vie intérieure le révèle, l'objet imaginé-désiré n'est jamais un objet tout seul, hors du monde, au milieu de rien. Écoutons Rousseau, l'écrivain, le poète, l'artiste de la rêverie :

« Quels temps croiriez-vous, Monsieur, que je me rappelle le plus souvent et le plus volontiers dans mes rêves ? Ce ne sont point les plaisirs de ma jeunesse, il furent trop rares, trop mêlés d'amertume, et sont déjà trop loin de moi. Ce sont ceux de ma retraite, ce sont mes promenades solitaires, ce sont ces jours rapides mais délicieux que j'ai passés tout entiers, avec moi seul, avec ma bonne et simple gouvernante, avec mon chien bien aimé, ma vieille chatte, avec les oiseaux de la campagne et les biches de la forêt ; avec la nature entière et son inconcevable Auteur.

Mon imagination ne laissait pas longtemps déserte la terre ainsi parée. Je la peuplais bientôt d'êtres selon mon cœur, et chassant bien loin l'opinion, les préjugés, toutes les passions factices, je transportais dans les asiles de la nature, des hommes dignes de les habiter. Je m'en formais une société charmante dont je ne me sentais pas indigne, je me faisais un siècle d'or à ma fantaisie, et remplissant ces beaux-jours de toutes les scènes de ma vie, qui m'avaient laissé de doux souvenirs, et de toutes celles que mon cœur pouvait désirer encore, je m'attendrissais jusqu'aux larmes sur les vrais plaisirs de l'humanité, plaisirs si délicieux, si purs, et qui sont désormais si loin des hommes. [...]

Ainsi s'écoulaient dans un délire continu, les journées les plus charmantes que jamais créature humaine ait passées. »²¹

L'objet imagine-désiré prend donc place dans un espace, temps, lieu, il se charge d'affects, se lie à des symboles, souvenirs, représentations conscientes ou inconscientes... L'objet imaginé-désiré, celui sur lequel notre attention dirige sa lumière, émerge en réalité en réalité d'un fonds obscur auquel il demeure

²⁰ Rousseau : *Julie ou la Nouvelle Héloïse* (VI-lettre VIII)

²¹ Rousseau : *Lettre à Malesherbes* (26 janvier 1762)

lié et dont il est comme la cristallisation. Dans le film documentaire qui lui est consacré, Deleuze revient sur le propos général de l'*Anti-Œdipe*. Il s'agissait de présenter un nouveau concept du désir, dont on parlait jusqu'alors « abstraitement » :

« Vous ne désirez jamais quelqu'un ou quelque chose, vous désirez toujours un ensemble [...] Je ne désire pas une femme, je désire aussi un paysage qui est enveloppé dans cette femme [...] Là, je prends un ensemble à deux termes femme-paysage. Mais c'est tout à fait autre chose quand une femme désire une robe, tel chemisier [...] Elle le désire dans tout un contexte de vie à elle qu'elle va organiser [...] Je ne désire jamais quelque chose de tout seul, je ne désire pas un ensemble non plus, je désire dans un ensemble [...] Il n'y a pas de désir qui ne coule dans un agencement [...] Désirer, c'est construire un agencement »²²

C'est ainsi que le désir se lie au délire. Car un délire présente aussi un « agencement », composition, organisation. Il forme un tout, cohérent, bien qu'il nous transporte hors du réel. Il présente une solidarité tout/parties, et tous ses éléments font sens systématiquement, les uns par rapport aux autres et par rapport au tout. Un délire est finalement comme un « tableau ».

Alors, n'hésitons pas à faire, comme Platon, l'éloge du désir-délire : « Parmi nos biens, les plus grands sont ceux qui nous viennent par l'intermédiaire d'un délire, dont à coup sûr nous dote un don divin »²³, délire inspiré parfois par les muses, le délire du poète sans quoi il ne serait qu'un vulgaire technicien²⁴, le délire de l'âme philosophique, inspiré par un dieu, Eros, lequel la met en effet dans tous ses états :

« Celui pour qui l'abondant objet de ses contemplations, ce furent les réalités de jadis, celui-là quand il voit un visage d'un aspect divin, imitation réussie de la beauté, ou quelque corps pareillement bien fait, il éprouve d'abord un frisson et quelque chose l'envahit sourdement de ses effrois de jadis. Puis, le voici qui tourne ses regards dans la direction du bel objet ; il le vénère à l'égal d'un dieu ; s'il ne craignait même de passer pour être au comble du délire, il offrirait comme à une sainte image ou à un dieu, des sacrifices au bien aimé ! Or, au moment où il le voit, se fait en lui le changement qu'amène le frisson : une chaleur inaccoutumée. C'est que, une fois reçue par la voie des yeux l'émanation de la beauté, il s'échauffe et l'émanation de la beauté donne de la vitalité au plumage²⁵ [...] l'afflux de l'aliment produit un gonflement, un élan de croissance dans la tige des plumes à partir de la racine, dans tout le dedans de la forme de l'âme [...] elle est à la fois en ébullition, agacée, chatouillée dans le temps où elle fait ses ailes. »²⁶

On reconnaît ici l'état d'inquiétude dont nous parlions, celui-là qui semblait aussi agiter l'âme rêveuse de Jean-Jacques Rousseau, inquiétude dont on voit qu'elle n'est pas aspiration à une vulgaire jouissance dans laquelle le désir viendrait s'éteindre et avec lui la puissance délirante de l'esprit ;

²² *D comme désir* in *L'abécédaire de Gilles Deleuze*, Entretiens avec Claire Parnet, 1988

²³ Platon : *Phèdre* 244a (td. Léon Robin, *Les Belles lettres*, 1966)

²⁴ *Ibid.* 245a

²⁵ Comme chacun sait : en ce temps-là, l'âme était couverte de plumes... *ibid.* 251b

²⁶ *Ibid.* 251 a-c

aspiration non à la jouissance, mais au délice qui unit à l'idée de plaisir celle de ravissement. Être ravi, emporté, transporté : le propre de l'état délirant.

Ainsi, le désir-délire semble être un médium, un pont, un entre-deux : entre le naturel et le surnaturel, le sensible et l'intelligible, le sensuel et le spirituel, et c'est pourquoi il est puissance poétique, de « *poiesis* » : production, fabrication, création.

Si le désir-délire, le grand désir général qui fait notre essence, est tendance, effort, puissance et production, c'est primitivement sur le mode non peut-être à proprement parler inconscient mais faiblement, confusément ou obscurément conscient : une production machinale de la « machine désirante »²⁷ (Deleuze) ou de « l'automate spirituel »²⁸ (Spinoza). Mais rien n'empêche un « je » de s'approprier cet « appétit » archaïque, impersonnel, pour créer son propre désir, inventer un désir toujours original, malgré les ressemblances qu'il présente avec les désirs des autres ou certains de ses désirs passés. Un désir qui serait le mien propre, parce qu'il s'organiserait avec l'ensemble de ma vie intérieure, dont il modifierait le cours, mais encore le rythme ou la tonalité, ou encore la couleur, pour exprimer les choses en termes un peu bergsoniens²⁹.

Cependant, on ne crée pas à partir de rien. Le matériau du désir-délire n'est à vrai dire que le matériau ordinaire de l'imagination, les « petites sollicitations qui nous tiennent toujours en haleine », sensations, souvenirs, affects, le délire fait feu de tout bois. Mais ce matériau, c'est aussi celui du peintre ou du poète, l'expert en art d'imaginer. « Mystérieuse faculté que cette reine des facultés ! », écrit ainsi Baudelaire, « C'est l'imagination qui a enseigné à l'homme le sens moral de la couleur, du contour, du parfum et du son [...] Elle a créé au commencement du monde l'analogie et la métaphore. Elle décompose toute la création, et avec les matériaux amassés et disposés suivant des règles dont on ne peut trouver l'origine que dans le plus profond de l'âme, elle crée un monde nouveau »³⁰. Pour être « délirante », l'imagination artiste ou poétique n'est pas extravagante ou l'art serait incohérent et on n'y comprendrait rien. Non, le délire est « discours », donc « agencement », composition, mais délibérés, « selon des règles ». L'image de la rêverie, l'image extravagante de l'imagination laissée à son indépendance, peut ainsi devenir image poétique : métaphore, analogie, et le délire poétique soutenir un désir artiste, absolument neuf, absolument original, mais dont nous saisissons le sens, parce qu'il puise lui aussi dans ce fonds obscur dont les objets de nos désirs quotidiens seraient extraits. C'est ainsi que le délire est non seulement tableau mais récit, et c'est ainsi que nos désirs nous parlent.

²⁷ *Anti-Œdipe*

²⁸ *Traité de la réforme de l'entendement* § 46

²⁹ *Essais sur les données immédiates de la conscience* (ch.1)

³⁰ *Salon de 1859*

De quoi parlent-ils donc ? Que disent nos désirs ? Un désir est toujours « nostalgique », déclare Platon dans le *Phèdre*³¹, déjà cité. Le désir nous parle d'un temps lointain, le temps durant lequel l'âme philosophique, suivant le cortège des dieux, contemplant les essences dans la plaine de la Vérité³². Mais encore, un temps de plénitude, de profusion, un jardin d'Eden, un paradis, l'état de nature de l'homme imaginé par Rousseau tout à l'heure : un « Âge d'or » en somme, de la fraternité, de la communion, quand l'humain vivait en accord avec la nature, le monde animal, l'animalité en lui, quand l'humain était aussi en accord avec lui-même. C'est indubitablement cette jeunesse de l'humanité, innocente jusque dans la satisfaction de ses sens la plus folle, que décrit la rêverie érotique de Jérôme Bosch :



Jérôme Bosch : *Le jardin des délices* (panneau central)³³

³¹ 250c

³² Mythe de l'attelage ailé 246a&svtes

³³ Jérôme Bosch (environ 1450-1516), *Le jardin des délices*, Triptyque, entre 1494 et 1505, Huile sur bois, Musée du Prado, Madrid

Oui, nos désirs nous parlent de ce « monde d'avant », avant que l'intellect ne commence son œuvre d'analyse, et analyser, c'est décomposer, séparer, poser à part, hiérarchiser. Un monde d'avant la pensée qui intellectualise et qui juge et... désenchanté. Dans ce monde aucune ombre menaçante ne vient ternir la joie du premier couple, quand il se découvre³⁴, et l'histoire s'arrête au « jardin des délices »³⁵.

Désir, délire, délices... Le désir est délire et délices. Recueillons les leçons des peintres et des poètes, du philosophe, lorsqu'il veille à ne pas s'égarer dans l'abstraction, et du *Kâma Sûtra* qui nous enseigne l'art du désir, et l'art du désir, c'est l'érotisme : célébration des corps, de la beauté et de la vie.

Sylvie Peyturaux

³⁴ Voir en annexe page suivante : aile gauche (présentation d'Eve à Adam, sous l'arbre de la vie ; au centre : la fontaine de vie ; plus haut à droite : le serpent enroulé autour d'un arbre ; en bas à droite : des bêtes étranges émergent des profondeurs : tâche sombre / couleurs éclatantes du reste de la toile)

³⁵ Voir en annexe l'aile droite : l'Enfer. Le triptyque se lit donc comme un récit.

Annexe



Le jardin des délices : Le paradis terrestre (aile gauche)



Le jardin des délices : L'Enfer (aile droite)

Le cinéma, ou la comédie du désir,
Lamara LEPRÊTRE-HABIB

En relisant le titre de cette intervention, « Le cinéma, ou la comédie du désir », j'ai pensé qu'il aurait été plus précis d'annoncer « Le cinéma, ou la comédie du désir *mimétique* ».

Qu'est-ce que le désir mimétique ?

On pourrait dire que c'est la première comédie que joue le désir, ou plutôt qu'on se joue avec le désir. Cette comédie, c'est René Girard qui la décrit et c'est à lui que j'emprunte le concept de *désir mimétique*. Girard développe cette théorie dans plusieurs ouvrages dont *Des Choses cachées depuis la fondation du monde*³⁶ et avant cela dans *Mensonge romantique et vérité romanesque*³⁷. René Girard est un iconoclaste, attaché à déconstruire la « mythologie » du désir et pour être provocateur, si on posait la question de ce qu'est le désir, Girard pourrait répondre que ce n'est rien³⁸. En tout cas rien de ce qu'on en dit. « Le désir n'est pas aussi intéressant qu'il veut le faire croire. Loin d'être infinies, ses surprises sont toujours les mêmes, toujours prévisibles et calculables. »³⁹

À l'origine de ce mythe du désir se trouve l'*imitation*. Tout processus d'apprentissage découle du mimétisme. Et cette tendance que nous avons à imiter l'autre concerne toutes les conduites⁴⁰. Ainsi l'homme est-il incapable de désirer par lui seul : il faut que l'objet de son désir lui soit désigné par un tiers. Nous nous croyons libres, autonomes dans nos choix, que ce soit celui d'une cravate ou celui d'une femme ou d'un homme. Illusion romantique ! En réalité, nous ne choisissons que des objets déjà désirés par un autre. Ce qui nous apparaît le plus propre – notre désir ou nos désirs – est ce qui l'est le moins. Girard le résume en disant qu'il n'y a pas de « désir selon Soi »⁴¹ mais que le désir est toujours « selon l'Autre »⁴².

Il existe donc un mirage propre au désir qui serait d'en chercher la spontanéité, l'originalité, disons le caractère inné. Le désir est résolument acquis. La comédie qu'il nous joue est donc non seulement (1) de nous faire croire que son objet – quand le désir est fixé sur un objet – est intrinsèquement désirable, mais aussi (2) de nous faire croire que notre désir est inné – le

³⁶ René Girard, *Des Choses cachées depuis la fondation du monde*, 1978

³⁷ René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, 1961

³⁸ Qu'est-ce que le désir, donc ? Une notion engendrée par la rivalité, comme le sont l'honneur ou le prestige. Elles n'ont rien de tangible et pourtant le fait de rivaliser pour elles, les fait apparaître plus réelles que tout objet réel. « On peut décider de n'employer le mot désir qu'à partir du moment où le mécanisme incompris de la rivalité mimétique a conféré cette dimension ontologique ou métaphysique à ce qui n'était auparavant qu'un appétit ou un besoin. » (René Girard, *Des Choses cachées depuis la fondation du monde* [1978], Paris, B. Grasset, 1983, p. 418)

³⁹ René Girard, *Des Choses cachées depuis la fondation du monde* [1978], Paris, B. Grasset, 1983, p. 425

⁴⁰ Girard relève, sur ce point, une différence majeure entre l'homme et le reste des animaux. Car « l'imitation porte sur toutes les attitudes et comportements des animaux dominants *excepté les comportements d'appropriation* », ce qui signifie que l'imitation est partout chez l'animal mais qu'elle est « chassée du domaine où elle suscite la rivalité ». (R. Girard, *Des Choses cachées depuis la fondation du monde*, *op. cit.*, pp. 127-128) C'est là la différence majeure et radicale qui fait passer de l'animal à l'homme dans le processus d'« hominisation » : « c'est l'intensification de la rivalité mimétique partout visible déjà au niveau des primates qui doit détruire les *dominance patterns* et susciter des formes toujours plus élaborées et plus humanisées de la culture par l'intermédiaire de la victime émissaire. » (p. 130) Contrairement à ce qu'on constate chez les animaux « les sociétés humaines ne reposent pas sur des *dominance patterns* » : l'homme est prêt à risquer sa vie pour posséder ce que le dominant possède, là où l'animal se couche. Sur ces questions, voir le chapitre « Le processus d'hominisation » dans *Des Choses cachées depuis la fondation du monde*.

⁴¹ René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque* [1961], Paris, Hachette, 2004, p. 17

⁴² *Idem*.

« mensonge romantique ». Ce que Girard décrit est en fait une comédie où « le désir lui-même (...) se prend toujours à son propre jeu et (...) travaille toujours contre lui-même. »⁴³ A ce titre, il constitue à ses yeux une impasse.

Ce qui a permis à Girard de lever le voile sur le mécanisme du désir, c'est la littérature. Certains auteurs, Cervantes, Flaubert, Dostoïevski et Proust notamment, font dans leurs textes ce travail de dévoilement de ce qu'il appelle la « vérité romanesque » : le désir selon l'Autre. Ce travail initié par la littérature romanesque, Girard le poursuit ensuite dans le champ des sciences humaines.

Mon intuition est que le cinéma lui aussi est aux prises avec cette « vérité romanesque » qui déjoue les stratégies ou illusions du désir. Mais à un autre endroit, d'une autre manière que ne le fait la littérature. Et peut-être avec une autre fin. Car, déjà, entre Proust et Girard, existe une grande différence. Pendant que l'un fait des mécanismes du désir un matériau narratif, l'autre le décrypte de manière froide et « scientifique ».

Et le cinéma, lui, que fait-il, que peut-il et où se situe-t-il ?

* * *

Le présupposé anthropologique de René Girard est, au fond, que l'homme ne sait pas coexister avec l'autre dans un rapport autre que mimétique. Deux hommes dans une pièce ne se contentent pas d'être côte à côte : ils s'imitent.

Cela implique qu'on ne peut pas regarder sans imiter. Observer, ça n'existe pas. Observer, c'est toujours déjà imiter. La publicité fait-elle autre chose qu'exploiter ce constat ?

Il n'y a donc pas de spectateur. Ou plus exactement, il n'y a que des spectateurs, mais sous la forme de *spect-acteurs*⁴⁴. Dans le « voir », sous le « voir », un « agir ».

On pourrait d'ailleurs dire aussi que « lire », c'est « agir ». Car Girard démontre dans *Mensonge romantique et vérité romanesque* la capacité motrice qu'a la lecture des romans de chevalerie sur Don Quichotte ou des romans d'amour sur Emma Bovary. Derrière le lire, et les aventures des héros, un agir. Derrière le voir, un agir aussi. Quelle différence, alors, entre les deux – entre ce lire-agir et ce voir-agir ? Ne parle-t-on pas, au fond, de la même chose – le lecteur-acteur, et le spectateur-acteur ?

Avant de répondre, examinons plus en détail la thèse de Girard. On a beau ne pas s'en apercevoir, les conduites humaines sont des conduites imitatives. On n'aura pas de mal à trouver des exemples de personnages qui agissent en imitant d'autres. Ainsi des mafieux des *Sopranos*⁴⁵ qui regardent *Le Parrain*⁴⁶ de Francis F. Coppola. Ou de Woody Allen dans *Tombe les filles et tais-toi*⁴⁷, obsédé par la figure du Humphrey Bogart dans *Casablanca*⁴⁸

⁴³ R. Girard, *Des Choses cachées depuis la fondation du monde*, *op. cit.*, p. 425

⁴⁴ *Spectateur* vient du latin *spectator, oris*, m : 1. Qui a l'habitude de regarder, d'observer, observateur, contemplateur ; 2. Spectateur, témoin ; 3. Spectateur (au théâtre) ; 4. Appréciateur, critique. De *specto, aui, atum, spectare*. Et *Acteur* du latin *actor, actoris*, m : 1. Celui qui fait mouvoir, avancer ; 2. Celui qui fait ; 3. Celui qui représente, qui joue ; 4. Celui qui parle avec l'action oratoire ; 5. Celui qui plaide une affaire ; 6. Qui agit pour quelqu'un, agent subalterne. De *ago, egi, actum, agere*.

⁴⁵ *Les Sopranos (The Sopranos)* de David Chase, 1999-2006

⁴⁶ *Le Parrain (The Godfather)* de Francis Ford Coppola, 1972

⁴⁷ *Tombe les filles et tais-toi (Play It Again, Sam)* de Herbert Ross, 1972

⁴⁸ *Casablanca* de Michael Curtiz, 1942

– un Bogart qui va jusqu’à lui apparaître pour lui donner des conseils. Ou de personnes réelles s’inspirant de personnages de films, érigés en modèles⁴⁹.

C’est ainsi avec le désir mimétique : avant que je désire, il y a toujours le désir de l’autre, c’est-à-dire le mouvement par lequel cet autre se rapporte à un objet pour se l’approprier. Et le canon du film de fiction est quasiment toujours le suivant : un personnage court après quelque chose et son chemin est semé d’embûches.

Avant de désirer Marlon Brando ou Marilyn Monroe, il y a le désir de tous ces autres personnages qui ont traversé l’Amérique pour les retrouver et les séduire. L’un et l’autre ne parviennent au statut de stars quasi universellement désirables et désirées que grâce à eux.

Le cinéma est donc, d’abord, cet extraordinaire pourvoyeur de modèles. Ne dit-on pas, d’ailleurs d’une situation qu’elle est « comme au cinéma », ou à propos de ce que nous raconte un ami « C’est comme dans ce film, tu sais » ? Phrases qui attestent de l’aller-retour entre le cinéma et la réalité et nous mettent sur la piste de l’imitation.

Mais le cinéma est-il, en cela, si différent de la littérature voire de la publicité ?

* * *

Pour continuer d’avancer, je voudrais poser une question qui me paraît maintenant centrale : *Qu’est-ce qu’un film ?* Du point de vue de « son essence », qu’est-ce qu’un film et à quelles opérations particulières nous donne-t-il accès ?

On pourrait dire (pour parler des films de fiction) qu’un film est une histoire filmée. Mais il est plus pertinent de rester pour l’instant au niveau « structurel » ou technique. Filmer + Projeter. Ou plutôt : Filmer + Monter + Projeter. La caméra et le projecteur. Entre les deux, une sélection et un agencement. Voir-Observer + Agencer + Projeter. Les trois opérations du cinéma au sens le plus large qui soit. Fiction ou documentaire, classique ou moderne, un film, plutôt qu’une « reproduction » (comme on peut dire d’une photographie qu’elle est une reproduction) est un ré-agencement.

Observation. Agencement. Projection.

L’idée à laquelle je veux arriver est que le film se tient lui-même vis-à-vis du « réel », dans une attitude imitative. Le film, dans son essence, regarde et reproduit, en sélectionnant un aspect de l’objet regardé.

Prenons le cas du *biopic*, ce genre censé raconter « la vie d’une personne illustre » : le film ne fait jamais qu’en sélectionner un aspect, des aspects, qu’il agence de manière à produire quelque chose. Il ne nous redonne pas la vie d’un individu mais un découpage de cette vie, une projection de cette vie, un *regard* sur cette vie. Un regard car dans un regard il y a de l’agir, il y a de la sélection. Un film, ça ressemble à un regard. Des images vues et mises bout-à-bout. Des morceaux épars sélectionnés, collés et projetés. Comme le feraient ensemble l’oeil et la mémoire. Quel rapport, direz-vous, avec notre affaire de désir ?

* * *

⁴⁹ On pense, notamment, fin 2019, aux manifestants du Liban et de Hong-Kong, entre autres, maquillés sous les traits du Joker, personnage du film sorti deux mois plus tôt (*Joker* de Todd Philips, 2019).

Repartons, si vous le voulez, de l'imitation. René Girard nous dit que la conduite spécifiquement humaine, c'est l'imitation. Et que le désir n'est, au fond, qu'une imitation qui s'ignore. Le moi, impuissant à désirer par lui-même, désire ce que l'Autre désire. Soit.

Que se passe-t-il ensuite ?

Deux sujets convoitant le même objet, l'un des deux en est nécessairement privé. Le sujet privé se sent injustement traité (*Pourquoi lui et pas moi ?*) mais se demande tout de même si l'autre n'a pas de bonnes raisons de lui refuser l'objet. Ne voyant pas que j'imité sans motivation autre que ma tendance naturelle à imiter, je commence à penser que la possession de l'objet doit faire une vraie différence entre nous. En imitant je finis donc par attribuer à l'autre une auto-suffisance, et par m'attribuer à moi-même « une insuffisance radicale »⁵⁰. C'est une spirale où, de plus en plus, on pense que l'autre doit avoir quelque chose de différent. Lui ne doit pas avoir ce manque que nous commençons alors à sentir. Lui doit être plein. Et plein grâce à l'objet qu'il a... Ça y est, nous désirons.

L'objet est paré d'un pouvoir dément. Lui seul doit pouvoir faire disparaître le manque. « La richesse narcissique, le désir ne rêve jamais de rien d'autre »⁵¹ dit Girard. Et l'autre, qui ne désire plus mais possède, est érigé en modèle, un modèle-obstacle, un obstacle-modèle.

Le mimétisme, et la rivalité qui va avec (*Je veux ce que l'autre veut*) produit donc un sentiment d'insuffisance (*Je suis vide et je manque tandis que l'autre est plein*).

Dans ce schéma, qu'est-ce qu'imiter ? Quels sont les traits caractéristiques de cette « imitation » dont nous parle Girard ?

Imiter, c'est d'abord vouloir le même objet que l'autre (*Je veux ce que l'autre veut*). Imiter, c'est en plus se raconter une histoire sur soi et sur l'autre (*L'autre a quelque chose que je n'ai pas, et qui n'est pas seulement l'objet : il a une autosuffisance, un plein, là où moi, je manque et j'ai un vide*).

Imiter devient désirer à ce moment-là : quand ce qui était appétit ou besoin est transfiguré⁵².

Imiter renvoie donc à deux choses :

- (1) Refaire, reproduire, copier, mimer
- (2) Raconter ou (se) raconter (une histoire), on pourrait dire aussi projeter.

Le désir mimétique, ce n'est pas que mimer ou vouloir mimer, mais le faire en (se) racontant une histoire.

Mais mimer et raconter ou projeter une histoire, n'est-ce pas ça, précisément, le cinéma ?

⁵⁰ « Une fois qu'il entre dans ce cercle vicieux, le sujet en vient rapidement à s'attribuer une insuffisance radicale que le modèle aurait percée à jour et qui justifierait son attitude envers lui. Etroitement uni à cet objet que jalousement il se réserve, le modèle possède, semble-t-il, une auto-suffisance et une omniscience dont le sujet rêve de s'emparer. L'objet est plus désiré que jamais. Puisque le modèle en barre obstinément l'accès, c'est la possession de cet objet qui doit faire la différence entre la plénitude de l'Autre et son vide à lui, entre l'insuffisance et l'auto-suffisance. » (R. Girard, *Des Choses cachées depuis la fondation du monde*, op. cit., p. 418)

⁵¹ R. Girard, *Des Choses cachées depuis la fondation du monde*, op. cit., p. 516

⁵² « On peut décider de n'employer le mot désir qu'à partir du moment où le mécanisme incompris de la rivalité mimétique a conféré cette dimension ontologique ou métaphysique à ce qui n'était auparavant qu'un appétit ou un besoin » (*Ibid.*, p. 418)

Mimer des gestes et attitudes – le travail de l'acteur – et mettre ce travail de mime dans un récit ou en récit – le travail du scénariste et du réalisateur.

Voilà l'hypothèse que je défendrai.

Le désir mimétique, c'est d'abord une histoire qu'on se raconte, histoire qui nous fait voir le modèle comme radicalement différent de nous. Girard parle même de mythe de la différence⁵³.

C'est donc une comédie qu'on se fait où la différence prime sur l'égalité et où la possession de l'objet serait le moyen d'abolir le vide en nous. Mais tout ça n'est que projection. Intrinsèquement, donc, le désir est de mauvaise foi et cette mauvaise foi éclate quand on réussit à posséder l'objet convoité. Car, à ce moment-là, le plein ou la suffisance qu'on s'attendait à trouver, fondent comme neige au soleil. On recommence alors à désirer ailleurs, et à chercher un objet de plus en plus inaccessible. Au bout du compte, « c'est à une résistance insurmontable (...) qu'aspire le désir. (...) La poursuite de l'échec se fait toujours plus experte et savante, sans jamais se comprendre elle-même comme poursuite de l'échec. »⁵⁴

Le désir mimétique, qui mime et projette, fonctionne comme le cinéma et le cinéma fonctionne comme le désir mimétique. J'en reviens à la question posée plus tôt de savoir en quoi le cinéma se différenciait, par exemple, de la littérature. On trouve là une réponse : d'abord en ce qu'il est *un art de l'imitation*. La littérature rapporte, traduit, transcrit, elle peut décrire mais elle ne mime pas. Le cinéma, lui, se coule dans la forme du désir : mimer + (se) raconter ou projeter.

Mimer, d'abord. On demande à un acteur de refaire une scène, comme dans la vie.

Et se *raconter* une histoire, ensuite. Aligner ces scènes de telle sorte qu'elles entrent dans un récit où l'autre correspond à ce qu'on projette de et sur lui.

* * *

Avant de passer à l'évocation plus précise d'un film, je voudrais m'attarder sur ce constat que « le cinéma imite ». En le disant, on pose que le cinéma ne se contente pas de reproduire la réalité. Le cinéma n'est jamais comme est le monde (la vie et l'expérience de la réalité) mais comme on peut se raconter (ou me raconter) qu'est le monde. Autrement dit, le cinéma est une certaine croyance sur le monde. C'est un film qu'on se fait du monde.

Intuitivement, on peut penser qu'il est paradoxal d'être ému au cinéma alors que tout y est faux. Et on a vite fait de conclure que quand on pleure, c'est qu'on oublie qu'on regarde un film. Je crois qu'on se trompe. Si on pleure au cinéma, ce n'est pas qu'on oublie qu'on est devant un film. C'est au contraire que, lorsqu'on pleure en dehors du cinéma, on pleure aussi pour un film, un film qu'inconsciemment on se fait à soi-même. Ce que les émotions éprouvées au cinéma

⁵³ Sur ce mythe de la différence, Girard dit : « Entre les hommes, en dernière analyse, ou plus exactement entre leurs désirs, il n'y a pas de différences vraies ; il ne suffit pas non plus de penser en termes de différences qui s'échangent ou qui se déplacent et dérivent. (...) Chacun, dans la rivalité, occupe toutes les positions successivement puis simultanément, et il n'y a plus de positions distinctes. Tout ce que ressent, médite ou agit, à un moment donné, l'un des partenaires de la violence est destiné tôt ou tard à se retrouver chez l'autre. En dernière analyse (...), on ne peut rien dire de personne qu'il ne faille dire aussitôt de tout le monde. On ne peut plus différencier les partenaires les uns des autres. » (R. Girard, *Des Choses cachées depuis la fondation du monde*, op. cit., p. 423).

Il conclut, plus loin que « c'est elle [la différence] qu'il faut tenir pour folle. » (*Ibid.*, p. 426).

⁵⁴ R. Girard, *Des Choses cachées depuis la fondation du monde*, op. cit., p. 420

rappellent, c'est qu'en dehors du cinéma, on ne se fait jamais que du cinéma. À cet égard, le désir est comme les larmes : c'est d'abord une comédie que l'on se joue.



*Dans le film *Vivre sa vie*, de Jean-Luc Godard (1962), les larmes de Nana (Anna Karina) (5-6-7-8), au cinéma, devant celles de l'actrice Renée Falconetti (3-5) dans *La Passion de Jeanne d'Arc* de Carl Theodor Dreyer.*

* * *

J'en reviens à présent à la question générale de savoir comment le cinéma se situe par rapport à ce premier « cinéma » qu'est le cinéma joué par le désir ? Ce qu'il fait de la « loi du désir » pour reprendre un titre de film de Pedro Almodóvar⁵⁵.

⁵⁵ La Loi du désir (*La ley del deseo*) de Pedro Almodóvar, 1987

Pour répondre, je prendrai l'exemple d'un film de 1954, *Fenêtre sur cour* (*Rear Window*) d'Alfred Hitchcock, qui me paraît être l'un des films les plus puissants sans doute sur ces questions.



Quand le film commence, on est avec Jeffries (joué par James Stewart), un photographe de presse enfermé dans son appartement car plâtré. C'est l'été à New York, en pleine canicule. La position est inconfortable. L'immobilisation totale. C'est presque la caricature de la position du spectateur de film : un homme cloué à son fauteuil, Jeffries en spectateur empêché. Comment, en ces circonstances, pourrait-il imiter, c'est-à-dire désirer ?



J'ai dit que l'imitation désirante se décomposait en (1) mimer, (2) (se) raconter / projeter, et plus précisément que c'était un « se raconter » provoquant un « mimer ». J'y ai vu, je l'ai dit, un parallèle entre fonctionnement du désir et fonctionnement du cinéma. Mais à la question « mimer et raconter, n'est-ce pas ça le cinéma ? », j'aurais dû objecter que oui, le cinéma est comme ça, mais que dans le désir, celui qui se fait un film est aussi celui qui mime. Alors qu'au cinéma, ce sont les acteurs ou la pellicule qui miment tandis que c'est le réalisateur qui raconte. Il y a ce qui est sur la bobine, et la main qui agence. Au cinéma, donc, mimer et raconter sont deux choses distinctes.

Voyons un peu comment, pourtant, *Fenêtre sur cour* réussit à développer ça. Jeffries, donc, paralysé. Un modèle de spectateur mais, on l'a vu, qui ne peut et ne pourra pas mimer. Il ne peut pas agir. Il est condamné à se raconter des histoires.

Mais peu importe, et même tant mieux pour ce qui nous occupe. Car Girard nous a avertis : le désir naît de la tendance naturelle à l'imitation mais il prospère dans l'impossibilité d'atteindre l'objet. Il a même besoin de cette impossibilité pour se perpétuer. Je cite Girard : « C'est à une résistance insurmontable qu'aspire désormais le désir »⁵⁶. Car l'expérience est toujours la même. On accède et on est déçu. Ou plutôt on possède et on est déçu. La possession est décevante⁵⁷. « Le sujet va en faire porter le poids à l'objet, bien sûr, et aussi au modèle (...) mais jamais au désir en tant que tel, jamais au caractère mimétique de ce désir »⁵⁸.

On pourrait dire que le parfait sujet désirant, donc, est l'homme qui ne peut pas posséder mais seulement observer : notre Jeffries. Jeffries qui est l'homme qui en voyait trop pour paraphraser le titre d'un autre film d'Hitchcock. On apprend en effet que s'il est en fauteuil, c'est qu'il s'est cassé la jambe au cours d'un reportage sur un circuit automobile : il s'est déjà aventuré trop près du danger et cela lui a coûté.

Doté de sa longue vue, le voici qui observe. Il faut dire que la vue est idéale. L'appartement est situé assez haut pour surplomber les appartements des étages inférieurs et en avoir d'autres en vis-à-vis. Chance, également, il fait très chaud et les voisins, pour s'aérer, laissent leurs fenêtres ouvertes. Parmi les locataires d'en face figurent un compositeur, un couple d'âge mûr et son petit chien, une jeune danseuse - « miss Torso » -, qui danse seule le jour et, le soir, invite des hommes de tous âges chez elle, une dame qui s'adonne à la sculpture abstraite, un couple de jeunes mariés, une femme d'une quarantaine d'années qui vit seule - « miss Cœur solitaire » (« miss Lonelyheart ») -, ainsi qu'un autre couple : un homme d'une carrure assez imposante, et sa femme, malade, semble-t-il, qui reste au lit toute la journée et avec laquelle il semble fréquemment se disputer.

⁵⁶ R. Girard, *Des Choses cachées depuis la fondation du monde*, op. cit., p. 420

⁵⁷ « Au lieu de conclure que le désir lui-même est une impasse, le sujet trouve toujours le moyen de conclure en sa faveur, de ménager au désir une dernière chance. Toujours prêt à condamner les objets déjà possédés dès que se présente un nouvel objet. C'est une logique du pari, mais où l'on ne peut jamais gagner. Et même où l'on ne souhaite jamais gagner. » (R. Girard, *Des Choses cachées depuis la fondation du monde*, op. cit., p. 420)

⁵⁸ R. Girard, *Des Choses cachées depuis la fondation du monde*, op. cit., p. 420



Jeffries observe à défaut de bouger. Mimer serait impossible mais il peut se raconter une histoire. Et ça ne tarde pas. Une nuit, alors qu'il se réveille, il aperçoit un voisin, Mr. Thorwald, faire plusieurs va-et-vient en transportant une valise. Le lendemain, Jeff remarque la disparition de l'épouse de Thorwald et voit ensuite le mari nettoyer la valise, y placer des bijoux, puis envelopper une petite scie et un couteau de boucher dans du papier journal. Plus tard encore, Thorwald ferme une malle avec de la grosse corde et la fait emporter par des hommes.

Jeffries additionne, fait son montage, et se fait un film de ce qu'il a vu : l'affaire est entendue, le voisin d'en face est un meurtrier et c'est sa femme qu'il a fait disparaître. Jeffries, notre héros-spectateur, regarde et construit son film par l'oeil et la mémoire.

La naissance d'un doute dans la nuit..



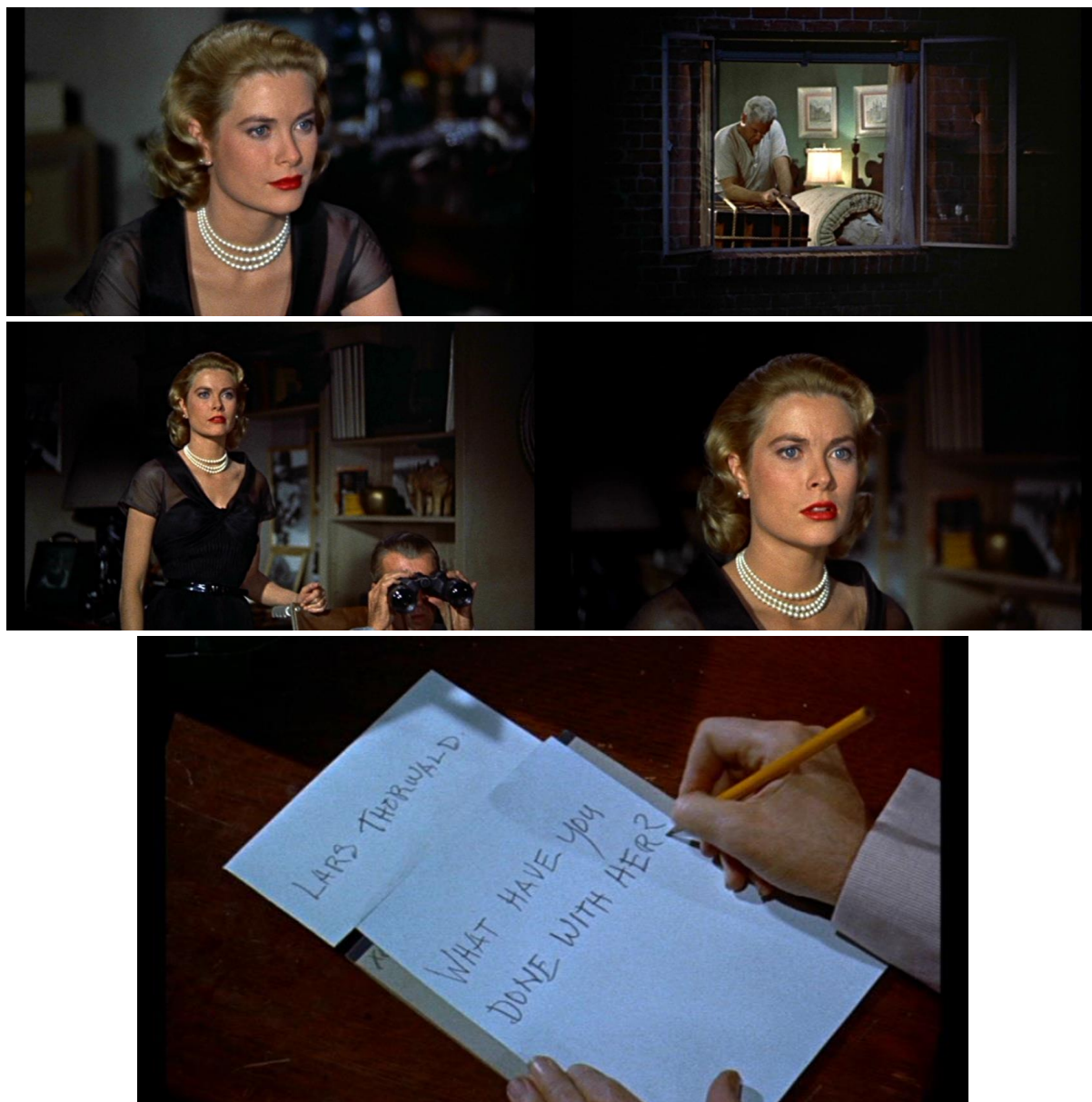


...devenu certitude le lendemain



Voir. Agencer. Projeter.

Une fois qu'il a la conviction qu'un crime a eu lieu, Jeff en fait le récit à la femme qu'il fréquente mais avec qui rien n'est encore sûr : Lisa, jouée par Grace Kelly, laquelle lui dit qu'il délire, qu'il se fait un film. Mais il est urgent d'agir et le problème est que Jeffries n'a pas de jambe. Quand un chien est retrouvé mort dans la cour et que sa maîtresse hurle, Jeffries remarque que Thorwald est le seul à ne pas être allé à la fenêtre. Il réussit grâce à ça à convaincre Lisa de faire quelque chose. C'est elle qui doit agir. Jeff lui demande d'aller glisser un mot accusateur sous la porte de Thorwald de façon à pouvoir observer la réaction de celui-ci quand il lira. Lisa accepte et passe de l'autre côté, sur la toile.



Voici Jeffries devenu metteur en scène et Lisa transformée en son actrice. Derrière le voir, il y avait un agir. Voir tout seul, ça n'existe pas et on y est : Jeffries est spect-acteur. Il réalise son désir par procuration. Ne pouvant faire, il délègue.

Le film se déroule donc, mais ça accroche. Alors que Thorwald a quitté l'appartement, Lisa grimpe l'escalier de secours de l'immeuble et pénètre par la fenêtre laissée entrouverte. Mais alors qu'elle fouille, Thorwald débarque et décide d'appeler la police.



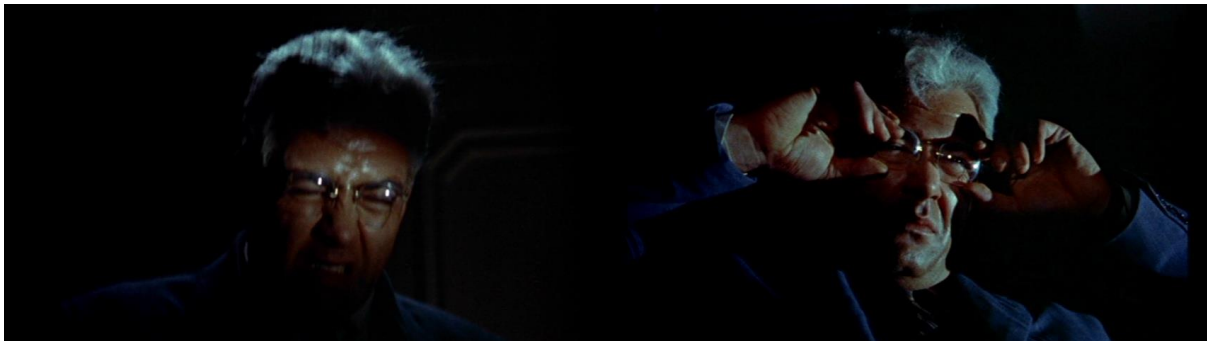
Le personnage projeté par Jeffries est intercepté. Le suspense est à son comble, et ça ne s'arrête pas là. Alors que la police repart, Thorwald repère Jeffries, comprend qu'il l'épie et bientôt, l'écran est traversé. Le meurtrier traverse la cour pour tuer le metteur en scène.



Si le film me paraît particulièrement à propos, c'est qu'Hitchcock y met en abîme le fonctionnement du cinéma. Il en détricote la mécanique et, ce faisant, nous parle aussi du désir. Dans la position où est Jeffries, il ne peut matériellement pas agir. Il est spectateur et le film prend pour point de départ que là où il y a le plus d'entraves, il y a aussi le plus de désir. Voir mais ne pas pouvoir mimer, assure la survie du désir, la permanence du « se raconter » explique Girard. Dans *Fenêtre sur cour* Jeffries se raconte et nous raconte une histoire. Le paralytique désire tellement que le monde se met à l'unisson de son désir : passé un temps d'hésitation, où l'on ne sait quoi penser de ce que Jeffries raconte, le voisin s'avère effectivement un meurtrier. J'ai dit que Grace Kelly devenait son actrice mais elle ne sera une auxiliaire que jusqu'à un certain point. Car il faut que ce soit lui, Jeffries, qui agisse, et lui qui entre dans le film. Son désir, c'est un désir d'agir. Avant de monter le film de l'assassinat, il commence par épier tous ces gens qui peuvent se mouvoir tranquillement dans leurs appartements et sur leurs balcons alors que lui est cloué à son fauteuil. Il veut agir, entrer dans le film. Et comme c'est impossible, alors c'est le film qui vient à lui. Jeffries voulait de l'action, voici le meurtrier dans son salon. Je n'ai pas dévoilé la fin du film il y a quelques instants, mais me voilà obligé de rompre le suspense. Thorwald dans l'appartement, Jeffries est toujours dans l'impossibilité d'accéder à son désir d'agir. La menace est à son comble, il faut qu'il se défende et il semble prisonnier de sa position d'observateur. On se dit alors qu'il va, littéralement, se voir mourir.



Hitchcock a alors l'idée de transformer l'appareil photo, excroissance de l'oeil, symbole de la caméra, en arme. Jeffries, à la dernière seconde, retourne le « voir » en arme. Via l'appareil photo, il éblouit l'assaillant en projetant sur lui un faisceau lumineux. Son flash. L'essence de la projection, à savoir la lumière blanche.



Au bout du compte, Jeffries chutera tout de même, mais sera rattrapé in extremis par des voisins. Il se trouve à revivre en quelque sorte la scène de l'accident brutal qui lui avait coûté une jambe. Et le voici maintenant paralysé des deux jambes.



Spectateur – Metteur en scène – et finalement Acteur. Le spectateur Jeffries du début du film n'était qu'un acteur encore en sommeil. Il n'y a pas de spectateur avons nous dit, seulement des spect-acteurs. Avec *Fenêtre sur cour*, Hitchcock nous renvoie à notre position à nous, spectateurs de son film. A notre position, c'est-à-dire à notre mauvaise foi : ce que nous voulons, en allant au cinéma, ce n'est pas seulement regarder, contempler de loin. Et cette mauvaise foi n'est pas propre seulement au spectateur. On a vu avec Girard qu'à partir du moment où l'homme est homme, il y a sous son « regarder » innocent un « se raconter » et un « mimer » latents, c'est-à-dire toujours caché en nous un metteur en scène et un acteur.

Ce que nous indiquent, ensemble, Hitchcock et René Girard, c'est qu'il n'y a pas de spectateur mais des metteurs en scène et des acteurs qui s'ignorent ou sont de mauvaise foi.

* * *

Quelles conséquences à cette mauvaise foi ? À cette méconnaissance du fonctionnement du désir ?

Dans ses écrits, René Girard s'attache à mettre en garde les hommes contre les dangers du désir. Ignorer son mécanisme, en être dupes, c'est courir le risque d'une « contagion »⁵⁹ – le terme est d'actualité – du désir, laquelle conduit nécessairement à l'affrontement et à la violence. La rivalité mimétique, à l'origine de « l'écheveau du désir »⁶⁰, est à l'origine de conflits toujours plus violents dont, c'est un autre pan de son oeuvre, seul le sacrifice d'une victime émissaire peut nous délivrer. Girard appelle cela « la passion victimaire »⁶¹.

L'ordre social, dans un monde où règne la concurrence des désirs, ne peut être établi qu'au prix de processus sacrificiels, les seuls à même de calmer les hommes, processus sacrificiels qui se transforment ensuite en rites. Mais la vision de Girard est assez noire et il constate que dans le monde contemporain, ces rites tendent à disparaître et la passion de la concurrence à se débrider toujours plus. Là où la société traditionnelle disposait des interdits pour prévenir les contagions du désir, le monde moderne croit « libérer » le désir. Il supprime toute entrave mais laisse place aux interférences mimétiques.

Quelle place, alors, pour le cinéma ?

On a vu qu'Hitchcock joue du mécanisme du désir pour nous donner le vertige. Dans *Fenêtre sur cour*, comme dans la plupart de ses grands films (je pense notamment à *Sueurs froides*⁶² et *Psychose*⁶³), on le voit analyser et jouer des mécanismes d'imitation et de projection.

Je finirai en formulant une hypothèse sous forme de question. Le cinéma, par sa dimension collective, par les mécanismes mimétiques qu'il met en jeu tout en les contenant – car tout est faux – ne serait-il pas un rite moderne ?

⁵⁹ « Le désir métaphysique est éminemment contagieux » (R. Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, op. cit., p. 115)

⁶⁰ R. Girard, *Des Choses cachées depuis la fondation du monde*, op. cit., p. 416

⁶¹ *Ibid.*, p. 551

⁶² *Sueurs froides (Vertigo)* d'Alfred Hitchcock, 1958

⁶³ *Psychose (Psycho)* d'Alfred Hitchcock, 1960

Les acteurs et les personnages qu'ils interprètent, ne sont-ils pas des sortes d'auxiliaires que nous enverrions sur le front du désir ? Nous leur donnons à faire toutes sortes d'expérience dont nous avons compris qu'elles nous mettraient, sinon, en péril.

J'ai parlé de la mauvaise foi du spectateur qui prétend être seulement spectateur. Je l'ai comparée à la mauvaise foi du désir qui ne reconnaît jamais sa vanité et continue inlassablement à parier. Il y aurait finalement une différence entre les deux : le spectateur de cinéma, contrairement à l'homme de la rue, est entré au cinéma. Ce faisant, il aurait – au moins en partie – accepté la loi de son désir.

Pour terminer, je reviendrai à l'étymologie du mot « désir ». En latin, *sidus*⁶⁴, c'est l'astre, l'étoile. Le problème est de savoir si le terme « désir » est construit à partir de *de-siderare*⁶⁵ ou de *de-sidere*⁶⁶. Car ces deux formes renvoient étrangement à deux significations contradictoires. D'un côté la *nostalgie* d'une étoile, le manque douloureux d'un astre perdu (*desiderare*). De l'autre, l'*abandon* de l'étoile, l'interruption de la fascination qu'elle exerçait sur nous (*desidere*). Désirer signifierait ainsi être « désidé ».

Alors, le désir a-t-il originellement été pensé comme nostalgie ou comme dé-fascination ? L'étymologie marque-t-elle un renoncement à l'étoile ou une aspiration à la retrouver ? Dans un cas comme dans l'autre, il est en tout cas question d'étoile et il n'est sans doute pas innocent qu'on utilise, entre autres, le terme de « stars » pour parler des acteurs.

Le désir, alors, comme une nostalgie de l'acteur ? Les tourments du désir naîtraient alors quand on a perdu l'acteur de cinéma, mais qu'on se croit encore spectateur de sa vie plutôt qu'acteur et metteur en scène.

⁶⁴ *sidus, eris, n.*

⁶⁵ *desidero, avi, atum, are*

⁶⁶ *desideo, sedi, ere*

Le fonctionnement du désir greenien

La Voracité du désir

(Etude d'un épisode romanesque, spécifique et révélateur)

Julien Green est un auteur contemporain, américain, né en France, à Paris, dans une ville qu'il a beaucoup aimée, et où il a beaucoup vécu.

A la fin de son existence, il a également voyagé en Italie : il a aimé Assise, le pays de "Frère François", et Forlì, à cause d'un peintre qui l'intéressait beaucoup - Melozzo da Forlì, le "peintre des anges" (VIII, 1152-1154).

Il a aussi été le premier citoyen étranger à entrer à l'Académie française (il a succédé à François Mauriac). Il a eu l'étrange idée de vouloir démissionner en 1996, ce qui lui a été refusé.

Julien Green est l'auteur d'une œuvre abondante : les huit volumes de la Pléiade ne contiennent pas la totalité de ses textes. Il faut y ajouter par exemple : la correspondance avec Jacques Maritain, les *Souvenirs des jours heureux* (une première version de *Partir avant le jour*, texte autobiographique d'une écriture rousseauiste), de petits textes très intéressants comme *La Fin d'un monde* (qui décrit la débâcle de 1940) et les derniers volumes du *Journal*.

Dans une œuvre aussi copieuse, on peut se permettre de recommander les premiers romans (*Léviathan*, *Adrienne Mesurat* ou *Minuit*) et les œuvres des années 60 (comme *Chaque Homme dans sa nuit*, et *Moïra*). On aime souvent son autobiographie (*Mille Chemins ouverts*, *Terre lointaine* par exemple - le titre est de François Villon). Et son *Journal*, tenu jusque sur son lit de mort, en 1998, est l'un des plus complets de l'histoire littéraire - et, pour cette raison, il est parfois comparé à celui de Tolstoï. Son théâtre, en revanche, est moins souvent cité - mais on mentionne surtout *Sud*, une pièce intense, implicite, qui décrit très bien le début de la guerre civile américaine (qu'en France, on appelle guerre de Sécession).

Dans toutes ces pages, publiées ou encore inédites, le désir est obsédant, parfois frustré ou interdit - toujours vorace et dangereux. Il apparaît déjà dans les premières nouvelles, dans *Christine*, un récit dont Julien Green a donné une version française et anglaise (I, 3-13), et dont le narrateur passe brutalement "de la joie au désir, et du désir au désespoir (I, 5). Il ne disparaît jamais vraiment de l'œuvre et continue à faire des ravages dans les derniers romans, dans *Dixie*, (VIII, 3-252) par exemple.

Ce désir surgit violemment dans *Adrienne Mesurat*, où il semble interdit (pour des raisons familiales) : le personnage éponyme est amoureux du docteur Maurecourt, mais il ne parvient jamais à réaliser son désir, ou même à l'avouer.

De même, dans *Léviathan*, le désir physique obsède les habitués du restaurant de Mme Londe, qui sont tous fascinés par la nourriture, et par la belle Angèle. Comme dans un roman naturaliste, ils subissent la loi sociale (ce que l'auteur reconnaissait en privé). Ils partagent le repas, mais ressentent des besoins voraces, qui, le plus souvent, sont sexuels.

Le désir enfin devient malheureux et coupable un peu plus tard dans *La Confession de Jean*, dans le *Malfaiteur*, un roman qu'agrémentent d'angoissantes errances nocturnes, et de beaux développements iconographiques consacrés aux musées et à saint Sébastien dans la peinture italienne.

Dans *Moïra* surtout, dont le titre hellénique suggère la puissance implacable du destin, tout en permettant de baptiser un personnage féminin, le désir devient envoûtant et ambivalent - avant de devenir clairement homosexuel dans l'adaptation théâtrale (*L'Étudiant roux* - VIII, 991 -1055) ou dans certains volumes de l'Autobiographie (dans *Jeunesse* par exemple).

1. L'Identification projective

Il ne sera pas possible en trente minutes de rendre compte de la totalité des œuvres de Julien Green, qui représentent plus de dix mille pages. On décide donc de se consacrer à un épisode spécifique, révélateur qui se trouve dans un roman fascinant qui mériterait d'être plus connu, *Si j'étais Vous* - livre qui a failli porter un titre moins banal, plus poétique et plus rimbaldien, *Je est un autre* (la citation a, malgré tout, été préservée, et placée en épigramme -réutilisée également pour la version radiophonique des années 50). Comme souvent, chez Green, il s'agit d'un roman qui a été ébauché très tôt, dans les années 20, à l'université de Virginie, alors que l'auteur n'avait qu'une vingtaine d'années. Il a été retravaillé de 1944 à 1947, et remodifié à nouveau en 1954, et en 71.

Dans le dernier chapitre de la Première partie, la meilleure selon nous, (ce qui n'est pas nécessairement l'avis des journalistes de l'époque, de 1947), on trouve un épisode primordial (II, 952-958), qui vient conclure l'errance d'un personnage nommé Emmanuel Fruges. Mélanie Klein s'est emparée de cet épisode - et il lui a donné une importance extraordinaire. Il lui a permis de repenser la relation maternelle, effectivement primordiale chez Julien Green, ainsi que la notion *d'identification projective*. (Mélanie Klein, *Envie et gratitude*, Paris, Gallimard, 1975, pp. 140-185)

Selon la psychanalyste freudienne, en effet, la narration fantastique, proposée par Julien Green, permet de penser l'appropriation concrète, ou momentanée de l'obscur "objet du désir" - comme dit Luis Bunuel.

Ici, par exemple, le personnage du chapitre I, Fabien Especel, reçoit l'aide inattendue d'un subalterne du Diable, qu'il rencontre passage du Caire à Paris. Ce valet se nomme Brittomart (ce qui est probablement une allusion au dieu Mars). Grâce à une formule magique, qui doit être chuchotée à l'oreille de la victime, Fabien Especel, qui est probablement celui qui fait le bien ("Fa...Bien" répètent un enfant et plusieurs personnages à la fin du livre), parvient à réaliser ses désirs de métamorphoses. Il devient absolument ce qu'il veut. Il lui suffit de répéter la formule ensorcelée à l'oreille de la victime qu'il se choisit. Il prend le corps de celui ou celle qu'il convoite (dans la version radiophonique de 54 - II, 1035-1075 - le changement de sexe sera même possible, l'homme pourra devenir une femme et inversement).

Fabien Especel a le don de s'approprier n'importe quelle âme et n'importe quel corps (de façon souvent provisoire).

D'abord, le personnage - un étudiant qui n'est pas satisfait de sa vie - décide de prendre la place de son patron, un certain monsieur Poujars, un homme riche qui le domine et le malmène, et dont, d'une certaine manière, il se venge (II , 890-891).

Mais, une fois la métamorphose accomplie, et alors que le personnage est plongé dans une sorte de brume étrange, Fabien comprend qu'il a mal choisi sa victime : la satisfaction de son désir le déçoit. Il n'aime pas son corps. Il a l'impression que quelque chose "de très lourd appui(e) sur ses épaules". Il comprend qu'il est

comme condamné à mort. Son corps est lourd, et ressemble à une tombe. (Le jeu de mots concernant le corps et la tombe vient sans doute de Platon, ou du grec ancien - "to sôma séma").

Malgré tout, comme Fabien Especel possède le don diabolique de la métamorphose qui lui a été octroyé pendant un épisode onirique, comportant plusieurs rêves emboîtés ou enchâssés (le personnage a rêvé qu'il rêvait qu'il rêvait un autre rêve etc.), comme le personnage a conclu une sorte de pacte verbal avec le diable, il est totalement libre.

"Especel-Poujars" (ainsi que le nomme Mélanie Klein) décide donc de ne pas s'attarder. Il "déménage" (comme on dit) et change de nouveau de corps. Cette fois, il choisit une victime beaucoup plus jeune, beaucoup plus vigoureuse - un certain Paul Esménard - personnage dont l'apparition semble suscitée par une chanson (la *Roussote*) que fredonne tristement Monsieur Poujars quand il pense à sa jeunesse (II, 897).

Ce jeune homme, qui fait tout à coup irruption dans la narration, et dans un café, préfigure le fascinant Joseph Day, le personnage central de *Moïra*. Il est roux, il a même un "poing roux" et, comme lui, il est incapable de maîtriser son désir, ou la violence que provoque sa frustration. Il convoite par exemple la jolie Berthe qui porte un prénom baudelairien, et qui exerce un métier maternel, puisqu'elle est cuisinière, et puisqu'elle donne à manger. Son visage, précise la narration, "évoqu(e) avec insistance les taloches maternelles". (II, 902-903). C'est la mauvaise mère, qu'évoqueraient volontiers les analyses de Mélanie Klein.

Dans la scène du crime, au chapitre VII de la première partie, on voit surgir le problème de l'oralité sadique et vorace. Paul ressent une peur incontrôlable, comparable probablement à celle que ressent Joseph Day à la fin de *Moïra*, quand il tue lui aussi. Il place la main sur la bouche de sa victime, parce qu'il veut l'empêcher de parler ou de crier. Il sent la caresse de sa chevelure brune. Il devine qu'elle veut le mordre et "planter ses dents" dans la peau de son bourreau, dans la paume de ses mains. Paul Esménard répète "n'aie pas peur" - mais il ne parvient pas à trouver la solution, et finit par étrangler la cuisinière, (II, 907-908) alors que, dans le roman suivant, la pauvre Moïra sera tuée par Joseph Day. Elle mourra elle aussi - mais étouffée sous l'oreiller, un peu comme Desdémone, dans *Othello*.

Après avoir commis ce crime érotique, il est évident que le personnage de Paul Esménard est en danger. Il demeure interloqué, incapable d'agir, et il faut que le valet du Diable, Brittomart, intervienne de nouveau pour le sauver. Il le guide, l'éloigne de la chambre criminelle, l'emmène dans une bibliothèque, où, là encore, comme dans le chapitre du pacte, on voit des lecteurs dont les visages sont "tout englués de songes" (selon Julien Green, en effet, "un homme qui lit est un homme qui dort et qui rêve qu'il pense" - II, 1018).

Brittomart, alors, observe plusieurs lecteurs. Il choisit soigneusement sa victime, qu'il convoite depuis longtemps : un théologien frustré, qui porte bien son nom, Emmanuel Fruges (et le romancier s'amuse probablement de la contradiction entre le nom et ce prénom chrétien, qui signifie "Dieu parmi nous")

On le voit donc, au terme de la première partie du roman, on convoite souvent ce que l'on n'a pas (c'est le thème évangélique bien connu de la tentation). On veut la richesse quand on est pauvre, on comble le manque, comme le fait Fabien Especel, mais alors on reçoit la vieillesse de monsieur Poujars en cadeau (- sans doute parce qu'il n'y a pas de vie parfaite). On désire la jeunesse et la vigueur, celle du Roux, celle de Paul Esménard ou de Joseph Day, et on devient criminel, on passe rapidement de la joie du désir au désespoir.

Dans les derniers chapitres de la première partie, (du IX au XIII), Emmanuel Fruges semble errer en vain, un peu comme le romancier lui-même, qui travaille sans plan préétabli. Il tente plusieurs fois de quitter son corps, et sa vie : il sollicite en vain un directeur d'hôtel, qui n'a que quelques minutes à lui accorder avant de partir pour Budapest. Il se fait gifler. Il échoue (II, 944-945).

Emmanuel Fruges essaie même de devenir un enfant de six ans, prénommé Georges. Il espère lui voler son âme et son innocence, et faire un beau voyage prometteur dans le temps, qui lui permettrait peut-être de frôler l'immortalité.

Il emmène l'enfant qui est comparé à un "moineau" dans un endroit obscur, où "une grosse lanterne en forme de cage d'oiseau" est "accrochée au mur" et répand "une lumière douteuse qui dessin(e) sur la voûte et sur le sol deux grands cercles jaunes dont les bords frémiss(ent)". (II, 935) Monsieur Fruges tente l'expérience. Il écrit la formule (magique ou diabolique) en grosses lettres blanches sur une ardoise d'écolier. L'enfant obéit et lit lentement les mots mystérieux, mais rien ne se passe. Il y a comme un "mur". Et c'est sans doute l'échec le plus spectaculaire du roman. L'enfant reste au centre de son cercle, qui peut avoir une signification surnaturelle, éternelle, et morale. Il est inaccessible.

On le devine aisément, le roman, au moins dans ses treize premiers chapitres, ressemble à une parabole kafkaïenne et morale, dont l'interprétation peut être multiple - chrétienne, bien entendu, mais également métempsychothique (Julien Green, lui-même, a dit, dans une interview, qu'il était un "**Kafka chrétien**").

Evidemment, et Green le reconnaît dans une préface, on peut également retrouver dans ce récit fantastique plusieurs influences anglo-saxonnes. On repère dans toutes ces métamorphoses, dans cette épopée étrange du désir physique et spirituel l'influence de Stevenson, de Jekyll et Mister Hyde, que l'étudiant avait découvert dans sa belle université de Virginie. Mais le mythe, ici, est totalement transformé : il ne s'agit plus du simple aller-retour indéfini du bien vers le mal, d'un voyage du pays nocturne du Diable vers celui du bon Dieu. Cela devient plutôt une aventure qui pourrait être sans fin, sans retour possible vers l'identité d'origine - **à travers la totalité de l'humanité**. Fruges, qui connaît le latin, marmonne d'ailleurs dans sa bibliothèque la phrase de Térence : "homo sum, et nihil humani..." Je suis homme, et rien de ce qui est humain ne m'est étranger (II, 918).

Dans la version radiophonique de 1954, le voyage fantastique est encore plus rocambolesque (mais teinté d'humour). Il permet de multiples métamorphoses, et même des changements de sexe : le professeur Sénart, un érudit du collège de France, décide de devenir une belle actrice, qui ressemble pour lui à une *statue chrysléphantine* ("d'or et d'ivoire") et, un peu plus tard, Alphonsine Petitbeau s'intéresse à un tzigane, Constantin Llanos, et s'empare de son corps (II, 1049-1051 ; 1060-1061). Il est également possible de voyager vers le passé, et de devenir un enfant.

En analysant ce mythe moderne, qui n'a plus rien à voir avec celui du docteur Jekyll et de mister Hyde, en étudiant la version écrite entre 1944 et 1947, la psychanalyste Mélanie Klein devine que ce désir d'aller de corps en corps inclut toujours de l'insatisfaction (ce qu'affirme aussi Julien Green : Dieu a choisi pour nous notre destin, la croix et la souffrance que nous méritons, ou que chacun peut supporter - II, 1530). Changer de corps, ou de destin, cela n'a pas de sens - nous avons besoin de revenir à l'origine, de retrouver notre corps initial. Nous désirons retrouver notre passé, nos "vies antérieures", comme dit Baudelaire (et à l'époque où il écrivait *Varouna*, ou *Si j'étais vous*, Julien Green était influencé par les philosophies asiatiques ou indiennes, et par ses conversations avec André Malraux). Il faut donc qu'Emmanuel Fruges et Camille (l'ultime métamorphose du personnage principal) retournent dans l'appartement et dans la vie de Fabien Especel - ce qu'en 47 le romancier n'avait pas encore compris (il faisait mourir le personnage principal). C'est seulement en 1970, et sans avoir lu, dit-il, l'étude de Mélanie Klein, que l'écrivain modifiera son dénouement : Fabien Especel ne mourra pas. Ce n'est pas possible. La logique du récit ne l'exige pas. Il devra rencontrer de nouveau Brittomart, et retourner passage du Caire. A la fin du roman, il lui faudra se diriger de nouveau vers le chapitre I. Tout sera donc circulaire, ce qui est normal dans un roman qui propose à notre réflexion l'éternité d'un mythe inédit.

2. La Boulangère

En découvrant l'analyse de Mélanie Klein, Julien Green a été troublé : lui qui ne croyait guère aux analyses freudiennes, lui préférant celles de Carl Gustav Jung, surtout à l'époque où il s'intéressait à une sorte de syncrétisme religieux associant l'hindouisme et le christianisme, à l'époque où il rédigeait *Varouna*, où il étudiait dans son *Journal* une tête de Bouddha, il ne pouvait qu'admettre la pertinence d'une interprétation qui avait deviné le dénouement que nécessitait vraiment le roman - avant même qu'il ne l'écrive.

Le cas est donc très particulier. Mélanie Klein affirme que Julien Green "fait preuve d'une pénétrante compréhension de l'inconscient" (*opus cité*, p. 157). Le compliment peut être développé et inversé : l'interprète découvre elle aussi les secrets étranges du romancier.

Il est donc très intéressant de se fier à Mélanie Klein, et de reprendre, de compléter l'analyse qu'elle a proposée : il s'agit d'un épisode - en apparence très banal - qu'elle a privilégié, et qui vient clore la première partie, comme s'il en était le nécessaire aboutissement.

Dans le chapitre XIII, en effet, alors que la narration semble hésiter depuis une bonne dizaine de pages, Emmanuel Fruges entre dans une boulangerie, et ressent aussitôt un violent désir pour la jeune femme rousse qui travaille dans cette boutique. Il la trouve "monstrueusement attirante" (II, 955). Il la caresse d'un regard "d'affamé", tout en ressentant une certaine "peur".

C'est donc dit explicitement : la présence même de cette femme provoque le désir. Mais, en même temps, elle est eucharistique ! De son corps monte une "légère odeur végétale, presque de blé", et elle évoque le pain, une "chose sacrée", surtout pour un théologien comme monsieur Fruges (II, 953). Sa beauté bouleversante pourrait ne pas contredire la morale chrétienne. Mélanie Klein insiste : cette boulangère est maternelle, tout comme Berthe. Elle rappelle à Fruges les "vacances de sa huitième année". Et, chez Julien Green, dans les romans, comme dans sa vie, jusqu'à sa mort en 1998, le personnage de la mère exerce une lourde fascination, et le romancier y succombe encore quand il rédige sa trilogie des *Pays lointains*, texte immense qui est tout entier à sa mère, "fille du Sud" des Etats Unis.

Donc, on le devine aisément, au moment même où le désir surgit, quand Emmanuel Fruges entre dans la boulangerie, la jeune femme devient une maman, et une déesse à la fois chrétienne, et allégorique ou "païenne" (l'adjectif est dans le texte, II, 952). Dans cet univers imaginaire, la boulangère pourrait devenir une belle statue chrysléphantine, un corps d'or et d'ivoire (ce que deviendra l'actrice Linda Fenimour, dont rêve le professeur Sénart dans la version radiophonique, II, 1049).

La chevelure rousse, souvent fascinante chez Julien Green, dans *Moïra* par exemple (et Paul Esménard, lui aussi, est roux), pourrait évoquer le cuivre. Elle devient ici de "l'or" qui flambe sur la tête de la jolie femme. La prosaïque boulangère se métamorphose, et se change en fille du feu nervalienne, et, comme dans de nombreuses descriptions physiques (concernant Joseph Day par exemple), le roux est associé à la blancheur laiteuse, marmoréenne de la peau, et plus particulièrement ici de la nuque, des bras et du cou.

Malgré tout, dans cet "intermède" narratif, le désir ne peut être assouvi : parce qu'il y a l'interdit maternel, parce que la femme est comme divinisée, parce qu'il y a la présence explicite d'un rival, dont la commentatrice nous dit qu'il pourrait ressembler à une figure paternelle, qu'Emmanuel Fruges se met aussitôt à détester, et que la description semble ridiculiser : un homme en effet s'approche de la jolie femme dans la boutique, pose sa main sur elle, et obtient la promesse d'un rendez-vous le soir

même, avant d'enfourcher sa bicyclette. Il est vêtu "d'un maillot vert amande" et d'une "culotte de toile bise", et on ne peut qu'entrevoir son visage.

Le désir provoque donc des transformations complexes. Dans les dernières pages de la première partie, le visage de la belle boulangère ne disparaît pas. Il devient même une sorte "d'icône" (II, 958).

Dans l'église où monsieur Fruges cherche refuge, il semble apparaître à la lumière des cierges, et le personnage rêve : il serait agréable, pense-t-il de voir la charmante boulangère "à la lumière de toutes ces petites flammes" (et ici le mot charme a sans doute son sens étymologique et évoque un envoûtement).

Et la méditation du théologien se poursuit, et propose une phrase qui reste comme suspendue, parce qu'il faut dire l'indicible : le visage de la jolie rousse pourrait même devenir une "pieuse illumination..." (II, 958). Et, tout naturellement, voici donc que resurgit un mot rimbaldien.

Selon Mélanie Klein, dans ce contexte, la belle boulangère devient une mère idéale (comparable peut-être à la Vierge Marie ?). Elle pourrait être "enceinte" de tous les enfants que Fabien, Camille et Fruges n'ont pas eus !

Selon nous, il est évident que la divinisation provoquée par le désir est également sculpturale, et de type grec.

Ici, par exemple, la belle rousse, qui pourtant bouge beaucoup, qui a des "gestes brusques" (II, 953), a parfois des "attitudes sculpturales". Elle a des "bras à demi-nus", et sa "poitrine se dessin(e) nettement à travers la toile du tablier".

Comme souvent, chez Julien Green, quand le désir ne peut pas être satisfait, se développe une sorte d'idéalisation artistique : le personnage devient alors une statue dont la blancheur évoque la froideur du marbre ou de l'albâtre. C'est le cas en particulier dans *Moïra* où apparaît le fameux Hermès dit de Praxitèle, qui se trouve actuellement au musée d'Olympie, et où le corps de Joseph Day semble pétrifié. Dans la deuxième partie de *Si j'étais vous* également, le vêtement féminin provoque le mouvement et permet d'imaginer un comportement plastique : celui d'Elise que son professeur de dessin, monsieur Vergeot, compare à une statue, à un moulage ("placé dans la cour d'honneur du lycée" - II, 962), la fameuse Diane de Gabies, du même Praxitèle.

Le désir provoque donc une transformation esthétique du personnage féminin et maternel (la mère, bien entendu, qu'elle ressemble à Berthe ou à la boulangère, est toujours celle qui donne à manger).

Cette transformation s'accompagne d'une divinisation qui est à la fois profane, grecque et analogue, paradoxalement, à une sanctification chrétienne, et eucharistique.

Elle suscite enfin l'apparition du modèle praxitélien (- favorisée par le vêtement, et la draperie sculptée).

Et le phénomène est fréquent dans de très nombreux romans de Julien Green.

3. La Fresque du plafond

Mais cela ne suffit pas.

Dans cet épisode romanesque, qui est vraiment complet, révélateur, Julien Green ne se contente pas de cette idéalisation grecque dont il a vraiment l'habitude (et que ne confirmera pas le voyage réel qu'il effectuera en Grèce des années plus tard).

Dans ce texte, il y ajoute une autre transformation esthétique, qui est, cette fois, picturale.

La belle boulangère rousse, qui fait naître le désir, et qui donne le pain (et accessoirement les croissants !), devient également une femme symbolique, peinte à fresque, sur le plafond de la boutique.

Elle évolue au milieu "de couleurs tendres" (II, 952-953).

Elle glisse dans les nuages - comme dans une œuvre italienne de Guido Reni par exemple, que Green cite assez longuement dans son premier roman, dans *Mont-Cinère* (I, 148, surtout).

Et, bien entendu, cette femme céleste et parfaite dévisage l'humble monsieur Fruges qui n'est qu'une créature terrestre, qui n'est après tout que le frugal client d'une boutique banale et prosaïque.

Même si cette image peinte est maladroite, ou dénuée de toute valeur esthétique, elle peut être comparée à d'autres fresques , et par exemple à une "Vénus" qui "sort du bain" au centre d'une architecture en trompe-l'œil " (III, 1307), dans une adaptation de *La Mort d'Ivan Ilitch*, aux "Nus d'une mythologie de bon ton" qui se dressent au-dessus des humains dans *Ralph* (VIII, 793), et bien entendu aux célèbres *Ignudi* de Michel Ange, qu'on peut admirer sur la voûte de la chapelle Sixtine. Il y a bien chez Julien Green un univers pictural cohérent.

Dans *Si j'étais vous*, malgré tout, la citation picturale n'est qu'allusive. Elle n'est pas signée, ou comparée à une copie d'œuvre originale : elle possède malgré tout une signification particulière - euphorique et dynamique. Et on constate que le mouvement glissant de cette divinité qui appartient au monde profane de l'idolâtrie la prédispose à devenir vivante, et à quitter cet univers onirique peint en couleurs utopiques. Elle peut tomber dans le monde réel, et changer de vêtement, porter par exemple un "tablier bleu" réel autour de sa taille et sur sa poitrine (II, 953).

Mais le mouvement inverse, selon nous, peut également se produire : la femme réelle échappe alors à Emmanuel Fruges, et retourne dans le ciel de la peinture.

Elle est (pour toujours ?) inaccessible - ou risque de le devenir.

4. La satisfaction du désir ou la frustration

Malgré tout, il est évident que cette transformation maternelle, cette idéalisation picturale et plastique ne peuvent être suffisantes.

Le personnage masculin ne peut satisfaire son désir : il ressent une forte "**souffrance**". Il a même l'impression que **cette souffrance va le "manger, oui, le manger"** "éternellement" (II, 954). Le romancier le dit explicitement. La métaphore est proposée par le texte. Fruges tente de trouver comme il peut une sorte de compensation à la terrible frustration qu'il ressent : il effectue une dévoration (qui n'a rien d'eucharistique !). Il se venge. Il plante ses dents dans le croissant, dans le pain que la belle boulangère a touché (de même la jolie Berthe mord la main de Paul Esménard qui la bâillonne). Le comportement devient sadique et oral, selon Mélanie Klein. On a donc l'impression que l'accomplissement du désir, son assouvissement ne peuvent ressembler qu'à une profanation - à la destruction excessive et pulsionnelle d'un objet sacré.

Dans ce contexte, le texte devient même explicitement sexuel, ce qui surprend dans un roman qu'on croyait chrétien, et même puritain parfois. Le romancier note cette phrase qui semblait enfouie et que Mélanie Klein nous révèle : Fruges comprend que "quelque chose en lui palpit(e), (bat) un peu au-dessus de l'estomac, pareil à un second cœur, mais plus gros, plus lourd " (II, 954).

On le voit donc : la satisfaction du désir ne peut être obtenue (des tristesses analogues sont sans doute décrites par Thomas Hardy, dans *Jude l'obscur* par exemple, ou dans *Tess*). Cette frustration provoque de la violence. Mélanie Klein le commente très bien : le personnage masculin devient étrange. Il a envie de jeter le croissant, de "le broyer sous ses grands souliers luisants" "afin d'insulter cette chose sacrée qu'est le pain". Il a le sentiment de "brûler". "Ecarte-t-on la flamme qui se colle à vous et vous lèche comme une langue ?" (commente le romancier). Il vit "cette douleur bizarre que provoque le désir". (II, 954). Il fait des gestes inconsidérés, un peu comme pendant l'épisode du petit Georges. Il triture au fond de sa poche le reste du croissant "dont un morceau demeure(e) comme une pierre dans sa gorge", bloquant donc le langage, et l'éventuelle formulation du désir.

Cette insatisfaction pulsionnelle révèle un pessimisme sexuel, comparable probablement à celui de Thomas Hardy, que de nombreux lecteurs britanniques admirent (à juste titre).

Conclusion

1 - cet épisode très bref, et d'apparence banale, est évidemment révélateur. Qu'il soit homosexuel ou hétéro, il y a chez Julien Green une grande difficulté à assouvir le désir, à être heureux, ou simplement apaisé. Il en résulte de la souffrance, ce que peut accentuer la morale puritaine des environs de Boston que décrit très bien Hawthorne dans ses nouvelles, ou dans un roman comme *La Lettre écarlate* (et les sœurs de Julien Green, par exemple, ont beaucoup souffert à cause de ce puritanisme).

2 - pour échapper à cette frustration, les personnages de Julien Green ont parfois des comportements bizarres. L'une des sœurs de Julien Green met ainsi des gants quand elle lit des livres érotiques - de peur d'attraper des maladies sexuelles. Ce type de rituel, qui provoque parfois une compensation, est singulier, mais ne manque pas nécessairement de beauté.

3 - dans le chapitre primordial de la boulangère, enfin, on trouve des mécanismes qui sont souvent à l'œuvre dans les textes de Julien Green : la beauté réelle, vivante d'un corps provoque une idéalisation esthétique de l'être aimé, picturale et plastique. La belle boulangère qui suscite le désir de Fruges, ce théologien frugal et frustré, devient une "créature admirable", une déesse qui vit à la fois dans la réalité prosaïque et dans le ciel de la peinture.

Elle reste lointaine, difficile, voire impossible à atteindre

4 - dans la version radiophonique de 1954, qui est plus humoristique, la distance est malgré tout abolie, ce qui atténue sans doute la force du mythe.

Et, plusieurs décennies après la première rédaction, le romancier semble enfin prendre conscience (en octobre 1971 seulement !) de la véritable signification de ce chapitre, quand il commente l'adaptation que Robert de Saint Jean a dialoguée, et réalisée pour la télévision. Il parle de nouveau de cette boulangère qui est "jolie à souhait", et qui montre une "gorge couleur de pain doré" (V, 620), ce qui est bien explicite.

Et il est satisfait d'une "très belle image" selon laquelle Fruges "danse" avec la belle boulangère.

Et, ajoute-t-il avec une feinte innocence, le "rêve de désir" se prolonge, et "les longues baguettes de pain, rangées debout et parallèlement, glissent et tombent de biais, comme entraînées dans la danse" de l'homme et de la femme (V, 620).

Quand Julien Green écrit ces phrases, il a enfin compris son propre roman. Il désire que le mystère de son œuvre ne soit pas totalement dissipé (il le note le lendemain dans son *Journal*). Mais il reconnaît que les analyses de Mélanie Klein, même si elles sont athées, "éclaircent beaucoup de coins sombres" (V, 620) du roman.

Ici, on devine que la danse du pain est euphorique. Elle n'a rien d'eucharistique, ou de religieux. Robert de Saint Jean l'a compris. Julien Green également. La signification des "longues baguettes" est évidemment phallique.

5 - Enfin, comme le désir ne peut être assouvi ou disparaître momentanément dans un baiser, la dévoration sadique devient une compensation alimentaire, mais qui ne saurait être suffisante, qui ne peut supprimer la douleur de la frustration. De même, dans *Léviathan*, le désir est vorace. Les clients de Madame Londe rêvent d'Angèle quand ils mangent, quand ils partagent le repas, comme on partage des souvenirs - et ils en parlent, et ils savent qu'elle leur sera peut-être offerte. Cet érotisme étrange du repas, évidemment, on le trouve aussi chez d'autres écrivains, chez Maupassant par exemple, que Julien Green admire sans réserves, et chez Zola, dont il critique banalement la vulgarité dans son *Journal*, mais dont il fait la louange en privé.

Dans les romans naturalistes français, malgré tout, la voracité est spécifique. Elle permet souvent de penser une relation au monde, à la vie en général. Chez Julien Green, cette voracité est très différente : elle est souvent une compensation à toutes ces frustrations qu'engendre par exemple le puritanisme américain, sudiste ou bostonien.

Enfin, au-delà, cet épisode permet de définir le désir tel qu'il se développe dans tous les romans de Green :

- Ce désir, on le comprend, est comme dominé par l'obsession maternelle : dès le premier roman, dès *Mont-Cinère*, il fait des dégâts, puisque la maison maternelle disparaît à la fin du récit dans un grand incendie (I, 270).

Cette figure maternelle est également fondamentale dans la trilogie finale des *Pays lointains*.

- Ce désir est en même temps ambivalent : il provoque à la fois la divinisation de l'objet aimé, et sa possible profanation.

Comme le montre Mélanie Klein, que Marguerite Derrida a très bien traduit, la satisfaction pure du désir est impossible. Julien Green avait un moment envisagé une étrange métamorphose. Emmanuel Fruges devenait l'amant de la boulangère. Il prenait la place de cet homme en "maillot vert amande" (II, 955). Il obtenait un rendez-vous...

Finalement, Green **n'a pas pu** rédiger ce passage. Il était irréalisable. Il était en contradiction profonde avec le récit, et avec l'imaginaire de Julien Green à cette époque-là. Il était probablement préférable que Fruges et Camille renoncent et qu'ils décident de redevenir Fabien, celui qui fait le bien.

- Cette ambivalence étrange et sacrée est homosexuelle et hétéro. Et, là encore, c'est dans *Moïra* que s'accomplit le mieux cette superposition bizarre et spécifique des discours érotiques (Julien Green était

d'ailleurs persuadé qu'il n'y avait pas de réelle différence de nature entre les désirs hétérosexuels et homos, entre les désirs masculins et féminins).

- Enfin cette ambivalence primordiale s'accomplit parfaitement dans l'univers grec de Platon, (probablement préféré à d'autres penseurs grecs), et de Praxitèle (probablement préféré à un artiste extrêmement classique comme Phidias).

Bien entendu l'univers de Sandro Botticelli pourrait également être une référence pertinente : mais, le plus souvent, dans ses romans, Julien Green préfère nommer les sculpteurs et les statues (l'Hermès, la Diane de Gabies) et effacer les signatures des peintres. Et, peut-être parce qu'il s'inspire de Thomas Hardy, il préfère exhiber des portraits (c'est un genre pictural qu'il aime vraiment beaucoup, et la National Portrait Gallery de Londres est un endroit qu'il apprécie). Il choisit presque toujours des portraits de morts, ou de fantômes. Il le fait dès son premier roman dès *Mont-Cinère*.

De même, dans l'un de ses romans les plus célèbres, au début d'*Adrienne Mesurat*, les photos et les tableaux des disparus forment une sorte de "cimetière" - ce qui annonce peut-être déjà la mort du père Mesurat, que sa fille poussera dans l'escalier.

C'est donc bien la perfection plastique et praxitélienne qui permet de penser la beauté du corps désirable chez Julien Green. Et, bien entendu, les draperies, ou le vêtement simple et prosaïque de la belle boulangère peuvent mettre en valeur des "attitudes sculpturales", susceptibles d'éveiller le désir.

L'adolescent d'Olympie portant Dionysos enfant dans ses bras, qui est une incontestable figure paternelle devient une véritable icône, ce que Julien Green admet dans son *Journal* des années 90, après avoir lu l'un de mes articles. Le Faune barberini, plongé dans le sommeil, qui traduit l'hébétéude et la satiété, est totalement différent. Il a été photographié par l'auteur, choisi pour des couvertures de livres. Mais il ne pourrait probablement apparaître que dans les romans tardifs, dans la trilogie du Sud.

Finalement, **à la fin de sa vie, c'est bien la paternité que l'écrivain substitue à la maternité** (le désir semble enfin assouvi, apaisé) - ce que prouve d'ailleurs la biographie de l'auteur - enterré aujourd'hui dans l'église autrichienne de Klagenfurt avec l'un de hommes qu'il a aimés, avec Eric Jourdan, son fils adoptif (dont le nom, dans les volumes de la Pléiade, est caché par de nombreux pseudonymes).

DOCUMENT 1

Extrait du *Journal* de Julien Green, concernant Mélanie Klein.

23 octobre 1971 : Hier soir *Si j'étais vous...* à la Tv en couleur. Dans l'ensemble, j'en ai été content. Les dialogues de Robert (de Saint Jean) sont si adroits qu'ils font songer aux fils tenant les différentes pièces d'un costume et qu'on ne voit pas, mais sans quoi pas de veston ni de gilet, et tout s'en va. Dès les premières images, je me suis rendu compte que sur ce plan, tout au moins, la partie était gagnée. L'atmosphère, cet élément indispensable, était juste : le passage (Véronique Dodot), la pluie, le bruit des pas, le garçon inquiet, Dominique Maurin, dans le rôle de Fabien, rayonnant de jeunesse, un visage éclairé par des yeux bleu pâle, une sensualité rêveuse, une masse de cheveux d'or, c'était bien ce que j'avais vu moi-même. Un des meilleurs acteurs m'a paru celui qui jouait le rôle de Fruges. J'ai noté cette interrogation terrible adressée à Dieu par Fruges : "pourquoi m'avez-vous créé ?" La boulangère, jolie à souhait, montrant une gorge couleur de pain doré. Dans un rêve de désir, Fruges danse avec elle dans la boulangerie et les longues baguettes de pain, rangées debout et parallèlement, glissent et

tombent de biais, comme entraînées dans la danse, très belle image. Les invités du château ont l'air ennuyés alors qu'ils sont damnés, je les aurais voulu désespérés, mais rendre tout cela est difficile."

24 octobre 1971 : Les pages de Mélanie Klein sur *Si j'étais vous...* éclairent beaucoup de coins sombres, sans effacer le mystère. Le diable serait le père méchant. La montre du père, l'existence ordonnée de ce personnage pourvu d'une situation enviable. Le diable, c'est aussi le noceur, etc. Sans doute, mais derrière tout cela, il y a la présupposition de l'athéisme »

DOCUMENT 2 : 30 mai 1970 (journal)

30 mai. — Jeudi matin, mon ami psychanalyste m'appelle pour m'annoncer son départ prochain. Il va faire son service militaire. J'aurais voulu le voir, mais j'ai beaucoup de travail : un journal qui va paraître et une réédition d'un roman déjà ancien. « Quel roman ? Un livre qui s'appelle *Si j'étais vous...* — *Si j'étais vous...* ! Mais il y a eu sur ce livre une étude de Mélanie Klein.

Mélanie... — Enfin Mélanie Klein, la psychanalyste la plus importante depuis Freud. Cela a paru dans *Les Temps modernes* — attendez : je peux vous donner la date : février 1968. » Stupeur de ma part. Mon interlocuteur me dit que ce livre a été pour Mélanie Klein le point de départ d'une nouvelle étude de l'inconscient². « Je vais lui envoyer la réédition de mon roman. » Il rit et nous parlons d'autre chose. J'ai cherché ensuite Mélanie Klein dans le grand Larousse et appris qu'elle était morte en 1960. Hier soir, je suis allé rue Amélie acheter le numéro des *Temps modernes* qui contient l'étude en question. J'ai lu ces pages qui m'ont paru étonnantes d'intuition, en deux endroits surtout. L'un de ces endroits est celui où l'auteur indique que les personnages vus par Fabien sont des fantômes sans réalité matérielle. C'est exactement la fin que j'ai donnée à mon livre dans la nouvelle version achevée il y a trois mois alors que j'ignorais jusqu'au nom de Mélanie Klein. De tout cela, je garde une impression d'étonnement et aussi d'inquiétude. Il y a en moi, je le vois bien, quelqu'un que je ne connais pas, qui dicte des livres à celui qui les écrit et qui est moi-même. Cet autre moi ne peut s'exprimer que si je me mets à ma table pour écrire un roman. Qui est-ce ? Est-ce aussi -moi-même ? Est-il responsable ? Dois-je lui obéir ? Est-il différent de l'homme que je connais, qui écrit ces livres, que je vois dans la glace ? Est-ce un moi plus profond qui fait partie du moi conscient ? Est-ce un double ? Il sait des choses que je ne sais pas. Est-ce que ce sera lui qui sera jugé et sauvé ? Qu'est-ce que tout cela veut dire ?

DOCUMENT 3



photo de julian green.webp

Power point

Le management à la conquête du désir

Colloque sur le désir organisé par le lycée Corneille – 6 mars 2020

<https://drive.google.com/file/d/1xLmPdo9mdrWeOTt5f0gzppZhQ1uwWVw8/view?usp=sharing>

L'objectif de cet exposé est double :

- D'abord de reprendre la façon dont Soren Kierkegaard, philosophe **danois** du début du 19^e siècle, comprend le *Don Juan* de Mozart dans un texte célèbre du second chapitre de son ouvrage *Ou bien... Ou bien*, qui s'intitule « *Les stades immédiats de l'Eros, ou L'Eros et la musique* ». Cette œuvre se présente, aux yeux du narrateur, comme une œuvre absolue et inimitable.
- Et de montrer dans un second temps que le film-opéra *Don Giovanni* réalisé par Joseph Losey en 1979 propose une lecture et une interprétation esthétique alternative à celle de Kierkegaard, qui en subvertit les catégories et les injonctions.

1° la thèse de Kierkegaard

a/

Pour Kierkegaard, ou plutôt le narrateur du texte qui porte sur le *Don Juan* de Mozart, qui est Kierkegaard tout en ne l'étant pas tout à fait (selon le jeu de personnages et de pseudonymes qu'il a coutume de pratiquer selon le point de vue qu'il adopte) cette œuvre est une œuvre absolue, indépassable, parce qu'elle est la rencontre parfaite (et donc tout sauf une rencontre du hasard justement) entre un fond et une forme.

Mozart a su parfaitement saisir et exprimer le « principe du génie sensuel » –, qui ne peut se déployer que dans et par la musique. Cette coalescence parfaite est le signe de l'artiste génial, et d'une œuvre insurpassable.

En effet, le principe sous lequel on doit ranger une œuvre parfaite, est celui du « désirer juste » :

Le poète désire sa matière, mais comme on dit, il n'est pas difficile de désirer ; le mot est fort juste et s'applique avec beaucoup de vérité à une foule de désirs impuissants chez les poètes. Désirer juste, voilà le grand art, ou plutôt, c'est un don. Là réside le caractère inexplicable et mystérieux du génie, comme pour la baguette magique : elle ne s'avise jamais de désirer, sauf à l'endroit où se trouve l'objet propre de son désir. (p.55)⁶⁷

La parfaite rencontre d'un appel et d'une réponse est la *justesse* et la *vérité* du désir ici, et elle s'applique parfaitement à la création de l'œuvre géniale, dans la mesure où

L'heureuse chance d'une œuvre classique, ce qui la rend classique et immortelle, c'est l'accord absolu de deux forces.

Ainsi,

La pensée dont Homère pénètre le poème est la pensée même du poème.

Pourquoi cette fusion parfaite dans le cas précis de *Don Juan* ? Parce qu'elle fait se rencontrer l'essence même de la musique, selon Kierkegaard, et l'objet d'expression qui en manifeste pleinement la puissance : la sensualité comme principe

La chance de Mozart est d'avoir trouvé un sujet absolument musical en soi (p. 54)

Pourquoi en est-il ainsi ?

⁶⁷ Les références sont données dans l'édition de P.-H. Tisseau, collections Bouquins.

L'idée la plus abstraite qu'on puisse concevoir est celle de la génialité sensuelle (Sandseligheit). Mais quel médium se prête à sa représentation ? Celui de la musique, et de la musique seule. Elle ne peut s'exprimer en sculpture, car elle est en soi une détermination de l'intériorité ; elle se refuse à la peinture, car elle ne peut se concevoir dans des contours précis ; dans tout son lyrisme, elle est force, air du temps, impatience, passion etc., de telle sorte pourtant qu'elle ne consiste pas en un moment, mais dans une succession de moments, car si elle consistait en un seul, elle se prêterait à la sculpture ou à la peinture. (p. 61)

Que veut dire ici *abstrait* en effet ? A la différence d'Homère, qui écrit un drame épique avec des personnages qui ont des *contours précis*, le génie **sensuel** est un principe qui ne se prête pas à une peinture factuelle de caractères, ni à des images précises figurées dans l'espace.

La sensualité est comme un parfum suspendu dans l'air, qui est difficilement représentable. La sensualité ne part pas de *l'attraction d'une beauté visible*, c'est elle au contraire, comme principe, qui rend la chose désirable.

La sensualité est une détermination du temps et de l'intériorité plutôt que de l'espace

C'est quelque chose qui se déplace, qui voltige comme un souffle ou un élan impétueux, qu'on ne peut pas saisir devant soi en le spatialisant.

Il en est ainsi parce qu'il ne faut pas confondre la sensualité moderne avec l'eros grec. Pour Kierkegaard, ils sont très différents, parce que la *sensualité* est posée par le christianisme *dialectiquement*, comme une propriété de la *chair*, c'est-à-dire comme le contraire ou même *l'autre* de l'esprit.

L'eros grec était comme une *âme*, un principe de la nature, qui mettait en mouvement les êtres en toute innocence parce qu'ils étaient mus par cette puissance divine. En un sens l'amant grec est possédé par une puissance supérieure qui le porte, et contre laquelle il ne peut rien.

La sensualité moderne est déterminé par *l'esprit* comme son autre, c'est-à-dire ce qui ne se *reprend* pas et ne se *médite* pas dans une *conscience* qui se *rappelle*, qui se *souvient*, et qui *répond* d'elle-même.

Dès lors, la sensualité émane de l'esprit tout en étant son opposé en quelque sorte. Elle ne peut donc pas se réaliser dans une figure spatiale, mais doit se présenter comme une *résonance*, une *tonalité* et dans un *temps* qui est celui *non* du *souvenir* ou de la *mémoire*, mais de la *succession* et de la progression des instants, de la *course* :

La génialité sensuelle est donc l'objet absolu de la musique. Elle est absolument lyrique et c'est dans la musique qu'elle fait éclater toute son impatience lyrique ; elle est en effet déterminée par l'esprit et elle est par suite force, vie, mouvement, agitation constante et perpétuelle succession ; mais elle ne s'enrichit ni de cette agitation, ni de cette succession ; elle reste toujours la même ; elle ne s'épanouit pas, mais fonce en avant, sans interruption et comme tout d'une haleine. Si j'avais à caractériser ce lyrisme d'un seul attribut, je dirais qu'il est retentissant ; et me voici revenu à la génialité sensible, musicale en son immédiateté. (p. 72)

Rejeté hors de l'esprit, et rejeté hors du langage, le génie sensuel, en tant qu'antérieur à toute réflexion, ne peut être exprimé **que** par la musique, et trouve en elle sa vérité, tout comme la musique trouve sa vérité dans l'expression de cet objet particulier, qui est en même temps son objet absolu. Don Juan incarne parfaitement un principe, qui ne se laisse dire que *dans* et *par* la musique.

Il se veut toujours victorieux et triomphant de passer d'une femme à l'autre, parce que « tout ce qui porte jupon » est une nouvelle occasion d'exercer sa puissance « démonique » ou « démoniaque », sans aucune distinction de rang, de préséance, ou même d'âge, ou de quoi que ce soit...

Don juan est tout à la joie de dominer du regard une si riche moisson

Est-il un séducteur ? Non pas exactement, parce qu'il n'ourdit pas de plan calculé en fonction de sa place dans la société, il est cette *puissance immédiate* que l'esprit a mis « hors de lui ».

Est-il le traître, le perfide et l'infidèle (au sens éthique ou moral) dont il est fait mention dans les pièces et dans l'opéra ?

Non, en vérité,

« *il trompe par le génie propre de la sensualité dont il est pour ainsi dire l'Incarnation* ⁶⁸ ».

b/

À partir de cette idée de résonance ou de tonalité du désir, on comprend que Kierkegaard suggère l'idée que toutes les voix de l'opéra procèdent en réalité de celle de Don Juan :

Face à cette figure virevoltante de la « force » de la « vie » et du « mouvement », les autres personnages apparaissent soit comme des émanations de sa propre force, soit comme des figures de la résistance contre laquelle elle s'exerce, dans la mesure où ils peuvent se présenter comme *des figures de l'esprit*, comme *conscience mémorielle*, de la *recollection du passé* et donc comme *des figures de la Loi* :

Elvire est un danger pour Don Juan parce qu'elle a été séduite, parce qu'elle se présente comme le passé qui ressurgit et demande des comptes.

Le Commandeur est à son tour un « re-venant », ce qu'exprime parfaitement l'opéra. Cette voix venue des marges de la scène est celle qui met fin au jeu musical de la sensualité, par un rappel *ironique* au sérieux que Don Juan ne cessait de défier en tant que démon sans mémoire rejeté hors de l'esprit.

Kierkegaard termine son analyse en montrant l'étroitesse du lien entre la figure de Don Juan et l'un des airs principaux de l'opéra, appelé l'air du champagne (ou il est question de l'ivresse de la fête) :

Ici Don Juan est pour ainsi dire dans l'ivresse de lui-même, de sa propre idée. Si les jeunes filles du monde entier l'entouraient en ce moment il ne serait pas dangereux pour elles, il est en quelque sorte trop fort pour vouloir les séduire, même la jouissance la plus variée offerte par la réalité est pour lui trop peu de chose en comparaison de celle qu'il éprouve en lui-même. On voit ici clairement l'essence du mot : la musique est l'essence de Don Juan. Il se résout en quelque sorte à nos yeux en musique ; il s'épanouit en un monde de sons. On a appelé cet air l'air du champagne, et le terme est sans conteste fort significatif. (...) Telle est bien sa vie : pétillante comme le champagne.

Et comme les bulles de ce vin sous l'action de la chaleur interne qu'il fait bouillir s'élèvent en chantonnant leur propre chanson et continuent de s'élever, de même le plaisir de la jouissance a sa résonance, dans ce bouillonnement semblable à celui des éléments qu'est sa vie. (p.124)

Outre son aspect éclairant, le résultat de cette analyse est sans appel : Don Juan ne se figure pas, ce n'est pas un caractère dans l'espace, il n'y a pas lieu de le voir, mais seulement de l'écouter :

La tonalité fondamentale de Don Juan n'est autre que la force fondamentale de l'opéra lui-même, et cette force est Don Juan, lequel relève absolument de la musique pour cette raison qu'il est essentiellement vie et non caractère (...)

Il est de vieille expérience qu'il n'est pas agréable d'accorder deux sens, et qu'il est souvent gênant de regarder quand on écoute. De là, cette tendance à fermer les yeux à l'audition d'un concert. La chose est vraie pour toute musique à des degrés divers, mais pour Don Juan, elle est vraie in sensu eminentiori (p. 115). Dès que l'œil est occupé, l'impression est troublée, car l'unité dramatique qui s'offre à la vue est tout à fait secondaire et défectueuse à côté de l'unité musicale perçue en même temps.

⁶⁸ Le terme est très fort sous la plume de Kierkegaard, puisqu'il pose Don Juan comme une figure antithétique du Christ. Le Christ incarne la vérité de l'esprit dans un individu, il n'est pas un principe abstrait, il représente la multiplicité en un seul. Tel est aussi Don Juan mais sur la base d'un autre principe : il est (pour ainsi dire et dans une formule assez irrésistiblement redondante) l'incarnation de la chair.

Il faut écouter et non voir, penser l'unité sonore de l'opéra, et non le scénographe comme une histoire ou une épopée. Il ne faut pas représenter les éléments de l'opéra comme autant de personnages dotés d'une figure propre, puisque c'est l'unité musicale de la tonalité qui lui donne son sens.

Il y aurait donc une contradiction, ou au moins une faute de goût à « mettre en scène » et à faire des choix de « mise en image » de ce qui se déroule, en particulier un choix de mise en espace dans un lieu doté d'une architecture aussi forte que celle de Palladio... Telle est finalement l'injonction produite par le discours kierkegaardien.

II. L'utilisation de la villa de Palladio dans le film de Losey

a/

Cependant l'usage que fait Losey de cette mise en espace apporte incontestablement quelque chose à cette analyse, en ce qu'elle permet sinon de la contester, ou du moins de la nuancer, en montrant qu'il y a aussi un intérêt à utiliser un certain type d'espace.

Tout d'abord, notons que l'ambition de Losey en réalisant son film, si compliqué et difficile à mener à bien, est de *faire sortir l'opéra des salons bourgeois, et de le mettre à la disposition de tous*. Son ambition est donc en un sens, celui de faire descendre l'opéra de sa place assignée dans l'ordre social, pour le populariser et *le donner à goûter à tous*, sans pour autant le trahir. Il ne modifie pas le livret ni la musique, mais cherche à rendre accessible l'énergie de l'œuvre de Mozart.

Or l'idée qu'on pourrait défendre serait de montrer que c'est précisément là l'objet qu'il cherche à filmer : montrer Don Juan comme celui qui met à disposition de tous l'énergie « révolutionnaire » du désir.

Au générique du film, s'affiche comme une sorte de propos liminaire, la formule de A. Gramsci :

Il vecchio muore et il nuovo non puo nascere ; et in questo interregno si verificano i fenomeni morbosi piu svariati

L'ancien se meurt, le nouveau ne peut pas naître, et dans cet interrègne, se manifestent les phénomènes morbides les plus variés

Il me semble intéressant d'insister sur ce point, non pas pour faire de Don Juan une sorte de héraut de la contestation politique, mais plutôt pour montrer que le film donne lieu à une esthétique du désir différente et peut-être complémentaire de cette esthétique de la « musicalité sensuelle » dans une culture marquée par le christianisme.

Don Juan est un « monstre », non seulement parce qu'il a quelque chose de difforme et d'inquiétant qu'on ne veut pas voir, mais au sens où il *montre et indique* comment l'énergie du désir porte atteinte la *verticalité* d'un ordre moral et social *institué*, et produit son horizon propre de déploiement, à la fois plus égalitaire mais aussi peut-être injuste.

Don Juan apparaîtrait alors non pas comme une figure de l'intériorité du désir charnel rejeté par l'esprit en dehors de lui, mais comme une figure tout à fait *plastique*⁶⁹ du *renversement* de l'ordre ancien.

Le désir contient en lui-même une énergie de contestation tend à revenir en-deça ou de se projeter au-delà des règles sociales – et cela ne se produit pas sans un plaisir spécifique, qui constitue une autre forme d'expérience esthétique.

⁶⁹ Au sens même du texte de Lessing, *Laocoon* (1763)

Le désir s'accompagne de *l'épreuve plaisante* de ce renversement, qui *ouvre* à de nouvelles possibilités d'agir, de penser et de vivre.

Et la Villa La Rotonda de Palladio, dans tout ce qu'elle a d'aristocratique, deviendrait alors un élément prépondérant destiné à servir ce propos.

b/

Trois scènes peuvent être retenues à titre d'exemple ici, et que je commenterai très rapidement :

- La première est celle où Don Juan entraîne Zerline dans des lieux qui sont des espaces symboliques manifestement inconnus d'elle, et qui lui apparaissent comme une sorte d'Olympe. Don Juan est ici le Seigneur, et il exerce sur Zerline une fascination qui tient du prestige et du prodige, qui le fait ressembler à une de ces manifestations de Zeus qui cherche à séduire une mortelle. Il élève Zerline au-dessus de sa condition par cette puissance de fascination liée au désir, et ce au mépris de tous ceux qui les cernent du regard, au mépris de tout jugement moral relatif à cette subversion de l'ordre.

Ici, on voit un usage à la fois ascensionnel et centripète de l'architecture de Palladio

- Cf. Losey 1979, **38.50 à 42.24 (Zerlina : Theresa Berganza) : la séduction de Zerline. Visible à l'adresse suivante : https://www.youtube.com/watch?v=B_liNzIbmLE**

- Mais inversement il fait descendre les masques de l'aristocratie vénitienne dans l'ivresse de la fête populaire où tout devient possible. Les masques arrivent à la Rotonda en gondole, mode de transport aristocratique, et sans toucher le sol en quelque sorte. C'est d'ailleurs un choix explicite du réalisateur, puisqu'à ma connaissance, il n'y a pas d'accès « fluvial » direct à la Rotonda.

Le plan qui suit insiste sur cet accueil « nobiliaire », puisqu'ils sont attendus par des musiciens en livrée, et surtout du fait de ce drôle de plan assez lent qui descend depuis l'oculus du plafond puis vise le centre du pavement en plongée complète, comme pour insister sur cette dimension d'élévation sociale presque sur-humaine, et figure l'idée même de verticalité instituée.

- Cf. Losey 1979, **1.17.30 à 1.20.10 (Les masques) : l'invitation des masques. Visible à l'adresse suivante : https://www.youtube.com/watch?v=7_zW-k2A6Ow**

Là encore l'architecture est mise à profit, de façon plongeante et centrifuge cette fois, pour montrer que les masques descendent au jardin depuis leur statut de supériorité, attirés vers le plan du jardin et de la fête terrestre par un Don Juan qui chante « Vive la liberté ».

Don Juan se fait donc *médiateur* en quelque sorte, pour brouiller la stratification sociale et conduire à l'étage propre du désir, caractérisé par cette indifférence même.

(D'autres scènes du film par ailleurs, notamment celle de l'air du champagne dont il a été question plus haut, pourraient aussi aller dans ce sens me semble-t-il)

- Dans la troisième scène, celle de la rencontre avec Elvire, qui se prolonge après l'extrait par le fameux « air de la liste », on a une sorte de deuxième axe qui

s'ajoute au premier, puisque Elvire est déjà en train de se déplacer dans le jardin de la Villa, et elle est filmée se déplaçant sur l'horizon.

(Plus exactement, la scène commence lorsque Don Juan gravit la rampe qui fait accéder au pied de la Villa et un plan en contre-plongée le montre en train d'admirer Elvire qui se déplace au-dessus de lui. Plus tard, Elvire se voit refuser l'accès à l'intérieur de la villa, et la seule chose qu'on daigne en sortir est le recueil des conquêtes de Don Juan, que Leporello égrène complaisamment devant Elvire effarée.)

Au cœur dans l'extrait, Elvire se situe de plain-pied avec Don Juan, et à *égalité* avec lui en un sens, sur le plan horizontal du désir, où l'on éprouve le désir et ses tourments. Le face à face du regard entre eux montre qu'ils sont posés comme égaux, qu'elle n'est pas inférieure ou subordonnée à lui.

- Cf Losey (1979) 21.50 à 24.50 (Elvire : Kiri Te Kanawa) : la rencontre entre Don Juan et Elvire. Visible à l'adresse suivante : <https://youtu.be/cV-P8ZHhQNU>

Mais là où *lui* profite de ses multiples conquêtes, *elle* souffre de ne pas pouvoir s'empêcher de l'aimer lui, de voir son trouble persister, malgré toute sa perfidie. Elle indique la douleur de la dissymétrie et de l'amour non-rendu, l'ingratitude qui fait la douleur des amants qui ne sont pas aimés en retour.

La perfidie et la trahison n'est pas seulement un manquement *social* à la parole donnée, mais l'irréductible *injustice* des traits que lance le désir.

Elle dit cette *inégalité devant le désir*, qui est liée à l'*injuste distribution* des pointes de la séduction – ce qui justement fait du désir une puissance essentiellement subversive parce qu'imprévisible, une puissance *instituyente* et non instituée.

Ainsi le désir distribue-t-il autrement égalité et inégalité par sa loi propre, et ainsi il est comme un défi renouvelé à la raison et à la justice.

C'est pourquoi (peut-être), cette fois, le plan est filmé dans le jardin, et pourquoi la Villa, censée incarner la définition de l'ordre ou du prestige social, reste quasiment hors-champ.

Du point de vue de Kierkegaard, cette « rencontre » entre les deux protagonistes est bien trop dramaturgique et épique. Il indique longuement comment elle ne doit pas être traitée, c'est-à-dire justement comme une rencontre épique ou dramatique, mais laissée plutôt dans l'unisson de la tonalité en séparant les personnages et en évitant le face à face, puisque Elvire est censée émaner de Don Juan.

Or ici dans le film, Elvire existe ici par et pour elle-même, et elle apparaît non pas comme un simple remords de conscience pour Don Juan, mais plutôt comme l'envers du désir conquérant, qui est l'amour souffrant. Et ce face à face humain a peut-être une signification plus intéressante dans le traitement de Losey.

Mais de façon générale Don Juan n'a que faire des serments de Zerline à son prétendant, tout comme il n'a que faire de l'honneur de Donna Anna, et il n'a pas non plus grand-chose à faire de la douleur même d'Elvire. Il égalise tout cela sur le même plan horizontal de « ce qui porte jupon », qui promet l'ivresse de satisfaire ce « besoin des femmes » qui est le même que celui de l'air qu'il respire.

On voit donc, et je vais rapidement terminer sur ces constats, que :

- Le désir est à comprendre comme une expérience esthétique, soit de cette génialité sensuelle qui dans son impatience impose sa résonance au monde, soit de cette énergie de *renversement* – qui est en même temps ouverture et augmentation de soi-même. On pourra mettre cette idée au compte de l'air bien connu de la liberté, où Don Juan s'exclame avec le peuple, dans un moment stratégique pour l'opéra comme pour le film : *Viva la liberta* !
- La puissance instituante du désir implique de passer outre non pas seulement la stratification sociale, mais l'idée même d'une justice instituée une fois pour toutes : elle égalise les conditions mais se distribue en même temps de façon inégale et injuste.
- Et il n'y a que la statue du Commandeur, figée dans la pétrification de la loi, pour lui refuser dans la scène finale ce *droit du désir* et l'immoler en quelque sorte dans les flammes, qui sont certes celles de l'enfer, mais aussi celui du bûcher qui doit faire taire l'esprit fort, qui ne se résigne pas : Don Juan ne veut pas renoncer, il répète qu'il ne se repent pas, et qu'il est cette puissance même du refus de la loi.

Ce qui est frappant au passage, c'est ce choix dans la scène finale d'un costume d'une blancheur immaculée, qui semble représenter la pureté et qui ne manque pas d'interroger : s'agit-il de dire qu'en un sens, Don Juan serait comme martyr de la cause du désir ? Ce serait assez osé, mais bien dans l'idée du renversement. De quelle innocence est-il porteur sinon celle du désir justement, qui serait innocent au sens où il n'a pas à être jugé par un ordre qu'il a vocation à contester ?

- Don Juan apparaît dans le film de Losey non plus comme une figure parfaite de l'esprit aliéné dans la jouissance, mais plutôt comme une sorte de monstre de l'interrègne, dans sa noirceur et son innocence, paradoxe irréductible qui signe l'inquiétante puissance du désir.
- On serait donc passé de la perfection formelle mozartienne, qui réussit ce tour de force consistant à « désirer juste », à l'idée que le désir en réalité institue toujours, en quelque façon, son propre droit.

Power point

LE DÉsir: APPROCHE PSYCHOLOGIQUE

Colloque « Le désir », le 06/03/20

Par Agnès Lainé, psychologue clinicienne

C.H.U. de Rouen et Institut Régional du Travail Social

<https://drive.google.com/file/d/1tqcnzi4lx5KxMrvBTr5MZE1aEY1by6xE/view?usp=sharing>



Présentation des auteurs et remerciements

Michael Verniquet, Anglais, Professeur agrégé honoraire

Sylvie Peyturaux, Philosophie, Professeur agrégé, Docteur, ECS Pierre Corneille, Rouen

Lamara Leprêtre-Habib, Scénariste, diplômé de la FEMIS, Paris

Guy Fessier, Agrégé de lettres modernes, Docteur, Diplômé du Louvre et d'histoire de l'art

Quentin Leroux, Management, Professeur en classes préparatoires ECT, Agrégé d'économie et gestion, Doctorant en sciences de gestion

Philippe Drieux, Professeur agrégé, Docteur, ECE Flaubert-ECS Pierre Corneille, Rouen

Agnès Lainé, Psychologue clinicienne, CHU de Rouen

Organisation, édition des Actes : Sylvie Peyturaux

Illustration de couverture : Jeune femme sur une table basse observant les ébats d'un couple de pigeons Jaipur (?), Rajasthan, XIXème, Coll. Privée

Tous nos remerciements à la mairie de Rouen pour son accueil et son soutien logistique

Crédit photographique : Coralie Lemaistre, étudiante, ECS Pierre Corneille