

Jean-Marie Pradier

Les caresses de l'œil ou les scènes d'Éros


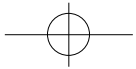
Si les représentations brutes de la sexualité continuent à inonder le marché d'une « pornoscopie » bas de gamme, l'art de la représentation érotique semble en panne. Ce plaidoyer pour une « eroscénologie générale » réconcilierait l'espace de la représentation avec le désir de l'altérité, l'intelligence de la séduction, le jeu sacré de la symbolique sensuelle.

« La pratique dionysiaque fut d'abord violemment religieuse, ce fut d'abord un mouvement embrasé, ce fut un mouvement perdu. Mais ce mouvement, dans l'ensemble, est si mal connu que les liens du théâtre grec et du culte de Dionysos sont difficiles à préciser. Nous ne pouvons nous étonner si, de quelque manière, l'origine de la tragédie semble liée à ce culte violent. Essentiellement le culte de Dionysos fut tragique. Il fut en même temps érotique. »

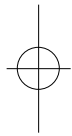
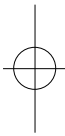
Georges Bataille, *les Larmes d'Éros*¹

La sexualité est au spectacle vivant ce que le ciel est aux étoiles. Danse et théâtre sont des phénomènes sexuels. Parcourant les niveaux énergétiques qui composent notre étrange nature, ils puisent à la source de la pulsion génésique qui assure la survie de l'espèce, pour s'épanouir dans les frondaisons luxuriantes de l'imaginaire et de l'esprit. Quant à l'acte sexuel, il est aussi théâtral que chorégraphique. À l'instar du langage dont Lenneberg a présenté les fondements biologiques, la sexualité humaine a engendré un

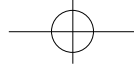
¹ Bataille, Georges, *Les Larmes d'Éros*, Paris, 10/18, 1994 (texte de 1961), p. 90.



éventail infini de pratiques et d'attitudes, de cosmographies et de règles. À ceci près que la sexualité projette l'individu dans l'expérience de l'extase, ne serait-ce que dans l'éphémère d'une étincelle de temps. Extase d'autant plus troublante, que son paroxysme le plus aigu est atteint lorsque se fécondent mutuellement sentiments, intellect et corporéité la plus radicale. L'embrassement des sens, propre à l'activité gènesique, peut alors s'approcher de l'effervescence du sens qui saisit au plus fort du sacré et de ses rites. Le christianisme s'en est ému au point de diviniser l'abstinence. Lorsque la sexualité humaine se travaille en pratiques et formes savantes et raffinées, elle devient art, c'est-à-dire érotisme. Lorsque l'érotisme est servi par la totalité des potentialités de l'être, il devient amour.



Espèce sexuée, nous devons pour nous perpétuer avoir un appétit physique de l'autre. À la différence des Urodèles dont les glandes sexuelles sont principalement localisées sur le menton, le museau et la racine de la queue, les préliminaires de nos accouplements ne sont pas déterminés par des « glandes hédoniques ». Mieux encore, le désir sexuel s'est rendu indépendant de la fécondation, devenant à la fois stimulateur de l'élan vital et son vassal. L'art n'est pas né de la religion, mais du *bios* humain. Le théâtre n'est pas venu des rites mais d'Érôs (Ἔρως). L'*érôtêtikos* des Grecs est celui qui aime ou qui sait interroger. Pour Georges Bataille dans *L'Érotisme*: « L'érotisme est dans la conscience de l'homme ce qui met en lui l'être en question. » Le *théâtron* – lieu où l'on voit – est inventé lorsque, surinformé, et non prédestiné, l'individu et la Cité s'interrogent en rendant visible un poème mis en chair par des *biologoi*, ceux qui représentent la vie, les comédiens. Le théâtre et la danse combinent les deux sensorialités fondatrices des pratiques érotiques: l'œil et le toucher. À l'époque de Périclès la vue – théa – relève du tactile. Elle est aussi ce qui permet de mettre de l'ordre dans le désordre du monde. D'où notre mot « théorie », dont nous oublions qu'il s'enracine dans le regard, la contemplation. La substantialisation progressive des spectacles les a conduits à la perte de leur érotique. Ils ont suivi en cela l'évolution générale des conduites humaines tirées de la matrice biologique dans un mouvement de mise à distance constant de la glaise initiale, à de rares exceptions près. Le développement prodigieux des techniques de médiatisation a poursuivi ce que l'entreprise littéraire avait initié. Le sens s'est progressivement détaché de la chair pour hypostasier l'existence humaine et ses aléas. Certes le matériau sexuel brut est toujours présent. Le rut ne cesse pas. En revanche, l'art subtil de sa transformation en intelligence du plaisir est devenu absent de la vie quotidienne.



Les refoulements de la théorie.

Considérons l'histoire du spectacle vivant dans ses multiples formes et la diversité des civilisations. À examiner les littératures dramatiques, le phénomène théâtral et chorégraphique, à suivre les aléas de la profession, force est de reconnaître l'omniprésence de la sexualité dans ses avatars les plus crus, comme dans ses volutes les plus délicates. Et pourtant ! Comme par un bel effet du refoulement, la sexualité est largement absente des multiples théories de la théâtralité qui se sont épanouies dans notre culture. Pour la plupart des clercs, le théâtre est perçu comme un Empire des Signes, plus que des sens. Le statut qu'on lui propose est déterminé par la valeur littéraire des œuvres. La textualité domine la scène dont est escamotée la sexualité, comme par allégeance à l'adage scholastique : « *Multo enim magis delectatur homo de hoc quod cognoscit aliquid intelligendo, quam de hoc quod cognoscit aliquid sentiendo* ». ² Principe qui assure la puissance et la gloire du logocentrisme, et conduit à douter de l'intelligence de l'artisan, du danseur, du maître en arts corporels.

Vingt lignes du *Roland Barthes par Roland Barthes*, publié en 1975, auraient pu épanouir les études savantes sur le théâtre autrement qu'elles ne le furent aux temps du structuralisme français ou du schéma évolutionniste des *Performances Studies*. L'auteur du *Discours amoureux* constate :

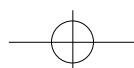
« Le théâtre (la scène découpée) est le lieu même de la *vénullité*, c'est-à-dire d'Éros regardé, éclairé (par Psyché et sa lampe). (...) La fonction érotique du théâtre n'est pas accessoire, parce que lui seul, de tous les arts figuratifs (cinéma, peinture), donne les corps, et non leur représentation. Le corps du théâtre est à la fois contingent et essentiel : essentiel, vous ne pouvez le posséder (il est magnifié par le prestige du désir nostalgique); contingent, vous le pourriez, car il vous suffirait d'être fou un moment (ce qui est en votre pouvoir) pour sauter sur la scène et toucher ce que vous désirez. Le cinéma, au contraire, exclut

■ « L'homme, en effet, se réjouit bien plus de connaître avec son intelligence qu'avec ses sens. » par une fatalité de nature, tout passage à l'acte : l'image y est l'absence *irréversible* du corps représenté. » ³

■ Barthes, Roland, *Roland Barthes*, Paris : Le Seuil, coll. Écrivains de toujours, 1975, pp : 86-87.

■ Ovide, *Remèdes à l'amour*, texte établi et traduit par Henri Bornecque, Paris : Les Belles Lettres, édition bilingue, 1961.

Roland Barthes ne reprenait-il pas le poète latin Ovide qui, dans les spectacles, voyait une école du plaisir amoureux, et pour cette raison, les déconseillait à l'amant blessé par le désamour de sa maîtresse : « Sans cesse on y voit danser des amants fictifs. Avec quel art un acteur enseigne à son public la volupté. » ⁴



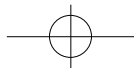
Plutôt que de situer les gamètes du théâtre dans la sexualité, il a été préféré d'évoquer son origine rituelle à la suite de l'ethnologue écossais Sir James George Frazer (1854-1941).

Non sans adopter à propos du rite une perspective mythocentriste qui le purifiait de sa dimension charnelle. Les millénaires de christianisme qui nous ont pétris, rappelle D. Dubuisson (1998), ont mollifié notre attitude à l'égard des mises en action de nos croyances. Si le mythe a été préféré au rite, c'est bien en raison de la valeur que nous accordons au verbe – texte, récit, énoncé – et de la méfiance que nous manifestons pour tout ce qui relève de l'action et des émotions, considérées comme expressions d'un corps opposé à l'intellect.⁵ Adeptes d'une anthropologie évolutionniste, Frazer, ethnologue à la sexualité sibylline, peu familier du terrain, a conçu une longue descendance académique encore active. En confondant contiguïté historique et continuité, morcelant l'unité humaine en deux fractions que tout oppose – l'être symbolique et l'animal, l'esprit et le corps – les tenants du ritualisme évacuent l'énigme de l'activité cognitive humaine dont on sait qu'elle ne se réduit pas à l'explicite du discours. Force est de reconnaître que l'idée du théâtre comme branche de la littérature, plutôt que de l'érotisme est encore largement répandue.

La théorie de l'orgie – *orgy theory* – proposée par Karl Toepfer, à la San Jose State University, en Californie, décrotte l'angélisme cagot du discours sur l'origine rituelle du théâtre en évoquant ses sources orgiaques: les bacchantes. L'Orgie, écrit Toepfer, désigne les rites secrets en l'honneur de Dionysos, et ces rites comprenaient des spectacles effrénés de chants, de musique et de danse. L'orgie est une manifestation d'excès qui doivent être dissimulés pour être vécus. Les raisons de l'excès et son caractère secret ont un fondement métaphysique: le désir de se rapprocher d'un dieu, de sentir une énergie divine dans le corps. L'expérience orgiastique entraîne un plaisir érotique, charnel dans l'adoration de quelqu'un. L'orgie implique des groupes de corps, un érotisme de groupe, une extase commune. Une orgie est un type de *performance* esthétique qui met en jeu des qualités théâtrales pour parvenir à des effets extatiques. Enfin, écrit Toepfer, le secret associé à la performance orgiastique indique que la fonction dominante d'une orgie est d'ordre esthétique, plus que rituelle ou religieuse. Un exemple est donné par les théâtres privés du XVIII^e siècle français: la scène orgiastique n'était pas publique mais réservée à une classe initiée d'individus.⁶ Pour Roger Caillois et

⁵ Dubuisson, Daniel, L'Occident et la religion – Mythes, science et idéologie, Paris: Éditions Complexe, 1998. Voir en particulier la page 202.

⁶ Toepfer, Karl, Theatre Aristocracy and Pornocracy – The orgy calculus, New York: PAJ Publications, 1991, pp. 10-11.



Georges Bataille, sexualité et sacré coïncident par un écheveau de raisons difficiles à démêler. Au contraire de l'École de Freud qui, remarque Caillois, fait dériver le sentiment du sacré de la crainte du sexuel, ce dernier par la multiplicité de ses éléments porte à concevoir des cosmographies et des rites qui touchent le foyer même de la vie individuelle et collective.

Le spectacle vivant relève de la complémentarité des contraires : la sacralité du sexuel s'unit au jeu. La fatalité toute-puissante héritée des dieux ou de l'évolution, s'associe à la liberté ludique, pour devenir délivrance sans sacrilège. Caillois : « Par le sacré, source de la toute-puissance, le fidèle se sent débordé. Il est désarmé en face de lui et à sa complète merci. Dans le jeu, c'est l'opposé : tout est humain, inventé par l'homme créateur.⁷ »

Le marché aux esclaves.

La lettre de Bossuet ne se borne pas à souligner la séduction érotique du vivant mis en scène, ni à montrer l'effet excitateur de la fiction amoureuse. Avec la richesse de connaissances acquises par de longues heures de confessionnal, elle aborde une énigme qui s'étend bien au-delà des frontières du christianisme : la nature sexuelle de la profession, et ce qu'il s'ensuit lorsque l'artiste devient objet de consommation érotique.

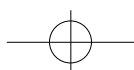
L'œil est chez l'Homme d'une telle efficacité et d'une telle puissance, que de multiples règles en assurent la maîtrise en société. Nous ménageons par la vue nos contacts et nos échanges, la présentation de nous-même au quotidien, l'expression des émotions qu'elle génère. Le visuel échafaude les hiérarchies sociales, engendre et dérègle désir et plaisir, modifie l'activité des autres sens. La sexualité y trouve, avec l'olfaction, sa source primitive. La scène est le seul endroit au monde où il est permis à l'œil de palper librement le bétail humain. En ce sens, en tant qu'espace de liberté oculaire, le spectacle vivant compense la pudeur, dont on sait qu'elle n'est

⁷ Caillois, Roger : « Jeu et sacré » in *L'homme et le sacré*, Paris : Gallimard, 1988, p. 212.

⁸ Duerr, Hans Peter, *Nudité et pudeur. Le mythe du processus de civilisation* Paris : Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1998, préface par André Burguière.

Duerr, Hans Peter, *Nacktheit und Scham. Der Mythos vom Zivilisationsprozess*, Francfort-sur-le Main : Suhrkamp, 1988.

pas une trouvaille de moraliste, ni le produit de la civilisation, mais une constante de l'espèce humaine (Hans Peter Duerr).⁸ De son siège, tapi dans ses fantasmes, le spectateur lance les tentacules du regard. Elles s'approchent des corps à l'étal, s'enroulent, touchent, caressent, piquent, dénudent, maquillent. À la différence de l'officiant d'un rituel, l'artiste se donne à voir pour lui-même. Représenterait-il (elle), un personnage, ce n'est que lui (elle), qui se meut, danse, donnant du geste et de la voix.



L'œil ironise, s'enflamme, se moque, s'ébahit, consomme. Si violence il y a, elle n'est qu'optique. Invisible. L'hypocrisie des applaudissements efface par le rite social le caractère pornophagique de la vision. Le spectacle est l'analogon de la phase pré-coïtale. Une drague clandestine. Simple mise en jambes qui fait fermenter le désir à partir de la fantasmagorie. Il n'y a certes pas ici que de la manducation scopique brutale. À bien examiner le phénomène de la perception et de la réception des spectacles, on y retrouvera sans peine les ingrédients psychiques de la phase appétitive des conduites instinctives, décrite par les psychologues. Les publics ne s'y trompent pas qui, dès la Grèce antique – et bien ailleurs et bien avant, si l'on prend soin d'aller du côté de l'Asie – ont manifesté à l'égard des gens du spectacle les sentiments que l'on réserve aux artisans du sexe : fascination et réprobation, répulsion et envoûtement, jouissance par usufruit. En Grèce, le métier d'acteur pouvait être exercé par un homme libre sans qu'il soit frappé d'infamie, du moins en théorie, note Paulette Ghiron-Bistagne, car en fait, surtout au cours du IV^e siècle, leur situation se dégrade de ce point de vue. La réputation d'immoralité se trouve de plus en plus attachée à la profession.⁹

Aristote : « Pourquoi les artistes dionysiaques sont-ils le plus souvent des gens dépravés ? Est-ce parce que la sagesse est le cadet de leurs soucis, préoccupés qu'ils sont par les nécessités de leur art durant la majeure partie de leur vie ? Est-ce parce qu'ils passent une grande partie de leur temps dans l'ivresse et l'autre dans la misère ? Les deux choses sont génératrices de perversion. » (*Problème XXX, 10*)

À Rome, l'acteur devient roi. Roi de bordel, doit-on préciser. L'étude que Florence Dupont consacre aux histrions dans la Rome antique fait apparaître un petit monde grouillant d'acteurs, mimes, danseurs, chanteurs plus ou moins talentueux qui cachetonnent dans l'art et le sexe. Esclaves ou affranchis, ils partagent leur vie entre des banquets où ils doivent charmer les convives par leur beauté et leur art, et, selon leur âge, la prostitution ou le proxénétisme. Il y a à Rome, écrit Florence Dupont, une corrélation automatique entre exhibition du corps et licence sexuelle. « Les écoles de théâtre et de musique forment indifféremment futurs artistes et jeunes prostitués des deux sexes qui y perfectionnent leur éducation. Ils y apprennent les arts du corps et de la voix, les Romains ne font pas de distinction. »¹⁰ Ajoutons que l'un des spectacles les plus populaires à Rome fut le mime, que nous qualifierions aujourd'hui de farce lubrique, sinon de théâtre porno. Lors des jeux de Flore, la coutume voulait que les prostituées montent sur la scène, et dansent nues à la fin du spectacle.

⁹ Ghiron-Bistagne, Paulette, *Recherches sur les acteurs dans la Grèce antique*, Paris : Les Belles Lettres, 1976, p. 191.

¹⁰ Dupont, Florence, *L'acteur-roi – Le théâtre à Rome*, Paris : Realia, Les Belles Lettres, 1985, pp. 98-99.

■ Lever, Maurice, Théâtre et Lumières – Les spectacles de Paris au XVIII^e siècle, Paris, Fayard, 2001, pp. 90-93.

Sexe et histoire.

En France, Éros est à l'origine d'une révolution majeure dans le jeu théâtral et la scénographie.

Jadis saturée de poseurs fortunés, de nobliaux pédants et de fats, la scène de la Comédie Française ne permettait aux acteurs que de se ranger en rond comme des marionnettes et d'étouffer. Elle fut débarrassée des gêneurs en avril 1759 grâce aux amourettes d'une petite comédienne et d'un aristocrate provincial. À vingt-six ans, Louis-Léon-Félicité de Brancas, comte de Lauraguais, se fournissait en maîtresses dans les temples du spectacle. Sophie Arnould à l'Opéra, Mlle Riquette danseuse, s'éclipsèrent de son cœur pour y laisser place à Jacqueline Camouche, alors âgée de dix-sept ans et comédienne. L'amoureuse parvint à convaincre son amant de déboursier indemnités et travaux au profit du théâtre afin de donner à l'art, l'espace qui lui revenait. Le monde des arts et des lettres ne se fit faute de saluer la générosité comtale et, comme le lui écrivit Voltaire, le service éternel qu'il rendait aux beaux-arts et au bon goût. Reçue sociétaire le 1^{er} avril 1761, celle dont la volupté avait été efficacement persuasive, mourut moins de quatre mois plus tard. Elle venait de dépasser son dix-neuvième printemps.¹¹

Dans toutes les cultures du monde, le sexuel a été et reste un ressort du comique théâtral. Les comédies foraines du XVIII^e siècle étaient souvent plus que lestes. Notre publicité dont les grincheux fustigent le recours aux appas de l'érotisme est bien modeste, si on la compare à l'humour sexuel des parades, jouées gratuitement devant les théâtres pour attirer les badauds à l'intérieur. Dans la puritaine Amérique les *chorus girls* court-vêtues forcent largement sur le pouvoir de leurs fessiers en une figure classique qui consiste en une ample flexion du torse: la colonne vertébrale se courbe en avant, exaltant la région lombaire, tandis que le visage souriant se tourne vers le public en un mouvement d'invite. Un éthologiste ne manquerait pas de reconnaître sur la scène, la classique « posture d'offrande » de nombre de mammifères femelles.

Une histoire des rapports de sexe.

L'histoire du théâtre et de la danse peut s'écrire en prenant pour objet les rapports sociaux de sexe. Dès l'origine, le commerce physique et symbolique de la femme-chair est présent dans l'exercice des pratiques spectaculaires. Prostituées sacrées qui exerçaient dans les temples, moniales danseuses, filles soumises au *capo di famiglia* dans les troupes ambulantes, demoiselles dansantes, chantantes, mimantes, comédiennes de tout poil: il faut une barrique bien ventrue pour y placer toutes

celles que mirent en perce, spectateurs, badauds et riches protecteurs, mais aussi chefs de troupe, auteurs, aujourd'hui metteurs en scène, maîtres d'ateliers, producteurs, « autorités culturelles » diverses. Cet aspect des choses constitue dans la profession¹² et la recherche scientifique contemporaine, un objet spécifique d'études plus développées dans les pays anglo-saxons que dans les pays latins, dont la France.

Une gravure de Jean-Michel Moreau, dit « le jeune » (1741-1814) illustre clairement l'usage des actrices et danseuses par le monde élégant de Paris, à la veille de la Révolution. Intitulée *La petite loge*, elle met en scène deux jeunes et gras aristocrates, installés dans la loge d'un théâtre. Ils tournent le dos à la salle illuminée pour inspecter d'un regard souriant une juvénile artiste parée et emplumée que leur présente une femme mûre coiffée d'un bonnet. L'un des amateurs, bras tendu, esquisse une caresse du doigt sur la joue tendre de la demoiselle qui ébauche un pas de danse ou une révérence. Cependant, réduire la condition des femmes du spectacle à l'état de friandise à croquer par des mâles sans scrupules revient à simplifier un contexte infiniment plus complexe qu'il n'y paraît. Si l'Opéra de Paris, au XVIII^e siècle passait pour un haut lieu du libertinage, précise Maurice Lever : « ... c'était principalement en raison de son droit d'asile, qu'il partageait d'ailleurs avec la Comédie Française et les Italiens. En vertu de ce privilège, l'Académie royale de musique servait de refuge aux jeunes femmes désireuses de s'affranchir du joug de leur père ou de leur mari. Quant aux filles galantes, elles y trouvaient une inviolable retraite contre les rigueurs de la justice. Considérées comme au service du souverain, elles échappaient définitivement à toute forme d'arbitraire, familial ou policier. La dernière des filles de chœur, de chant ou de danse, la plus humble figurante, fut-elle mineure, se voyait émancipée en toute légalité. »¹³

Si « l'homme public », dans notre langue, désigne un mâle ayant autorité, en revanche la locution « fille publique » consacre la déchéance de la prostituée. L'actrice est une fille publique au sens strict du terme. En quelques lignes Bossuet en livre à la fois la démonstration et définit ce que j'ai appelé « l'effet marché aux esclaves »¹⁴ : « Quelle mère, je ne dis pas chrétienne mais tant soit peu honnête, n'aimerait pas mieux voir sa fille dans le tombeau que sur le théâtre ? L'ai-je élevée si tendrement et avec tant de précaution pour cet

¹² Julia Varley, actrice de l'Odin Teatret, est notamment à l'origine du Magdalena Project, poursuivi et développé par la revue *The Open Page*, Odin Teatrets Forlag, Post Box 1283, 7500 Holstebro Danemark. (www.themagdalena-project.org)

¹³ o.c., p. 191

¹⁴ Pradier J.-M.: *Toward a Biological Theory of the Body in Performance*, Cambridge: University Press, February 1990, *New Theatre Quarterly*, vol.VI, 21, pp.86-98.

opprobre ? L'ai-je tenue nuit et jour, pour ainsi parler, sous mes ailes avec tant de soins, pour la livrer au public ? Qui ne regarde pas ces malheureuses chrétiennes, si elles le sont encore, dans une profession si contraire aux vœux de leur baptême ; qui, dis-je, ne les regarde pas comme des esclaves exposées, en qui la pudeur est éteinte, quand ce ne serait que par tant de regards qu'elles attirent et par tous ceux qu'elles jettent ; elles que leur sexe avait consacrées à la modestie, dont l'infirmité naturelle demandait la sûre retraite d'une maison bien réglée ? »¹⁵ Texte limpide, encore d'une actualité certaine quand l'anthropologue des mondes contemporains examine l'attitude des puissants à l'égard des actrices. Le substantif lui-même avait pris le sens de « fille facile » ou « demi-mondaine » dans les dictionnaires. Il le conserve dans le vocabulaire, les esprits et les lois de nombreux pays qui placent sous les mêmes règlements actrices et prostituées. Jusqu'au début du XX^e siècle, au Brésil, artistes du spectacle et filles de joie étaient régies par les mêmes règlement de travail, et, en vertu de la législation, devaient se soumettre à des examens gynécologiques réguliers.

Les prostitué(e)s sacré(e)s, dans les temples, offraient leurs sexes aux humains après avoir dansé pour les dieux. L'Église fut moins tendre, qui excommunia les comédiens, conformément aux décrets des anciens conciles, leur refusant l'absolution, la communion et la sépulture ecclésiastique, à moins d'un renoncement absolu à leur profession.

Théâtre/danse phénomène sexuel.

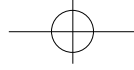
Les premières réflexions sur les spectacles n'ont pas l'ombre d'une allusion au vivant, non par mésestime, mais par excès d'évidence. La monumentale histoire de la notion de vie, d'André Pichot, rappelle que pour Aristote comme pour Platon, la nature entière est quasiment vivante. Il n'y a donc pas à tracer une frontière entre inanimé et vivant, et pas d'objection à une génération spontanée qui serait le passage spontané de l'un à l'autre.¹⁶ Le protocole d'un article me contraint à rester en surface. Il conviendrait de nuancer les opinions des Grecs sur la nature des choses. Disons que la société hellénique baigne dans un vivant qui n'est plus le nôtre. La sexualité s'y trouve autrement placée,

¹⁵ o.c.p.10

¹⁶ Pichot, André, Histoire de la notion de vie, Paris : Gallimard, Tel/inédit, 1993, p. 110.

¹⁷ Robert, Jean-Noël, Éros romain – Sexe et morale dans l'ancienne Rome, Paris : Les Belles Lettres, 1997.

avec ses lupanars et ses gymnases où des garçons nus – gumnos – s'exercent sous l'œil de messieurs attentifs. Certes mieux vaut être mâle qu'épouse, homme libre qu'esclave, dans une société éprise des plaisirs de l'amour. À Rome la licence la plus débridée fut flanquée d'un juridisme pointilleux à l'extrême.¹⁷

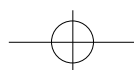


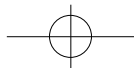
Au début de toute chose était Éros, le plus beau d'entre les immortels. Créateur, il réduit en son pouvoir les dieux et les hommes. Éros en tant que Dieu est inconnu dans la poésie homérique. Il apparaît au début du VII^e siècle dans la Théogonie d'Hésiode, au moment où s'esquissent des pratiques et des formes qui deux siècles plus tard ont atteint sur la scène la splendeur dramatique qu'on leur connaît. Hésiode raconte. À l'origine était le Chaos. Puis naquit la Terre, résidence des immortels avec l'Olympe et le Tartare. Ensuite vint Éros, divinité cosmique dont le culte était rendu à Thespies en Béotie, depuis l'époque archaïque. Des diverses versions sur la cause des ferments du monde, retenons l'orphique livrée par Aristophane dans les *Oiseaux* : Éros figure comme le premier des dieux. « Le fondement de l'érotisme est l'activité sexuelle », rappelle Bataille. Elle est également fontaine de la vie, et partant, source des arts. L'historien et philosophe de l'art Sir Herbert Read : « L'art est un phénomène organique, un processus biologique. Comme les fleurs, les fruits, le plumage et les chants, c'est un produit de la force vitale elle-même. Je ne cherche pas à réduire l'art à des facteurs matériels. Je suis prêt à admettre que la vie humaine a une distinction qualitative, une certaine spiritualité ou conscience supérieure qui la transcende mais ne la sépare pas du reste de la création animale; et du fait de cette variation d'évolution, l'art de l'homme a sans doute une signification plus profonde, en tout cas différente, si on le compare au chant du rossignol ou au plumage du paon. Toutefois, ces phénomènes se retrouvent au sein de la même échelle d'évolution créative. L'art est humain et non divin : profane et non sacré. Il ne s'éteint pas comme aux feux de la Saint-Jean : il monte comme une sève verte, comme un fluide séminal, il sort du corps, d'un corps dans un état d'excitation inhabituel. »¹⁸

¹⁸ Read, Herbert, La philosophie de l'art moderne Sylvie Messinger, 1988, pp. 73-74

¹⁹ Carnicke, Sharon Marie, L'instinct théâtral : Evreinov et la théâtralité, Paris : Revue d'Études Slaves, 1981, LIII/1, pp. 97-108, p. 100.

Le dramaturge et théoricien russe Nicolas Evreinov (1879-1953) évoque l'instinct, déterminant biologique. Si le théâtre est instinct, estime-t-il, « il relève avant tout d'une expérience physique et sensuelle et non d'une démarche intellectuelle. » Evreinov revient à plusieurs reprises sur cette idée fondamentale qu'il exprime en faisant fréquemment appel au « sens de la théâtralité » (*чувство театралности*) comme s'il supposait l'existence d'une sixième sens. L'important c'est donc le corps de l'acteur. »¹⁹ Dans un ouvrage publié en 1924 – et malheureusement non traduit en français –, l'apôtre de la théâtralité trace le parcours évolutif de l'instinct théâtral, du monde végétal à l'humain en passant par l'animal, à la façon de Darwin dans *The Expression of the Emotions in Man and*





²⁰ Conférence donnée à Varsovie le 27 avril 1925 sous le titre: « Le cinéma en tant que théâtre de l'avenir »

²¹ Propos recueillis par Jean-Michel Frodon à l'occasion de la sortie du film *Les yeux fermés*, *Le Monde*, 13 décembre 2000, p.31.

²² Grotowski, Jerzy, *Le théâtre est une rencontre*, Paris: Arts et Lettres, Le Devoir, juillet 1967, entretien avec Naim Kattan repris in *Vers un théâtre pauvre*, Paris: La Cité, 1968, 1971, p. 56

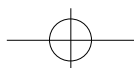
²³ Barba, Eugenio, *La course des contraires*. La première version de ce texte a été publiée dans *Les Voies de la Création Théâtrale*, IX, La formation du comédien, Paris: C.N.R.S., 1981. Repris in *L'archipel du théâtre « Contrastes*», Bouffonneries (hors série) 1982, pp. 70-71


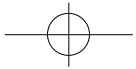
²⁴ Barrault, Jean-Louis: *Le Phénomène Théâtral*, The Zaharoff Lecture for 1961, Oxford at the Clarendon Press, 1961, p. 21.

Animals (1872). Evreinov toutefois, voyait dans le *kinetofon* – ou cinéma parlant – le « théâtre de l'avenir ». ²⁰ À sa différence, le metteur en scène et auteur Olivier Py, notre contemporain, répondait à qui l'interrogeait sur sa première création cinématographique: « ...c'est le rapport entre humains par l'intermédiaire des machines qui est caractéristique du cinéma et antinomique du théâtre. » ²¹ Jerzy Grotowski: « Le théâtre est un acte engendré par des réactions et des impulsions humaines, par des contacts entre personnes. C'est à la fois un acte biologique et spirituel. » ²² Eugenio Barba: « L'acteur retrouve le *bios*, la vie, comme professionnel et comme être social, par des actions et des réactions qui suivent une logique précise, n'agissant pas chaque fois arbitrairement mais en se forgeant des règles aussi précises que celles qui, dans le langage parlé, permettent le discours personnel. » ²² S'adressant aux étudiants d'Oxford, Jean-Louis Barrault avait choisi la métaphore du coït amoureux pour leur faire comprendre la spécificité du phénomène théâtral: « Grâce au sens du toucher, l'art dramatique est un jeu fondamentalement charnel, sensuel. La représentation théâtrale est

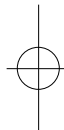
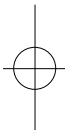
une mêlée collective, un acte d'amour véritable, une communion sensuelle de deux groupes humains. L'un s'ouvre, l'autre touche et pénètre; les deux ne font plus qu'un, on se mange. C'est pour cela que le théâtre représente essentiellement l'acte. » ²⁴

Il n'y a pas érotisation du spectacle par la manducation du vivant, mais théâtralisation de la passion amoureuse par la consommation du phantasme lors du passage à l'acte. En d'autres termes, ce n'est pas le théâtre qui par nature serait hyper-sexualisé, mais la passion qui ne peut être que théâtrale. Lorsque pour la première fois, pris de frénésie passionnelle les amants sonnés par l'émotion se dénudent et s'interpénètrent, la jouissance bouleversante de leur orgasme ne tient pas à l'amour mais à l'enthousiasme, à la transe engendrée par la possession de la déesse Aphrodite. Le rut de la passion répond bien à la définition qu'Aristote fait de la tragédie, un enchaînement d'actions: « Sans action il ne saurait y avoir tragédie, tandis qu'il pourrait y en avoir sans carac-

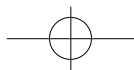




tères ». Sans rut, il ne saurait y avoir passion, tandis qu'il peut y en avoir sans conscience. La passion amoureuse incendie exagérément comme un feu de forêt dont l'intensité effraye et fascine. Elle se termine comme lui, dans les cendres. C'est pour cela qu'il lui faut pour durer se transformer en amour. Le rut passionnel est capable d'initier le processus créatif en raison de sa vertu énergisante. En revanche, sa nature totalitaire fait obstacle à l'achèvement de la création. L'amour a ceci de commun avec l'art qu'il combine le rut et la conscience, l'exercice austère et la volupté, la constance et l'invention. C'est pour cela sans doute que beaucoup y sont appelés mais bien peu sont élus. Le désamour, cousin avec l'impuissance créatrice qui frappe l'artiste au moment où le désir s'étant enfui, il/elle ne sait pas le ressusciter.



Les partenaires pris de la *mania* d'Aphrodite se re-présentent mutuellement dans des hallucinations d'autant plus séduisantes qu'à l'instar de l'extase, ce qui importe aux passionnés n'est pas l'autre, mais soi-même. Pure fiction servie par la matérialité puissante de la pulsion génésique, la passion est l'une des formes du spectacle vivant. Elle a sa littérature, dramatique, son organisation en séquences prévisibles, et les deux fontaines émotionnelles majeures que sont pour Aristote, théoricien de la tragédie, la terreur et la pitié. On pourrait préciser que les passions érotiques les plus palpitantes sont celles qui naissent dans le contexte de l'adultère ou de ses avatars contemporains, c'est-à-dire la transgression, le parjure et la dissimulation. Les orgasmes adultérins d'une passion à ses débuts surprennent par leur véhémence plus d'un, plus d'une. La violence exaltée du plaisir est ici sous-tendue par la mise à mort symbolique de l'absent, l'ombre du danger d'être découvert, le souffle léger de la liberté que l'on se donne. De même, démesure, péripéties douloureuses, situations insensées, ont été le pain du théâtre avant que les techniques de l'image animée ne s'en emparent. La volupté tangible est engendrée par des motifs virtuels. Ce sont les immatériaux de l'esprit qui mènent les amants à la jouissance de matériaux corporels palpés, humés, léchés, caressés, sucés, frottés, pénétrés. La passion n'a guère besoin d'autre réel sensible que le corps pour se développer et fulminer. Il lui faut l'intangible du fantasme pour naître. L'hormone ocytocine libérée par l'orgasme prend le relais, acte accompli. Elle assure une relative durée à l'attachement avant qu'il ne s'éteigne. Sandor Ferenczi, disciple et ami de Freud note dans son essai *Thalassa – Psychanalyse des origines de la vie sexuelle*, que la sexualité ne fait que jouer avec le danger: « L'acte sexuel rappelle donc ces pièces de théâtre dramatiques où les nuages d'orage s'accumulent comme dans une vraie tragédie, mais où le sentiment est toujours présent que tout finira quand même bien. »²⁵



25 Ferenczi, Sandor, *Thalassa – Psychanalyse des origines de la vie sexuelle*, Paris: Petite Bibliothèque Payot, 1969, p. 76. Édition établie, présentée et annotée par Nicolas Abraham.

26 Doniger, Wendy, *Siva – Érotique et ascétique*, Paris: Gallimard, 1993, pp. 257-263
Doniger O'Flaherty, Wendy, *Asceticism and Eroticism in the Mythology of Siva*, Oxford University Press, 1973.

27 Caillois, Roger, *L'homme et le sacré*, Paris: Gallimard, 1988, p. 157.

L'exaltation sexuelle des amants est propice à l'illusion qui les garde captifs jusqu'au moment de la rupture. Le dévoilement de l'illusion est une technique commune d'enseignement dans la mythologie sivaïte – au cœur de l'hindouisme. Lorsque Siva souhaite donner une leçon aux sages, il le fait au moyen d'un incident à caractère sexuel comportant une mascarade. Qu'il s'agisse de prévenir des activités sexuelles ou de les promouvoir, les divinités se travestissent ou créent des personnages qui, une fois le travestissement découvert, travaillent la libido comme frappée par une illumination.²⁶

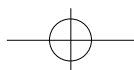
Prompts à fustiger la licence des mœurs des artistes, les prévôts du puritanisme n'ont pas vu la dimension sexuelle de l'art du comédien en raison de son rapport à l'organicité fécondante. L'artiste dérange l'ordre qui conserve, mais qui s'use, en introduisant par son action le désordre de l'imaginaire qui régénère, et implique l'outrance et la confusion. Caillois : « L'acte sexuel possède déjà en lui-même une puissance fécondante. Il est chaud, comme disent les Thonga, c'est-à-dire qu'il développe une énergie capable d'accroître, d'exciter toutes celles qui se manifestent dans la nature: l'orgie de virilité, dont la fête est l'occasion, aide donc à la fonction de celle-ci par le seul fait qu'elle encourage et ranime les forces cosmiques. »²⁷

Un texte étonnant de l'un des praticiens et théoriciens les plus féconds de ce siècle ; Eugenio Barba énonce une règle d'« hygiène psychophysique » destinée à l'acteur qui met en évidence la solidité du couple création/érotisme. Écrite dans la fougue de ses vingt-sept ans, à Opole en Pologne, alors qu'il se trouvait aux côtés de Jerzy Grotowski, inspirée de la tradition chinoise, elle se rapporte à la vie sexuelle: « On ne devrait pas avoir de relations sexuelles pendant la journée si l'on joue le soir. Cela provoque chez l'acteur une baisse d'énergie. Les vieux maîtres du théâtre chinois affirment que trois jours avant les premières ou les représentations d'une importance particulière, on devrait s'abstenir de toute relation sexuelle. »²⁸

28 Ce texte a été publié dans *Alla Ricerca Del Teatro Perduto*, Padoue: Marsilio, 1965. Premier livre écrit sur Grotowski. Il n'a jamais été publié en français. Je me réfère au tapuscrit original: Barba, Eugenio, *Theatre psycho-dynamique*, Opole, janvier 1963, p. 69.

Éloge de la pornographie.

L'histoire génitale de la danse et du théâtre reste encore à écrire. Les études et les traités escamotent le génésique, les transes érotiques,



lupanars et bordels, monde de la prostitution demi-monde du libertinage et de la volupté qui appartient au contexte de ces arts aussi bien que la noble littérature, les musiques savantes et la gestuelle distanciée. Les Dieux du judaïsme, du christianisme et de l'Islam ne sont pas réputés pour s'esclaffer à la vue de fesses nues et dégourdis. La danse qui se pratiquait encore dans les églises aux premiers temps médiévaux en fut chassée, car même pieuse, elle portait les fidèles à communier aux friandises de la chair. Les philosophes rechignent à tripoter le sexe du théâtre et lui préfèrent son essence.

C'est l'historien des religions qu'il convient d'interroger sur la pornographie, notion indigène forgée sous la forme adjectivale par Restif de La Bretonne, en 1769, puis apparu comme substantif en 1842. Chacun de nous a subi l'expérience de ces considérations intensément insipides : – « Peut-on tout montrer ? La nudité n'est-elle pas une facilité pour des metteurs en scène et des chorégraphes en mal d'imaginaire ? L'art ne consiste-t-il pas à transposer ? La pornographie est ce qui permet de choquer le bourgeois aux moindres frais. » Force est de reconnaître que les *pornoktonoi* (tueurs de prostituée) sont plus nombreux que les *pornodidaskaloi* (les professeurs de volupté). Pour ma part, je me contenterai de renvoyer les curieux aux archives de la revue *Art Press International* pour un numéro spécial (janv-fév. 1976) publié un an après la loi afférente à *la chose*, j'emprunterai l'avis de Roger Dadoun :

« Si on nomme pornographie tout déplacement de l'énergie sexuelle, ou libido, de son lieu originaire, autonome et actif en un lieu autre où cette énergie est transformée pour servir à d'autres usages (l'étymologie dit *pornê*, la prostituée, c'est-à-dire celle qui transforme l'énergie sexuelle en argent), on obtient que toutes les activités centrales, dominantes, dans notre culture, apparaissent comme pornographiques. »

La pirouette est élégante.²⁹

La définition du mot « pornographie » est impossible dans la mesure où il renvoie à une variable aléatoire qui se réfère des normes sociales et individuelles. Les censures nationales, et la glose des théoriciens révèlent ce qui du corps est susceptible de créer un effet de pornographie. Non sans contradictions. La louange contemporaine de la dissimulation d'Éros, est à l'opposé de son éloge par l'écrivain de la Renaissance italien Pietro Bacci L'Arétin qui écrivait à propos d'un tableau : « Je crois que Messer Iacopo Sansovino va vous orner la chambre avec une Vénus si vraie et si vivante qu'elle doit remplir de luxure la pensée de tous ceux qui la regardent. »

²⁹ La revue *Hermaphrodite*, Hiver-printemps 2003 en présente quelques autres.

Le Japon moderne n'a-t-il pas interdit la représentation des poils pubiens et des organes génitaux, avec pour conséquence de tacher d'un blanc prude et hypocrite les estampes érotiques des grands et petits maîtres.

Les chanoines gestionnaires de la source miraculeuse de Lourdes, ne brailleraient-ils pas d'horreur si les femmes accrochaient à la pierre de la grotte les phallus de pierre et de bois, les *émas* – ou images votives peintes sur bois – porteurs de vulves, de touffes pileuses et de phallus en érection, qu'elles ont coutume d'offrir depuis trois cents ans au temple bouddhique de Ohana-san, dans l'île de Shikoku ?

En 1920, la troupe qui avait monté *La Ronde*, de Schnitzler, fut traduite en justice pour obscénité. Aujourd'hui, la pièce est produite par les théâtres subventionnés. *Le Concile d'Amour*, d'Oscar Panizza fit scandale.

Il est à présent au répertoire. Les Pères de l'Ordre des frères mineurs n'ont-ils pas usé de la hache, à Salvador de Bahia, pour massacrer les zizis affriolants des angelots sculptés pour la richissime Igreja São Francisco par leurs esclaves-artisans facétieux et mal payés ?

La pornographie a été à la fois l'arme des censeurs et des censurés. La référence à l'excès et à l'insupportable que suggère le mot pornographie lui a donné une valeur de manifeste. Le dramaturge Witold Gombrowicz (1904-1969) le prend pour titre en 1960: *Pornografia*. Il écrit dans son Journal (Dziennik, 1953-1956, 1957, 1961-1966): « Je ne crois pas à une philosophie non érotique. »

De ce point de vue, son œuvre n'est pas sans faire écho à celle de Georges Bataille. La sexualité est ce qui par excellence proclame dans l'humain le mystère de l'incarnation, la coalescence du sacré et de la chair. Des spectacles de théâtre comme *l'Éloge de la Pornographie*, de Jean-Michel Rabeux, *Les puritains*, de la Compagnie La vie est Courte, sur un texte de David Noir, *Pornocratie*, *Le pouvoir de la courtisane* de Catherine Breillat, ne sont guère habituels dans notre pays. Leur grande qualité esthétique est aveuglée par l'éclat de l'anathème. Chorégraphes et cinéastes paraissent avoir plus d'aisance avec les embrasements du sexe.

Bien des distances au-delà des désapprobations éventuelles, cependant, des artistes contemporains se réclament de la pornographie dans des spectacles particulièrement explicites. Jean-Louis Costes, plus connu par son simple patronyme, invente *l'opéra Porno-social*. Traduit en justice à plusieurs reprises, il s'étonne sur son site Internet:

« Il faut d'abord préciser que je ne suis ni un artiste engagé, ni un artiste conceptuel. Je ne conçois pas mes chansons à l'avance; je les improvise et les construis dans le feu du processus créatif, avec le moins de recul possible, selon des règles qui ne sont pas morales ou sociales, mais stric-

tement artistiques, c'est-à-dire formelles: je chante ce qui me passe par la tête et je le mets en forme à mon goût.»(12 février 1998.)

Refusé par l'École des beaux-arts de Vienne en 1908, Adolf Hitler, une fois le pouvoir conquis, avait mis la police au service de son esthétique exposée dans *Mein Kampf*:

« La purification de notre culture doit s'étendre à presque tous les domaines ; il faut chasser du théâtre, des beaux-arts, de la littérature, du cinéma, de la presse, de la publicité, des vitrines, les productions d'un monde en putréfaction. Il faut mettre la production artistique au service d'un État, d'une idée de la culture morale. »


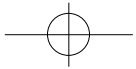
Dans son « *Discours sur l'art* », il déclare :

« Tout art véritable doit imprimer aux œuvres le sceau de la beauté. Seul ce qui est sain est juste et naturel, et par-là même beau. »

Il est certain que dans l'Allemagne des années 30, Costes aurait été repéré par le Professeur Adolphe Ziegler, président de la commission des arts visuels, qui avait ordonné la recherche systématique des œuvres « malsaines », produits de « l'art dégénéré » – « Entartete Kunst ». Qu'aurait-il fait des avant-gardes américaines féministes, dont le *post-porn modernist movement* ? Carolee Schneemann, Karen Finley, Robbie McCauley, Ana Mendieta, Ann Magnuson, Sandra Bernhard, Spiderwoman et Annie Sprinkle l'une des plus connues, n'auraient pu échapper aux flammes de l'enfer, de l'inquisition et des camps. Elles ouvrent la boîte de Pandore, brisant le vase où Zeus a enfermé le puritanisme lubrique de nos sociétés, annonçant l'espérance érotique non sans exhiber et dire tout haut ce qui tapisse les esprits masculins. Annie Sprinkle s'est revendiquée comme prostituée et star du porno pendant des années. Elle se définit elle-même comme « *a whore* » (une putain). Linda Williams, professeur à l'université de Berkeley spécialisée dans l'histoire du cinéma, et la théorie du féminisme et de la pornographie écrit à son propos : « Annie Sprinkle – née Ellen Steinberg – dirait que sa mère entrant dans sa chambre lui annoncerait qu'elle serait une artiste ou une prostituée. Elle est les deux à la fois. » Ajoutons qu'Annie Sprinkle, titulaire d'une maîtrise en Sexualité Humaine, prépare un doctorat à l'*Institute for Advanced Study of Human Sexuality* de San Francisco. De fait, la réflexion théorique sur *Sex in Performance* est aussi animée dans le monde académique anglo-saxon, particulièrement aux États-Unis, que l'est la pratique.³⁰

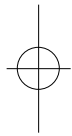
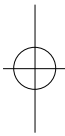
En intitulant *The Explicit Body in Performance* l'étude qu'elle consacre au *post-porn modernist movement*, Rebecca Schneider vise juste un poncif de notre idéologie théâtrale. Nous avons pris pour profonde et assurée l'idée que pour complexifier un objet, il est nécessaire d'opérer une

³⁰ Schneider, Rebecca, *The Explicit Body in Performance*, Routledge, 1997.





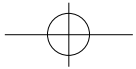
mise à distance du visible. Ne pas montrer la chair à l'œuvre dans la passion, mène à la réflexion. Certes, pour l'enivré, mieux vaut reprendre ses esprits pour examiner sa conduite. Quant au spectateur, attendre de la distanciation qu'elle apporte la raison revient à admettre le postulat selon lequel la perception est un phénomène de surface simple et naïf. Une tromperie séduisante.

Qu'un colloque récent parisien ait eu le culot de prendre pour thème de réflexion les moyens de faire face à la « pornocratie ambiante » me paraît illustrer tristement la tendance à demander à l'enflure de jouer la fonction d'argument. L'emphatisation asservit la pensée à la violence de la boursouffure sémantique. Tout emploi abusif d'un terme vigoureux l'affaiblit considérablement en éradiquant de la mémoire ce que propose l'histoire qui en est l'origine. Les historiens appellent pomocratie, la période (904-964) où Rome et la papauté subirent la domination de femmes débauchées et de leurs descendants. Nous ne vivons pas sous la coupe d'une pornocratie – pouvoir exercé par des prostitués –, mais de la pornoscopie. Notre pulsion oculaire est orientée par des marchands invisibles – les producteurs – vers le spectacle de l'intimité sexuelle supposée d'individus. La « télé-vérité » donne à voir à distance et par médium technique interposé, des tapineuses et des tapineurs qu'il est interdit de toucher et de consommer autrement que fantasmatiquement. La *cratie*, dans ce cas n'est pas celle des effeuilleurs et des effeuilleuses, mais bien celle des boutiquiers.



Vers une eroscénologie générale.

Éthologie et histoire s'entrecroisent pour mettre en évidence la consistance érotique du terreau où les spectacles vivants ont germé, sont nés et épanouis en s'entremêlant à d'autres sources et à d'autres émois. La biologie du comportement – l'*ethos* – paraît particulièrement utile pour nous dégager du ritualisme de l'anthropologie évolutionniste et mettre à jour l'enracinement du spectacle vivant dans la sexualité. Les espèces sexuées ne doivent leur survie qu'à la copulation. Plus une espèce s'élève sur l'échelle de la complexité, plus deviennent spectaculaires les processus de l'accouplement. Séduire devient l'épreuve nécessaire que doit accomplir le mâle pour parvenir à ses fins auprès d'une femelle qu'il perçoit lui-même comme séduisante. Caché dans les roseaux, les premiers spécialistes du comportement animal en liberté, ont pu suivre les scènes de charme, de coquetterie et d'ensorcellement mutuels auxquels les congénères devaient se livrer avant d'ensemencer une nouvelle vie. Le nom donné à ce théâtre érotique dénué de fiction sonne comme sur une affiche de cirque : « parade nuptiale ». Leur description occupe des rayons de bibliothèque savante.



Irenäus Eibl-Eibesfeldt et son équipe ont élargi l'étude à l'Humain. Depuis, de multiples travaux analysent les techniques d'interaction amoureuses et leur « langage non verbal ». L'œil y joue un rôle essentiel. La dramaturgie de la séduction comporte des règles dont certaines sont universelles. Ce que Evreinov prenait pour l'instinct théâtral – qu'il percevait également dans le comportement sexuel humain – est un faisceau de paramètres lié par la nécessité que nous avons de prêter attention au corps de l'autre, de s'en repaître, de l'apprendre et de le désirer.

La démocratie grecque s'est constituée lorsque la séduction a pris le pas sur la force et la violence. L'orateur doit séduire pour convaincre non seulement l'intellect mais l'émotion de l'auditeur, écrit Aristote. Le spectacle vivant doit redevenir une école de l'érotisme, c'est-à-dire de la démocratie, en nous réapprenant à poser un œil amoureusement désirant sur autrui. Sans encourir le blâme, mais émerveillé par la vie que révèle un corps qui danse, travaille l'espace de la voix et du geste, procède au dépassement des contraintes du banal, explore les registres subtils des émotions, le spectateur, quittera les lieux où, lié à une assemblée, il aura été attentif ou rêveur. Alors, propageant la vénusté perçue sur la scène, il franchira peut-être les étapes qui passant par l'érotisme, conduisent à l'amour.

Éros, n'est jamais très éloigné d'Antéros !

