

Université de Montréal

**Figures de l'esprit : le soi et l'autre dans l'écriture de la séduction**

par  
Mathilde Branthomme

Département de littérature comparée  
Faculté des arts et des sciences

Thèse présentée à la Faculté des arts et des sciences  
en vue de l'obtention du grade de Philosophiæ Doctor (Ph. D.)  
en littérature  
option littérature comparée et générale

Juin 2010

© Mathilde Branthomme, 2010

Université de Montréal  
Faculté des arts et des sciences

Cette thèse intitulée :

**Figures de l'esprit : le soi et l'autre dans l'écriture de la séduction**

présentée par :

Mathilde Branthomme

a été évaluée par un jury composé des personnes suivantes :

Eric Savoy,	président-rapporteur et représentant du doyen de la FAS
Terry Cochran,	directeur de recherche
Gilles Dupuis,	membre du jury
Daniel Vaillancourt,	examineur externe

## RÉSUMÉ

Cette thèse pense la place des figures littéraires (le *Cantique des cantiques*, Kierkegaard, Hofmannsthal) et cinématographiques (*Matador* d'Almodóvar) de la séduction dans la relation entre le soi et l'autre. Elle interroge le rapport au sacré et à la transcendance que pose l'écriture de la séduction.

Dans le premier chapitre, les frontières établies entre littérature et philosophie (personnage conceptuel, figure esthétique) sont interrogées à travers les figures de la séduction. À ces figures sont associées les figures de matadors, qui permettent de penser la violence extrême de la séduction et l'instant au cours duquel la conscience ne peut plus se dédoubler.

Le deuxième chapitre est une réflexion, à partir des figures du maître et de l'esclave, sur le désir et la conscience de soi et de l'autre dans la séduction. Les figures tauromachiques exposent le sacrifice à l'œuvre dans la séduction. Le dialogue est ici pensé au sein de la séduction, pour saisir la place de celle-ci dans la formation de la pensée.

Le troisième chapitre développe le rapport entre le soi, l'autre et le monde qu'établit la séduction. Le dandysme permet d'approcher la tension entre la matière et l'esprit que posent la séduction et son écriture. Le dialogue à l'œuvre dans la séduction est présenté comme un espace de formation. La séduction est envisagée comme séduction éthique, quête de la bonne distance, exercice spirituel. La syncope, le *duende*, l'extase sont décrits comme des états de conscience où la distance entre le soi et le monde, le soi et l'autre, l'esprit et la matière s'abolit. À partir de ces états, l'ouverture vers l'infini et vers la transcendance que peut poser la séduction est exposée.

Dans le quatrième chapitre, la séduction est pensée comme le parfum

du sacré, à travers une lecture du *Cantique des cantiques*. Par la séduction, l'importance du corps dans le sacré est soulignée. La place du secret et de la foi dans la séduction, dans le sacré et dans le littéraire est étudiée. La séduction permet une plongée érotique dans le monde et dans le réel, par les figures et par les images qu'elle déploie. Le savoir de la séduction est un parcours, savoir du corps et de l'esprit.

**Mots-clés :** littérature, séducteur, sacré, extase, *duende*, *Matador*, *Cantique des cantiques*, Kierkegaard, Hofmannsthal

## ABSTRACT

This thesis reflects on the place of literary (Kierkegaard, Hofmannsthal, *The Song of Songs*) and cinematic (*Matador* d'Almodóvar) figures of seduction in the relation between the self and the other. It explores the connection to transcendence and the sacred inscribed in writings on seduction.

In the first chapter, the figures of seduction help us put into question the boundaries between literature and philosophy (conceptual persona and aesthetic figure). The figures of bullfighters, associated with the figures of seducers, present the extreme violence of seduction and the instant when consciousness can no longer be split in two.

The second chapter is a reflexion, through the figures of the master and the slave, on desire, consciousness of the self and the other in the relationship of seduction. The figures of bullfighters manifest the sacrifice in seduction. Dialogue, considered at the heart of seduction itself, reveals the importance of seduction in the process of thinking.

The third chapter develops the bond established by seduction between the self, the other and the world. In the writings of seduction, dandyism shows the tension between mind and matter. The dialogue at work in seduction opens a space of education. Seduction is viewed as an ethical process, the search for an appropriate distance, a spiritual exercise. Loss of consciousness, *duende* and ecstasy are described as states of consciousness that abolish the distance between self and world, self and other, and mind and matter. Through these states, seduction brings about an opening to the infinite and transcendence.

Finally, seduction is defined as the perfume of the sacred through a reading of *The Song of Songs*. Through seduction, the importance of the body

in the sacred is underscored. The place of secrecy and faith in seduction, the sacred and literature is examined. Seduction enables an erotic immersion in the world, in the real, through the figures and images of seduction. The knowledge of seduction is a process, a knowledge of body and mind.

**Keywords :** literature, seducer, sacred, ecstasy, *duende*, *Matador*, *Song of Songs*, Kierkegaard, Hofmannsthal

## TABLE DES MATIÈRES

Résumé . . . . .	iv
Abstract . . . . .	vi
Table des matières . . . . .	viii
Dédicace . . . . .	xi
Remerciements . . . . .	xii
Mise en marche . . . . .	1
Chapitre 1 :     Le séducteur, figure littéraire . . . . .	17
De Don Juan au séducteur . . . . .	24
Traces d'un mythe . . . . .	25
Quelques séducteurs modernes . . . . .	27
Séducteurs et matadors . . . . .	30
Pensée et figure . . . . .	37
Autour du personnage conceptuel . . . . .	42
Esquisse . . . . .	42
Personnage conceptuel et schème kantien . . . . .	65
Personnage conceptuel et figure esthétique . . . . .	69
Figures de la séduction . . . . .	78
Chapitre 2 :     L'être pour l'autre . . . . .	85
Lorsque la phénoménologie hégélienne rencontre le séducteur et le séduit . . . . .	91

Du <i>dominio</i> . . . . .	99
Sacrifier l'autre . . . . .	109
Des impulsions sexuelles à la jouissance esthétique . . . . .	111
La création et le sacrifice . . . . .	115
Se sacrifier en l'autre . . . . .	118
Détourner la violence . . . . .	119
D'une certaine danse que l'on voudrait légère . . . . .	121
La séduction désirante . . . . .	133
Désir et excès . . . . .	134
<i>Duende</i> et désir infini . . . . .	136
<i>L'esacement juste</i> . . . . .	141
La parole séduisante, séductrice et séduite . . . . .	144
La parole, le social et l'intime . . . . .	146
L'objet du discours séducteur ? . . . . .	146
Le séducteur et la parole de l'autre . . . . .	149
La séduction et la formation des idées . . . . .	151
La parole autoritaire, la parole persuasive et la parole séductrice . . . . .	152
Discours séducteur, discours littéraire . . . . .	157
Le discours séducteur, domination et contradiction . . . . .	159
Chapitre 3 : <i>La bonne distance?</i> . . . . .	164
Un nœud de cravate . . . . .	172
L'attention à l'autre, l'attention au monde . . . . .	175
Quelques paillettes, éblouissement . . . . .	183
<i>Matadora</i> . . . . .	184
Mode et <i>el traje de luces</i> . . . . .	189



Objets, mort et salut . . . . .	193
Extase . . . . .	197
Un instant . . . . .	198
Le <i>daimon</i> de la séduction . . . . .	209
Errances du <i>duende</i> . . . . .	211
Folie tauromachique . . . . .	214
Au fond, la mort . . . . .	217
Au loin le <i>duende</i> , ici l'absence . . . . .	220
Infini . . . . .	224
Chapitre 4 : Le parfum du sacré . . . . .	234
Je suivrai la panthère . . . . .	239
Sur les pas de la sulamite . . . . .	244
Le parfum que tu respirez, tu le respirez dans le secret . . . . .	251
Image, figure et extase érotique . . . . .	266
Mise en marche . . . . .	288
Bibliographie . . . . .	295

à M.

## REMERCIEMENTS

Je remercie de tout cœur Terry Cochran pour ce parcours effectué sous son égide. Son attention, sa franchise et sa bienveillance ont fait de cette recherche une véritable formation spirituelle, étape joyeuse d'un long cheminement.

Un immense merci à mes parents, pour tout, à mes grands-parents, frères et sœurs, pour leur amour, leur présence et leur écoute. Je remercie notamment mon grand-père maternel, passionné par la philosophie, la littérature et l'Amérique du Nord, et qui a ainsi permis ces études montréalaises.

Je remercie tous ceux et celles qui m'ont aidée durant l'écriture et la relecture de cette thèse et, plus particulièrement, Anne, Camille, Eva, Flore, Jacques et Hélène, Jason, Mirella, Sara-Danièle, Tassia, Violaine. À leurs côtés, la pensée s'éveille dans le bonheur de l'amitié.

Je remercie le département de littérature comparée et la faculté des études supérieures de l'Université de Montréal.

Merci à Al et Sheila.

Et un merci infini à Mario.

## MISE EN MARCHÉ

Fut-il un temps, Willie, où je  
pouvais séduire ? Fut-il jamais un  
temps où je pouvais séduire ? Ne te  
méprends pas sur ma question,  
Willie, je ne te demande pas si tu  
as été séduit, là-dessus nous  
sommes fixés, je te demande si à  
ton avis je pouvais séduire — à un  
moment donné.

---

Beckett, *Oh les beaux jours*

De la séduction, l'on dit bien des choses ; elle relèverait de la fascination, de l'envoûtement, du charme, de la création, de l'intuition, de l'amour, du meurtre, de la magie, de l'illusion, du mensonge. Le phénomène ne se laisse pas cerner d'un geste de la main, par l'écriture d'une petite phrase évocatrice. Le sens flotte, les théories fleurissent, les études abondent. Peu importe cependant l'abondance, si chaque parcours se veut singulier, cherchant à faire de la quête non pas la découverte d'une vérité ultime, mais la possibilité d'un cheminement intérieur, d'un savoir singulier permettant d'envisager de manière propre l'universel. La séduction, parce qu'elle se laisse si difficilement cerner, s'écrit sans fin et pose son empreinte dans divers matériaux ; littéraires, cinématographiques, artistiques. Par la complexité des thèmes soulevés, par les tensions et les nœuds que l'on découvre en la pensant, par l'intense relation à l'existence qu'elle établit, la séduction est une figure essentielle de la littérature et des arts.

Face à cette prolifération de la séduction, on trouvera, dans le discours critique, d'un côté de multiples études sur les différentes figures de séducteur, une pléthore d'ouvrages sur le mythe de Don Juan, et, de l'autre, la séduction envisagée comme puissance, comme éclair d'espoir dans un monde contempo-

rain dont on se plaît à répéter qu'il n'est fait que de turpitudes et de vulgarité. Ou encore, la séduction est envisagée comme le royaume de l'apparence, la moquerie de l'essence, le bonheur de l'artifice qui adoucit la communication, faisant des relations symboliques l'essentiel. Dans les études sur la figure du séducteur, celle-ci est souvent acceptée sans plus d'embarras, on la dira figure, car le terme est pratique. Et pourtant, la séduction interroge justement le pouvoir de la figure, ce qui fait de la figure une force de la pensée et de l'esprit agissant, tout en pouvant entraîner une suspension de la raison. Une pensée de la séduction, conçue à partir de ses figures, génère ainsi une interrogation sur ce qu'on appelle figures de séductrices et figures de séducteurs.

Refusant de faire une énième description des figures de séducteurs sans pour autant rejeter la richesse de ces figures que l'on retrouve à profusion dans la littérature, cette thèse pense, à partir de figures de la séduction, la séduction non pas seulement comme phénomène mondain, mais aussi comme écriture et comme expérience spirituelle. « Le séducteur » exprime dans cette réflexion le séducteur, la séductrice, les figures littéraires de la séduction, celui qui met en place la séduction, mais aussi celui qui est toujours lié au séduit, et celui-là même qui peut devenir séduit. Le séducteur est ici une figure dont les traits sont pensés à partir de la littérature, à partir du cinéma, à partir de textes que l'on dit sacrés, pour porter la pensée de la séduction déployée dans les pages à venir. Il n'est pas un objet mort ou un personnage quelconque dont on dresse avec rigueur et exhaustivité les divers atours et traits de caractère, mais la possibilité d'une expérience essentielle, porte d'accès à un savoir qui ne prétend pas à l'objectivité, sans pour autant se taire dès qu'il passe pour fou.

La séduction peut être celle spontanée de la matière qui séduit et qui charme, « séduction de la matière » (Barrera 2009, 13), elle peut être celle

du geste qui cherche à attirer et celle de l'image qui attire, de l'éclat qui ravit, sans que l'intentionnalité, sans que la conscience ne participe à son élaboration. À côté de cette séduction, on trouve celle des séductrices et des séducteurs, celle que l'on rejette facilement dans l'espace maléfique de la ruse et de la tromperie, celle dont on dit qu'elle règne dans l'espace politique contemporain, qu'elle effectue des miracles dans les négociations, qu'elle fait du séduit l'esclave du séducteur, qu'elle empêche tout travail sur soi en exigeant du séduit qu'il s'abandonne à l'autre. La figure du séducteur, fascinante pour les études littéraires, car elle ne cesse de proliférer, renaissant sans cesse de ses cendres, a cependant mauvaise presse ces temps-ci<sup>1</sup>. Pourtant, c'est en suivant les traces de cette figure que l'on peut interroger les richesses de la séduction, du parcours qu'elle amène, sans pour autant oublier que toute séduction implique aussi une perte, un risque et une mise en danger de l'être qui, en marchant dans les pas du séducteur, peut quitter pour toujours sa route.

La séduction, lorsqu'elle n'est pas séduction spontanée mais réflexive, est écriture. Par ses figures, la séduction est mise en scène, littéraire, cinématographique, visuelle, narrative. Son parcours est préparé, exposé et raconté. L'écriture n'est pas dissociable de la séduction ; séduire, mener à part, indique que l'on trace un chemin, sillon qui se déroule dans le temps de la séduction, dans ses courbes et dans ses volutes. La séduction, en étant écriture, s'imprime dans une parole littéraire, dans une langue qui s'attache aux mots et à la forme, à la saveur pour provoquer les sens, pour affecter le corps et le mettre en mouvement. L'écriture de la séduction se lie ainsi aux figures de la séduction, séducteurs et séductrices qui donnent un corps à la séduction ; un corps, mais

---

1. À ce sujet, voir le livre de Claudia Barrera, *Puissances de la séduction : une présence poétique au monde*, « La séduction des séducteurs est une illusion, la tromperie est du pur paraître et ontologiquement elle est du non-être » (Barrera 2009, 11).

aussi un esprit, faisant du parcours de la séduction le point de départ d'une pensée sur le soi et l'autre, d'une approche nouvelle de la communauté, de la possibilité d'être ensemble, de vivre ensemble, sans s'entre-déchirer. La séduction est dès lors une question d'affects, question du corps et de l'esprit frémissant, et question d'écriture. Si l'importance des affects dans la séduction a été récemment soulignée, « on formule l'étude de la séduction comme une intuition qui s'expérimente par l'affectivité » (Barrera 2009, 14), il est essentiel de penser les affects dans la séduction à partir de l'écriture, de la littérature et de la rencontre avec l'autre, autre conçu non pas de manière abstraite, mais comme existence à part entière.

L'écriture de la séduction, en se déployant dans une certaine temporalité, en étant parole littéraire et artistique, passe donc par des figures. Figures de l'esprit, car elles sont les figures qui jaillissent dans l'esprit qui se les approprie, les figures qui, pour éclore, nécessitent leur saisie par l'esprit, esprit toujours singulier qui fera de chaque rencontre figurale une nouvelle expérience, profondément intime. Figures de l'esprit, car elles appartiennent à celui-ci, elles ne peuvent être sans l'esprit qui les perçoit et les reçoit. La figure littéraire, la figure cinématographique sont des figures qui s'écrivent, qui se tracent par l'écrit, par la matière du texte ou du film, par sa consistance. Les figures de l'esprit charment l'esprit, le saisissent et empêchent pour un temps la distanciation, l'habilité de la conscience à se voir, à se représenter, à se penser. La séduction, en étant à la fois écriture et puissance d'abandon, interroge le moment du ravissement, de la suspension, de l'abandon et sa place dans la pensée.

Les figures de séducteurs et de séductrices sont les témoins de la complexité du phénomène de la séduction. Dans ces figures l'exprimant, la

séduction se dédouble sans cesse, séduction du personnage, séduction de la parole littéraire. Les figures de la séduction mettent en jeu la possibilité pour toute pensée de se faire séduisante et la lutte de l'esprit qui tente, face à la parole séduisante, de se constituer, à travers l'autre, sans pour autant devenir esclave de l'autre. Ce qui est en question ici est la construction du sujet qui s'opère dans la rencontre de la séduction, ainsi que la mise en œuvre d'un travail sur soi qu'exige la relation à l'autre. Les figures de la séduction mènent vers le combat de la pensée qui s'éveille et qui s'élabore. Cet exercice de l'esprit, en forçant le soi à aller au-delà de lui-même, vers la rencontre de l'autre, pose la possibilité de la transcendance. Il faut dès lors se demander en quoi et pourquoi les figures littéraires et cinématographiques de séducteurs et de séductrices expriment, par l'écriture, par la littérature, la relation du soi à l'autre. En quoi ces figures, qui, en étant figures de l'esprit, sont à la fois manifestations littéraires et philosophiques, permettent-elles d'envisager la séduction comme un parcours spirituel, comme union de l'esprit et de la matière ?

Le problème qui se pose à travers les figures de la séduction est celui de la représentation en lien avec le littéraire. Si le littéraire représente, il ne s'agit pas de la seconde présentation d'un objet déjà élaboré en dehors de l'écriture. Le littéraire crée son objet par l'écriture même, faisant de toute reprise de l'objet séparée de l'écriture et de sa richesse une opération vide. L'objet que l'on ira chercher dans la littérature en l'asséchant du littéraire ne sera qu'une vaine carcasse, une représentation ne présentant plus rien, si ce n'est un cadavre ne permettant plus aucune expérience. Parler de représentation signifie placer la littérature dans sa nécessaire relation à la réalité, à l'expérience du monde en dehors de l'écriture. La séduction ne coupe pas le lien entre le monde et l'écriture, entre la réalité et la vie spirituelle, elle fait, au contraire, de la vie



spirituelle la plus profonde des réalités, réalité qui est celle de l'être, corps et esprit. La séduction fait des figures les véhicules nécessaires de la formation de soi. La pensée qui se déploie à l'approche des figures de la séduction n'est pas représentation de pensées déjà élaborées sur la séduction, elle est une pensée qui propose, à chaque fois, un savoir de la séduction qui ne peut se transmettre et peut simplement se développer dans l'expérience de la séduction. La séduction, ainsi, s'oppose à la transmission d'un savoir toujours déjà là, à la représentation d'objets dont la consistance demeurerait immuable malgré les différents matériaux utilisés pour les représenter. La figure participe ainsi d'une mise en scène littéraire, que toute image n'exige pas automatiquement, elle introduit, dans l'espace de la pensée, les entrelacs de la conscience et de l'inconscient, les projections rêveuses de désirs cachés, la fascination qui ne parvient pas toujours à trouver son origine, sa cause, mais qui n'en produit pas moins de nouvelles écritures.

La figure secoue le monde extérieur au cœur de notre monde intérieur, façonnant une nouvelle saisie du monde, dans son déploiement même, et au-delà de la représentation, car elle participe toujours de la faculté de l'imagination, de la capacité de l'esprit à penser en dehors des concepts préétablis et au-delà des objets imposés par la réalité. Elle se déploie ainsi dans une certaine temporalité et peut provoquer une transformation de l'être qui s'invente au fur et à mesure que se lit la figure. Face à la *mimesis*, qu'elle soit conçue comme imitation pure ou re-présentation, la figure bouscule l'être au cœur de la lecture, elle le bouleverse et elle appelle à prendre position, à faire le choix de suivre la figure ou de la délaisser, d'avoir foi en elle ou de la soumettre au découpage de la raison. Les figures sont des gestes de l'esprit, gestes de l'âme, mais aussi gestes du corps, car elles passent par le corps touché, par le

corps affecté. Elles participent du travail de l'esprit agissant, de la constitution d'un savoir proprement littéraire, savoir de l'écrit qui pose toujours, comme la figure, la nécessité de la rencontre entre le texte et l'esprit, entre la matière et l'esprit. L'image, si elle est mentale, si elle est poétique, se déploie aussi en dehors de la représentation, formant un objet dans l'esprit qui ne représente pas un objet premier, ancré dans le réel. Certaines images seront alors le lieu de l'ivresse érotique dont parle Klages (Klages 2008, 83), état extatique vers lequel peuvent mener la séduction et ses figures, sans pour autant la garantir.

Si figure et image ne sont pas une seule et même chose, elles participent toutes deux d'une pensée de la littérature, de la présentation et de la représentation. Elles amènent à penser le rapport entre la littérature et la réalité, entre le monde des fantasmes et le monde de la matière, du corps. Sans confondre figure et image, il s'agira de passer par l'une et finalement par l'autre pour penser la séduction. Penser la littérature et l'écriture à partir de la séduction et des figures de la séduction implique de penser celles-ci non pas comme le lieu de la transmission d'un contenu, mais comme une expérience qui demande au sujet d'engager totalement son existence dans le moment littéraire, face à la rencontre de l'autre. Cette rencontre exige de lui que la littérature devienne vie, sa vie.

La philosophie peine à aborder la séduction sans la réduire, car la séduction remet justement en question la place de la philosophie au sein de l'éveil de la pensée, rappelant que l'abstraction philosophique vide l'existence de son contenu. Or, comment penser la séduction en la détachant de l'existence du sujet, de l'expérience qui parcourt le corps ancré dans la temporalité et pourtant ouvert à l'infini ? Si la séduction est écriture, elle exige de la pensée qui l'approche de ne jamais oublier sa force littéraire, de prendre en compte

la capacité du littéraire à affecter et à mettre l'esprit en marche, par-delà le discours de la raison. La séduction échappe justement facilement au discours rationnel, au raisonnement logique. Le sujet faisant l'expérience de la séduction se trouve souvent bien en peine lorsqu'on lui propose d'agir raisonnablement, rationnellement, logiquement. La séduction, par le plaisir qu'elle procure, par la joie des sens qu'elle entraîne, appelle non pas à la maîtrise de la raison, mais à l'abandon du corps et de l'esprit aux charmes de l'autre, aux charmes du texte, aux charmes de l'écriture. Abandon qui est ainsi un don, don exigé par l'amour, don que laisse entrevoir la séduction sans toutefois le nommer. La séduction s'épanouit dans le malentendu, dans ce que l'on a compris à demi-mot et fuit souvent la rigoureuse clarté d'un discours exposant avec vigueur l'aboutissement à venir. Ainsi la séduction est-elle à la croisée de la littérature et de la philosophie, processus spirituel qui appelle aussi à la jouissance du corps, à l'écoute du désir, au plaisir de l'écriture. Elle génère une pensée à la fois littéraire et philosophique et interroge les barrières posées entre ces deux disciplines. Elle appelle, dès lors qu'on la comprend à partir de sa dimension figurale, par les figures qui l'expriment dans le littéraire, dans le cinématographique et dans les arts picturaux, à interroger la façon dont la tradition approche le littéraire et le philosophique.

Les concepts de personnage conceptuel et de figure esthétique élaborés par Deleuze et Guattari permettent d'aborder le problème posé par les figures de séducteurs et de séductrices; celui de la séparation, ou de l'absence de séparation entre la littérature et la philosophie, celui des figures de l'esprit qui sont à la fois figures de savoir, de pensée et d'affect. En regard du personnage conceptuel et de la figure esthétique, le séducteur sera appelé figure littéraire, pour évoquer la puissance propre de la littérature, le rapport au texte matière

qui se fait réceptacle de la vie de l'esprit, tout en affectant et en animant sans cesse celui-ci.

La séduction s'appuie donc sur de nombreuses figures et se lie à de multiples expériences. Parmi celles-ci, certaines permettent de penser l'essentiel de la séduction et interrogent la relation et la classique division entre le corps et l'esprit, entre la matière et l'esprit, entre le soi et l'autre. Ces questions sont aussi celles de la littérature, d'une parole qui s'inscrit dans le texte, d'une lecture qui touche le corps, qui affecte les sens. Pour approcher la séduction dans toute sa complexité et pour penser l'union du corps et de l'esprit qu'elle pose, des figures présentent cette tension et témoignent d'états de la conscience dans lequel le corps s'unit chaque fois différemment à l'esprit. Ces figures sont celles du *duende*<sup>2</sup>, du dandy, du *daimon*, de la panthère, figures qui ont séduit l'esprit en quête, figures dont l'expérience a toujours été l'expérience d'une séduction, générant un savoir singulier. S'attacher aux figures pour penser la séduction demande que l'on s'attache à l'expérience figurale, et à l'écriture de cette expérience, bien plus qu'au rassemblement des différentes connaissances véhiculées par les études des figures de séducteurs. Il s'agit alors de se mettre soi-même en position de séduction, de laisser l'écriture devenir écriture de la séduction, et de permettre à la recherche d'explorer la séduction par la séduction.

Le chemin qui s'écrit dans la séduction, est chemin entre soi et l'autre.

---

2. Voir la magnifique conférence de Federico García Lorca, *Théorie et jeu du duende* : « Dans toute l'Andalousie, roche de Jaen et conques de Cadix, les gens parlent constamment du *duende* et le détectent, dès qu'il se manifeste, avec un sûr instinct. Le merveilleux *cantaor* "Lebrijano", créateur de la *debla*, disait : "Les jours où je chante avec *duende*, personne ne peut me dépasser"; la vieille danseuse gitane "La Malena", s'exclama un jour, en entendant Braïlowsky jouer un fragment de Bach : "Olé! Ça, ça a du *duende*!", tandis que Glück, Brahms et Darius Milhaud l'ennuyaient. Et Manuel Torres, l'homme à ma connaissance qui avait le plus de culture dans le sang, après avoir entendu Manuel de Falla lui-même jouer son *Nocturne du Generalife*, eut ce mot splendide : "Tout ce qui a des sons noirs a du *duende*". Et il n'est pas de plus grande vérité » (Lorca 1981, 919-920).

Entre le sujet qui se pense comme sujet, qui pose son moi au centre et l'autre, celui dont l'être nous est étranger et peut devenir familier. La séduction amène à penser la relation entre le soi et l'autre, la présence de l'autre en soi, de soi en l'autre, le travail qu'amène toute relation à l'autre, tout désir de créer un lien avec l'autre. Elle interroge ainsi la conscience, celle qui s'éveille, mais aussi celle qui s'oublie, qui accepte de se déposer dans les mains de l'autre, de s'abandonner à l'autre. L'autre, si je peux l'approcher, demeure toujours l'absolument autre, radicalement séparé de moi, infiniment étranger. Parvenir à établir une relation avec lui exige que je m'ouvre à lui, donc que je sorte pour un temps de ma coquille, que je sorte de moi pour me mettre à l'écoute. Ce dépassement, il est celui de la transcendance, le chemin qui mène à la découverte de l'absolument autre, chemin sacré qui s'éveille dans l'intimité, au-delà de la généralité.

La séduction est ainsi une affaire de limites et de seuil, limites de la conscience, seuil de la transcendance, frontières entre le soi et l'autre. Elle rappelle la perpétuelle séparation du soi et de l'autre tout en provoquant l'espoir de la fusion amoureuse entre l'autre et le soi, d'une union sacrée entre deux êtres. Elle est écriture de soi par et dans l'autre. La pensée qui éclôt dans l'écoute des figures de séducteurs et de séductrices approche le sujet comme celui qui est l'être pour l'autre, elle envisage la nécessaire relation entre le soi et l'autre ainsi que la joie et le sacrifice que cette relation génère. Si la séduction est parfois envisagée dans sa dimension uniquement lumineuse, il faut souligner que dans la relation entre le soi et l'autre, elle révèle la tension continue entre l'ouverture et l'accueil de l'autre, et le désir de faire prévaloir le soi sur l'autre, de s'imposer à l'autre, quitte à ce que celui-ci se perde lui-même. Il est alors essentiel d'envisager la séduction comme un mouvement important

dans l'élaboration de la subjectivité, de la conscience de soi face à l'autre. C'est à partir du schéma hégélien du maître et de l'esclave que la séduction peut se penser comme processus de construction et de destruction du sujet. La séduction, si elle permet une relation authentique à l'autre, peut être pensée comme l'exercice de la bonne distance, entre le sacrifice de l'autre et de soi, le meurtre de l'autre, et la fusion amoureuse avec celui-ci.

Dans les différents récits de séduction, on retrouve souvent, mais pas assez souvent pour que la relation éclate aux yeux, une autre figure, qui requiert de penser autrement la séduction et l'écriture de la séduction. Il s'agit de la figure du matador, figure qui mène la séduction vers un univers violent, dans les méandres d'un combat tauromachique empli de grâce, lorsqu'il devient *duende*, c'est-à-dire moment d'inspiration durant lequel le matador semble s'unir au *toro*<sup>3</sup>, moment d'éclat et de bataille au cours duquel le chant flamenco fait vibrer à l'unisson le chanteur et l'assemblée, moment de saisissement et de ravissement. Si le *duende* tel que l'écrit Federico García Lorca s'est avéré être une expérience essentielle pour penser la séduction, c'est en raison du combat auquel il est intrinsèquement lié. La séduction impose de penser ensemble amour et mort, tension amoureuse et tension meurtrière. La mort pensée dans la séduction, et plus particulièrement à partir des figures de matadors, pose à la fois le problème du rapport entre la matière et l'esprit et celui du meurtre symbolique de l'autre que peut amener la séduction.

La séduction dessine le parcours étrange d'un exercice qui est discipline, sans pour autant que la volonté y soit reine. Séduire et être séduit relèvent d'un pouvoir, d'un savoir et d'un abandon. La séduction diffère alors d'une explosion jouissive, d'une libération abolissant toute frontière pour laisser place au chaos.

---

3. L'orthographe espagnole de *toro* est utilisée en tauromachie pour désigner les taureaux de combat.

Elle exige du sujet qu'il se défasse face à l'autre pour mieux se concentrer, pour mieux s'élaborer. La séduction demande au séduit comme au séducteur qu'ils mettent leur être en jeu, que leur existence soit transformée par la séduction, que le désir soit travaillé.

La passion qui se déploie dans la séduction est celle de l'intense désir, et de la foi infinie en la possibilité d'une union avec l'autre. Cette passion est une maladie, elle est un désespoir et aussi, et pleinement, un espoir, une croyance qui donne à voir la possibilité d'une vie pleinement réalisée, vie du moi uni à l'autre. La séduction, qui se déploie comme une relation sacrée entre deux êtres, lie le sacré au secret que se demandent l'un à l'autre séduit et séducteur.

Les figures de séducteurs choisies ont été retenues car elles permettent de penser ensemble les différents aspects du problème de la séduction : la relation entre le soi et l'autre, l'écriture, la mort, l'amour, le travail sur soi ainsi que le sacré, la possibilité d'une relation à la transcendance qui ne soit pas uniquement lien de l'esprit, mais aussi lien du corps.

Johannes, le séducteur bien connu de Kierkegaard dans le *Journal du séducteur*, en étant le point de départ de la réflexion, pose une figure de séduction esthétique. Ce séducteur, tout en permettant de penser la possibilité d'infini et d'éternité contenue dans l'esthétique, n'y accède jamais, car l'instant au cœur duquel sa séduction se réalise pleinement ne cesse de disparaître. L'éternité auquel il accède n'est pas l'éternité religieuse. Le séducteur kierkegaardien, en étant à la fois — et tout autant l'une que l'autre — figure littéraire et figure philosophique incite à penser la profondeur de l'union de la littérature et de la philosophie qui se réalise dans la séduction littéraire. Il demande que l'on interroge le rôle des figures, des concepts et de ceux que Deleuze et Guattari appellent les personnages conceptuels (Deleuze et Guattari

1991) dans l'élaboration de la pensée. Johannes est la figure de l'écriture de la séduction, séducteur qui non seulement élabore avec minutie le parcours de la séduction, mais reprend aussi celle-ci dans son journal, soulignant la littérarité de la séduction réfléchie. Johannes, dont on répète avec complaisance qu'il n'appartient qu'au monde esthétique, monde séparé du monde éthique et du monde religieux chez Kierkegaard, est une figure qui permet justement de penser la séduction comme ce qui lie ensemble monde esthétique et monde religieux. La relation que Johannes crée avec Cordélia est une relation sacrée qui exige de la personne séduite, de Cordélia, un saut vers le transcendant, saut qui rappelle le Dieu séducteur appelant Abraham. La séduction pensée dans cette thèse est à la fois esthétique, éthique et spirituelle. Elle s'élabore à travers d'autres figures, qui parcourent les textes de la tradition ou habitent les récits contemporains.

Claudio dans *Le fou et la mort* d'Hofmannsthal permet de penser la présence de la mort dans la séduction, l'ouverture à la mort que pose la séduction dès lors qu'elle se pense comme séduction réfléchie, dès lors qu'elle interroge la relation du soi à l'autre, et qu'elle amène à se penser soi-même comme un autre, soi-même comme mort. C'est face à la mort que la séduction peut se penser comme séduction éthique, insertion de l'être dans le monde, face à l'autre et non plus au-dessus de lui. Dans le désespoir d'un séducteur pour qui la vie, face à la mort, révèle sa vanité, car elle a été vécue sans que les autres ne soient réellement aimés, la séduction peut être pensée comme une séduction éthique, la possibilité de voir en l'autre un être exceptionnel, un être à séduire pour l'aimer, un être qui peut nous séduire.

María Cardenal, personnage du film *Matador*, réalisé en 1986 par Pedro Almodóvar, est une figure de la séduction qui devient figure de l'esprit. En



la contemplant, en l'écoutant, en se laissant entraîner par le fil de son récit, de sa séduction meurtrière, le spectateur perçoit peu à peu la constellation de la séduction : l'union de l'amour et de la mort, le travail sur soi qui ne peut s'effectuer que par l'autre, que dans la relation à l'autre, le tragique de cette relation qui est toujours, dès qu'elle est amoureuse, une relation dévorante dans laquelle on oublie bien souvent de protéger l'autre pour répondre à l'appel implacable de son propre désir. María déploie la séduction comme une relation sacrée, posant la possibilité d'une transcendance, même si celle-ci doit s'achever dans la mort. Cette séductrice est à la fois lumière et ombre, exposant par la mise en scène almodóvarienne le drame de la séduction et sa grandeur, la possibilité donnée, par la séduction, de s'ouvrir totalement à l'autre, mais aussi de le dévorer, et de se perdre. Enfin, le *Cantique des cantiques* s'est avéré le texte essentiel pour penser une séduction liée au sacré, pour penser l'union sacrée du soi à l'autre et la difficulté de cette union, le désespoir et l'angoisse auxquels elle est inévitablement liée.

La séduction est un parcours, elle est une mise en marche qui n'amène peut-être à rien, et permet cependant de retrouver toute l'importance et toute la beauté du parcours, et non de l'arrivée, toute la difficulté des instants qui, un à un, s'enchaînent, faisant du présent l'essentiel, du travail quotidien de soi face à l'autre le seul objectif qui importe. Cette mise en marche débute ici, elle se poursuit dans les chapitres à venir, travail qui se veut exercice, non pas résultat d'une recherche ayant atteint son terme, mais déploiement des tensions multiples rencontrées, des errances provoquées par des phénomènes échappant à la saisie directe de l'esprit affairé par le désir de connaissance. Les expériences vécues, les états de conscience explorés, les concepts et les figures posés sont autant de jalons menant vers le dernier chapitre, *Le parfum du sacré*, chapitre

dans lequel l'écriture se confie à la séduction d'un texte enchanteur, le *Cantique des cantiques*, chapitre qui se laisse emporter par la séduction et révèle l'attrait du sacré. L'écriture lentement se met en marche ici, espérant qu'en son creux, la séduction trouve l'espace pour s'épanouir pleinement, pour faire son lit et creuser sa rigole, en sachant dès le départ que la fin n'aura pas lieu, que le problème ne sera pas résolu. Cette absence de résolution du problème de la séduction permet justement de la penser comme un travail continu, non pas seulement de la volonté, mais de l'esprit joint au corps, de la conscience qui s'oublie et qui se laisse emporter par le flux du littéraire, de la joie de penser librement, de l'espoir qui ne se découvre qu'au cœur du désespoir. Dans la séduction se trace un chemin incarné vers l'universel, chemin qui est aussi un combat. L'écriture et la pensée de la séduction participent de ce combat et en portent les traces.

La séduction nous mène vers un sacré spirituel et corporel, vers une transcendance qui demande au corps non pas de se soumettre à l'esprit, mais d'agir en union avec lui. L'animal de la séduction n'est plus le serpent, mais la panthère, celle du *Physiologos*, celle dont le parfum ouvre la porte du sacré. Il ne s'agira pas de répéter ici, en accord avec une maxime bien connue, que les dieux sont morts et que le sacré n'est que trace fantasmatique ou immanence que l'on découvre en soi, mais de chercher le corps de ce sacré, à travers l'autre, en oubliant sa disparition pour plonger dans la présence qui jaillit par la séduction. Le sacré ne sera pas pensé ici sous forme de vestiges, mais dans une présence pleine, corporelle et spirituelle, présence vers laquelle nous mène la séduction. Penser la séduction à partir de figures implique de la penser non pas uniquement comme puissance ou comme énergie faisant toujours exploser les carcans qui cherchent à la poser, mais comme rencontre intime, charnelle avec l'autre ; un

autre que je pourrais penser comme un moi, mais qui me dépasse infiniment, un autre que je ne saisis jamais, mais vers qui je peux tourner mon regard, lever mon visage. En pensant la séduction à partir du séducteur et du séduit, il s'agit d'éviter de vider la séduction de l'existence, existence de soi et de l'autre. La séduction pose la rencontre du sacré non pas dans l'explosion, mais dans le parcours escarpé vers une union amoureuse, dans une mise en forme étrange que dessine la figure, une forme difficile à définir, mais dont la consistance ne réside pas que dans l'explosion toujours renouvelée. La séduction peut mener à l'extase sacrée, mais elle n'est souvent que le parfum de celle-ci, le souffle qui traverse et ouvre à l'autre.

## CHAPITRE 1

### LE SÉDUCTEUR, FIGURE LITTÉRAIRE

Le séducteur est une figure qui nous plonge dans la tension de la pensée littéraire. Cette figure provoque la pensée, émeut, échappant à la pure philosophie tout en étant sans cesse récupérée par la raison. Elle raconte toujours quelque chose sans pour autant représenter une quelconque réalité. Elle dessine et articule la pensée en faisant souffler un vent qui emporte l'imaginaire. Le séducteur pointe vers un espace où la pensée ne se détache plus de l'affect, du moment où l'esprit est mis en mouvement. On a l'habitude, fort pratique pour les études stylistiques et la philosophie, de dissocier le fond de la forme, le signifié du signifiant, la pensée de son expression, de tirer d'une phrase la vérité, la moelle d'un savoir que l'on appelle ensuite objectif. Le caractère proprement littéraire devient alors quasiment décoratif, supplément séduisant — et par là même considéré comme dangereux — à la profondeur des pensées exprimées. La psychanalyse, la philosophie, la théorie littéraire se donnent comme des sciences capables de soulever le masque littéraire, de défaire les entrelacs du charme opéré pour mettre à jour le fond raisonné exprimé ou exposer les rouages des mécanismes de l'imaginaire. Or, dans la séduction littéraire, les phrases, les mots, les figures véhiculent la pensée et la créent au cœur des affects. La pensée se module dans la silhouette même de chaque séducteur littéraire.

Face à la figure du séducteur, l'imaginaire s'implique. La séduction fait scintiller des créations fertiles mais peut laisser le séduit dans la nuit la plus sombre. Le séducteur, personnage fictionnel séduisant de belles ingénues et figure littéraire séduisant le lecteur, entraîne la pensée vers des mondes

rêvés, un avenir possible, des destins insoupçonnés, engendrant souvent un appel à la transcendance, ouvrant sur la promesse d'un espace sacré. Dans la séduction, l'affect subi — la peau qui s'hérise, l'échine qui frissonne, les mains tremblantes, les larmes qui coulent — est un appel personnel à aller vers un ailleurs, vers une direction autre que celle suivie jusque-là. Le séduit frémit d'une rencontre particulière qui exige de lui qu'il prenne en compte cette rencontre, qu'il se forge à travers elle, qu'il élabore une réponse, qu'elle soit positive ou négative. Si je suis séduit ou séduite, les mots que le séducteur murmure à mon oreille me permettent-ils de penser ? Quelle émotion me parcourt ? Suis-je en train d'imaginer des chimères agréables, de me laisser porter par des mots envoûtants, de simples sensations fortes ? Comment les affects que nous fait ressentir le séducteur attestent-ils de la pensée ? Comment donnent-ils à penser ? Dans la séduction, toute provocation, toute mise en marche de l'esprit à travers l'affect ouvre-t-elle la porte du savoir ? Comment penser ensemble la mise en scène de la pensée — donc force de l'imaginaire, puissance des affects — qu'opère la littérature et la production du savoir (Cochran 2008, 43)<sup>1</sup> dans une figure qui, en étant figure de la séduction, annonce par avance la possibilité de l'envoûtement, de la fuite des idées propres, de la raison ? Mon problème est de penser un espace qui soit à la fois espace affectif et espace de pensée, une figure qui ne soit pas quelques fois littéraire, d'autres fois philosophique, passant de l'un à l'autre comme si de rien n'était, comme si telle était sa nature, mais qui soit pensée et littérature, interdisant de départager, de diviser ces phénomènes. S'interroger sur cette puissance spécifique du littéraire, qui se déploie dans la figure du séducteur, est nécessaire

---

1. « De plus en plus le véhicule discursif des imaginaires colonisés, la littérature — et, en particulier, l'histoire littéraire qui la momifie dans un récit chronologique — s'est effectivement écartée de sa force primordiale de mettre en scène la pensée ou de produire le savoir » (Cochran 2008, 43).

pour pouvoir penser le savoir posé par la figure du séducteur.

Aller à la rencontre du séducteur, comme figure littéraire, c'est affronter une figure qui ne se laisse pas toujours récupérer par la raison, une figure qui se dérobe parfois à la reprise philosophique, une figure au sourire ironique qui s'amuse des analyses studieuses sur sa vérité. C'est une figure que l'on tordra toujours en faisant d'elle une théorie. Mais c'est aussi une figure productrice de certitudes éphémères, permettant de penser la mort, le sacrifice, l'amour, la relation à l'autre, à l'absolu. Ces certitudes se donnent à lire non pas dans la généralité, mais dans un moment où sujet et objet ne sont plus discernables, où l'on tremble devant la mort, l'amour, le sacrifice, la perte. En résonnant dans l'intimité de la lecture, par la rencontre littéraire qu'elle implique, chaque figure de séducteur pose ces problèmes de façon différente, permettant ainsi d'aborder l'incompréhensible et d'imaginer de nouvelles issues. Comment comprendre cette croisée du savoir et de l'affect, de la production épistémologique et de l'émotion, que l'on sépare avec tant de facilité dans le monde universitaire ? Dans le mouvement de l'esprit que provoque la figure du séducteur, dans les remous de l'affect, un certain savoir surgit, des réponses partielles qu'élabore celui qui perçoit, qui lit, qui reçoit la figure. Se mettre à l'écoute d'une figure littéraire de séducteur pour penser les problèmes fondamentaux de l'existence, c'est accepter d'entrer dans la séduction, de se laisser mouvoir et animer par le souffle du séducteur. Demeurer dans la séduction, c'est se forger comme séducteur, comme séduit, en ne cessant jamais de subir l'affect.

La puissance de l'émotion que tout texte littéraire fait naître est décuplée avec la figure du séducteur. En effet, la séduction repose fondamentalement sur l'émotion, sur la capacité à mettre l'autre en mouvement par son discours, par ses gestes, par son regard. La séduction fait voir un lieu où l'on pourrait aller,

une niche imaginaire que l'on pourrait faire sienne. On peut ainsi sans peine accuser celui qui suit le séducteur d'écervelé, faire de lui un insensé qui prend pour vérités des avènements oniriques, qui se projette dans un avenir sublimé. Et pourtant, le séduit n'est-il justement pas celui qui, en imaginant autrement sa vie, en la pensant sous un nouveau jour, peut aller au-delà ? Le lecteur qui fréquente le séducteur littéraire entre dans cette séduction. Le séducteur pose le problème d'un savoir qui ne peut se séparer de la figure qui le véhicule, un savoir qui ne peut être compris sans confrontation à la figure littéraire de la séduction, un savoir lié à l'affect, à la perte de la maîtrise du sujet. On ne peut donc pas envisager de tirer une quelconque substance de la séduction en s'arrêtant sur certains séducteurs pour ensuite les rejeter dans l'obscur monde littéraire. C'est dans le moment littéraire — c'est-à-dire dans la confrontation au texte de la rencontre avec le séducteur que s'articule la pensée. Il ne s'agit pas de comprendre la séduction comme concept, il s'agit de la vivre, de se mettre soi-même en situation de séduction. C'est le *je* qui s'implique dans la séduction, et c'est seulement dans cette mise en situation, dans cette expérience renouvelée de la séduction que l'on peut parvenir à un savoir sur celle-ci. Cette expérience littéraire est imaginaire, on s'imagine séduit ou séducteur, mais la force de cet imaginaire met en jeu des émotions, des sensations bien réelles.

Il y a un abandon nécessaire dans la séduction, abandon au texte, à la figure, à ce qui nous charme. Généralement, le séducteur ne séduit pas en démontrant et en exposant clairement quelle sera l'issue de la séduction. Il séduit, car il ne dit jamais pleinement et n'utilise pas les procédés de la raison pour charmer. De même, la figure du séducteur séduit le lecteur sans que celui-ci ne puisse clairement discerner les éléments séducteurs, sans qu'il ne puisse détacher les pensées produites à la lecture de l'effet qu'exerce sur lui la figure —

effets qui peuvent être fascination, dégoût, énervement, rarement indifférence. Il pourra bien sûr s'attacher à décrire les procédés stylistiques et logiques utilisés pour que la séduction de la langue, de l'écriture, opère, mais, en faisant cela, il perdra la valeur de l'expérience de pensée générée par la séduction en mettant à jour des jeux de mots cadavériques, des figures de styles vides dès que détachées de la pensée littéraire. C'est dans le moment littéraire, dans l'écoute de la figure du séducteur qu'un certain savoir, non pas objectif mais subjectif, peut percer.

La littérature permet d'atteindre une *primitivité* (Kierkegaard 2004, 42) de la pensée, un dépouillement des présupposés, une rencontre solitaire avec des problèmes ne touchant pas dans la généralité mais exigeant l'implication du particulier, exposant un certain rapport au savoir qui ne peut se faire dans la transmission de données objectives. Elle bouscule les schémas traditionnels de représentation que l'on applique habituellement lorsqu'on cherche à reconnaître intellectuellement des notions données :

Heureux, en un sens, celui qui entretient des rapports simples et directs avec l'esprit scientifique d'une époque donnée ; il s'applique uniquement à la lecture et à l'étude des données qu'il expose ensuite aux autres (en apportant le correctif de son raisonnement sur tel ou tel point) tout disposés à les adopter aussitôt puisque, pour l'essentiel, ils ont affaire à la même démarche de pensée et à la même méthode de représentation. Heureux est-il en un sens. Il est totalement exempt de ce que j'appellerai les tourments de la tergiversation inséparables de la pensée plus primitive qui, d'abord, persévère en une silencieuse méditation, isolée dès le commencement, sans refuge dans les données acquises, en son découragement proche du désespoir, soucieux de voir avec quelle facilité les autres communiquent et se font comprendre ; et quand cette méditation en est enfin arrivée, croit-elle, au point de pouvoir tenter de se communiquer, voici que, dès le premier mot prononcé, elle se voit condamnée à porter le triste sceau de tout ce qui frappe par contraste, du singulier, avec quoi les hommes sont peu disposés à se commettre ; en effet, ce qui tranche sur l'ordinaire, le singulier, leur est aussitôt un signe suffisant du néant de la



chose, ou leur indique suffisamment qu'une certaine résignation, une certaine contention dont on n'a peut-être guère envie, sont ici exigées (Kierkegaard 2004, 49-50).

Le discours de la raison, en s'appuyant sur des critères préalablement établis et reconnus par tous comme valides, peut progresser sans méditation, sans perte de repères, puisqu'il fait justement sans cesse appel à ces repères, se basant sur eux. La littérature empêche la reprise des données acquises, l'esprit qui subit les affects ne peut pas s'emparer des grilles connues pour appliquer les catégories de la raison ou un savoir préétabli à l'expérience qui le bouleverse. La rencontre littéraire provoque bel et bien une méditation silencieuse et solitaire, écartant pour un temps, et parfois pour toujours, la possibilité de communiquer. Le savoir acquis se fait personnel, résultat d'un chemin, d'une réflexion, dont la teneur singulière ne peut être transmise par la langue. On pourra ainsi communiquer les résultats de la recherche, sans pour autant lui rendre son épaisseur, le caractère essentiel qu'elle a pour celui qui a pensé, qui a développé sa pensée dans une certaine temporalité, dans un isolement, dans une mise en question de ses repères et par là même de sa vie. En étant littéraire, la figure du séducteur amène cette primitivité de la pensée, nous fait baigner dans les eaux sombres d'une réflexion où nous sommes livrés, par et dans les affects, à notre propre puissance de penser. Et en même temps, cette figure, en étant mise en situation de la séduction, participe d'une certaine communication, d'une relation paradoxale entre le séducteur et le séduit, qui implique que l'on soit à l'écoute de la parole d'autrui, que l'on suive cette parole sans toujours la remettre en question, ou en restant dans le malentendu. La tension déployée dans une figure qui, en étant littéraire, implique une expérience solitaire et, en étant mise en scène de la séduction, privilégie la relation à l'autre, offre ainsi une nouvelle voie pour penser les liens entre affect et savoir dans la littérature.

Face à la figure du séducteur qui permet de penser les liens entre l'affect et la pensée, la figure du matador radicalise le processus de la séduction, considérée comme séduction spirituelle et sensuelle entre deux êtres et comme phénomène permettant de penser les liens entre l'affect et la pensée. La figure du matador constitue un extrême de la séduction en donnant brutalement à voir la violence dans l'éros — amour, pulsion de vie — et, avec le phénomène du *duende*, elle nous entraîne au-delà de la raison, en effaçant les différences entre l'affect et la raison, entre le sujet et l'objet, en mettant à jour la puissance de l'esprit qui agit, et non les pensées liées à un objet particulier. La langue française peine à traduire ce phénomène décrit dans des textes espagnols, rappelant la difficulté de la langue qui n'a que des mots pour approcher les expériences vécues. La littérature se trouve à côté de l'expérience vécue, radicalement séparée d'elle dès lors qu'on cherche à la décrire, et provoque en même temps une nouvelle expérience, proprement littéraire.

Le *duende* n'advient pas parce qu'on le veut ou parce qu'on exige de le vivre. Celui qui torée avec *duende* n'est plus dans un état de conscience qui se voit comme conscience, qui se dédouble pour comprendre ce qu'elle fait. Il n'y a ainsi aucun manuel pouvant donner les points principaux pour toréer avec *duende* (manuels infiniment nombreux en ce qui concerne la séduction). Le *duende* relève d'un faire qui dépasse la seule connaissance. C'est le corps tout entier qui est mis en jeu, qui est pleinement. Celui qui chante avec *duende*, qui torée avec *duende*, il chante, il torée avec superbe, infiniment bien, dépassant la logique de la technique tout en l'accomplissant absolument. Ce n'est donc pas le simple dépassement qu'il faut interroger, mais la possibilité de dépasser la technique avec superbe, de répondre à tous les critères définissant le bon torero tout en balayant ceux-ci de la main, en montrant leur étroitesse. Un moment de

*duende* est un moment de dépassement, une rencontre avec la transcendance, avec un absolu plus grand que soi ouvrant sur un espace sacré. Dans un moment de *duende*, ce n'est plus seulement l'imagination qui transporte l'esprit au-delà, en dehors, ce ne sont plus les pensées qui idéalisent un moment poétique, c'est le corps qui agit. Et pourtant, écrire un moment de *duende*, noter ses traces, c'est justement s'en remettre au pouvoir de l'imaginaire, à sa capacité à nous immerger dans une expérience mentale, nous permettant de ressentir l'impensable. Les récits évoquant le *duende* tentent de rendre compte de ces instants incompréhensibles. Comment l'écriture littéraire, qu'il s'agisse de récits de toreros ayant vécu des expériences de *duende* ou de conférences voulant approcher sa réalité, se lie-t-elle à cet impensable ? En menant la question littéraire du lien entre l'affect et le savoir à un extrême où la dissociation est impossible, et en mettant en scène le sacrifice figuré dans la séduction, le matador toréant avec *duende* constitue une figure complémentaire du séducteur littéraire qu'il s'agira d'explorer, de mettre en scène, pour élaborer ma pensée de la séduction littéraire.

### **De Don Juan au séducteur**

Pour mener une réflexion sur la séduction, sur la figure, sur la littérature et sur son rapport au savoir, les personnages de séducteurs ne manquent pas. Ils se multiplient, ils envahissent la littérature, sans que l'on puisse écrire une vérité de la séduction, sans que l'on puisse définir exhaustivement le séducteur. Vouloir rassembler ces différentes figures à travers les siècles, ou à l'intérieur d'un même siècle, pour dresser un « portrait robot » du séducteur relève d'une volonté de savoir qui devrait admettre d'entrée de jeu sa vacuité. Si la figure du séducteur habite la littérature, si le nombre des divers Don Juan et séducteurs ne cesse

d'accroître, c'est parce que la séduction pose des questions fondamentales et que chacune de ces figures y répond, non pas dans l'espace général d'une dissertation raisonnée, mais par le médium littéraire qui appelle des réceptions toujours singulières. On ne peut donc pas rassembler ces réponses en évacuant les figures, faire comme si les figures n'étaient qu'aléatoires, des ornements littéraires couvrant le savoir de la mort, de l'amour, de la conscience. De plus, penser la figure littéraire du séducteur, n'est-ce pas créer sa propre figure? N'est-ce pas piocher dans de multiples personnages et créer un nouveau visage qui puisse ainsi me permettre d'approcher la séduction? Peut-être ce séducteur aura-t-il le nez de Johannes, les lèvres de Don Juan, les yeux de Claudio, le corps de Solal, mais il sera autre. Une figure qui me fasse vivre le présent de la séduction, la solitude impossible, le désir d'intériorité, la nécessaire relation à l'autre, le jeu de la parole et du dialogue. Il faut maintenant évoquer les traces d'un mythe et diverses figures de séducteurs, non pas pour exposer la régularité des traits des séducteurs littéraires ou mettre à jour des blocs de savoir solides sur la séduction, mais pour esquisser des visages marquants, des visages qui ont ému mon esprit et par lesquels ma pensée s'est éveillée, créant à son tour sa propre figure de la séduction. Ce sont ces rencontres qui constituent le terreau de ma thèse.

### **Traces d'un mythe**

Lorsqu'on évoque le thème de la séduction dans la littérature, un nom vient à l'esprit, Don Juan. *Our ancient friend Don Juan* (Byron 2004, 46) parcourt le monde littéraire depuis Tirso de Molina et son *Burlador de Sevilla y Convidado de Piedra* datant de 1630 (Tirso de Molina 1990). Chez Tirso de Molina, Don Juan attaque diverses institutions et formes autoritaires, se

joue de la morale et du mariage, sans pour autant jeter entièrement au feu la chère religion. Empli d'un désir infini pour la femme, il cueille en chacune un plaisir certes éphémère, mais qui lui est tout à fait satisfaisant. De Tirso de Molina, je saute à Molière, mon objectif n'étant pas de résumer les mille pages du *Dictionnaire de Don Juan* (Brunel 1999). *Dom Juan ou le festin de pierre* (Molière 1998), pièce jouée pour la première fois en 1665, pose un séducteur libertin, aristocrate, célébrant les bienfaits de la raison et du cynisme, l'efficacité des promesses sans réalisation.

À l'orée de ces différentes versions du mythe, on retrouve les libertins et libertines du dix-huitième siècle, notamment Valmont et Merteuil dans *Les liaisons dangereuses* (Laclos 1996). En se détachant des multiples séductions spontanées donjuanesques, ils annoncent, par la lente élaboration de séductions orientées vers le plaisir du combat plus que vers le plaisir des sens, certains séducteurs et séductrices du dix-neuvième siècle — je pense notamment à Johannes, dans le *Journal du séducteur* de Kierkegaard (Kierkegaard 2008b). Le *Don Giovanni* de Mozart (Mozart 2009), tiré du livret de Da Ponte paru en 1787, célèbre un Don Juan sensuel, puisant dans l'instant un plaisir souverain. Je reviendrai sur ce Don Juan, et plus particulièrement sur l'analyse qu'en fait Kierkegaard dans *Ou bien ... Ou bien*, « Les étapes érotiques spontanées ou l'érotisme musical », *Enten ... Eller*, « De umiddelbare erotiske Stadier eller det Musicalske-Erotiske » (Kierkegaard 2008c). Les Don Juan romantiques du dix-neuvième siècle, celui de Byron par exemple, mêlent, à la suite de Don Giovanni, amour et séduction, séduisant et se laissant séduire. La femme est un absolu à atteindre et cette quête nécessite l'exploration mélancolique du féminin dans sa pluralité. La quête esthétique accompagne ou remplace la recherche du plaisir des sens.

### Quelques séducteurs modernes

Dans la modernité et à côté de ces divers Don Juan évoluent des séducteurs littéraires qui m'intéressent plus particulièrement en posant avec acuité le problème du rapport à l'autre et au sacré. D'après Pierre Hartmann, dans son essai *Le contrat et la séduction*, les romans européens du dix-huitième siècle présentent des séducteurs dont la subjectivité se construit dans la confrontation du contrat et de la séduction (Hartmann 1998, 13). Le bouleversement des formes politiques et des modes de production qui advient au dix-neuvième siècle entraîne un désenchantement ainsi qu'une perte de confiance vis-à-vis du pouvoir et de l'efficacité du procédé contractuel. Les figures de séducteurs de la littérature européenne du dix-neuvième siècle, que l'on pense au séducteur kierkegaardien, au Don Juan byronien, au narrateur stendhalien de *De l'amour* (Stendhal 1965), aux personnages gobiniens des *Pléiades* (Gobineau 1987), aux héros d'Hofmannsthal, témoignent de cette désillusion. Ils s'éloignent tant des Don Juan assoiffés de chair fraîche que des sémillants libertins du dix-huitième siècle. Ils se défont en partie du sourire caustique de Valmont et jouissent souvent de leurs conquêtes en solitaire. Narcissiques et individualistes, ils conçoivent la séduction comme une œuvre d'art. La séduction se fait esthète, fruit d'un siècle confus. Il s'agit pour eux de créer, grâce à la séduction, un espace intime permettant de s'éloigner du mouvement chaotique des foules. Le séducteur cherche à révoquer la réalité prosaïque du dix-neuvième siècle et rejette l'utilitarisme que prône la bourgeoisie. Il impose à autrui une distance afin de pouvoir s'extraire, pour un temps, de l'emprise des contingences mondaines. Ce détachement peut être le lieu d'une quête d'absolu. Cette volonté de sortir de la réalité et d'atteindre un monde poétique et esthétique correspond à un désir de sacré, c'est-à-dire au

désir de se détacher du monde pour entrer en relation avec un absolu.

Les figures de séducteurs qui émergent au dix-neuvième siècle présentent des êtres qui construisent leur existence subjective à travers la séduction.

Johannes, le séducteur de Søren Kierkegaard dans le *Journal du séducteur* (*Forførerens Dagbog*) écrit en 1843, révèle une séduction fascinante. En s'emparant du mythe littéraire traditionnel de Don Juan et en bouleversant celui-ci, il donne à voir une figure nouvelle, qui mêle affect et pensée, littérature et philosophie, sans que l'on puisse les séparer. À l'opposé d'un Don Juan qui jouit immédiatement de séductions multiples, le séducteur kierkegaardien se délecte de l'incessante reprise d'une même séduction. Il établit, dans la séduction, un rapport à l'autre qui diffère du modèle autoritaire sans pour autant reconnaître pleinement l'existence d'autrui. Les autres ne sont pour lui que de faibles silhouettes, parfois transcendées par le passage d'une figure féminine. La jeune fille séduite est offerte en sacrifice à l'esthétique sacralisée par le séducteur, le processus de la séduction visant la reprise de l'instant esthétique, permettant ainsi le saut vers l'absolu. Son existence constitue pour le séducteur un acte de création. Maître de la dissimulation, il se délecte dans le secret des enchantements nés de sa rencontre avec Cordélia, jeune fille séduite. Il ne cesse de reprendre la réalité pour la recréer, évoluant entre le monde réel, Copenhague au dix-neuvième siècle, et son monde intérieur. La personne séduite lui est absolument nécessaire tout en étant aussi absolument malléable. La figure du séducteur kierkegaardien expose une séduction poussée à l'extrême qui permet ainsi de saisir certains enjeux de la séduction.

Dans la pièce d'Hofmannsthal, *Le fou et la mort* (*Der Tor und der Tod*) (Hofmannsthal 1979a), composée en 1893, Claudio le séducteur affronte la profondeur de la mort. Le fou, ce séducteur qui n'a pas su sentir la vie,

est confronté aux êtres dont il s'est joué au cours de son existence et prend ainsi conscience des conséquences de la séduction. Ce texte me permet de penser plus particulièrement l'aporie de la séduction. Claudio fut un séducteur froid, contemplant la vie sans que son être s'y abîme. Lorsque la mort vient le chercher, Claudio connaît le désespoir. Cette œuvre expose l'aporie de la séduction dans une opposition entre le monde des apparences et le monde réel. À la différence du séducteur kierkegaardien, pour qui le désespoir et l'angoisse demeurent latents, Claudio évoque sa séduction en mettant à jour la désolation d'une existence passée à jouer avec les apparences. Cette tension m'intéresse, car elle met à jour l'ambiguïté d'une séduction qui pointe un au-delà, un territoire autre où la vie prendrait son sens. À la lente ascension d'une séduction parfaite rêvée par Kierkegaard dans le *Journal du séducteur* s'opposerait une danse faite de ruptures et de hoquets, la danse de Claudio dans *Le fou et la mort*. Dans cette danse, l'autre, la jeune fille, prend chair, prend la parole, s'incarne et confronte le séducteur. La Mort vient le chercher pour qu'il livre enfin le combat toujours sagement évincé par Johannes, la séduction ne peut dès lors plus se contenter de la re-création fantasmatique d'une jeune fille rencontrée au hasard des rues. Avec *Le fou et la mort*, je me prends à rêver d'un séducteur qui s'abîmerait dans la vie, qui se ferait séduit et délaisserait son masque divin. Claudio pose avec force le paradoxe de la séduction qui permet de protéger l'intériorité tout en rendant difficile un rapport franc avec autrui. Ce n'est plus le sourire ironique du séducteur kierkegaardien qui se dessine, mais la terreur devant la coupe si longtemps refusée et qu'il faut maintenant boire.

Avec les personnages de Diego Montes et María Cardenal, le film *Matador* de Pedro Almodóvar (1986) retrace le désir d'un espace sacré en mettant en



scène une séduction violente et meurtrière teintée de tauromachie. L'érotisme ne peut se passer du sacrifice, la séduction, hétérosexuelle et homosexuelle, n'est plus l'apanage d'un homme, elle passe de mains en mains et est magnifiquement incarnée par María Cardenal. Le déploiement de la figure du matador dans ce contexte permet de penser autrement la séduction et son rapport à la subjectivité. La séduction se mêle à l'amour et à la passion, exposant la dimension infiniment tragique de l'amour, qui mène toujours autre part, tout en posant la possibilité d'être pleinement<sup>2</sup>.

### Séducteurs et matadors

*Matador* n'est évidemment pas un film sur la course de taureaux, j'ai seulement mis en parallèle le cérémonial de la corrida et celui des relations intimes entre deux personnes pour traiter le sujet principal du film, le plaisir sexuel lié à la mort (Pedro Almodóvar répondant à une question de Frédéric Strauss, Almodóvar et Strauss 2004, 58).

Et si, au lieu de chercher à dire et à déterminer l'essence de la séduction, en répétant l'étymologie bien connue du *conduire à part*, on plongeait dans la violence souterraine de la séduction ? Si, au lieu de raisonner sur la séduction, on se mettait à suivre la figure du séducteur, Johannes dans le *Journal*

---

2. Je n'ai pas retenu la figure de Carmen, héroïne éponyme, entre autres, de la nouvelle de Prosper Mérimée (1847) et de l'opéra-comique de Georges Bizet créé en 1875. Ces œuvres rassemblent un personnage de séductrice fouguese et le décor tauromachique, donnant un tour espagnolisé au récit de la séduction. Le personnage de Carmen appartient à ces créations qui rêvent la femme, l'Espagne et la tauromachie. La représentation de la tauromachie et la figure du toreador dans *Carmen* (utilisation erronée du terme *toreador*, qui désigne en tauromachie les toreros qui toréent à cheval) ne me permettaient pas de penser toute la violence mise en œuvre dans la corrida. Le regard d'Almodóvar, regard à la fois émerveillé et critique par rapport à la tauromachie, les récits d'*aficionados* (terme désignant les passionnés de tauromachie) et les entrevues avec des toreros m'aident à aborder la tauromachie dans toute son épaisseur et dans sa contemporanéité. De plus, je cherchais une figure féminine qui ne corresponde pas aux femmes fatales qui abondent dans les romans et nouvelles du dix-neuvième siècle. *Matador*, par le caractère violent, sacré et jouissif de la séduction présentée, est ainsi l'œuvre qui me permet de penser la relation du soi à l'autre à travers la séduction et la tauromachie.

*du séducteur*? La pensée s'éveille souvent dans la fascination, dans l'attrait irrésistible que l'on peut ressentir à la vue d'une figure, celle du séducteur par exemple, non plus simple personnage, mais figure qui déploie la pensée, qui incite le lecteur à s'investir face à la pensée. Pour Kierkegaard, le Don Juan de Mozart est un séducteur immédiat. Il séduit, car il désire la vie, son plaisir est de jouir de chaque instant esthétique de séduction. Il ne planifie pas celle-ci, elle n'est pas un lent parcours qui se déroule au fil des jours, mais la promenade à sauts et à gambades d'un gai luron. Johannes, dans le *Journal du séducteur*, est un séducteur réflexif, un dandy qui essaie de créer la poésie parfaite à travers la séduction. L'objet de la séduction, Cordélia, évolue dans un monde d'apparences; on pourrait dire d'elle qu'elle est un fantôme, une esclave, un fantasme, l'incarnation parfaite de la beauté et de l'ironie. Elle a la fraîcheur de l'innocence, et, à travers la séduction, elle devient une jeune femme ironique. Johannes demeure, dans cette séduction, dans la position du maître, du dieu créateur qui ne sait qu'utiliser la créature. Il présente ensemble la séduction et le sacrifice. La charmante Cordélia est utilisée pour servir les desseins du séducteur. On peut dès lors se demander s'il y a un meurtre symbolique dans le *Journal du séducteur*, si Johannes finit par tuer Cordélia en la séduisant. En reprenant le meurtre tout en exposant une lutte qui comporte des risques, qui implique que le maître puisse aussi être mis à mort, que la victime puisse le renverser, la corrida permet d'envisager tant un séducteur qui devient séduit, qui n'est pas toujours dans la position du maître, que la barbarie et la domination à l'œuvre dans la séduction.

Le matador est une figure qui offre une ouverture très particulière sur la séduction et l'érotisme. Derrière la séduction presque parfaite d'un séducteur démiurge dans le *Journal du séducteur*, le lecteur perçoit angoisse et désespoir,

l'aporie d'un homme qui espère atteindre l'infini dans un moment idéal de séduction, l'aporie d'un homme qui ne reconnaît l'autre que comme une partie de sa propre séduction, de son être séducteur, de la création du parcours de la séduction. La tauromachie partage cette aporie avec la séduction, elle partage le sacrifice érotique et l'amène vers sa fin.

La figure du matador est une figure séduisante, elle a séduit de nombreux penseurs, écrivains et artistes (Goya, Hemingway, Leiris, Lorca, Picasso, Bergamín et bien d'autres). Mais elle dérouté aussi et peut dégoûter, car le matador, même s'il met sa vie en jeu, n'est pas seul face à l'animal, les *peones* (ses assistants) veillent. Un tableau de Zuloaga, *Torerillos de pueblo*, Torerillos de village (Zuloaga y Zabaleta 1906), évoque ironiquement tous les artifices de la corrida, joue avec les clichés, les poses et les habits de lumière, le désir de virilité, le cigare que l'on fume en le mâchonnant distraitement. *Torerillos*, toreros de pacotilles qui n'ont acquis aucune reconnaissance. C'est un aspect essentiel de la séduction qui se révèle ici, le désir narcissique, l'appel à la puissance, à la domination, le désir de découvrir dans les yeux du séduit le reflet glorieux d'un héroïque séducteur. Lorsque, dans la séduction, le séducteur se croit maître absolu, lorsque le séduit n'est pour lui que le pâle reflet de son être propre, ou son éclatante création esthétique, la séduction semble tout aussi violente que la corrida.

Le matador face au *toro* est certes encore dans une position de puissance, mais, dans certaines œuvres artistiques, il peut devenir animal, se défaire de l'enveloppe humaine. En contemplant les gravures de Goya, *La tauromaquia* (Goya 1816), on quitte la corrida vue par l'homme rationnel pour pénétrer dans un monde qui nous plonge dans la folie tauromachique, folie d'autant plus criante au début du dix-neuvième siècle, lorsque les règles de la corrida n'étaient

pas encore complètement définies et que la foule pouvait envahir l'arène et toréer avec le torero. Quelques gravures isolent le matador et le *toro*, dessinant un corps gisant à terre, le matador se faisant tuer, seul au devant de l'arène. En contemplant *La desgraciada muerte de Pepe Illo en la plaza de Madrid*, on plonge dans la violence de l'art tauromachique et dans la brutalité d'une figure perdant le vêtement de la belle humanité protectrice. L'estampe *El mismo Ceballos montando sobre un toro quiebra rejones en la plaza de Madrid* présente un homme qui semble devenir *toro*, devenir animal, montrant une férocité qui s'expose aussi dans les études de Francis Bacon sur la corrida et dans le film *Matador*. Cette violence incroyable qui fait que l'humain se mêle au *toro* et ne fait plus qu'un avec lui exemplifie l'horreur de la mise à mort, que celle-ci soit effective ou symbolique, dans la corrida ou dans la séduction. Avec l'évolution des rites tauromachiques, la violence est atténuée, mais elle reste bien présente, le meurtre est simplement encadré par l'esthétique.

La mort doit être mise en relation avec la séduction, car le processus de la séduction provoque une mise à mort symbolique, partielle. La séduction, en menant à part, me fait quitter mon chemin, un chemin que je ne retrouverai peut-être jamais<sup>3</sup>. Ce rapport à la mort n'est pas anodin, le film *Matador* révèle cela et constitue ainsi non seulement le médium, mais l'élément initiateur pour penser ensemble la séduction, la mort, l'amour, l'affect, l'esprit, la chair. Pour approcher la présence du meurtre dans la séduction, l'importance de la mort dans un acte qui tient de l'éros, il faut penser le couple séduit-séducteur à travers un autre couple, celui du *toro* et du matador. La corrida, en mettant en scène une mise à mort qui se veut esthétique, en faisant éclater la violence

---

3. Le phénomène du *duende*, qui amène à penser la relation entre l'affect et la pensée dans la séduction, est aussi intimement lié à la mort, comme le souligne Lorca dans sa conférence *Juego y teoría del duende* (Lorca 1984, 107). J'y reviendrai dans le troisième chapitre.

au cœur de règles bien définies, expose, par la mise à mort, les limites de la séduction et les liens entre Éros et Thanatos dans l'acte de séduction. La corrida pose la mise à mort au sommet de sa cérémonie, au terme d'un combat parfois érotique entre le matador et le *toro*. Dans la mort, le *toro* — l'animal, la chair trouée par les piques et le sang qui se déverse par à-coups — rejoint le sable, la poussière, la matière, et le matador manifeste la puissance de l'esprit humain.

Lorsque Pedro Almodóvar utilise la course de *toros*, la cérémonie de la corrida, pour réfléchir sur la relation entre le plaisir érotique et la mort, il amène à penser la tension entre la chair et l'esprit dans la séduction à partir de la mort. En esquissant les figures d'un ex-matador, Diego Montes, et d'une avocate, María Cardenal, fascinée par la corrida et par Diego Montes, il montre avec virtuosité la continuité entre la séduction, la passion et la tauromachie. Diego et María ne peuvent atteindre le plaisir sexuel qu'en assassinant leur partenaire au cours de l'acte amoureux. Cette mise à mort est leur art, leur vie. Ils se rencontrent, tombent amoureux, se séduisent et se tuent mutuellement en faisant l'amour. Leur perversion les mène à la mort, la séduction mène à la passion.

La corrida a été maintes fois utilisée, par des artistes, des écrivains, des cinéastes, comme une évocation du lien entre la violence et l'érotisme. C'est une figure qui, en mettant en scène la mort, déclenche des affects que l'on ne peut ignorer. La séduction n'est plus ici un simple jeu. Chez Kierkegaard, elle dépasse le manège pour établir une relation à l'absolu, la possibilité d'atteindre l'absolu esthétique et poétique au-delà de la rationalité. Dans *Matador*, la séduction permet à Diego Montes et María Cardenal de créer leur propre espace, de protéger l'intimité de leur relation. Dans le *Journal du séducteur*, Johannes tient sa vie au secret en séduisant tous ceux qui menacent celui-ci, et pas simplement

la jeune Cordélia. Il séduit la vieille tante en l'entretenant avec des discussions agricoles, il séduit Édouard, le jeune homme amoureux de Cordélia, en lui donnant de savants conseils sur les femmes. La séduction offre ici, tant chez Kierkegaard que chez Pedro Almodóvar, la possibilité de protéger l'intériorité, ouvrant une voie permettant de vivre une relation à l'absolu. Si la violence explose tant dans la séduction que dans la tauromachie, on retrouve dans ces deux phénomènes la possibilité d'un espace autre, où l'existence s'invente et où l'on peut créer avec l'autre une relation sacrée. Celle-ci est atteinte non pas dans l'oubli des sens mais par ceux-ci. C'est cette voie sensuelle vers le sacré et vers la transcendance que nous ouvre la séduction vue dans le prisme de la tauromachie.

Les figures du séducteur et du matador nous mènent à la passion, à l'explosion de la passion à travers la séduction. Pour Wahl, Kierkegaard montre que la « passion transporte l'existant à une telle profondeur d'existence qu'il se trouve dans une union du fini et de l'infini qui dépasse l'existence » (Wahl 1998, 124). Comme le répètent de nombreux toreros, la corrida est l'occasion d'être à son maximum (Mendes et Pelletier 1986, 102). La passion dans la corrida peut atteindre son apogée dans un moment de *duende*, moment de fascination pour les spectateurs, d'inspiration quasiment inconsciente pour les toreros qui réussissent à faire oublier leur technique dans un bref instant de profonde beauté. Federico García Lorca écrit dans sa conférence *Théorie et jeu du duende* :

Ces sons noirs sont le mystère, les racines qui s'enfoncent dans le limon que nous connaissons tous, que nous ignorons tous, mais d'où parvient ce qui est la substance de l'art. « Les sons noirs » dit l'homme du peuple espagnol, se rencontrant avec Goethe qui, à propos de Paganini, définit le *duende* : « Pouvoir mystérieux que tous ressentent et que nul philosophe n'explique. »

Ainsi donc, le *duende* est pouvoir et non œuvre, combat et non pensée. J'ai entendu dire à un vieux maître guitariste : « le *duende* n'est pas dans la gorge, le *duende* vous monte en dedans, depuis la plante des pieds. » Autrement dit, ce n'est pas une question de faculté, mais de véritable style vivant ; c'est-à-dire de sang ; c'est-à-dire de culture antique, de création en acte (Lorca 1981, 920).

Estos sonidos negros son el misterio, las raíces que se clavan en el limo que todos conocemos, que todos ignoramos, pero de donde nos llega lo que es substancial en el arte. Sonidos negros, dijo el hombre popular de España, y coincidió con Goethe, que hace la definición del duende al hablar de Paganini, diciendo : « Poder misterioso que todos sienten y que ningún filósofo explica. »

Así, pues, el duende es un poder y no un obrar, es un luchar y no un pensar. Yo he oído decir a un viejo maestro guitarrista : “El duende no está en la garganta ; el duende sube por dentro, desde la planta de los pies”. Es decir, no es cuestión de facultad, sino de verdadero estilo vivo ; es decir, de sangre ; es decir, de viejísima cultura, y, a la vez, de creación en acto (Lorca 1984, 91-92).

Le *duende* est, dans le texte de Lorca, une figure littéraire qui met en scène une expérience dans laquelle la pensée et les affects ne sont plus séparés, la pensée fait place à l'agir, mais un agir qui la sublime tout en lui répondant ; la différence est abolie pour ouvrir vers une temporalité qui empêche la dissociation entre le sujet et son objet, qui empêche la construction théorique. Les toreros décrivent un moment de *duende* comme une harmonie érotique entre le *toro* et le torero, lorsque le *toro* est complètement fasciné par les mouvements de la *muleta*<sup>4</sup>, lorsque *toro* et torero effectuent ensemble une chorégraphie qui s'accomplit dans la mort. Dans la culmination du moment passionnel, lorsque Diego Montes et María Cardenal meurent ensemble, on retrouve une expérience que l'on ne peut cerner, celle du sacrifice, de la mise à mort, de la tension portée à son maximum entre la chair et de l'esprit. Cette scène nous dit quelque chose sur une expérience éphémère d'absolu, elle nous révèle quelque

---

4. Le tissu écarlate monté sur un bâton utilisé par le matador pour toréer durant le troisième acte de la corrida (*faena*).

chose sur la responsabilité en jeu dans la séduction, dans la tauromachie, mais aussi dans la rencontre littéraire. La passion que l'on retrouve dans la tauromachie, l'expérience du *duende* sont ainsi des éléments essentiels pour un savoir littéraire de la séduction.

### Pensée et figure

Johannes, Claudio, Diego, María incarnent à mes yeux des rencontres particulières avec la séduction, la mort et la vie, le sacrifice, la subjectivité, le sacré. En les évoquant, je retrace à grand pas leur découverte, leur accompagnement familial, leur importance pour ma pensée, avant de plonger à leur suite dans l'exploration de la séduction. Celle-ci, comme thème, ainsi que certains personnages de séducteurs ont fait l'objet d'essais, de thèses énonçant, qui sa vérité de la séduction, qui sa perception de l'importance du séducteur pour l'histoire littéraire, qui son apport pour la modernité, qui sa pertinence pour comprendre tel et tel siècle<sup>5</sup>. À l'encontre de ces études, soit d'histoire

---

5. L'essai de Jean Baudrillard, *De la séduction, L'horizon sacré des apparences*, paru en 1979, s'inspire en partie du *Journal du séducteur* de Kierkegaard et présente la séduction comme essentiellement artificielle, force de contestation du réel et de la production. Elle est pour Jean Baudrillard la maîtrise des signes symboliques. La jeune fille n'est qu'apparence et possède par sa nature même la séduction. Le séducteur quant à lui doit séduire en jouant avec les signes artificiels de l'apparence. La séduction s'oppose ainsi à la sexualité en étant non pas jouissance mais jeu sur le vide. Régie par la Règle et non par la Loi, elle ne cesse de tourner sur elle-même, cycle que l'on ne peut arrêter. Si elle est violente, ce n'est que par une violence symbolique et non réelle. Elle est puissante, car elle produit des apparences et s'éloigne ainsi du désenchantement du réel. Aussi crée-t-elle dans le secret le leurre et se lie au sacré. En évinçant l'interprétation, elle se détourne de tout désir de vérité et préserve le sacré en refusant de soulever le voile. Pour Jean Baudrillard, le tout-apparence est le tout, il n'y a rien derrière, ni désir, ni inconscient, ni réalité ou réel. La séduction est pour lui absence de profondeur. Le défi lance le jeu et seul ce défi fait exister. Or la séduction ne se restreint pas au jeu, à l'apparence. Elle est parfois non-dit de la profondeur mais n'est certes pas absence de celle-ci, car les portes qu'elle ouvre nous font plonger au cœur du monde, qui n'est pas que symbolisation, qui n'est pas seulement horizontal.

Shoshana Felman, dans son essai *Le scandale du corps parlant : Don Juan avec Austin ou la séduction en deux langues* (1980), définit Don Juan comme l'incroyant, celui qui refuse de faire adhérer le langage à une vérité supérieure, celui qui, en jouant avec la langue, fait croire et fait ainsi. L'analyse se concentre sur le *Dom Juan* de Molière en mettant en valeur la séduction de la promesse et sa performativité. L'auteure caractérise Don Juan par l'anaphore,



littéraire, soit philosophiques, qui se concentrent sur la séduction comme thème, il s'agit pour moi de penser la tension entre la pensée et le littéraire soulevée

---

la constante reprise du débit, la répétition de la promesse jamais tenue. Don Juan est celui qui enseigne la transgression. En étant une analyse du Don Juan molièresque, cette étude explore la spécificité de ce personnage éponyme. En dressant un parallèle entre Lacan et Austin, Shoshana Felman définit l'acte manqué comme étant au cœur de la séduction donjuanesque. La technique de séduction ainsi décrite est bien éloignée d'une séduction pensée comme art, absolu esthétique chez Kierkegaard ou d'une séduction aboutissant à la passion dans *Matador* d'Almodóvar.

En 1987, Jean Laplanche publie *Nouveaux fondements pour la psychanalyse : la séduction originelle*. La thèse de cet essai est reprise dans le chapitre *Séduction, persécution, révélation* du recueil de texte de Laplanche paru en 1999 *Entre séduction et inspiration : l'homme*. Jean Laplanche revient sur la théorie freudienne de la séduction, abandonnée par Freud, mais qui donnait au départ la séduction comme fondatrice de la sexualité. L'auteur pose la séduction non plus comme fantasme, mais comme réalité psychique qui réintroduit ainsi l'altérité et la présence de l'autre dans la relation de l'enfant à l'adulte et dans le rapport de leur inconscient respectif.

En 1988 est paru un essai, tiré d'une thèse, de Betty Becker-Theye, *The seducer as mythic figure in Richardson, Laclos and Kierkegaard*. Ce travail d'histoire littéraire met en valeur l'importance de la figure féminine dans la construction du mythe du séducteur. Il trace le mythe du séducteur en l'identifiant au serpent de la Genèse et à la figure diabolique qui se sépare de la figure divine et du discours divin qui correspond au logos. De ces prémisses suit une étude de la séduction de Lovelace dans *Clarissa*, de Valmont dans *Les liaisons dangereuses*, ainsi que du séducteur kierkegaardien dans le *Journal du séducteur*. L'étude portant sur le personnage de Kierkegaard privilégie son identification avec la figure satanique et la subversion portée par l'ironie du séducteur. Le point de vue adopté s'écarte du mien sur plusieurs plans, notamment en décrivant plus l'évolution des rapports entre Cordélia et Johannes que l'impact de la séduction sur la subjectivité du séducteur.

Le recueil de textes *Littérature et séduction : mélanges en l'honneur de Laurent Versini*, édité par Roger Marchal et François Moureau, avec la collaboration de Michèle Crogiez, est paru en 1997. Cet ouvrage propose de nombreux textes très divers autour de sujets liant littérature et séduction. J'ai été particulièrement intéressée par l'article de Jacques Hennequin, *Séduction de l'homme, séduction de Dieu selon saint François de Sales*. Cet article propose un modèle de séduction structurante dans lequel le sacré intervient sous la forme du Dieu chrétien. L'article d'Anne Bouvier Cavoret, *Un séducteur paradoxal : Fabrice del Dongo dans la Chartreuse de Parme*, a retenu mon attention en dressant le portrait d'un séducteur du dix-neuvième siècle, héritier des stratégies de Valmont, qui poursuit un amour romantique tout en détruisant les êtres aimés. Stendhal met en valeur, dans ses romans et dans *De l'amour*, ce personnage de séducteur que l'on rencontre au dix-neuvième siècle, qui est séducteur sans le vouloir, à la manière du Don Juan de Byron et qui diffère ainsi du séducteur kierkegaardien.

Pierre Hartmann a publié en 1998 une étude importante sur *Le contrat et la séduction : essai sur la subjectivité amoureuse dans le roman des Lumières*. L'auteur définit l'intersubjectivité amoureuse et par là même la subjectivité amoureuse propre aux Lumières à travers le contrat et la séduction, chez Marivaux, Crébillon, Richardson, Rousseau, Laclos, Sade et Rétif de la Bretonne. Il montre comment ces deux notions s'éclairent pour permettre à l'homme de s'insérer dans le monde. L'auteur expose notamment comment le contrat perd sa préséance chez Laclos, Sade et Rétif de la Bretonne. Les figures de séducteur qui m'intéressent sont bien éloignées du contrat, reflétant plutôt la confrontation des altérités dans la séduction.

par la figure du séducteur, de façon à interroger le savoir généré par cette figure et pour questionner les rapports qu'elle pose entre la séduction, la subjectivité et le sacré. Les figures de séducteurs qui m'intéressent me permettent de penser la possibilité d'un espace intime, sacré, tout en étant ancré dans le monde, tout en conservant la relation à l'autre.

La tension du littéraire — écho du travail de l'esprit qui a eu lieu, générateur d'affects et puissance créatrice de pensées et d'imaginaires<sup>6</sup> — que pose la figure du séducteur est un problème qui trouve des résonances intéressantes dans les idées développées par Deleuze et Guattari dans *Qu'est-ce que la philosophie ?*, en 1991, notamment dans leur concept de personnage conceptuel. Dans cet ouvrage, les philosophes classent les différents types de pensées — philosophiques, artistiques, scientifiques — et leurs modes d'apport à la connaissance. Si Deleuze et Guattari examinent la puissance de penser, l'esprit, et la nomment cerveau<sup>7</sup>, s'ils pensent les liens entre l'art, la science et

---

Marie-Joséphine Lhote a consacré un essai à la séduction s'intitulant *Figures du héros et séduction, le séducteur vu par Hofmannsthal, Paul Valéry, Thomas Mann, Albert Cohen, Max Frisch...*, datant de 2001. À travers les figures de séducteurs analysées, l'auteure met à jour leurs caractéristiques et leur spécificité ainsi que le dialogue établi entre ces figures et leur époque. Elle s'intéresse notamment à la figure de Don Juan en relation avec Casanova et Faust. Elle définit ainsi les relations qu'entretiennent les figures étudiées avec la temporalité et la conquête phallique. Ma recherche se distingue clairement de la sienne en ne cherchant pas à étudier les différents types de séducteur, mais en voulant penser les figures littéraires et cinématographiques du séducteur et du matador et la façon dont ces figures véhiculent la pensée de la séduction, en lien avec la subjectivité et le sacré.

En septembre 2007 est parue une *Histoire de la conquête amoureuse, de l'Antiquité à nos jours*, de Jean-Claude Bologne. Cette étude retrace l'histoire de la séduction à travers des récits historiques et littéraires, en s'appuyant notamment sur les divers manuels de séduction qui paraissent depuis des siècles. Ce traité historique fourmille d'exemples intéressants, réels ou fictifs, de séduction.

Enfin, en 2009, l'essai *Puissances de la séduction : La présence poétique au monde* de Claudia Fernanda Barrera renverse les discours posant la séduction comme force maléfique, écarte les figures de séducteur pour penser la séduction comme une puissance positive, liée à la vie, à l'esthétique et à l'éthique.

6. « En tant que restes matériels de l'activité de penser et en tant que mise en forme et transcription d'une imagerie mentale, la littérature occupe un vaste espace dans le paysage humain » (Cochran 2008, 37).

7. « Le cerveau est l'esprit même » (Deleuze et Guattari 1991, 198).

la philosophie, ceux-ci demeurent des entités distinctes, séparables. À la toute fin de l'ouvrage, les philosophes énoncent la difficulté du problème que posent les interférences intrinsèques entre, notamment, l'art et la philosophie, « des plans complexes difficiles à qualifier » (205). C'est justement le problème de la division, ou de l'indivision, entre l'art et la philosophie qui reste vif et que la figure du séducteur littéraire interroge. Deleuze et Guattari achèvent leur livre en évoquant la nécessité, pour la philosophie, pour l'art, pour la science, d'une non-philosophie, d'un non-art, d'une non-science :

Ils [l'art, la philosophie, la science] n'en ont pas besoin comme commencement, ni comme fin dans laquelle ils seraient appelés à disparaître en se réalisant, mais à chaque instant de leur devenir ou de leur développement. Or, si les trois Non se distinguent encore par rapport au plan cérébral, ils ne se distinguent plus par rapport au chaos dans lequel le cerveau plonge. [...] C'est là que les concepts, les sensations, les fonctions deviennent indécidables, en même temps que la philosophie, l'art et la science, indiscernables, comme s'ils partageaient la même ombre, qui s'étend à travers leur nature différente et ne cesse de les accompagner (206).

Ces instants d'indiscernabilité restent pour les philosophes des instants définis par leur négativité, moments d'obscurité dans un devenir de la philosophie, de l'art ou de la science. Ils sont la part d'ombre de la pensée, enfouis dans le chaos. Or, la figure du séducteur littéraire, et plus encore la figure du matador vivant le *duende*, évoque la possibilité d'une indiscernabilité qui ne soit pas chaos, qui ne demeure pas dans l'ombre mais qui mette à jour, en pleine lumière, « une création en acte », à la fois pensée et affect.

Deleuze et Guattari établissent des distinctions étranges entre les différents types de figures, certaines permettant de penser, d'autres d'être émus ou excités, d'autres encore poussant à la vénération. Peut-on vraiment diviser ainsi la puissance figurale en bonnes et en mauvaises figures ? Ne faudrait-

il pas plutôt interroger la puissance du processus figural en prenant en compte les entremêlements indécomposables qu'il pose entre l'affect et la pensée? Le personnage conceptuel est chez eux un concept permettant de penser la récupération de figures, de représentations littéraires, par la pensée philosophique. Il est un personnage qui fut autrefois représentation et dont les traits figuratifs demeurent au sein du champ conceptuel. À la différence du mythe littéraire qui propose des réponses littéraires aux mystères de la vie à travers un récit fondateur, le personnage conceptuel accompagne la création de concepts au sein de nouveaux problèmes philosophiques en gardant les traces de la narration qui l'a généré. Avec le personnage conceptuel, Deleuze et Guattari s'éloignent des remous du mythe et du littéraire, emplis d'affects, d'émotions, de croyances, de sensations, sans pour autant vouloir abandonner la puissance créatrice du littéraire. La pensée, pour avoir le droit d'entrer dans le monde du savoir, de la connaissance, doit quitter le littéraire pour entrer dans le philosophique. Les affects sont relégués dans la figure esthétique, dans la pensée artistique, séparés de l'élaboration conceptuelle philosophique.

La figure littéraire du séducteur interpelle ces distinctions établies entre personnage conceptuel et figure esthétique, entre philosophie et art. Le séducteur n'est pas entièrement un personnage conceptuel, car il n'est pas seulement la silhouette accompagnant les pensées et les concepts philosophiques. La figure du séducteur perd sa force dès lors qu'on cherche à se couper des affects qu'elle met en jeu et elle n'est pas toujours intimement liée à des concepts au sein d'un champ philosophique. Si le concept du personnage conceptuel développé par Deleuze et Guattari permet de penser les liens entre l'affect et la pensée, il expose aussi les risques de la pensée philosophique qui cherche toujours à ramener l'affect littéraire à la pensée philosophique, ou à séparer clairement

l'affect de la pensée. Ce concept mérite que l'on s'y arrête plus amplement, de façon à voir en quoi la figure littéraire du séducteur s'y lie tout en le remettant en question.

## **Autour du personnage conceptuel**

### **Esquisse**

Lorsque, dans *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Deleuze et Guattari pensent le personnage conceptuel, ils évoquent « les précurseurs » (60) et « les traces » (61) précédant l'apparition de personnages conceptuels. Ces traces sont des figures qui parcourent la littérature. Pour Deleuze et Guattari, elles constituent le terreau de l'événement philosophique qu'est le concept, elles le permettent. En gardant les empreintes de sa vie littéraire, le personnage conceptuel donne une assise animée à la pensée. Inscrit dans son mouvement, il échappe à l'inertie donnée par une définition fixe. S'agit-il d'un personnage dont la silhouette trace des contours, mais dont on ne peut jamais tout dire ? S'agit-il au contraire d'un dessin dont l'étude révélerait toutes ses vérités intrinsèques ? Cette question est importante, car elle implique deux visions différentes de la pensée. Si le personnage conceptuel est un personnage au portrait immuable, la pensée qui en découle réside tout entière dans ce portrait, et son exploration logique et rigoureuse fournira toutes les réponses attendues. La pensée ne sera que déduction, tout étant déjà là. Si, au contraire, le personnage conceptuel est la condition de la pensée, et si ses contours ne sont pas absolument définis, la pensée qui en découlera ne pourra être définitive, elle restera mouvante.

C'est dans l'indistinction d'un trait qui n'offre pas de définition immuable que reposent les possibilités créatrices du personnage conceptuel, mais aussi

son ambiguïté. Ambiguïté que Deleuze et Guattari rappellent en nommant le personnage conceptuel « Mime » (151), reprenant le poème « Mimique » de Mallarmé — où le littéraire ne mime pas le réel, n'est pas *mimesis*, mais déploiement de la pensée — et en ajoutant « Mime est un nom ambigu » (151). Le personnage conceptuel, s'il s'appelle Mime — et rappelons que *persona* est le masque de théâtre —, hériterait ainsi des richesses du littéraire, offrant sa puissance à la philosophie<sup>8</sup>. Et pourtant, tout personnage conceptuel (et le concept même de Mime, donc du personnage conceptuel, s'inspire de Mallarmé) vient des arts symboliques — d'arts permettant de penser la création et l'importance de l'exemplaire, pour la pensée, au-delà de la *mimesis* — sans pour autant conserver la puissance émotive de la figure, sa force littéraire. D'où l'imprécision de la définition qu'en donnent Deleuze et Guattari, définition qui tente d'évoquer le littéraire tout en l'évacuant au profit des concepts, de la pensée bien formée, et non pas du flux indistinct des pensées et des sensations.

Il y a effectivement autre chose, un peu mystérieux, qui apparaît par moments, ou qui transparaît, et qui semble avoir une existence floue, intermédiaire entre le concept et le plan pré-conceptuel, allant de l'un à l'autre (Deleuze et Guattari 1991, 60).

Le personnage conceptuel se présente comme une énigme, un problème que Deleuze et Guattari ne se pressent pas de résoudre. Étrange personnage surgi d'on ne sait où, aux allures de fantôme et de spectre, qui se faufile entre les concepts et le plan d'immanence. Dès le départ, Deleuze et Guattari empêchent la description exacte et restent dans le flou. Qu'est-ce que le flou ? Indécision, manque de rigueur, dit-on. On devine quelque chose, on pressent. Le personnage conceptuel renforce les énonciations précédentes de Deleuze et Guattari, la philosophie définie comme effort de pensée, comme pensée

---

8. « Un tel mime ne reproduit pas l'état de choses, pas plus qu'il n'imité le vécu, il ne donne pas une image, mais construit le concept » (151).

bondissante, qui recule, avance, se superpose. Son existence et ses modalités ne sont pas présentées et définies clairement. Elles obligent le lecteur à construire lui-même son personnage, à combler les trous, à deviner les non-dits, à percevoir sans pouvoir dire le mot exact. Il est un concept ayant la charge de donner à voir la pensée en construction, de garder vives les errances de la pensée. Mais quelles sont ces errances, quel est ce corps de la pensée, si ce n'est le médium littéraire ? Deleuze et Guattari sont tiraillés entre le vieil adage de la philosophie occidentale hérité de Spinoza, qui veut que l'imagination soit source d'erreurs et d'illusions, la raison devant seule permettre la connaissance, et leur fascination pour la puissance du littéraire. Imaginer est justement ce que permet la figure littéraire, ce que permettent les figures littéraires qui deviennent par la suite, dans la philosophie et pour Deleuze et Guattari, personnages conceptuels. Si Don Juan est un personnage conceptuel particulièrement important chez Deleuze et Guattari, c'est justement parce que, en étant séducteur, il est exemplaire de cette tension entre l'affect et la pensée, entre la rencontre d'une figure, la création des concepts et le déploiement d'un monde imaginaire. Mais la force des affects littéraires liés au savoir est balayée par les philosophes, rangée dans le placard des vieilleries à remiser — où malheureusement se trouve aussi le transcendant — ou dans l'espace informel d'un chaos fort pratique. L'art, défini par la « force de la sensation » (204), est « contemplation pure » (200). Comment dès lors le lier au savoir qui implique le faire du penseur ? En évoquant de manière ambiguë le personnage conceptuel, Deleuze et Guattari exposent leur problème : comment lier ensemble art et philosophie, littérature et philosophie, que fait la philosophie avec la littérature ? Les personnages conceptuels présentent les restes de figures littéraires ancrées dans les affects, tout en laissant les affects de côté, en essayant de séparer l'art de la philosophie.

Le personnage conceptuel fait appel à l'imaginaire littéraire pour donner un corps à la froideur des concepts, mais il ne donne qu'un corps de papier, un corps intellectualisé qui n'ouvre pas entièrement la porte à l'émotion littéraire, à la subversion de la sensation. En évoquant les prémisses d'une pensée à ses débuts, il garde cependant les échos de la séduction du littéraire. Il est une figure séduisante, car il donne à moitié, fait entrevoir et provoque un appel. Il séduit, car il s'éloigne de la sécheresse du fini pour faire voir la faille, l'humain et sa boue. Il se charge du doute et du questionnement, éternel rival non pas de la construction conceptuelle, mais des concepts construits, force destructrice et constructrice, chargée du paradoxe de la pensée. En étant personnage, il est une figure incomplète, car tout personnage est incomplet. Il permet au lecteur de prendre part à la création et de penser à travers lui.

Les personnages conceptuels sont essentiels à la pensée pour Deleuze et Guattari, participant de l'intérieur à son élaboration :

Dans le cas des propositions, il s'agit des *observateurs partiels* extrinsèques, scientifiquement définissables par rapport à tel ou tels axes de référence, tandis que, pour les concepts, ce sont des *personnages conceptuels* intrinsèques qui hantent tel ou tel plan de consistance (Deleuze et Guattari 1991, 29).

Il faut se détacher de la rigueur logique et discursive des propositions pour pouvoir pénétrer avec souplesse dans le *chaosmos*. Un concept ne peut se définir qu'en rapport avec d'autres concepts (76), il ne renvoie pas à une réalité extérieure au monde sensible, mais prend sens dans la différence entre les concepts. Les concepts vibrent les uns à côté des autres, entrent en interférence, se recourent et s'interpellent. Deleuze et Guattari se détachent d'une progression ou d'une avancée. Le concept correspond à une tornade. Il tourbillonne, certains éléments sont aspirés et en son cœur se trouve une



réponse provisoire, mais absolue pour celui qui la découvre. Il ne s'agit pas de découvrir le définitif, mais plutôt de trouver le concept permettant d'approcher un problème. Les auteurs comparent les concepts à un mur de pierre sèche, à des points reliés par des ponts mobiles. On retrouve ici une mobilité qui permet aux concepts de ne pas s'éteindre, mais de générer des saisies du monde différentes, de faire surgir de nouvelles questions. Les personnages conceptuels permettent justement d'apercevoir les concepts ensemble, de percevoir ceux-ci dans leur singularité et dans leur multiplicité. À partir du moment où l'on ne conçoit plus les concepts comme des mises en forme d'objets du monde en soi, mais comme des solutions à des problèmes philosophiques, il devient nécessaire, pour percevoir les concepts, de les mettre en relation, et c'est ce que fait le personnage conceptuel. Il n'est justement pas anodin que le personnage conceptuel ait chez Deleuze et Guattari une allure fantomatique. Les fantômes en effet ont des contours indéfinis, échappent parfois à la vue et ne se révèlent que sous une certaine lumière, ou dans une obscurité profonde. Le plan de consistance du concept, plan chargé de composantes qui se mêlent et s'entremêlent, inséparables les unes des autres, est traversé de part en part par le souffle du personnage conceptuel. C'est l'araignée fantomatique qui tisse sa toile. Elle se repaît de fragments tout en créant un univers de fils entrecroisés, tenus par la philosophie.

Le personnage conceptuel, en évoquant l'imaginaire littéraire, fascine en se détachant, en isolant une projection de formes nouvelles. La figure littéraire dont il se fait l'écho dépasse la raison et peut rejoindre l'inconscient, le fait pénétrer dans des contrées inconnues en le prenant par la main. L'espace d'un instant, la main est lâchée, on pressent l'autre dans le noir et dans la solitude. On ne comprend plus, car la figure a revêtu un masque. On reste dans l'angoisse

qui susurre à l'oreille la promesse d'une découverte, on gratte le mur et le plâtre tombe, n'en finit plus de tomber, sans donner à voir autre chose. Mais cette figure n'est pas personnage conceptuel, car elle n'est pas encore récupérable par la philosophie, elle n'apporte pas de concepts frais et chauds, prêts à être engloutis par la bouche du philosophe.

Pour Deleuze et Guattari, la philosophie doit précisément empêcher la chute totale de la raison dans le délire, elle doit permettre d'aborder concrètement les grands problèmes. Dès la première phrase du livre, les auteurs posent la temporalité de leur recherche dans « l'heure de parler concrètement » (7). S'agit-il d'extraire la philosophie du champ d'abstraction qu'on lui attribue traditionnellement ? Le concret fait référence aux corps des choses, à leur densité. Les penseurs font suivre cette évocation du concret par une image, la chambre vide à minuit. Dans ces deux temps de la présentation, la référence au concret et l'introduction de la vieillesse à travers une image, le parcours commence à se définir, il ne s'agit plus de penser dans les nébuleuses, mais d'évoluer dans le tapis du réel, dans la confrontation aux choses. Faire de l'ancienne question rhétorique un corps à corps, une traque et non un « exercice de style » (7). Les adjectifs qui surgissent sous la plume de Deleuze et Guattari donnent par négation la définition du concret, il ne faut plus faire « trop indirect ou oblique, trop artificiel, trop abstrait » (7). Être concret, c'est arrêter de tergiverser, c'est aller droit au but sans avoir peur de poser la question et de tenter d'y répondre. Il s'agit de sortir du jeu et de clamer *attention, nous parlons ici de quelque chose qui s'ancre dans la vie, la vôtre, la nôtre, de quelque chose qui est essentiel, si vous voulez penser, vous ne pouvez pas rester dans les nuages, vous ne pouvez pas laisser votre imagination vaguer bon gré, mal gré, en suivant votre fantaisie*. C'est une chasse au sanglier peut-être qu'appelle la

philosophie, un combat avec le *toro*, une lutte sans merci (ce sont des luttes inégales, mais le philosophe risque-t-il vraiment sa vie à parler concrètement ?). De gros animaux certes, mais il y a aussi en philosophie la souris qu'on traque, celle qu'on ne fait qu'apercevoir, qui passe dans les plus petits trous, des trous pas plus gros qu'une pièce de dix sous, celle dont on voit à peine l'ombre qui traverse la cuisine. On court après, on met des trappes, collantes ou pas, des trappes qui claquent sous l'évier, à côté de la poubelle, du poison sous le four, on veut l'attraper, mais ne pas trop la croiser. On l'entend passer, grignoter, faire son petit nid, son petit chemin dans la vie, on aurait envie de la suivre, voir où elle nous mène, la petite chose grise. La quête philosophique ressemble à cela, une recherche bien concrète, avec tours et détours, avec l'excitation et la peur de la bête qu'on va finir par trouver, si on l'attrape un jour. La petite chose grise qui met notre pensée en éveil n'a pas toujours l'allure d'un bon gros personnage conceptuel. Il s'agit parfois d'un simple petit pincement au cœur, d'un saisissement inexplicable et bref, que l'on pourra ou non expliquer, que l'on voudra ou non poursuivre.

À la différence du passage parfois fulgurant d'une figure littéraire qui ne laisse pas toujours quelque chose sous la dent de l'intellect, le personnage conceptuel donne, pour Deleuze et Guattari, un corps concret aux concepts philosophiques. L'introduction de *Qu'est-ce que la philosophie ?* dessine le cadre, la texture et les couleurs de la quête. La pensée philosophique devient affaire de relations intérieures, de rapports d'amitié et de rivalité. Les figures ne sont plus des représentations de la pensée, mais des éléments sans lesquelles la pensée ne peut être.

La question est importante, puisque l'ami tel qu'il apparaît dans la philosophie ne désigne plus un personnage extrinsèque, un exemple ou une circonstance empirique, mais une présence intrinsèque à

la pensée, une condition de possibilité de la pensée même, une catégorie vivante, un vécu transcendantal (9).

La figuration est évacuée, la figure n'est plus référence à un autre, elle ne renvoie plus à un au-dehors d'elle-même, elle signifie par elle-même, de façon immanente. La façon dont Deleuze et Guattari traitent *l'ami* chez les Grecs guide doucement vers le personnage conceptuel. La porte ouverte au personnage conceptuel, c'est la porte ouverte au triangle amoureux, à la relation entre l'amant, le rival et l'objet du désir que décrivent Deleuze et Guattari (10), à la tension, la rivalité et la jalousie ; « la rivalité des hommes libres, un athlétisme généralisé : l'agôn » (9-10). Dans la séduction, dans la réflexion portée par la séduction, l'amitié cède la place au combat désirant, à une lutte où tout n'est pas clair et limpide, où l'attraction et la fascination jouent un rôle important. Le personnage conceptuel de Don Juan manifeste justement ce passage entre l'amitié et l'éros, entre le combat amical et la lutte dangereuse. Le combat et le dialogue se succèdent, l'autre n'est plus l'extérieur, mais l'intérieur. L'Autre et sa parole dérangeante, envahissante, qui soulève les mots qu'on aurait voulu taire. Celui qui laisse notre propre parole imparfaite, qui nous montre l'impossibilité de la vérité.

Deleuze et Guattari décrivent des concepts qui évoluent sur des plans changeants, soumis à des tremblements de terre, des éruptions volcaniques et autres changements philosophiques. Le concept échappe à la rigidité de la roche ancrée dans le sol tout en gardant un contour, fut-il biscornu. Son infinité est dans sa « vitesse » (42). Le plan d'immanence offre une plate-forme mouvante. Le survol du concept comme point détaché de toute attache spatio-temporelle devient avec le personnage conceptuel un voyage ancré dans un certain territoire, tout en provoquant une déterritorialisation.

Si le concept est « autoréférentiel » (27), il signifie par le fait même d'être posé. Le concept ne renvoie pas à un cadre narratif d'espace et de temps, il est « pur événement » (36). Né certes d'une certaine situation, d'une subjectivité donnée, il s'en détache pour mieux s'extraire de l'épaisseur de son contexte de création historique, de la subjectivité qui l'a pensé. Si le concept se détache ainsi de l'Histoire en étant point de survol, il demeure profondément lié à des problèmes précis. Plus particulièrement, le concept pose d'une nouvelle manière le problème, lie les composantes du problème comme cela n'avait jamais été fait avant. Le concept rompt avec l'analogie, se libère de l'espace-temps, mais sa pertinence se comprend cependant à partir d'autre chose, à partir du plan pré-conceptuel.

Le personnage conceptuel a, quant à lui, une enveloppe, un semblant de squelette. Face à la raison philosophique, face aux concepts définis par les philosophes comme des météores étincelantes libérées de la pesanteur terrestre (sans pour autant habiter les cieux), le personnage conceptuel évoque le développement de la pensée, dans un temps et un univers particulier. On voit ici en quoi il peut y avoir une certaine narration derrière le personnage conceptuel, une histoire qu'il nous conte, qui nous permet de rejoindre des concepts rapides, abstraits. Les personnages conceptuels représentent ainsi, chez Deleuze et Guattari, un effort pour se libérer de la figuration, pour détacher la philosophie du littéraire qui n'expose pas toujours la dissolution du moi et se contente parfois de raconter une petite histoire. Mais la littérature, qu'elle soit antique, classique, moderne, postmoderne, expose la puissance de la figuration (figuration ici ne veut pas dire représentation du réel mais mise en figure) et active sans cesse la pensée, provoquant le savoir.

Les auteurs s'éloignent de ceux qui, s'inspirant de la sémiotique, pensent

la philosophie comme une grammaire liant des propositions entre elles. Avec le vocabulaire de leur temps, ancrés dans le post-structuralisme, ils cherchent à penser le concept comme une structure non systématique, un tout qui résonne des multiples composantes qu'on ne peut séparer les unes des autres sans défaire le concept, ce que Deleuze et Guattari appellent « *l'inséparabilité des variations* » (28). On retrouve ici le rejet du platonisme, d'un monde des Idées qui précéderait toute élaboration conceptuelle et que toute pensée philosophique chercherait à se représenter. Pour eux, « le concept n'est pas paradigmatique, mais *syntagmatique* ; pas projectif, mais *connectif* ; pas hiérarchique, mais *vicinal* ; pas référent, mais *consistant* » (87). En opposant le syntagme au paradigme, les auteurs — dont la langue est prise dans l'air du temps — excluent de la définition du concept un ordre préalable auquel sa constitution se plie. L'organisation syntagmatique du concept produirait du sens en étant non pas ordre préalable, mais organisation immanente qui découlerait du mouvement même du concept. Celui-ci ne chercherait pas à représenter l'au-delà, mais bien plutôt à établir des relations nouvelles entre ses composantes ainsi qu'avec les autres concepts. Des chemins vicinaux s'établissent entre les concepts et entre les composantes, des relations de voisinages où prend place le dialogue.

Le concept ne tire pas son caractère remarquable de la référence à une entité transcendante mais de sa composition même. Pour Deleuze et Guattari, il diffère ainsi de la Figure qui :

[...] a une référence, et une référence par nature plurivoque et circulaire. Elle ne se définit certes pas par une ressemblance extérieure, qui reste prohibée, mais par une tension interne qui la rapporte au transcendant sur le plan d'immanence de la pensée. Bref, la figure est essentiellement *paradigmatique, projective, hiérarchique, référentielle* [...] (86).

Il s'agit pour les philosophes d'évacuer la bête noire de la transcendance, fort méprisée des post-modernes. Pourtant, si une figure peut éveiller la pensée en touchant les affects, n'est-ce pas parce qu'elle soulève des problèmes considérés comme incompréhensibles, dont la grandeur et la profondeur dépassent la raison humaine ? La figure littéraire ouvre sur le transcendant, pensé non pas comme un monde d'Idées préétablies, que nous devrions nous efforcer d'atteindre, mais comme l'espace du sacré, espace vertical de ce que nous ne pouvons pas saisir par la raison. Il ne s'agit pas ici de renouveler la vieille définition de la littérature comme trace d'une parole divine, mais de maintenir l'appel à la transcendance qu'elle pose, à ce qui nous dépasse et qui nous travaille. Balzac écrit dans le premier chapitre de *La Duchesse de Langeais* : « La Religion, l'Amour et la Musique ne sont-ils pas la triple expression d'un même fait, le besoin d'expansion dont est travaillée toute âme noble ? » (Balzac 2007, 122). Malgré son timbre désuet prêtant aux moqueries aisées, cette phrase évoque quelque chose qui se trouve souvent enfoui dans les études littéraires contemporaines. Ajoutons le sacré, la littérature, l'art, et voilà une description contemporaine du « besoin d'expansion » qui travaille l'esprit ; travail spirituel — différent du désir de la connaissance omnisciente — que mettent en mouvement les figures littéraires de séducteur. La séduction repose sur ce besoin d'expansion de l'âme, sur le désir d'aller voir au-delà, ailleurs, de sortir de son être propre pour rencontrer l'autre. Passer par le personnage conceptuel et par les figures présentes chez Deleuze et Guattari pour penser la figure littéraire du séducteur permet ainsi d'explorer des questions fondamentales laissées de côté ou rejetées par les philosophes tout en interrogeant la tension qu'ils mettent à jour.

Les oppositions établies par Deleuze et Guattari entre le concept et la Figure, ainsi qu'entre la Figure et la figure esthétique, ne tiennent pas. Ils

décrivent ici la figure telle qu'elle est conçue dans les traités de rhétorique classique, figure comme forme et manière non communes permettant le lien entre le monde des idées et le monde sensible, favorisant la médiatisation entre la transcendance et l'immanence, donnant « ou plus de force ou plus de grâce aux choses » selon *L'Institution oratoire* (Quintilien 1842, Livre IX, 316). « Figures, σχήματα » (316), qui [selon Quintilien] diffèrent des tropes qui déplacent le mot d'un lieu à un autre ou mettent « des mots à la place d'autres mots » (316), en opérant un détournement de sa [le mot] « signification naturelle et principale pour lui en donner une autre » (316), alors que la figure « comporte et le mot propre et l'ordre naturel » (317). Quintilien ajoute :

Mais si nous regardons les figures comme des attitudes, et, pour ainsi dire, comme les gestes de l'âme, le nom de figure convient seulement à ce qui, par un tour poétique ou oratoire, s'éloigne de la manière simple et directe de parler (317).

Sed, si habitus quidam, et quasi gestus sic appellandi sunt, id demum hoc loco accipi *schema* oportebit, quod sit a simplici atque in promptu posito dicendi modo poetice, vel oratorie mutatum (317).

Le latin *gestus*, traduit par *gestes de l'âme* en 1842, peut être compris au sens de *gestes de langage*, de la pensée et de l'expression. Ces *gestus* posent la figure comme ce qui donne à voir autrement et par l'intermédiaire du tangible les idées. Il ne s'agit pas d'un simple exercice de style, d'une technique oratoire ou d'un jeu verbal embellissant le discours, mais de la possibilité d'accès au monde intellectuel. À travers la figure, la pensée est posée d'une certaine manière, elle peut prendre une attitude qui participe à la pénétration des idées et à leur création. Le personnage conceptuel récupère une partie du rôle opéré par les figures décrites ci-dessus, car il met en mouvement. Chez Deleuze et Guattari, il cherche cependant à se défaire de toute référence transcendante pour s'investir absolument dans le plan d'immanence. D'un côté, il devrait se défaire de la



représentation pour participer à la création des concepts, mais de l'autre, il est l'héritier de la représentation littéraire et de la mise en scène élaborée pour faire voir les idées. Il devient dès lors étrange d'évacuer la force même de cette représentation littéraire dans la pensée.

Le personnage conceptuel offrirait une vue intérieure au plan d'immanence. Il n'est pas la référence extérieure nécessaire à toute expérience scientifique, il habite le plan d'immanence et donne la mesure du problème, les ramages et l'ampleur de celui-ci en permettant un parcours du plan. Si le concept se détache de toute incarnation pour survoler le plan d'immanence, le personnage conceptuel n'est pas pur événement comme l'est le concept. Il se rattache à l'ici et au maintenant de la création, au philosophe, au penseur, à l'écrivain qui a rêvé sa silhouette pour la première fois. Il est la figure qui parcourt les points conceptuels du plan, qui les met en relation. Ce plan d'immanence est défini ainsi par les auteurs : « Le plan d'immanence n'est pas un concept pensé ni pensable, mais l'image de la pensée, l'image qu'elle se donne de ce que signifie penser, faire usage de la pensée, s'orienter dans la pensée » (Deleuze et Guattari 1991, 39-40). « Image de la pensée » qui n'est pas image d'une pensée, mais image de la pensée en puissance, qui se pose comme force infinie. Une pensée au mouvement infini, une pensée que rien n'arrête, une pensée qui parcourt l'espace et le temps en se libérant de son cadre spatio-temporel et en s'élançant au-delà de celui-ci. Le mouvement infini qui revient, tourne et erre. Il faut que le personnage conceptuel ait cette puissance infinie de parcours.

Deleuze et Guattari cherchent à donner à la philosophie des points de repères (les concepts) assez définis pour qu'ils aient une consistance réelle sans pour autant perdre la fluidité de la pensée littéraire, mais le résultat

est bancal. La division entre le plan pré-philosophique, qui se charge de l'infini des lignes et de la pensée, des excès, du tâtonnement, des errances et des erreurs de celle-ci, et les concepts, qui sont les points achevés, irrévocables, découvertes foudroyantes que l'on peut dire à voix haute, est problématique, car elle est loin d'être si claire. Les personnages conceptuels s'assurent de la liaison entre les plans et les concepts, ils sont l'« autre chose » (60). L'entreprise est complexe, car il s'agit de proposer une manière de penser autre sans pour autant abandonner la rationalité philosophique. D'où la présence continuelle d'images, de figures qui ouvrent l'espace philosophique vers l'espace littéraire et permettent de dire, de suggérer sans écrire explicitement. Cette ouverture demeure partielle, une récupération raisonnée qui vient après le moment littéraire.

Ainsi, à travers le personnage conceptuel, la philosophie aurait la possibilité de plonger dans le chaos sans pour autant s'y dissoudre. On peut s'abandonner pour un temps, mais il ne faut pas errer trop longtemps. Le philosophe est un sauteur à l'élastique. Il saute, mais reste assuré par un fil, il ne contrôle pas les mouvements de l'élastique, il plonge dans le chaos et s'en retire à un rythme qu'il ne maîtrise pas. Les concepts, leur solidité, leur rigueur, le retiennent. Parfois pourtant le fil casse, le philosophe tombe et devient fou.

Penser, c'est toujours suivre une ligne de sorcière. [...] C'est qu'on ne pense pas sans devenir autre chose, quelque chose qui ne pense pas, une bête, un végétal, une molécule, une particule, qui reviennent sur la pensée et la relancent (Deleuze et Guattari 1991, 44).

Devenir la non-pensée, c'est revenir à la violence. Lorsque la pensée surgit ou lorsqu'elle va jusqu'au bout, elle se retrouve face aux extrêmes de l'homme qui la provoquent. L'intuition n'est-elle pas avant tout une provocation, quelque

chose qui force à sortir de soi ou de l'image qu'on a de soi, quelque chose qui renonce au cours délicat et paisible de la logique pour confronter les aspérités de la violence ? Le chaos chez Deleuze et Guattari veut désigner cette violence, cet espace où les lois ne régissent pas, cet espace où on ne peut rien comprendre et où on ne peut rien saisir, espace de nuit et de lumière aveuglante.

En opposant le philosophe au sage antique (Deleuze et Guattari 1991, 8) — « la conception antique de la Sagesse : le sage se définissait d'une certaine façon par ses propres soumissions, d'une autre façon par son accord final avec la Nature » (Deleuze 1963, 23) —, en définissant le plan d'immanence « comme une coupe du chaos » (Deleuze et Guattari 1991, 44), les auteurs réclament cette violence, ce délire, dans la philosophie même. Il ne s'agit plus d'être des sages, il faut quitter les hauteurs divines ou la résignation terrestre, et se confronter au réel. C'est l'appel au concret lancé au début du livre. La sagesse est l'état d'esprit auquel on prétend arriver après avoir renoncé aux extrêmes, la sagesse du milieu, celle qui nous laisse dans le juste milieu, la sagesse de l'apathique, ou alors celle qui nous vient d'en haut, qui nous enseigne l'oubli du corps et le privilège de l'âme. Le philosophe reste dans la quête, errant sur les vagues du désir, et c'est pour cela qu'il a besoin de personnages conceptuels qui le prennent à bras le corps. Ce délire du philosophe est un délire imaginaire, car il reste dans la maîtrise de la raison, dans la volonté de connaître ou dans le désir de savoir. S'il se laisse séduire par des figures, et par la figure du séducteur, c'est pour mieux les dévorer et les digérer. Mais en dévorant la figure littéraire du séducteur pour donner à voir les concepts, on perd l'expérience même de la séduction, son corps, et la possibilité, par là même, de son savoir — toujours subjectif.

Le personnage conceptuel doit faire voir l'ingestion, la digestion, les bonds

de la pensée :

[...] comme le suggère Kleist et Artaud, c'est la pensée en tant que telle qui se met à avoir des rictus, des crissements, des bégaiements, des glossolalies, des cris, qui l'entraînent à créer, ou à essayer. Et si la pensée cherche, c'est moins à la manière d'un homme qui disposerait d'une méthode que d'un chien dont on dirait qu'il fait des bonds désordonnés... (Deleuze et Guattari 1991, 55)

Au delà des cyniques du quatrième siècle avant Jésus-Christ, les bonds du chien philosophe rappellent ceux de dieu-le-chien d'Antonin Artaud :

*Avec moi dieu-le-chien*  
 Avec moi dieu-le-chien, et sa langue  
 qui comme un trait perce la croûte  
 de la double calotte en voûte  
 de la terre qui le démange.  
 Et voici le triangle d'eau  
 qui marche d'un pas de punaise,  
 mais qui sous la punaise en braise  
 se retourne en coup de couteau.  
 Sous les seins de la terre hideuse  
 dieu-la chienne s'est retirée,  
 des seins de terre et d'eau gelée  
 qui pourrissent sa langue creuse.  
 Et voici la vierge-au marteau,  
 pour broyer les caves de terre,  
 dont le crâne du chien stellaire  
 sent monter l'horrible niveau.  
 (Artaud 1993, 55)

Le philosophe-créateur se voudrait poète, espère trouver la langue qui « perce la croûte », qui porte la dissolution du moi et de l'organisme, qui plonge dans une vie tendant vers l'inorganique. Dans le poème d'Artaud, cette langue se plisse dans une horreur souterraine. Si Deleuze et Guattari appellent le philosophe à faire des sauts canins, c'est en espérant que la pensée du philosophe puisse suivre ce parcours hasardeux, qui résonne des imprévus du dehors (quel fauteuil permit à Descartes ses méditations, quel feu, quel rêve)? Ne faudrait-il pas

rendre ces bonds dans l'écriture philosophique même, retranscrire l'errance de la recherche philosophique, adopter la langue délirante de l'animal au lieu de faire croire en un chemin ascendant lisse de toute aspérité? L'écriture et la pensée philosophiques mettent en forme, elles recherchent une certaine cohérence, un sens. La philosophie construit son objet et dans cette élaboration, elle perd la possibilité d'être pleinement dans l'expérience vécue, il faut qu'elle s'en détache. Comment dès lors pourrait-elle prétendre à une immersion totale dans l'expérience littéraire? Comment pourrait-elle en rendre compte sans se défaire des affects générés par cette expérience? Comment peut-elle rester séduisante?

Lorsque Deleuze et Guattari parlent des cris de la pensée, ils rappellent le corps-sans-organes, un CsO défiant « toutes les strates d'organisation » (Deleuze 2003, 119). Ce CsO, figure prise chez Artaud, devient un personnage conceptuel chez Deleuze et Guattari. C'est un corps-sans-organes nécessaire à la pensée pour que celle-ci puisse créer des concepts, se défaire des anciens visages pour rêver des têtes, des silhouettes floues, des points conceptuels à la vitesse et à l'intensité infinies. Le CsO représente une ascèse qui défait le *Je* du philosophe pour dessiner un corps étrange, étranger : « Je ne suis plus moi, mais une aptitude de la pensée à se voir et se développer à travers un plan qui me traverse en plusieurs endroits » (Deleuze et Guattari 1991, 62). À la manière du CsO, le personnage conceptuel présenté dans *Qu'est-ce que la philosophie?* participe du devenir-animal du philosophe sans pour autant entraîner la perte du fil, la perte de la pensée. Il est une force qui doit permettre l'exploration d'une *terra incognita* (Deleuze 1972, 177), s'opposant à toute *reconnaissance* sans pour autant disparaître à la vue. Il ne s'agit pas ici de la tempête — tempête qui m'engloutit à la lecture du poème d'Artaud — dont nous parle Deleuze dans *Logique du sens* : « le non-sens ne donne plus de sens,

il a tout mangé » (Deleuze 1969, 101).

Le personnage conceptuel n'est pas une plongée sans retour dans le non-sens, mais il évoque le moment où l'on écarte les clichés qui encombrant la pensée philosophique qui s'éveille :

[Citation d'Artaud donnée par Deleuze en note de bas de page] Cf. in 84, 1948 : « Pas de bouche Pas de langue Pas de dents Pas de larynx Pas d'œsophage Pas d'estomac Pas de ventre Pas d'anus Je reconstruirai l'homme que je suis. » (Le corps sans organes est seulement fait d'os et de sang) (Deleuze 1969, 108).

Les mots d'Artaud font trembler et frémir. Les analyses du philosophe sur le CsO récupèrent ce tremblement pour mettre en place un nouveau concept, une nouvelle solution au problème de la dissolution du moi. Le personnage conceptuel doit ainsi défaire les organisations et hiérarchisations de la pensée, neutraliser les histoires racontées sur les fous, sur les idiots, sur les séducteurs, pour inventer de nouveaux parcours et soutenir la création des concepts. Il porte l'action nécessaire au concept pour qu'il ait toute son efficacité. On laisse la personne du philosophe de côté, son individualité, et on se met à l'écoute de l'univers qu'il a créé, univers hanté par quelques traits distinctifs. Le personnage conceptuel se met à parler pour le philosophe, il énonce, « agent d'énonciation » (Deleuze et Guattari 1991, 63). Si l'énonciation importe ici, c'est parce qu'il s'agit de la langue du philosophe, de son écriture, qui demeure une langue philosophique, liée à la maîtrise. Le personnage conceptuel qui énonce, peut-il énoncer la pensée en train de se faire, en train de s'éveiller, les mouvements de l'esprit qui se meut ? Il rappelle ces mouvements mais ne peut pas rendre le trouble même de l'esprit qui subit les affects, qui se laisse séduire.

Penser correspond chez Deleuze et Guattari à la création du mouvement

dans le plan d'immanence, au travers du personnage conceptuel :

*Les personnages conceptuels ont ce rôle, manifester les territoires, déterritorialisations et reterritorialisations absolues de la pensée. Les personnages conceptuels sont des penseurs, uniquement des penseurs, et leurs traits personalistiques se joignent étroitement aux traits diagrammatiques de la pensée et aux traits intensifs des concepts (Deleuze et Guattari 1991, 67).*

Chaque aspect du personnage conceptuel renvoie à l'élaboration des concepts par la pensée philosophique. Il permet au penseur de sortir de soi pour aller voir ailleurs, il s'agit d'une question juridique, celle déjà posée par Kant, *quid juris* (Deleuze 1963, 21). Le personnage conceptuel donne le droit au philosophe de penser, mais aussi d'errer, il prend en charge les errances (qu'on a tort d'appeler erreurs) qui précèdent et accompagnent le concept. Il se rapporte ainsi à la faculté kantienne d'Imagination, accompagnant le « concept comme création proprement philosophique » (Deleuze et Guattari 1991, 12) :

Si l'on appelle Raison le tracé du plan, Imagination, l'invention des personnages, Entendement, la création des concepts, le goût apparaît comme la triple faculté du concept encore indéterminé, du personnage encore dans les limbes, du plan encore transparent. C'est pourquoi il faut créer, inventer, tracer, mais le goût est comme la règle de correspondance des trois instances qui diffèrent en nature (74-75).

Au milieu des facultés kantienne, il est question de goût, qualité gustative, discernement. Il s'agit là d'une reprise du *sens commun* kantien, « l'idée d'une bonne nature des facultés » (Deleuze 1963, 33) dans la *Critique du Jugement*, qui donne à la connaissance sa communicabilité (33) et permet à la création philosophique un certain rayonnement :

Or, tout accord des facultés [imagination, entendement, raison] entre elles définit ce qu'on peut appeler un *sens commun*.

« Sens commun » est un mot dangereux, trop marqué par l'empirisme. Aussi ne faut-il pas le définir comme un « sens » particulier

(une faculté particulière empirique). Il désigne au contraire un accord *a priori* des facultés, ou plus précisément le « résultat » d'un tel accord (Deleuze 1963, 33).

Les auteurs ont déjà parlé d'un « baptême » dans le « *goût* proprement philosophique » (Deleuze et Guattari 1991, 13). Ce baptême nécessite chaque fois un nouveau médium, une nouvelle manière de dire, un « vocabulaire » et une « syntaxe » (13), une nouvelle façon de pénétrer dans le réel.

L'unification se fait par le goût. Deleuze et Guattari abandonnent le *sens commun* pour adopter le *goût*, et ce dernier se libère de l'harmonie, pour impliquer une *co-adaptation* (74) entre le plan d'immanence, les concepts et les personnages conceptuels. La philosophie est alors une affaire de goût, un goût lié à l'amitié, au désir, à la joie de la création, à la possibilité d'une plongée dans le chaos. Évoquer le goût, c'est faire référence au « sens commun proprement esthétique » (Deleuze 1963, 71) de la *Critique du Jugement* et tisser des liens ténus entre l'art, la philosophie et l'éthique. Pour Deleuze, le « sens commun esthétique [...] fonde ou rend possible » le « sens commun logique » et le « sens commun moral » (72). L'esthétique permet la philosophie et l'éthique. Le « sens commun esthétique », notamment engendré par l'expérience du sublime chez Kant (76), « la forme supérieure de la faculté de sentir » (78), ne correspond pas à la sensation, l'émotion ou l'affect quelconque, que peut subir l'esprit à tout moment, et qui appartiennent tous au domaine du sensible, par là même éloigné de la connaissance philosophique. C'est un goût qui diffère de la subversion que peuvent provoquer une œuvre d'art, une expérience littéraire, quelques mots peut-être de mauvais goût.

Le goût implique aussi une vision spinoziste du savoir, le bon et le mauvais de l'*Éthique* deviennent le bien fait et le mal fait des concepts, de la pensée. Pas de vérité transcendante ici mais de la convenance, ce qui s'accorde et qui répond



bien à un problème, qui entre en résonance avec ce problème, qui permet la création du concept. Le goût lie ensemble les choses appréhendées. « L'amour du concept bien fait » (Deleuze et Guattari 1991, 75) sous-entend une aptitude particulière à discerner le bon du mauvais. Il ne s'agit pas de vrai ou de faux. Le goût se rapproche pour les auteurs d'un savoir-faire et d'une éducation, d'un lien intrinsèque entre la pensée et le bien fait.

Si on en croit les auteurs, c'est en côtoyant le goût qu'on parvient à avoir le bon goût. Ils replacent ainsi la philosophie dans un processus d'apprentissage, dans la maîtrise qu'implique ce goût — maîtrise que nous fait perdre le séducteur en nous entraînant dans des lieux souvent fort inappropriés — mais reviennent sur leurs pas un peu plus tard dans le texte avec le « "sapere" instinctif presque animal » (76). On retrouve le problème de Deleuze et Guattari, ce philosophe qui doit être chien tout en prétendant à un goût presque divin, le désir de dépouiller le philosophe de sa chair humaine pour le plonger dans le devenir des choses. Mais le philosophe ne peut faire que semblant, il peut rêver et se perdre, mais dès qu'il écrit à la manière d'un philosophe, il retombe pleinement dans l'humain. D'où le « presque animal » qui ne peut qu'être presque et jamais totalement animal. Le rôle du personnage conceptuel est justement de jouer le jeu du presque, de faire semblant d'être animal :

Si le concept est une solution, les conditions du problème philosophique sont sur le plan d'immanence qu'il suppose (à quel mouvement infini renvoie-t-il dans l'image de la pensée?) et les inconnues du problème sont dans les personnages conceptuels qu'il mobilise (quel personnage précisément?) (Deleuze et Guattari 1991, 78).

Pour Deleuze et Guattari, en philosophie, on résout un problème philosophique en créant soi-même ses propres outils, liés aux concepts, aux plans d'immanence, aux personnages conceptuels. D'où le rejet de la dialectique

comme mode de résolution des problèmes, car il ne s'agit pas de simplement juger mais bien de créer. C'est la particularité du mouvement conceptuel qui est ici en jeu, le personnage conceptuel porte *l'inconnue du problème* en transportant une infinité de solutions. Donner ce rôle au personnage conceptuel signifie qu'il y a un problème déjà constitué ou en train de s'élaborer. Cela implique que la pensée saisisse, avant de trouver la solution, les enjeux et la nécessité du problème. Le personnage conceptuel est bien une inconnue, mais qui est toujours rattachée aux variables d'une équation formulée. L'absence de connaissance, l'inconnue, n'est donc jamais totale, comme elle peut l'être en littérature.

La figure littéraire du séducteur fait toujours entrevoir un monde autre, et ce monde est absolument inconnu. Dans la séduction, la perte des repères est souvent complète, on s'abandonne à l'autre (le séducteur, le texte) sans pouvoir toujours, en même temps et dans un élan conjoint de la pensée et de l'affect, le mettre en forme. Deleuze et Guattari évoquent les œuvres de penseurs (« Hölderlin, Kleist, Rimbaud, Mallarmé, Kafka, Michaux, Pessoa, Artaud ») qui « sont "à moitié" philosophes mais [qui] sont aussi beaucoup plus que philosophes » (65). Ils ajoutent :

Certes, ils ne font pas une synthèse d'art et de philosophie. Ils bifurquent et ne cessent de bifurquer. Ce sont des génies hybrides qui n'effacent pas la différence de nature, ne la comblent pas, mais font servir au contraire toutes les ressources de leur « athlétisme » à s'installer dans cette différence même, acrobates écartelés dans un perpétuel tour de force (65).

Ces penseurs sont acrobates par les figures qui hantent leurs écrits. On peut penser ici à la définition que Barthes donne de la figure dans ses *Fragments d'un discours amoureux* : « Le mot ne doit pas s'entendre au sens rhétorique, mais plutôt au sens gymnastique ou chorégraphique ; bref, au sens grec : *σχήμα*, ce

n'est pas le "schéma"; c'est, d'une façon bien plus vivante, le geste du corps saisi en action, et non pas contemplé au repos [...] » (Barthes 1977, 7-8). Tout comme Deleuze et Guattari, Barthes sépare les figures de rhétorique et les figures de pensée, et pourtant, la force qui habite la rhétorique, sa force de séduction, rejoint bien la puissance de la pensée qui a besoin de l'imaginaire. Parler d'acrobatie, de gymnastique, c'est bien souligner que dans la figure, c'est le corps qui est en jeu, c'est le corps qui est touché, corps érotique ouvert à la séduction, « corps tendu » parcouru par le *duende*.

Chez Deleuze et Guattari, les acrobaties des penseurs leur permettent de se tenir en équilibre sur le fil d'une différence irrévocable, entre art et philosophie. Pourtant, le personnage conceptuel de Don Juan, évoqué par les auteurs (64), et plus encore la figure du séducteur littéraire, Johannes dans le *Journal du séducteur*, ne font aucun grand écart entre la littérature et la philosophie. C'est une question de mots me direz-vous, un grand écart ou un saut, une acrobatie ou une nage profonde dans des eaux innommables, quelle est la différence? C'est la différence du corps justement, de l'expression qui n'est pas vaine, mais qui dit toujours quelque chose de la pensée, du lien essentiel entre le corps et la pensée. Les figures de séducteurs sont littéraires tout en étant forces de pensée, elles conservent entière la force philosophique (force de pensée) et la force des affects dans une telle tension qu'en les approchant, on ne peut plus discerner cette prétendue « différence de nature » (qu'est-elle?) entre la littérature et la philosophie. En interrogeant le personnage conceptuel pensé par Deleuze et Guattari — et les reprises kantienne qu'ils font —, il s'agit de penser son rôle dans la raison et dans l'élaboration du savoir afin de comprendre pourquoi il est nécessaire de mener la pensée des figures au delà d'une inscription dans la différence art-philosophie.

### Personnage conceptuel et schème kantien

Dans *Qu'est-ce que la philosophie ?*, les deux auteurs cherchent à mettre au clair certaines idées qui traversent leurs œuvres. Ils assignent ainsi un rôle et une méthode (au sens de poursuite, recherche) au philosophe. Ils ne veulent pas rompre avec la philosophie conçue comme formation des concepts et ils ne veulent pas pour autant laisser de côté la puissance de pensée des œuvres littéraires et artistiques. La philosophie n'est plus seulement « la science du rapport de toutes connaissances aux fins essentielles de la raison humaine » (Kant, *Critique de la Raison pure*, cité par Deleuze 1963, 5), mais la création de concepts, le tracé des plans et l'invention des personnages conceptuels. Création, invention, tracé différent de toute recherche asymptotique du monde en soi et rappellent les définitions kantienne des différentes facultés amenant à la connaissance. Face aux facultés de l'esprit kantienne hiérarchisées (la sensibilité, l'imagination, l'entendement, la raison) et aux différentes synthèses permettant la connaissance, Deleuze et Guattari essaient de penser ensemble, dans un même plan d'immanence, les facultés permettant la philosophie, en insistant sur le désir, qui rappelle l'importance de la « *faculté de désirer* » (Deleuze 1963, 8) autonome chez Kant. En liant l'Imagination aux personnages conceptuels (Deleuze et Guattari 1991, 74), ils font des personnages conceptuels l'équivalent des schèmes kantien :

Mais le schème est une détermination spatio-temporelle correspondant elle-même à la catégorie, en tout temps et en tout lieu : il ne consiste pas en une image, mais *en relations spatio-temporelles qui incarnent ou réalisent des relations proprement conceptuelles* (Deleuze 1963, 28-29).

Les schèmes permettent le travail liant les intuitions aux catégories, si on se rappelle que la faculté d'Imagination transcendantale se situe entre la sensibilité

(intuitions) et l'entendement (concepts). Par les schèmes, une intuition peut être associée à des concepts et les concepts peuvent s'appliquer à la diversité sensible et prendre forme dans la réalité spatiale et temporelle. Ainsi, les personnages conceptuels ne sont justement pas de simples personnages, de simples images romanesques, mais sont l'incarnation des relations entre une multitude de concepts, dans le temps et dans l'espace. Les schèmes, les personnages conceptuels permettent l'élaboration des concepts. Ils parcourent le plan d'immanence, dont la Raison est le tracé (Deleuze et Guattari 1991, 74). Ce sont des « portraits mentaux » (55) qui ne sont pas chargés de reproduire ce qui a été, de « faire ressemblant » (55), « mais de produire la ressemblance en dégageant à la fois le plan d'immanence qu'il [le philosophe] a instauré et les nouveaux concepts qu'il a créés » (55). Le fait que Deleuze et Guattari conservent la ressemblance est essentiel, le philosophe ne doit pas réinventer à chaque fois l'histoire de la philosophie, il doit saisir justement ce qu'ont pensé ses prédécesseurs et relancer leur pensée.

La pensée de la philosophie que Deleuze et Guattari mettent en place, en s'appuyant sur les schèmes et le goût kantien, essaie de lier l'art et la philosophie, de penser leur rapprochement sans pour autant les fondre l'un dans l'autre. Les auteurs cherchent à réintégrer dans la pensée le jugement esthétique, à mettre à jour les potentialités de l'art pour la pensée et à se débarrasser (si possible) des illusions transcendantales. Le personnage conceptuel et la figure esthétique seraient alors les réponses — encore mystérieuses — de Deleuze et Guattari au problème kantien de l'accord entre les différentes facultés, notamment l'imagination et l'entendement, « [q]ue des relations spatio-temporelles puissent être adéquates à des relations conceptuelles (malgré leur différence de nature), il y a là, dit Kant, un profond mystère et un art

caché » (Deleuze 1963, 29), ou encore « car l'imagination et l'entendement diffèrent eux-mêmes en nature, et l'accord entre ces deux facultés actives n'est pas moins "mystérieux" » (Deleuze 1963, 34) et enfin :

Autant dire que les deux premières Critiques ne peuvent pas résoudre le problème originaire du rapport entre les facultés, mais seulement l'indiquer, et nous renvoyer à ce problème comme à une tâche ultime. Tout accord déterminé suppose en effet que les facultés, plus profondément, soient capables d'un accord libre et indéterminé (*Critique du Jugement*, § 21). C'est seulement au niveau de cet accord libre et indéterminé (*sensus communis aestheticus*) que *pourra être posé* le problème d'un fondement de l'accord ou d'une genèse d'un sens commun (Deleuze 1963, 36).

Alors que chez Kant, « l'accord de l'imagination et de l'entendement [donc le goût], dans les arts, n'est vivifié que par le génie » (82), Deleuze et Guattari lient le concept et la figure esthétique à travers le personnage conceptuel, rappelant ainsi le sens commun esthétique qui rend possible l'accord entre Raison, Imagination et Entendement, et renforçant la nécessité de penser ensemble art et philosophie, affects, percepts et concepts. Le personnage conceptuel, en héritant du bon génie kantien, rappelle la tournure romantique de celui-ci et les pas lourds d'une parole philosophique cherchant à cerner la force du littéraire.

En quoi la démarche de Deleuze et Guattari diffère-t-elle de la démarche kantienne ? Il faut revenir au chapitre sur *le plan d'immanence* dans *Qu'est-ce que la philosophie ?* :

Ce sujet, Kant le nommera transcendantal et non transcendant, précisément parce qu'il est le sujet du champ d'immanence de toute expérience possible auquel rien n'échappe, l'extérieur autant que l'intérieur. Kant récuse tout usage transcendant de la synthèse, mais il rapporte l'immanence au sujet de la synthèse comme nouvelle unité, unité subjective. Il peut même se donner le luxe de dénoncer les Idées transcendentes, pour en faire l'« horizon » du champ immanent au sujet. Mais, ce faisant, Kant trouve la manière moderne de sauver la transcendance : ce n'est plus la

transcendance d'un Quelque chose, ou d'un Un supérieur à toute chose (contemplation), mais celle d'un Sujet *auquel* le champ d'immanence ne s'attribue pas sans appartenir à un moi qui se représente nécessairement un tel sujet (réflexion) (Deleuze et Guattari 1991, 48).

Ainsi se trouve définie la différence essentielle entre le cheminement de Kant et celui de Deleuze et Guattari. D'une part, Deleuze et Guattari récupèrent la différence kantienne entre le transcendantal et le transcendant pour évacuer toute pensée de la transcendance (de la foi, du sacré) de la philosophie. D'autre part, ils explorent le fait (*quid facti?*) et le droit (*quid juris?*) de la pensée sans pour autant la rapporter au sujet moderne, au moi transcendantal qui permet à la raison de trouver une assise toute puissante. Le personnage conceptuel est justement chargé de déconstruire cette hégémonie du moi pour tout ramener à un même plan d'immanence. Il s'agit de se défaire de toute référence extérieure au plan d'immanence pour penser les concepts comme possibles, et les personnages conceptuels comme des autrui (44). Deleuze et Guattari mettent ainsi en place une matrice de la pensée, et peut-être plus encore une matrice sur le penser, sur les différentes voies offertes pour penser, à travers des concepts s'attachant au mouvement et à la traversée (les lignes, les plans, le chaos). Ils proposent à la philosophie d'enregistrer les activités qui « recourent le chaos » (196) et de mettre à jour les plans et leurs composantes au sein desquels se déploient ces activités. On ne parle pas ici d'un nouveau *Discours de la méthode*, l'ouvrage de Deleuze et Guattari pose la philosophie comme une manière de penser avec l'art et la science. L'arbre cartésien offre un modèle vertical et hiérarchique qui ne correspond plus aux rhizomes de *Qu'est-ce que la philosophie?* Les philosophes essaient de penser ensemble les différents plans de la pensée, mais perpétuent la division de l'art et de la philosophie, division qui occupe le cœur de mon problème.

### **Personnage conceptuel et figure esthétique**

Il y a, dans les prémisses de cette thèse, deux figures qui me hantent, le matador et le séducteur. Ces figures évoquent, entre autres, la séduction, le sacré, la figurabilité, la pensée, la subjectivité, l'intériorité, le secret. Comment faire, dès lors, devant le foisonnement de ces questionnements disparates pour penser cela sans perdre la puissance et l'intensité des figures? Comment ne pas totalement se perdre? Faut-il se perdre un petit peu, en laissant des miettes sur son chemin? Faut-il se lancer en n'ayant pour tout filet que ces pauvres miettes qui seront peut-être mangées? Les figures décrivent cette oscillation entre la perte, le détour et la trace; la miette devient parfois caillou, concept, point solide qui promet pour un temps de ne pas disparaître, même si nous savons bien que les certitudes s'envolent. Les figures envahissent et font pleurer, crier, hurler. Elles ne promettent pas la sécurité offerte par les personnages conceptuels, liés aux concepts. Elles n'offrent aucune promesse de réponse rationnelle. Elles réclament un investissement personnel; pour les approcher, il faut se laisser toucher par elles, émouvoir. Ces figures s'approchent du personnage conceptuel et de la figure esthétique décrits par Deleuze et Guattari sans pour autant les recouper, car elles déconstruisent justement le mur élaboré entre personnage conceptuel et figure esthétique.

Deleuze et Guattari essaient de retrouver les traces de la vie littéraire qu'insufflent les personnages conceptuels à la philosophie. Ils inscrivent les personnages conceptuels tant dans une démarche historique par rapport à la philosophie que dans une pensée du devenir de la philosophie :



En tout cas, l'histoire de la philosophie doit passer par l'étude de ces personnages, de leurs mutations suivant les plans, de leur variété suivant les concepts. Et la philosophie ne cesse de faire vivre des personnages conceptuels, de leur donner la vie (Deleuze et Guattari 1991, 61).

Les auteurs essaient de mettre à jour des schèmes, des portraits mentaux qui donnent une peau aux concepts. Ainsi, si : « la figure théâtrale et musicale de Don Juan devient personnage conceptuel avec Kierkegaard » (64), si Deleuze et Guattari font de Don Juan et de Johannes le séducteur des personnages conceptuels chez Kierkegaard, c'est en rappelant que le nom du philosophe importe peu, mais que ces figures, ces séducteurs, sont « les véritables sujets de sa philosophie » (62). On écarte le visage trop familier de Kierkegaard, son aventure avec Régine, pour laisser place aux blocs de concepts transportés par Don Juan et Johannes. Le personnage conceptuel signifie Kierkegaard signant *Johannes le séducteur* et permettant une pensée nouvelle de la séduction, une pensée qui se détache de la tradition mythique. Pour Deleuze et Guattari, Don Juan est une figure esthétique chez Tirso de Molina ou chez Byron, il devient personnage conceptuel chez Kierkegaard. Ne pouvant conserver ensemble la production artistique et la puissance de la pensée au sein d'une réflexion philosophique, car les affects et la raison font souvent mauvais ménage, les philosophes séparent les figures littéraires des figures philosophiques, personnages conceptuels.

Les figures littéraires évoquent les grands problèmes de l'existence en touchant, en affectant le sujet et sans constituer ces problèmes comme objets d'une réflexion rationnelle, sans rattacher les figures à une équation philosophique. Si la littérature plonge dans les problèmes sans indiquer d'issue de secours, la philosophie construit ses problèmes et offre des solutions. Le

personnage conceptuel de Don Juan chez Kierkegaard pose ainsi, pour Deleuze et Guattari, certains concepts fondateurs de la philosophie kierkegaardienne. Cette séparation est cependant bien aléatoire, car Don Juan conserve chez Kierkegaard une force littéraire. Kierkegaard ne met pas en place une série de concepts isolés des affects. Ce n'est pas seulement la voix du Don Giovanni de Mozart qui résonne dans l'écriture de Kierkegaard, c'est une figure nouvelle, tant philosophique que littéraire, qui se développe dans les accents d'une voix subjective. C'est justement la force de l'écriture kierkegaardienne, et plus particulièrement de sa figure de séducteur, d'être tout à la fois littéraire et philosophique. Une telle écriture ancre la pensée dans le paradoxe, dans la contradiction, forçant le lecteur à investir l'écriture pour forger sa propre pensée, dans une expérience subjective.

De même, lorsque Deleuze et Guattari font d'Abraham ou du « chevalier de la foi » (72) de Kierkegaard des personnages conceptuels, ils introduisent ces figures dans leur propre champ philosophique. La transcendance importe seulement par les « possibilités immanentes infinies qu'apporte l'existence de celui qui croit que Dieu existe » (72). Le lien entre la transcendance et l'immanence n'est plus pensé comme un lien effectif, et affectif, mais seulement comme un lien pour et dans la pensée philosophique. En allant chercher chez Kierkegaard le personnage sacré et littéraire d'Abraham, et en en faisant un personnage conceptuel, ils voient celui-ci de la puissance affective, de l'émotion — que Kierkegaard par ailleurs ne cesse de transmettre — pour en faire le véhicule de la pensée de la transcendance chez Kierkegaard. Ils évacuent la transcendance comme expérience vécue pour en faire un concept, un objet de la pensée, permettant de penser l'immanence, qui est pour eux le seul plan valable. En bons post-modernes, ils font du vertical, d'une relation à un absolu

autre, radicalement différent et au-delà de nous, une vaste blague littéraire, un conte religieux pour fous et égarés. Faire de la transcendance une figure alimentant la création existentielle dans l'immanence est problématique pour quiconque s'intéresse à Kierkegaard. À la fin du chapitre sur les personnages conceptuels, Deleuze et Guattari écrivent : « Même l'histoire de la philosophie est tout à fait inintéressante si elle ne se propose pas de réveiller un concept endormi, de le rejouer sur une nouvelle scène, fût-ce au prix de le tourner contre lui-même » (81). Ils font exactement cela pour les concepts kierkegaardien, pour la transcendance, ils la retournent sur elle-même pour qu'elle dise autre chose, qu'elle participe à une nouvelle création. Don Juan et le séducteur sont des personnages conceptuels, car ils sont pour eux *intéressants* pour la pensée kierkegaardienne, pour le problème philosophique de l'existence face à autrui et à l'infini. Mais les rendre simplement intéressants évacue le bouleversement que provoque leur rencontre par et dans le médium littéraire.

Pourquoi la pensée philosophique, chez Deleuze et Guattari, a-t-elle tant besoin du personnage conceptuel ? Deleuze parle sans cesse par images. Dans ses cours donnés à Vincennes, il ne cesse de répéter à ces étudiants l'importance de projeter dans les situations les plus concrètes les paroles philosophiques. Le personnage conceptuel est une manière de faire cela, une façon concrète de penser. Il ne s'agit pas, comme avec l'affect littéraire, de perdre la maîtrise, il s'agit de la retrouver. Je commence à penser, je me perds, mes pensées s'écartent. Je sens qu'elles vont ensemble, qu'elles sont profondément liées, mais je n'arrive pas à mettre le doigt dessus. J'hésite, c'est cela, mais ce n'est pas exactement cela. Et puis, entre toutes ces pensées, une forme se dessine, quelque chose qui dit ces indécisions, qui permet les intervalles et les interstices tout en éclairant le savoir acquis. Le personnage conceptuel, par l'accès au

sensible spatial et temporel qu'il pose, accompagne la pensée. Il y a des crevasses et des ravins dans le personnage conceptuel, des trous noirs qui permettent aux penseurs de s'en donner à cœur joie. Décider de passer par le personnage conceptuel, c'est donner une dimension pratique à la pensée pour établir des relations entre les concepts. Et le personnage conceptuel évince les personnes ; ses traits personnalistiques ne décrivent pas une personne, mais un mode de pensée. L'émotion que provoque une ride décrite sur un visage littéraire n'a plus lieu ici. Le personnage conceptuel va au-delà de la subjectivité sans tomber dans l'objectivité, cherchant à briser l'éternelle dichotomie qui donne soit dans la subjectivité, soit dans l'objectivité.

Il ressemble ainsi à une fiction pensante. Une fiction qui dessine en creux, qui fait signe, assez construite pour être personnage. Il occupe au départ les interstices fictionnels de la pensée. Un parallèle avec la figure esthétique, bloc d'affects et de percepts chez Deleuze et Guattari, permet de mieux comprendre le personnage conceptuel. Un affect est pour Deleuze le passage entre deux états, deux vécus, deux affections. Un affect est mouvement. On voit ici la récupération philosophique opérée de façon à se détacher du vécu, de l'expérience émotive, du corps emporté par la passion, pour mettre à jour le mouvement de la pensée. Le concept serait-il alors un point séparant deux conceptions ? Un éclair entre deux états d'idées, deux visions du monde ? Il y a cet aspect mouvant dans le concept, cette impossibilité de le réduire à une idée finie, tout comme la figure esthétique qui plonge dans l'infini du chaos.

Le personnage conceptuel porte des découvertes conceptuelles, donc philosophiques. Lorsque les pensées s'activent dans le personnage conceptuel, elles sortent d'un espace défini pour entrer dans le pays des personnages mouvants, ceux qui changent et ceux qu'on peut penser. Un personnage n'est

pas exactement défini, je peux m'aventurer au-delà des mots donnés pour le décrire. Un personnage est puissance de création, puissance de pensées, s'il est personnage conceptuel. Il est ainsi puissance de rapports, il pose des rapports et les rend visibles ou tactiles. Le personnage conceptuel nous fait toucher quelque chose. On ne *dit* pas à travers le personnage conceptuel quelque chose sur, on ne *dit* pas quelque chose, on n'*explique* pas quelque chose. On crée de nouveaux rapports, agissant dans le monde. Le personnage conceptuel permet aux concepts de garder une certaine vitalité. Mais il ne parvient pas à garder vive la parole littéraire qui l'a précédé.

En explorant les liens entre le personnage conceptuel et la figure, on peut penser le personnage conceptuel en relation avec les figures de style que sont la personnification et la prosopopée. À la différence de la personnification qui associe une personne à une abstraction, le personnage conceptuel est puissance de relations des concepts, il n'y a plus d'équation entre une personne et une abstraction. Quant à la prosopopée — dans laquelle on retrouve le grec *πρόσωπον*, personne —, on peut considérer le personnage conceptuel comme une prosopopée sans référent dans le monde des choses, sans relation à une personne morte, à un animal, à une abstraction définie, tout en apportant à la pensée les bienfaits de la prosopopée, donnant des traits à une constellation d'abstractions conceptuelles, un masque, *persona*.

S'ils s'inspirent de figures littéraires, les personnages conceptuels ne sont pas pour autant reprises de pensées ou d'abstractions déjà définies. La création des concepts et le passage des figures littéraires aux personnages conceptuels sont concomitantes, elles ne se précèdent pas, elles interviennent dans la pensée ensemble. C'est rappeler ici l'importance de l'écriture, d'une langue portée par une plongée artistique, dans la pensée et en même temps

la difficulté de l'entremêlement entre philosophie et littérature. Le personnage conceptuel s'inscrit ainsi dans une temporalité, il ne surgit pas du jour au lendemain, dans l'instantanéité. Il prend forme dans le texte, dans l'écrit avant de parvenir à la philosophie. Il y a dans cette reprise de figures littéraires par la philosophie un sous-entendu problématique, qui implique que, si la littérature pense, elle ne donne pas accès à la connaissance de la vie, à un savoir valable, communicable. Il faudrait que la philosophie prenne en charge les interrogations de la littérature pour mettre à jour des questionnements qui puissent faire l'objet d'une communication directe. Faire cela, c'est mettre de côté la puissance de l'expérience intérieure du littéraire.

Le fait que Deleuze et Guattari utilisent le mot *personnage* dans le personnage conceptuel nous place tout de suite dans la fiction, dans la littérature, nous inscrit dans un récit, donc dans une temporalité. C'est là le rappel de l'expérience littéraire que cherche à évoquer le personnage conceptuel. À la différence d'une personne, ancrée dans le réel, soumise aux conditions physiques du monde, le personnage peut s'en extraire, il peut jouer avec ces conditions. Pouvoir s'en détacher signifie être capable de penser conceptuellement. Le personnage conceptuel relie ainsi le sensible, l'empirique, le concret à l'abstrait, au suprasensible. Deleuze et Guattari reprennent un terme-clé de la littérature, le personnage, et le tournent de façon à en faire un concept philosophique, une figure abstraite. Un personnage, en littérature, en théâtre, joue un rôle, porte un masque. Il permet de penser par le masque, sans toujours chercher à toucher à l'essence même de l'être. Ce qui compte, ce sont les multiples relations que créent le personnage, c'est la découpe du personnage. Dire personnage et non personne, c'est privilégier l'enveloppe sur la subjectivité, la peau sur la chair.

On sort ici de la subjectivité, on trouve un bloc qui transperce le moi et qui va au-delà<sup>9</sup>. Sous couvert de dissolution du moi, on retrouve la pensée qui se dédouble, la conscience sujet et objet, la tradition philosophique occidentale qui veut que, pour penser et savoir, un sujet constitue son objet. Le corps parcouru par l'émotion et la sensation deviennent ainsi objets de la pensée philosophique. Le personnage conceptuel a ainsi quelque chose de plus humain que la figure esthétique envisagée par Deleuze et Guattari, il est raisonnable. Pierre Montebello définit ainsi la figure et son *devenir non-humain* :

Une Figure non figurative est au fond une Figure qui ne raconte pas l'homme, qui ne parle pas du vécu d'homme, qui n'a rien de subjectif, elle est sans fantasme, sans mémoire, sans vécu personnel, en elle les affects ne sont plus personnels (Montebello 2008, 207).

Poser la figure comme non-humaine, et donner une apparence humaine au personnage conceptuel, c'est penser l'art et la philosophie comme deux expériences radicalement différentes. Je viens de lire un texte au style imagé, parcouru par de multiples figures. Un texte vivant, qui ne se conçoit pas comme un univers clôt et fermé, mais qui soulève plus qu'il ne dit. La langue devient un serpent qui me hante, cela rebondit dans ma tête, les mots, le goût des mots m'envahit. Je ne peux m'en défaire. Je m'attache ensuite à lire une thèse de doctorat, mais je n'y parviens pas. Mon regard glisse sur les phrases, rien ne m'accroche, je suis partie dans la folie des figures, dans leur jeu, dans les échos d'une voix au corps hurlant. Nous connaissons ces impressions laissées par les figures, nous savons qu'il n'est pas facile de lutter contre elles, car elles nous hantent ; on ne peut s'en séparer, car on ne peut les combattre rationnellement. Face à une figure, on est souvent dans l'incapacité de nommer sa réaction, d'expliquer rationnellement les effets de la figure sur le soi. On ne peut pas

---

9. « Je ne suis plus moi, mais une aptitude de la pensée à se voir et se développer à travers un plan qui me traverse en plusieurs endroits » (Deleuze et Guattari 1991, 62).

mettre de mots sur des impressions par définition imprécises. Une figure envahit la personne qui la reçoit. On la décrit, mais ce n'est toujours qu'une description partielle. Et les figures décrites de manière exhaustive ne sont que des figures mortes, vieilles par la poussière des mots accumulée au fil des années et des spécialistes.

Ce que Deleuze a fait avec les figures esthétiques dans *Francis Bacon, Logique de la sensation*, lorsqu'il montre l'importance de la figure esthétique qui ne représente plus, ne narre aucune histoire, mais plonge dans le chaos et le compose, il essaie de le faire maintenant avec le personnage conceptuel :

On peint, on sculpte, on compose, on écrit avec des sensations. On peint, on sculpte, on compose, on écrit des sensations. Les sensations comme percepts ne sont pas des perceptions qui renverraient à un objet (référence) : si elles ressemblent à quelque chose, c'est d'une ressemblance produite par leurs propres moyens, et le sourire sur la toile est seulement fait de couleurs, de traits, d'ombre et de lumière (Deleuze et Guattari 1991, 156).

Le personnage conceptuel n'est pas un personnage qui raconte une histoire — la vieille haine de la raison pour les historiettes et les fables —, il n'est pas là pour que l'on étudie ses traits de caractères. Il porte la découverte de nouveaux concepts. Deleuze et Guattari veulent trouver des mots, des formules, qui permettent de penser en même temps les champs esthétiques, philosophiques et scientifiques, penser ensemble la nouveauté de chaque découverte dans ces champs. Ils cherchent à montrer que la philosophie tente toujours de recoller les morceaux après les avoir fait éclater. Il ne s'agit pas ici de mettre en scène une petite histoire qui raconte les concepts et les illustre, il s'agit de rentrer directement dans le problème philosophique, de façon à ce que la découverte ne puisse plus passer inaperçue, puisqu'elle est elle-même portée par le personnage conceptuel. Le choc, le *déboussolement*, le tremblement de terre que provoque



la littérature sont enregistrés par le personnage conceptuel, il en tient compte, mais n'offre pas le visage dévasté d'une terre qui a tout perdu. Il doit permettre la construction, ou la reconstruction.

Le personnage conceptuel et la figure esthétique se rejoignent en cherchant à écarter les figures préétablies, les clichés de la raison ou de l'imagination, pour créer de nouveaux concepts, affects, percepts : « Ce qui dépend d'une libre activité créatrice, c'est aussi ce qui se pose en soi-même, indépendamment et nécessairement : le plus subjectif sera le plus objectif » (Deleuze et Guattari 1991, 16). Qu'est-ce qui différencie une perception d'un percept ? La perception est absolument dépendante d'un ici et d'un là, le percept peut quant à lui passer d'un corps à un autre. La perception est un point dans l'univers où le signal envoyé par un objet est ressenti par un sujet. Le percept est un signe, lié à une corporéité (une note, un tableau, un statue, un dessin...), qui peut être perçu par une multitude de subjectivités différentes et qui peut créer, dans la rencontre, des phénomènes et des sens toujours neufs. On retrouve cette mouvance dans le concept, portée par le personnage conceptuel. Percept, affect, concept, personnage conceptuel, figure esthétique, autant de mots qui essaient de penser le passage du concret à l'abstrait, de la pensée prise dans la matière à la pensée pure, car c'est encore elle que l'on glorifie et que l'on loue, c'est elle qui rayonne, rappelant l'idéal qui parcourt la philosophie occidentale, la séparation du corps et de l'esprit.

### **Figures de la séduction**

Dans une pensée de la séduction, dans une approche de la figure du séducteur littéraire, le personnage conceptuel et la figure esthétique fournissent quelques réponses et de nombreuses interrogations. Le séducteur littéraire n'est

pas un personnage conceptuel dans le sens que lui donnent Deleuze et Guattari, car il n'évolue pas seulement sur le plan de la philosophie. Il n'est pas pour autant une figure esthétique (toujours dans le sens que lui donnent Deleuze et Guattari), il est lié à un savoir qui n'est pas que plongée dans le sensible. Il ouvre ainsi sur un savoir spirituel, entraînant la mise en mouvement de l'esprit et l'élaboration de nouvelles possibilités pour la vie au sein d'une mise en situation, d'une réduplication. On retrouve ainsi, chez le séducteur et le matador, certains aspects des personnages conceptuels et des figures esthétiques. Étrangeté du *Journal du séducteur*, personnage philosophique égaré dans une histoire de séduction. Non pas égaré, mais prenant tout son sens, revêtant la peau de Johannes. Dialogue constant de Johannes le séducteur avec Johannes le philosophe esthète. Chez Hofmannsthal, dans *Le fou et la mort*, Claudio est une figure littéraire ; en le suivant, le lecteur peut imaginer des réponses apportées aux questions soulevées par la séduction, sans qu'aucun concept ne soit clairement mis en place.

On pourrait reprendre les traits (catégories) énoncés par Deleuze et Guattari pour décrire le personnage conceptuel du séducteur. Il serait Narcisse, *traits pathiques* (Deleuze et Guattari 1991, 68) et séducteur, *traits relationnels* (69). Il promène avec lui, et fort près, le séduit, la séduite, mais aussi la duègne protectrice, l'autre prétendant. On a tendance à perdre le caractère plein des personnages conceptuels pour en faire de simples images-plans de la pensée, alors que le personnage conceptuel, c'est la pensée même en énonciation et donc en construction. Dans la séduction, la pensée séductrice se construit dans les mouvements du séducteur et du séduit. Le *trait dynamique* (69) du séducteur serait le saut dans la reprise, la création dans l'aller-retour. Son *trait juridique* (70) serait de connaître le bien et le mal et de n'en pas tenir compte.

Non pas par delà le bien et le mal, mais en deçà, dans une aphasie chronique où le séducteur n'est simplement pas concerné. Les *traits existentiels* (70), le mode d'existence du séducteur, résideraient dans le paradoxe de la relation à l'autre. Faire cela — reprendre des traits préalablement définis par le discours philosophique pour les appliquer à une figure littéraire —, ce serait vouloir retracer, à partir d'un concept philosophique, les mouvements de la philosophie dans une mise en scène littéraire de la séduction. Ce serait donc mettre de côté l'émotion qui fait que cette mise en scène est littéraire.

En réfléchissant sur le séducteur, en s'éloignant de Johannes, séducteur kierkegaardien qui garde le contrôle et appartient plus à l'éther qu'à la boue terrestre, en pensant à la séduction dans *Matador* de Pedro Almodóvar, on voit se profiler non plus un seul personnage, mais un couple, des figures qui se répondent l'une l'autre, qui évoluent ensemble. À propos des couples qui habitent la pensée philosophique, Deleuze et Guattari écrivent :

Il y a *les traits relationnels* : « l'Ami », mais un ami qui n'a plus de relation avec son ami que par une chose aimée porteuse de rivalité. C'est le « Prétendant » et le « Rival » qui se disputent la chose ou le concept, mais le concept a besoin d'un corps sensible inconscient, endormi, le « Garçon » qui s'ajoute aux personnages conceptuels. N'est-on pas déjà sur un autre plan, car l'amour est comme la violence qui force à penser, « Socrate amant », tandis que l'amitié demandait seulement un peu de bonne volonté ? Et comment empêcher une « Fiancée » de prendre à son tour le rôle de personnage conceptuel, quitte à courir à sa perte, mais non sans que le philosophe lui-même ne « devienne » femme ? Comme dit Kierkegaard (ou Kleist, ou Proust), une femme ne vaut-elle pas mieux que l'ami qui s'y connaît ? Et qu'arrive-t-il si la femme elle-même devient philosophe ? Ou bien un « Couple », qui serait intérieur à la pensée et ferait de « Socrate marié » le personnage conceptuel ? (Deleuze et Guattari 1991, 69)

Deleuze et Guattari cherchent les traits des personnages conceptuels. Ces traits définissent les relations qui s'établissent dans la pensée. Avec l'Ami comme

personnage conceptuel, le combat ne fait pas rage, la pensée s'éveille vers l'objet de l'amitié, le rival est là, mais le jeu de la pensée est encore souriant. Si Socrate cependant devient amant, on sort de la joute amicale et intervient l'Éros dans la philia, la passion amoureuse, la peur du rival, le désir de gagner, le risque de la perte, la colère. Un « Socrate marié » comme personnage conceptuel, c'est un Socrate qu'on ne peut séparer de Xanthippe, un Socrate qui ne pense plus sans une harpie qui le houspille, qui ne peut être accoucheur d'esprit, sage-femme, sans cette possibilité qu'il *devienne lui-même sa femme*, en perdant la chère patience. Ce sont alors des concepts qui se créent dans la tempête, dans la dispute, et toujours dans la relation à autrui, un autrui encore proche. Socrate marié s'énerve, perd son sang-froid, devient violent face à la femme qui l'empêche de penser en silence.

À la place de Xanthippe, on peut aussi penser à Cordélia, la « Fiancée » qui devient personnage conceptuel pour Deleuze et Guattari parce qu'elle permet de penser l'absolu poétique et religieux. Kierkegaard signant *Cordélia*, c'est le philosophe pensant la séduction du point de vue de la séduite, c'est la création de concepts dans un devenir femme qui remet en cause la toute-puissance de Don Juan. C'est le séducteur qui se fait religieuse, fiancée du Christ, Abraham au féminin tendant amoureusement l'oreille pour saisir la voix divine. Passer par la Fiancée, c'est penser ensemble le plan esthétique et le plan religieux. Le personnage conceptuel de la Fiancée serait la voix qui susurre que le séducteur n'est rien sans la séduite, que le séducteur peut devenir séduite, et la séduite peut devenir séductrice. La femme introduit aussi autrui, autrui qui importe non plus comme opposition au moi, mais comme corrélat d'un personnage conceptuel antérieur, d'une figure de philosophe qu'il faut repenser. Et si la femme elle-même « devient philosophe », c'est la minorité

qui crée des concepts à sa manière, qui produit la différence et secoue la vieille figure machiste de Don Juan, qui défait la figure d'un penseur, Socrate, patient, pour produire des concepts, peut-être dans l'impatience, ou peut-être tout simplement dans l'écoute des affects. Enfin, penser un « Couple » comme personnage conceptuel, c'est faire du désir le moteur de la recherche et de la pensée. Partir des personnages conceptuels envisagés en couple par Deleuze et Guattari pour penser les figures en couple, le séduit et la séduite, la séductrice et le séduit, le matador et le *toro*, permet effectivement d'approcher la pensée autrement, non pas dans la caverne du philosophe ermite, mais dans la tension d'un dialogue violent et passionnel. La danse de la pensée pourrait se faire selon le *temple*, le rythme tauromachique. Ce sont des possibilités d'existence qui sont pensées, des forces qui se répondent et se construisent mutuellement, sans que l'Un puisse être séparé de l'Autre.

Deleuze et Guattari donnent un nouveau vocabulaire à la philosophie, de nouvelles figures ; « le sujet et l'objet » sont remplacés par le « territoire » et la « terre » (Deleuze et Guattari 1991, 82). Il ne s'agit plus seulement de dresser un portrait de la raison, catégorisant et hiérarchisant ses différentes fonctions, mais de rendre le mouvement de celle-ci, à travers les concepts, les personnages conceptuels et le plan d'immanence. Geste qui cherche à réintégrer couleurs, saveurs et textures dans la recherche philosophique, dans le déploiement de la pensée. La raison n'est pas évacuée ; si Deleuze et Guattari évoquent les moments de non-savoir, de non-raison qui parcourent l'esprit dans certaines rencontres, ils ne pensent pas ces moments en lien avec le savoir philosophique, ils impliquent qu'ils le précèdent, mais le passage du non-savoir au savoir reste obscur. Le changement philosophique que mettent en œuvre Deleuze et Guattari nécessite un changement de perspective, de vocabulaire, il ne s'agit

plus d'une philosophie cartésienne, soumise à la puissance de la lumière.

De nouvelles images opèrent ici. Ils utilisent des images littéraires, des figures sans cesse reprises par la suite, jouant ainsi avec la force du littéraire, de l'imagination qui s'interroge sur ces étranges Corps sans Organes, rhizomes et territoires. Ce sont des figures chargées d'énoncer un certain savoir, des pensées, une réflexion, tout en laissant dans le flou, tout en laissant travailler l'imagination. Cet entre-deux qui prétend au littéraire tout en restant fondamentalement ancré dans la philosophie crée une tension dans l'œuvre de Deleuze et Guattari, la vague impression de pensées non achevées ou masquées par des mots envoûtants. Le personnage conceptuel et la figure esthétique sont ainsi des notions importantes pour penser la séduction, mais qui ne fournissent aucune solution toute prête. En se situant clairement dans deux champs distincts, l'art et la philosophie, ces concepts empêchent de penser le moment où la séparation entre l'affect et la pensée s'efface, où la concentration est telle que le savoir s'accomplit pleinement. Ainsi, la figure littéraire du séducteur et la figure du matador — dans ma recherche, littéraire et cinématographique — ne peuvent-elles pas se définir comme personnage conceptuel ou figure esthétique, car elles donnent à penser autre chose, un problème qui diffère de ceux auxquels répondent les concepts élaborés par Deleuze et Guattari.

La figure du séducteur — qui nous permet de penser la séduction tout en amenant un investissement subjectif par l'affect — et la figure du matador — qui nous fait plonger dans la passion de la séduction et de la tauromachie et qui, avec le *duende*, ouvre sur un espace dépassant la séparation de l'affect et de la raison — me permettent d'approcher la séduction à partir des affects et de la pensée. La figure du matador est le *daimon* de la séduction, elle fait voyager la pensée de la séduction. C'est en pensant les extrêmes de

la séduction, c'est en l'associant à des figures qui l'éclairent, que l'on peut comprendre son importance pour le monde contemporain, sa pertinence pour une pensée de l'espace intérieur, et pour une réflexion sur la littérature. Cette réflexion s'accompagne d'une mise en scène imaginaire de la séduction, d'une mise en scène onirique du *duende*. Ces rêveries non raisonnables constituent la possibilité de penser mon sujet.

## CHAPITRE 2

### L'ÊTRE POUR L'AUTRE

Ma Cordélia !

J'ai un secret à te confier, mon amie intime. À qui pourrais-je le confier ? À l'écho ? Il le trahirait. Aux étoiles ? Elles sont glaciales. Aux hommes ? Ils ne le comprennent pas. Il n'y a que toi à qui j'ose le confier, car tu sais l'oublier. Il existe une jeune fille plus belle que le rêve de mon âme, plus pure que la lumière du soleil, plus profonde que la source de la mer, plus fière que le vol de l'aigle — il existe une jeune fille — oh ! Penche ta tête vers mon oreille et vers ma voix, pour que mon secret puisse s'y faufiler — j'aime cette jeune fille plus que ma vie, car elle est ma vie ; je l'aime plus que tous mes désirs, car elle est mon seul désir ; plus que toutes mes pensées, car elle est mon unique pensée ; plus ardemment que le soleil aime les fleurs ; plus intimement que le chagrin le secret de l'âme en peine ; plus impatiemment que le sable brûlant du désert aime la pluie — je suis attaché à elle avec plus de tendresse que le regard de la mère à l'enfant, avec plus de confiance qu'une âme en prière ; elle est plus inséparable de moi que la plante de sa racine (Kierkegaard 1943b, 309-310).

Min Cordélia ! En Hemmelighed har jeg at betroet Dig, min Fortrolige. Hvem skulde jeg betroet den ? Ekcho ? det vilde forraade den. Stjernerne ? de ere kolde. Menneskene ? de forstaae den ikke. Kun Dig tør jeg betroet den ; thi Du veed at gjemme den. Der er en Pige, skjønnere end min Sjæls Drøm, renere end Solens Lys, dybere end Havets Kilde, stoltere end Ørnens Flugt — der er en Pige — O ! bøi Dit Hoved til mit Øre og til min Tale, at min Hemmelighed kan snige sig ind deri — denne Pige elsker jeg høiere end mit Liv, thi hun er mit Liv, høiere end alle mine Ønsker ; thi hun er mit eneste, høiere end alle mine Tanker ; thi hun er min eneste ; varmere end Solen elsker Blomsteret ; inderligere end Sorgen det bekymrede Sinds Lønlighed ; længselsfuldere end Ørkenens brændende Sand elsker Regnen — hende hænger jeg ved ømmere end Moderens Øie ved Barnet ; tillidsfuldere end den Bedendes Sjæl ved Gud ; uadskilleligere end Planten ved sin Rod (Kierkegaard 2008b, 416).

Dans les tours et détours des multiples figures de style que l'on retrouve



dans le texte danois du *Journal du séducteur*<sup>1</sup>, on se laisse prendre au jeu de la déclaration d'amour. « Le soleil aime les fleurs », « Solen elsker Blomsteret », et non les fleurs aiment le soleil, les fleurs ont besoin du soleil. Incohérence dont le lecteur n'a cure à la première lecture, qu'il s'agisse des fleurs ou du soleil, on lui parle d'amour. Mais qu'est-ce que cet amour au sein duquel le soleil, pour glorifier sa beauté, pour parvenir au règne de l'esthétique, a un besoin absolu des fleurs — on les imagine héliotropes, des tournesols tournés vers le séducteur pour acclamer et nourrir sa puissance ? La jeune fille est rêvée par l'âme du séducteur — ce ne sont plus les hommes qui rêvent Dieu à leur image mais Dieu, le séducteur, qui rêve l'homme, la femme, à son image. Les phrases kierkegaardienues dessinent le tragique de l'existence amoureuse dans les volutes d'un vocabulaire artistique. Dans l'amour, et plus encore dans la séduction, on rêve souvent l'autre plutôt que de se confronter à son existence. La cristallisation<sup>2</sup> ne protège pas l'autre, la beauté qu'elle lui attribue n'est qu'une enveloppe de cristal qui le réduit à de pauvres morceaux de sel recouvrant son être, de vagues minéraux qui, par les étincelles lancées (dans et par les yeux de l'amoureux) répondent au désir de voir en l'autre un reflet éclatant du moi.

Le sujet se construit en rêvant l'autre, en tentant d'être le soleil de fleurs capricieuses, qu'il faut sans cesse séduire pour leur rappeler que notre présence leur est nécessaire. Sans l'autre, quelle image aurait-on de soi ? Comment pourrait-on se voir, se comprendre, être conscient de soi ? L'amour mène l'importance de la présence de l'autre à une exigence vitale, qui amène à proclamer, « elle est ma vie », « hun er mit Liv ». Mais si l'autre est ma vie,

---

1. Homéoptote, anaphore, rhétorique, épiphore, antépiphore, triple anadiplose, concaténation, épanode, pour plus de détails, voir le mémoire de maîtrise, Mathilde Branthomme. *L'image du séducteur au XIXe siècle dans la littérature européenne*. Toulouse : Université de Toulouse II-Le Mirail, 2005, 184.

2. « Ce que j'appelle cristallisation, c'est l'opération de l'esprit, qui tire de tout ce qui se présente la découverte que l'objet aimé a de nouvelles perfections » (Stendhal 1965, 35).

quelle est sa vie? Peut-il ou peut-elle se définir en dehors de la relation à mon être? L'âme priant Dieu, « den Bedendes Sjæl ved Gud », image par laquelle Johannes évoque son attachement pour Cordélia, rappelle que l'autre peut être l'absolument transcendant, Dieu pour Kierkegaard. Si celui-ci passe par la métaphore du transcendant, c'est pour dire que la relation religieuse est relation amoureuse et que le rêve du séducteur, en étant esthétique, n'est pas si loin du transcendant. Le modèle de l'amour entre deux êtres présentés dans la Bible se base sur le modèle du lien entre Dieu et le croyant : « Si quelqu'un vient à moi sans haïr son père, sa mère, sa femme, ses enfants, ses frères, ses sœurs, et jusqu'à sa propre vie, il ne peut être mon disciple » (*La bible de Jérusalem* 1975, Luc 14,26)<sup>3</sup>. L'exigence posée de tout quitter pour suivre le Christ rejoint la demande de Dieu à Abraham, le sacrifice du fils, la reconnaissance du fils non pas comme fils, mais comme être à sacrifier pour Dieu, pour la relation sacrée à établir entre l'homme — le monde — et le transcendant — Dieu.

Ces histoires bibliques ne sont pas des petits grains anodins dans le chapelet des histoires sur l'amour, la haine, la séduction. Elles évoquent un idéal de relation amoureuse en Occident, la foi en une union sacrée — et pas forcément religieuse — qui implique la négation de sa « propre vie ». L'appel biblique de l'Ancien Testament — « l'homme quitte son père et sa mère et s'attache à sa femme et ils deviennent une seule chair » (Genèse 2,24) —, renouvelé par Paul dans le Nouveau Testament — « *Voici donc que l'homme quittera son père et sa mère pour s'attacher à sa femme, et les deux ne feront*

---

3. Mais aussi « Qui aime son père ou sa mère plus que moi n'est pas digne de moi. Qui aime son fils ou sa fille plus que moi n'est pas digne de moi. Qui ne prend pas sa croix et ne suit pas derrière moi n'est pas digne de moi. Qui aura trouvé sa vie la perdra et qui aura perdu sa vie à cause de moi la trouvera » (Matthieu 10,37-39) et « Qui aime sa vie la perd; et qui hait sa vie en ce monde la conservera en vie éternelle » (Jean 12,25). L'édition de la Bible utilisée pour cette thèse sera toujours *La bible de Jérusalem*. Les chapitres et versets seront donc indiqués par la suite sans rappeler l'édition utilisée.

*qu'une seule chair* » (Paul, Épître aux Éphésiens 5,31) — propose un idéal dans lequel l'amour doit permettre l'union totale et parfaite. La séduction, face à ce modèle, rappelle que Don Juan fait toujours sortir la religieuse de son couvent, que, dans l'amour, l'autre m'emmène toujours autre part, et que l'union ne se réalise peut-être pas dans ma chambre, la chambre de l'esprit, mais dans un ailleurs qui implique que je laisse derrière mes frères et mes sœurs, et bien d'autres choses encore. Le séducteur littéraire intensifie le rapport à l'autre, montre la difficulté de l'union absolue entre les esprits, la forme délirante de l'amour qui implique la mort de certaines parties du moi. L'amour exige que l'on quitte, en partie, sa propre vie, les mots de Johannes exposent cette mort inhérente à tout amour.

En étant une forme du vivre ensemble, la séduction concerne la communauté, la possibilité de convaincre les autres pour agir ensemble — d'où son importance dans l'art oratoire, dans la capacité de persuasion, son lien intrinsèque avec la rhétorique. La séduction réfléchie dépend de la parole et de l'écriture, elle exige que l'on pense son discours, tout en permettant de repenser le discours dans sa généralité, de penser le lien entre le soi et l'autre dans la formation du discours.

Unir les esprits implique la possibilité de pouvoir les mettre en relation, les attirer dans une voie commune. La séduction permet cela, elle met en place un rapport à l'autre qui peut définir entièrement la relation d'un sujet à un autre sujet ou définir en partie la relation à l'autre, exposer certains traits de la relation, sans pour autant que celle-ci soit exclusivement une relation de séduction. Il ne s'agit pas ici de dire que la séduction est tout, qu'elle définit entièrement les rapports entre les sujets, entre les esprits, mais de voir en quoi les problèmes spécifiques de la séduction littéraire

gènèrent un savoir sur le vivre ensemble, sur les relations entre les sujets. La séduction, tout en permettant que les esprits puissent vivre ensemble, non seulement cohabiter, mais se comprendre, échanger, s'auto-construire, engendre aussi une certaine dépossession de soi. La tension qu'elle pose entre ma conscience et la conscience de l'autre relève d'un problème fondamental, celui de l'intersubjectivité. Comme objet de pensée, elle exacerbe et rend d'autant plus visibles les difficultés soulevées par le problème de la nécessaire relation entre le soi et l'autre. Dans la séduction, l'autre est désiré, mais pourquoi est-il désiré ? Pourquoi le soleil aime-t-il les fleurs et non le contraire ? Quitter sa vie pour suivre l'autre, dans la séduction ou dans l'amour, implique une aliénation qui doit être pensée.

Cette aliénation tragique entre l'autre et le moi, ainsi que la lutte imposée dans toute construction de la subjectivité, ont été traitées par Hegel dans la *Phénoménologie de l'Esprit* (*Phänomenologie des Geistes*), non pas sous la forme de l'amour ou de la séduction, mais sous la forme plus générale d'une étude de la conscience de soi et de sa nécessaire division, puis réunification, entre conscience-sujet et conscience-objet. Pour se poser comme conscience de soi, générant un savoir de soi, il faut que la conscience puisse s'opposer à ce qui n'est pas soi, se distinguer de ce qui n'est pas soi comme sujet, donc poser son objet. Chez Hegel, la conscience de soi se pose en niant la négation d'un autre sujet. Les figures choisies par Hegel pour illustrer la conscience divisée et la lutte pour la reconnaissance, le maître et l'esclave, sont des figures violentes qui, en exemplifiant la division de la conscience, frappent l'esprit du lecteur, affectent en évoquant des siècles de domination injuste, des luttes sauvages, des révoltes sanglantes. Si elles permettent de penser la réalisation de la conscience de soi et son acheminement vers la raison, elles introduisent aussi, au cœur de

l'intersubjectivité, une violence et une lutte qu'il faut prendre en compte. En pensant la structure de la conscience humaine à travers les figures du maître et de l'esclave, en insistant sur la confrontation avec la mort, Hegel pense le drame de la relation du soi à l'autre.

En rapprochant ces figures d'une pensée de la séduction, on envisage sous un nouveau jour le vivre ensemble. Lorsque le séducteur voit en l'autre non pas *son semblable*, *son frère*, mais la création nécessaire à son être, il ne s'agit pas d'une nouvelle forme de libertinage ou de despotisme sadique. Johannes le séducteur fait éclater, au cœur de l'esthétique, l'assujettissement qui couve dans toute relation à l'autre. On devient le sujet de quelqu'un d'autre, un sujet se soumet à un autre, à son désir. Le *méchant* séducteur, ce sombre Don Juan sur lequel les dévotes cracheront volontiers, rend visible la violence obscure qui tord nos entrailles de temps à autre, à l'approche de l'autre, tout en l'assimilant à l'érotisme, donc à l'amour. Frapper avant d'entrer, de cette petite phrase dont le séducteur fait fi, nous pensons qu'elle sera suffisante pour repousser autrui. Je ferme ma porte et je pense que cette tête qui trouble ma vue sera gardée au-dehors, que ces grimaces que je ne veux pas voir ne parviendront plus au creux de ma conscience. Mais ce moi qui m'est si cher, ce moi que je protège et que je chéris, cet esprit que je construis, cette direction censée être la mienne, qu'est-ce sinon le tissu fait par les autres, à leur contact, par la première main touchée et toutes celles qui vinrent après ? La séduction littéraire véhicule ainsi un mouvement phénoménologique plus général, qui tend vers l'universel, elle incarne les mouvements de l'esprit dans sa relation à l'autre.

Le séducteur met en scène littérairement l'avènement de la conscience de soi et la relation entre le soi et l'autre décrite par Hegel, sa phénoménologie. Le combat des consciences évoqué sous les termes de maître et d'esclave prend

avec les figures littéraires de séducteur et de séduit une tournure dans laquelle la violence ne s'expose plus aussi brutalement mais reste bien présente. La lutte épaisse, visible, devient un combat amoureux presque imperceptible, dans lequel l'esprit ne peut plus distinguer le chant amoureux du discours de domination. Passer du maître et de l'esclave au séducteur et au séduit n'est pas une simple question de changement de figures exemplaires, il ne s'agit pas ici de montrer en quoi le séducteur et le séduit dévoilent une nouvelle version du schéma hégélien de la conscience et de la relation du soi à l'autre, mais de suivre le déploiement de ces figures pour générer de nouvelles réponses permettant de penser la relation entre les sujets. Penser la conscience de soi à partir d'une autre conscience de soi implique une pensée de la communauté, pensée du nous que l'on retrouve chez Hegel. Or, la séduction, en étant mouvement de l'esprit, expérience constituante, incite à développer une nouvelle pensée de la communauté. La séduction ne peut pas rendre compte de tous les mouvements de l'esprit, mais pour penser la relation entre le soi et l'autre, le soi et les autres, elle ouvre bien des portes et participe de nombreux élans de l'esprit vers le dehors. En étant une façon de se lier à l'autre, et en permettant à la conscience de se construire dans cette liaison, elle est une expérience phénoménologique qui expose en même temps des traits essentiels de la structure de l'esprit.

### **Lorsque la phénoménologie hégélienne rencontre le séducteur et le séduit**

*Se-ducere* : voilà le préfixe *se* qui signifie *sans* tout en exprimant l'éloignement, le fait d'être à part, précédant le verbe latin *ducere*, *tirer à soi*, *étirer*, *conduire*, *commander*. On tire à soi tout en détournant du chemin. L'autre, celui que je veux séduire, établit son propre itinéraire. Je me charge

de ramener cette courbe à la mienne. Je le détourne de son existence propre et m'en empare. Cela suppose donc que l'autre possède cette existence propre, cette possibilité d'être pour soi, à soi, ce droit chemin pour lui. Dans le *Journal du séducteur*, Cordélia est-elle uniquement rêvée par Johannes ? Au cours de la séduction, je laisse croire à celui que je séduis qu'il reste maître de sa destinée. Ne suis-je pas dès lors en train de tuer sa volonté ? Et tuer sa volonté, n'est-ce pas le tuer ? La séduction n'est-elle pas avant tout le sacrifice de l'autre à son désir ? La personne séduite est-elle seulement le fruit de l'arbre, les plantes liées à leur racine, « *Planten ved sin Rod* » (Kierkegaard 2008b, 416) ? Comment la subjectivité évolue-t-elle dans le processus de la séduction ? Quant au séduit, *seducor*, je suis séduit, séduite, je suis tirée à part. Est-ce à travers mon aliénation que l'autre, le séducteur, se construit ?

La subjectivité correspond au sujet se constituant comme sujet et objet. Ce qui m'intéresse ici n'est pas le sujet pensant idéal coupé de toute extériorité, mais bien le sujet séducteur et séduit, dans sa confrontation à l'autre. La subjectivité est toujours en mouvement, sans cesse altérée, créée, changée. Qu'apporte la séduction à ce mouvement ? Dans cette section, j'utiliserai les termes « séducteur » et « séduite » pour désigner le couple séducteur-séduite renvoyant à Johannes et à Cordélia dans le *Journal du séducteur*. Ce couple porte la pensée d'une séduction esthétique extrême, dans laquelle le séduit ou la séduite ne peuvent s'extraire des mains d'un séducteur tout-puissant. Sauf mention contraire, les termes « séducteur » et « séduit » feront donc référence à des personnages exposant la violence d'une séduction fictionnelle. Si le phénomène de la séduction est loin d'être toujours défini par la toute-puissance du séducteur et par la domination du séduit, il est cependant essentiel de réfléchir sur ce cas de figure, afin de percevoir les risques et richesses de

toute séduction. Les chapitres à venir interrogeront des figures de séductrices, séducteurs, séduits et séduites, plus malléables et moins manichéennes afin de nuancer cette analyse en partie hégélienne.

La conscience de soi du séducteur ne se révèle qu'en face du séduit. Le séducteur, face à une personne qu'il ne peut séduire, cesse de se forger, car il se définit par sa séduction. Dans celle-ci, c'est bien « le savoir de soi-même » (Hegel 2006, 192), « das Wissen von sich selbst » (Hegel 1952, 134), qu'il recherche. Qu'est-ce que ce savoir, sinon le savoir de la séduction même ? Le séducteur tourne autour de lui-même. Défini comme sujet séducteur, sa quête vise la création et la connaissance de la séduction, et aboutit à la reprise permanente dans ce cercle. Il ne cherche pas à connaître la jeune fille, il cherche à se connaître lui-même en tant que séducteur, à travers la quête de soi dans les autres et la construction d'un sujet créateur. Les figures littéraires de séducteur se caractérisent souvent par leur narcissisme, leur égoïsme, ou — pour reprendre Stendhal et en pensant à des séducteurs plus tendres, souvent amoureux — un certain égotisme. Johannes, dans le *Journal du séducteur*, donne à voir les extrêmes auxquels peut mener un tel amour de soi. En suivant ses traces, le lecteur perçoit clairement comment l'autre permet la construction du soi, comment il lui est nécessaire et comment l'autre peut être utilisé. La séduction intensifie ainsi le fait que chaque conscience, pour se connaître, a besoin d'une autre conscience, qu'elle utilisera à ses fins.

La conscience a seulement dans la conscience de soi en tant que concept de l'esprit le lieu du tournant qui, de l'apparence colorée de l'en-deçà sensible et de la nuit vide de l'au-delà suprasensible, la fait entrer dans le jour spirituel de la présence (Hegel 2006, 199-200).



Das Bewußtsein hat erst in dem Selbstbewußtsein, als dem Begriffe des Geistes, seinen Wendungspunkt, auf dem farbigen Scheine des sinnlichen Diesseits und aus der leeren Nacht des übersinnlichen Jenseits in den geistigen Tag der Gegenwart einschreitet (Hegel 1952, 140).

C'est en devenant conscience de soi comme concept de l'esprit que le sujet peut poser pleinement l'identité du sujet, du soi, « dans le jour spirituel de la présence », toucher à l'universel, à « l'au-delà suprasensible » et unir ainsi le singulier et l'universel. Ce mouvement nécessite la confrontation à l'autre, à celui qui n'est pas soi, qui est l'objet du désir, mais aussi sujet à part entière, sujet désirant, *conscience de soi en soi et pour soi*. La séduction suppose que le mouvement entre le soi et l'autre ait toujours lieu, sans pour autant que la reconnaissance soit complète, c'est-à-dire sans pour autant que les consciences de soi en soi et pour soi se reconnaissent comme telles entre elles. Le désir du séducteur le place d'emblée dans le mouvement, dans la recherche et dans la confrontation de l'autre. Le séducteur seul se retrouve dans la tautologie évoquée par Hegel, « moi, je suis moi » (192), « Ich bin Ich » (134). Dans l'immanence du *je*, sans confrontation au séduit, le séducteur perd sa conscience de soi. C'est ainsi seulement dans la relation à « une autre conscience de soi » (201), « ein anderes Selbstbewußtsein » (141), qu'il peut se poser comme sujet. « Mais, en réalité, la conscience de soi est la réflexion à partir et hors de l'être du monde sensible et perçu, et, essentiellement, le retour ramenant de l'*être-autre* » (192), « Aber in der Tat ist das Selbstbewußtsein die Reflexion aus dem Sein der sinnlichen und wahrgenommenen Welt und wesentlich die Rückkehr aus dem *Anderssein* » (134). Le séducteur sans visée de séduction ne serait rien, incapable de se constituer comme conscience-sujet et même conscience-objet. Ainsi son existence nécessite-t-elle la rencontre de l'autre — et

plus particulièrement l'autre-à-séduire —, car c'est en cet autre que le séducteur prend conscience de son être. C'est justement le fait que l'autre soit reconnu simplement comme autre-à-séduire qui pose problème dans la séduction, au regard de l'analyse hégélienne de la conscience de soi.

Comment le séducteur peut-il se construire, si l'autre n'est jamais reconnu comme sujet absolument autre ? Le séducteur s'isole, rencontre l'autre dans la rue et revient en soi-même à travers la séduction de l'autre. C'est dans la différence apportée par la personne séduite qu'il trouve sa vérité. Le monde de l'autre s'intègre au séducteur dans la séduction. La conscience de celui-ci est conscience désirante, non pas désir de l'autre, mais désir de soi en l'autre et par l'autre, désir du désir de l'autre.

La conscience a comme conscience de soi désormais un ob-jet double, constitué d'un premier ob-jet, l'ob-jet immédiat, celui de la certitude sensible et de la perception, mais qui est marqué, *pour cette conscience*, du caractère de ce qui est négatif, et du deuxième ob-jet, à savoir *elle-même*, un ob-jet qui est l'essence vraie et n'est d'abord présent que dans l'opposition que lui apporte le premier. La conscience de soi se présente dans ce contexte comme le mouvement où cette opposition est supprimée et où l'égalité d'elle-même avec elle-même advient pour elle (Hegel 2006, 193).

Das Bewußtsein hat als Selbstbewußtsein nunmehr eine gedoppelten Gegenstand, den einen, den unmittelbaren, den Gegenstand der sinnlichen Gewißheit und des Wahrnehmens, der aber *für es* mit dem *Charakter des Negativen* bezeichnet ist, und den zweiten, nämlich *sich selbst*, welcher das wahre *Wesen* und zunächst nur erst im Gegensatze des ersten vorhanden ist. Das Selbstbewußtsein stellt sich hierin als die Bewegung dar, worin dieser Gegensatz aufgehoben und ihm die Gleichheit seiner selbst mit sich wird (Hegel 1952, 135).

Pour que la conscience puisse être conscience de soi, il faut qu'elle puisse nier le premier ob-jet de façon à se poser elle-même comme second ob-jet et acquérir ainsi le savoir de soi. C'est en reconnaissant la nécessité de cette opposition, et en la niant, en la supprimant, qu'elle pourra advenir comme conscience

de soi différenciée et aller vers l'unité de l'être et du soi. Le sujet comme esprit s'oppose ainsi d'abord à l'objet, à l'autre, pour pouvoir mettre à jour l'identité de soi à soi. Dans la séduction, la division de la conscience en un objet négatif et un objet « qui est l'essence vraie », « welcher das wahre *Wesen* ist », l'opposition nécessaire de la conscience de soi à l'objet négatif pour que le moment dialectique ait lieu et que « l'égalité d'elle-même [la conscience de soi] avec elle-même », « die Gleichheit seiner selbst [Das Selbstbewußtsein] mit sich », advienne, est figurée par l'opposition entre le séducteur et le séduit. Le séduit constitue l'objet négatif du désir du séducteur, il est l'objet face à « l'essence vraie », l'objet manquant. Le séduit participe en effet au savoir de soi de la conscience du séducteur, tout en constituant le pendant mort de la séduction, chose plongée dans la matière face à l'esprit de la séduction, le séducteur. Le séduit est cependant partiellement sujet dans la séduction, car il a bien un désir, puisque le séducteur désire le désir du séduit, veut se substituer au désir que le séduit a d'un objet, devenir ce que le séduit désire.

Le séducteur, tout en reconnaissant partiellement l'autre comme sujet (mais un sujet dont l'existence est nulle en dehors de la séduction), transforme le séduit en son objet, en fait son œuvre. Il intègre ainsi, tout en la détruisant, la différence du séduit à sa propre personne, se construisant en travaillant l'objet de la séduction, le séduit.

Car, puisque l'essence de la figure individuelle est la vie universelle et que l'étant-pour-soi est en soi substance simple, cet étant-pour-soi supprime, en posant dans lui-même l'*Autre*, cette *simplicité* qui est la sienne ou son essence, c'est-à-dire qu'il la scinde, et cette scission de la fluidité sans différence est précisément la position de l'individualité (Hegel 2006, 196).

Denn da das *Wesen* der individuellen Gestalt, das allgemeine Leben, und das Fürsichseiende an sich einfache Substanz ist, so hebt es, indem es das *Andre* in sich setzt, diese seine *Einfachheit* oder sein

Wesen auf, d. h. es entzweit sie, und dies Entzweien der unterschiedslosen Flüssigkeit ist eben das Setzen der Individualität (Hegel 1952, 137).

Le séducteur se rapproche de l'individualité telle que la pense Hegel. Il s'inscrit dans un mouvement de différenciation. Il s'agit de se distinguer à travers chaque séduction, créant ainsi du différent qui participe à la construction de l'un, de sa propre personne. Chaque confrontation avec l'autre découpe l'*en-soi*, *Ansich*. Le séducteur découpe le tout, tranche dans celui-ci en mettant à jour la différence et récupère cette différence pour créer sa propre individualité. Il s'extrait ainsi de l'universel pour forger sa propre figure. La différence habite l'intime du séducteur, fruit de toutes ses conquêtes. Il porte ainsi en lui-même la différence du monde. La fluidité de son essence intègre les aspérités de l'autre. Il parcourt l'univers et l'anime en faisant surgir la confrontation. À travers la séduction, la rencontre avec l'autre est reprise pour alimenter l'être propre du séducteur. Il se détache de lui-même, de son unité, pour se réfléchir et se crée ainsi, rompant la simplicité. Dès le début, l'objet désiré occupe la place prépondérante, le séducteur en dépend, son existence de sujet en tant que séducteur y est absolument liée. Le désir de l'objet se construit sur le manque. L'unité de l'individu est brisée par cette absence, figure bancale et incomplète qui poursuit infiniment les parcelles de son être propre dans les visages croisés.

Le sujet-séducteur, tout en rappelant la nécessité de la relation à l'autre pour pouvoir se poser comme conscience de soi, et pas simple conscience face à divers objets, paraît ne jamais atteindre le statut de conscience de soi en soi et pour soi vivant une vie proprement spirituelle. La relation à l'objet, au séduit, implique-t-elle la reconnaissance du séduit comme *subsistante-par-soi*, sujet, et pas simplement comme objet du désir du séducteur ?

Aussi subsistante-par-soi qu'est ainsi la conscience, aussi subsistant-

par-soi est en *en soi* son ob-jet. La conscience de soi, qui est sans réserve *pour soi* et qui marque immédiatement son ob-jet du caractère du négatif, ou qui est tout d'abord *désir*, va par suite, bien plutôt, faire l'expérience de la subsistance-par-soi de cet ob-jet (Hegel 2006, 194).

So selbständig also das Bewußtsein, ebenso selbständig ist *an sich* sein Gegenstand. Das Selbstbewußtsein, welches schlechthin *fürsich* ist und seinen Gegenstand unmittelbar mit dem Charakter des Negativen bezeichnet oder zunächst *Gegierde* ist, wird daher vielmehr die Erfahrung der Selbständigkeit desselben machen (Hegel 1952, 135).

La conscience de soi nécessite non seulement un objet qui soit un objet vivant, mais, plus encore, elle doit, pour être véritable conscience de soi, nier un objet qui « se nie lui-même » et qui donc soit un sujet (Bourgeois 2006, 194). Ainsi, pour que le séducteur en tant que sujet puisse faire l'expérience de l'autonomie de la conscience, de la « subsistance-par-soi », « der Selbständigkeit », il faut que le séduit, l'objet négatif, soit aussi subsistant-par-soi. La domination qu'exerce le séducteur sur le séduit amène-t-elle la possibilité d'une véritable reconnaissance ? La lutte des consciences décrites par Hegel prend une tournure différente dans la séduction littéraire, au cœur de laquelle séduit et séducteur ne sont jamais complètement autonomes. Si le séducteur ne viole pas<sup>4</sup>, il y a cependant l'usage d'une certaine force dans la séduction qui fait que le séduit, tout en étant reconnu, est aussi utilisé aux fins de la séduction. La possibilité du refus est essentielle à la séduction, la personne séduite peut dire non, mais elle n'en est pas moins séduite, prête à céder au désir de l'autre. Le séducteur respecterait en apparence l'altérité inaltérable de l'autre pour mieux la renier. L'expérience de l'autonomie de l'autre serait évacuée, mise de côté pour faire place aux stratégies de la séduction. L'autre se veut autonome : pourquoi ne

---

4. À ce propos, voir Jean-Claude Bologne dans son *Histoire la conquête amoureuse* : « Séduire, s'exposer à un refus, c'est vouloir le consentement et non forcer la couche » (15).

pas lui laisser croire qu'il l'est quand il ne l'est pas ?

### **Du *dominio***

En séduction et en tauromachie, il serait bien agréable de ne parler que de paillettes. Les réputations sulfureuses de ces phénomènes obligent cependant à interroger leur part d'ombre. En tauromachie, le *dominio* « désigne l'empire pris par le torero sur la bête. Il doit être recherché avec d'autant plus d'obstination que celle-ci menace de se défendre ou risque de déborder l'homme par la violence de son attaque » (Popelin 1970, 87). La bête courbe la tête et suit les mouvements de la cape ou de la *muleta*. N'y a-t-il pas, dans la confrontation à l'autre entraînée par la séduction, ce moment précis, moment de *dominio*, où l'autre renonce à agir seul et décide de suivre ? La séduction n'est pas toujours tauromachique, toute tauromachie ne séduit pas. Si la séduction prend place dans des rapports humains, la tauromachie met face à face l'homme et la bête, dans une inégalité constitutive. La tauromachie sera, dans cette partie de ma thèse, une figure me permettant de penser l'inégalité parfois à l'œuvre dans la séduction.

Il y a, dans la séduction, une disproportion qui fait que le séducteur regarde l'autre non pas comme une autre conscience de soi à part entière, mais comme une partie de lui-même qui lui revient. C'est un moi narcissique qui boit l'autre. Les différents mouvements hégéliens :

*premièrement*, la conscience de soi doit nécessairement viser à supprimer l'*autre* essence subsistante-par-soi, pour devenir par là certaine d'elle-même comme de l'essence ; *deuxièmement*, elle vise du même coup à *se* supprimer *elle-même*, car cette autre essence est elle-même (Hegel 2006, 201-202).

*erstlich* es [das Selbstbewußtsein] muß darauf gehen, *das andere* selbständige Wesen aufzuheben, um dadurch *seiner* als des Wesens

gewiß zu werden; *zweitens* geht es hiemit darauf, *sich selbst* aufzuheben, denn dies andere ist es selbst (Hegel 1952, 141-142).

semblent n'être vécus que par la conscience de soi qui séduit. C'est une construction à deux au cœur de laquelle il n'y a pas de réciprocité. Du combat des consciences ne sort qu'un vainqueur. L'autre est laissé à terre, cadavre vivant, chair sans esprit, squelette. Le séduit, que l'on imagine au départ comme ayant la possibilité de devenir une conscience de soi autonome, se laisse prendre dans le miroir offert par le séducteur. Le séducteur propose au séduit une image de soi attirante, telle que le séduit commence à se penser identique à l'image qui lui est présentée. Il se livre alors sans méfiance, pauvre bête aveuglée par les lumières qui charment, s'ouvrant à l'autre, lui donnant ce qu'il désire, perdant son autonomie en se laissant prendre au rêve d'un soi plus grand. La reconnaissance est ainsi toujours biaisée dans la séduction. Si le séducteur ne reconnaît pas dans le séduit un sujet autre, une conscience de soi autonome, il ne peut dès lors pas non plus s'affirmer comme conscience de soi autonome. Dans la relation de séduction, l'autonomie n'est ainsi jamais complètement acquise, la conscience de soi ne parvient pas à la résolution complète du moment dialectique.

La première [conscience de soi] n'a pas devant elle-même l'objet tel qu'il est tout d'abord seulement pour le désir, mais un objet subsistant-par-soi qui est pour soi, sur lequel, pour cette raison, elle n'a, pour elle-même, aucun pouvoir s'il ne fait pas en soi-même cela même qu'elle fait en lui (Hegel 2006, 202).

Das erste hat den Gegenstand nicht vor sich, wie er nur für die Begierde zunächst ist, sondern einen für sich seienden selbständigen, über welchen es darum nichts für sich vermag, wenn er nicht an sich selbst dies tut, was es an ihm tut (Hegel 1952, 142).

On peut transposer — en gardant en tête qu'il s'agit là d'une transposition — « le jeu des forces [...] dans la conscience » (202), « der Spiel der Kräfte [...]

im Bewußtsein » (142), entre la première conscience de soi et la deuxième conscience de soi, au jeu des forces entre le séducteur et le séduit. On imagine le séducteur et le séduit comme les extrêmes de la conscience du couple séducteur-séduit. En ce cas, la conscience de soi du séducteur considère l'autre sous l'angle décrit par Hegel, l'angle de l'objet désiré. Comme énoncé plus haut, cet objet est reconnu en partie comme un sujet, car le séducteur désire devenir l'objet de son désir. Cependant, la force du désir du séduit n'est jamais reconnue de façon égale à la force du désir du séducteur. Le séduit, même s'il désire, est reconnu en tant qu'objet qui existe pour le désir du séducteur. Agissant comme l'esclave, le séduit, la deuxième conscience de soi, finit souvent par justifier l'angle de vue adopté par le séducteur. Le séduit s'abandonne dans la séduction. Il se démet de son être pour le donner à l'autre. Comment peut-il alors devenir conscience de soi autonome ? La reconnaissance mutuelle n'est qu'apparente, la séduction se donnant ainsi comme le jeu de la reconnaissance. On fait croire que l'on a reconnu et qu'on s'est ainsi reconnu, mais rien n'est moins sûr. Le séducteur se reconnaît en l'autre, le séduit se reconnaît comme séduit, mais peut-être pas comme existence absolument autre.

Si le séducteur n'est que séducteur, le séduit semble quant à lui pouvoir être autre chose que séduit. Mais, s'il tombe sous le joug du séducteur, il doit faire son deuil ; la jeune fille ne sera jamais autre que jeune fille séduite — du moins chez Kierkegaard. Son être propre est détourné. N'est-ce pas aussi le cas en littérature ? Le texte littéraire reconnaît l'autre avant tout comme lecteur, comme personne prête à être séduite, conquise ou du moins convaincue par le texte.

La conscience de soi est tout d'abord un être-pour-soi simple, elle est égale à elle-même moyennant l'exclusion *hors de soi* de tout ce qui est *autre* ; son essence et son objet absolu, c'est pour elle



son *Moi* ; et elle est, dans cette *immédiateté* ou dans cet *être* de son être-pour-soi, quelque chose de *singulier*. Ce qu'il y a d'autre pour elle est en tant qu'objet inessentiel, marqué du caractère du négatif (Hegel 2006, 203).

Das Selbstbewußtein ist zunächst einfaches Fürsichsein, sichselbstgleich durch das Ausschließen alles *ändern aus sich* ; sein Wesen und absoluter Gegenstand ist ihm *Ich* ; und es ist in dieser *Unmittelbarkeit* oder in diesem *Sein* seines Fürsichseins *Einzelnes*. Was anderes für es ist, ist als unwesentlicher, mit dem Charakter des Negativen bezeichneter Gegenstand (Hegel 1952, 143).

Le séducteur connaît-il l'unité et la simplicité de la première conscience de soi ? Pour le séducteur, l'autre est toujours essentiel, tant qu'il peut être séduit. Le séducteur est ainsi l'être du manque — bien que l'on puisse aussi penser une séduction non définie par le manque (Schérer 2003 [En ligne]), élan séducteur à la puissance infinie, deleuzienne, je reviendrai sur ce problème. Le séducteur est attaché au séduit et ne peut s'en détacher. N'est-il donc jamais pour soi ? Il est l'être-pour-soi, si l'on considère le séduit non plus comme un être à part, mais comme un morceau d'être-pour-le-séducteur. Dès lors, le séduit n'est plus qu'une partie du séducteur. L'être-pour-soi du séducteur dépasse sa propre personne pour s'emparer des autres êtres-pour-lui.

Le séduit littéraire est la figure de la conscience-objet hégélienne, la personnification d'un moment essentiel pour la structuration de la subjectivité. Dès lors, peut-on envisager un combat à mort entre le séducteur et le séduit, répondant au combat à mort hégélien entre les deux consciences de soi ? On peut penser que c'est dans le « combat à la vie et à la mort » (Hegel 2006, 204), « den Kampf auf Leben und Tod » (Hegel 1952, 144), des consciences que le séducteur met à jour son « pur être-pour-soi » (204), « reines Fürsichsein » (144). Il s'agit d'un combat à mort symbolique dans le cas de la séduction. L'achèvement de celle-ci, tant chez Kierkegaard que chez Hofmannsthal, laisse la personne

séduite vide de tout désir de vivre, allant jusqu'à la mort de la jeune fille dans *Le fou et la mort*. Et pourtant, pour qu'il y ait combat à mort, il faut que les deux consciences soient habitées par le désir de s'affirmer comme conscience de soi vis-à-vis d'une autre conscience de soi. La jeune fille est-elle mue par ce désir ? Le séducteur risque-t-il sa vie face à la jeune fille ? Dans le *Journal du séducteur*, il semble ne jamais mettre sa vie en jeu, car il n'affronte que des êtres-pour-lui.

La séduction est-elle alors un moyen d'éviter le combat à mort ? En effet, si le séduit n'est pas reconnu comme individu absolument différent, pourquoi le séducteur devrait-il se donner la peine de mener la séduction à son terme, à la mort ? Le *toro* est tué par le matador lorsque ses forces sont vidées, après la perte du sang, après le charme des *suertes*, des passes tauromachiques, après avoir épuisé le potentiel esthétique du *toro*. La corrida montre dès le départ une profonde inégalité, ce n'est pas un combat à mort entre deux individus, c'est un combat entre un homme et une bête. Dans la séduction, le séduit n'est-il pas la bête ?

Le séducteur semble ne pas pouvoir s'abîmer dans l'« être de la vie » (Hegel 2006, 203), « in das *Sein* des *Lebens* » (Hegel 1952, 143). Il ne peut être abîmé, car c'est lui qui abîme. La figure du séducteur se pose comme un chef d'œuvre en perpétuelle création, écueil du désir de la perfection esthétique. Si le propre du chef-d'œuvre est de ne plus être perfectible, tel est le cas du séducteur qui se pose comme l'élaboration continuelle d'une œuvre toujours déjà parfaite. La perfection s'envole de la chose morte, celle qui gît dans son existence déterminée, en deçà du devenir. La vie provient du mouvement vers l'autre, de l'élan de la séduction, de son cycle repris inlassablement. Et si le séducteur s'élançait vers l'autre pour mieux le tuer, ce n'est pas en affrontant la

mort, en prenant ce risque, en pensant face à elle, mais en transformant la vie en un objet mort, le séduit, en mettant le travail de l'esprit au service de la matière. Paradoxe de la séduction : possibilité d'ouverture à l'autre et négation d'autrui.

La présentation immédiate de deux consciences de soi est évincée dans la séduction. Le séducteur voit le futur séduit sans que l'autre le remarque. C'est une traque qui s'ébauche : « Chacune de ces consciences est bien certaine d'elle-même, mais non pas de l'autre, et c'est pourquoi sa propre certitude d'elle-même n'a encore aucune vérité [...] » (203-204), « Jedes ist wohl seiner selbst gewiß, aber nicht des andern, und darum hat seine eigne Gewißheit von sich noch keine Wahrheit [...] » (143). Le séducteur s'assure-t-il de l'existence de l'autre comme absolument autre ? L'autre n'est jamais reconnu comme un individu entièrement différent. Si l'on suit Hegel, cela veut dire que « sa propre certitude » de soi, « seine eigne Gewißheit von sich », n'accède jamais à la vérité. La conscience de soi du séducteur se dissocie pour se poser comme objet à travers le processus de la séduction, et donc à travers le séduit. Johannes, l'esthète kierkegaardien, se pose comme œuvre d'art, objet et sujet de la séduction. Qu'est-ce qu'une œuvre sinon une chose ? Le séducteur devient une figure qui abolit la réalité du monde.

Mais la *présentation* de soi-même comme de la pure abstraction de la conscience de soi consiste, pour le Soi qu'on est, à se montrer comme pure négation de son mode d'être objectif, ou à montrer qu'on n'est pas lié à aucun *être-là* déterminé, qu'on est absolument pas lié à la singularité universelle de l'être-là, pas lié à la vie (Hegel 2006, 204).

Die *Darstellung* seiner aber als der reinen Abstraktion des Selbstbewußtseins besteht darin, sich als reine Negation seiner gegenständlichen Weise zu zeigen, oder es zu zeigen, an kein bestimmtes *Dasein* geknüpft, an die allgemeine Einzelheit des Daseins überhaupt nicht,

nicht an das Leben geknüpft zu sein (Hegel 1952, 144).

Le séducteur semble rester dans ce moment de la pure abstraction qui s'oppose à la négation, au séduit, figure toujours incomplète. Au delà de la complémentarité, le séducteur s'allie au séduit pour couper tout attachement. Il peut ensuite nier le reste du monde. Le séducteur remplace alors la certitude d'« être-pour-soi » (204), « Fürsichsein » (144), par la certitude que l'être séduit est l'être-pour-le-séducteur.

Le combat à mort est un combat truqué, tout comme les cornes rasées du *toro*, celles à qui l'on a fait subir l'*afeitado*, celles que l'on a limées pour s'assurer que l'inégalité entre l'homme et l'animal soit respectée, que l'homme sorte vainqueur d'un soi-disant *combat à la vie et à la mort*. Pour le séducteur, c'est l'épreuve chancelante, la confrontation à la personne séduite toujours considérée comme objet, qui permet la constitution de la certitude. La jouissance solitaire du séducteur est liée au meurtre symbolique de l'autre, à sa négation comme existence à part. Le séducteur va au-delà du choix hégélien — « il lui faut intuitionner son être-autre comme pur être-pour-soi ou comme absolue négation » (205), « es muß sein Anderssein als reines Fürsichsein oder als absolute Negation anschauen » (144) — en refusant le statut d'être-pour-soi des consciences sans pour autant nier celles-ci absolument. Le séducteur kierkegaardien n'est jamais pleinement pour soi, c'est-à-dire conscience en devenir, il désire vivre dans l'instant, dans l'explosion du sentiment esthétique, dans l'absolu qu'implique celui-ci.

Le séducteur est ainsi un maître qui dépend du serviteur, de l'esclave — le séduit —, pour être-pour-soi. La médiation de l'autre conscience n'est pas passagère mais essentielle, sans cesse appelée à se renouveler. Le séducteur se désire lui-même à travers la personne séduite. Il travaille cette chose qu'est

le séduit pour en jouir et jouir ainsi de lui-même. L'esclave renvoie ainsi au maître l'image désirée et participe à la construction de cette image. L'esclave ne travaille pas l'objet, car il est l'objet. En assumant les moments de la conscience servile et de la conscience maîtrisante, le séducteur tend vers une autonomie bancale. Il façonne sans pour autant cesser de désirer. Pour Hegel, l'émergence de la conscience de soi autonome nécessite le moment de la crainte et de la peur absolue. Que craint le séducteur, si ce n'est la perte de soi ? Il anticipe cette peur qui ne surgit jamais dans la confrontation avec la personne séduite, qui est esclave. Le séducteur connaît la négativité non pas face à l'autre, mais dans l'absence de l'autre. Si l'autre n'est pas, le séducteur n'est rien. Crainte de l'absence de l'autre et de l'absence de maîtrise.

Il ne s'agit pas dans la séduction kierkegaardienne de tuer absolument, mais bien plutôt de réduire la personne séduite afin qu'elle n'existe qu'en fonction du séducteur, que l'unité du séducteur se réalise dans la négation du séduit, de la séduite, la jeune fille qui n'est qu'apparence.

Et chaque individu doit nécessairement viser à la mort de l'autre tout comme il expose sa propre vie ; car l'autre ne vaut pas plus, à ses yeux, que lui-même ; son essence se présente à lui comme un Autre, il est au-dehors de lui-même ; il doit nécessairement supprimer son être-hors-de-soi [...] (Hegel 2006, 205).

Ebenso muß jedes auf den Tod des andern gehen, wie es sein Leben daransetzt ; denn das Andre gilt ihm nicht mehr als selbst ; sein Wesen stellt sich ihm als ein Andres dar, es ist außer sich, es muß sein Außersichsein aufheben [...] (Hegel 1952, 144).

Pour le séducteur kierkegaardien, le séduit vaut-il autant que lui-même ? Oui, car il lui est indispensable, et non, car le séduit n'est pas reconnu comme conscience pleinement en soi et pour soi. L'élaboration de la figure kierkegaardienne de la séduction nécessite que le séducteur se positionne en

maître et que la jeune fille devienne son esclave. Cependant, la séduction implique que la personne séduite n'ait pas conscience de son statut d'esclave. À la différence de l'esclave hégélien, la chose, la poésie, n'est pas produite uniquement par le travail du dominé. Le séducteur, le maître, est celui qui amène à la présence cette poésie et qui en jouit. Il accède ainsi à une conscience de soi partielle, dont l'esthétique est le centre. Le séducteur assume « son agir donnant forme » (Hegel 2006, 210), « sein Formieren » (Hegel 2006, 150), et la jouissance. Il n'abolit pas totalement l'existence de l'autre, il la ramène à soi, mort masquée qui lui permet d'être conscience de soi à travers la conscience de l'être séduit. Son être de séducteur ne peut être autre que séducteur, être amputé qui détourne le combat à mort et tue donc tout en douceur, meurtre de l'ombre, la pénombre de cinq heures, quand la corrida commence.

La séduction rejoint-elle l'universalisation partielle de la conscience de soi qui a lieu dans la reconnaissance entre le maître et l'esclave ? En habitant le domaine esthétique, le séducteur kierkegaardien reste en deçà de l'universel. En restant maître, il ne peut parvenir à l'union de « l'universel et du singulier, de l'être et du Soi, de l'objet et du sujet » (Bourgeois 2006, 31). Mais si on pense le séducteur comme celui qui est toujours aussi séduit, celui qui est donc maître et esclave, on peut se rapprocher du moment hégélien de la véritable universalité<sup>5</sup>, qui est le moment de la raison. Encore faudrait-il reconnaître, à la suite d'Hegel, la suprématie de la raison et la lente progression vers l'Esprit absolu. Le saut kierkegaardien est plus propice à une pensée de la séduction, qui

---

5. « Une telle reconnaissance inégale n'apporte donc pas l'identification en elle-même de la conscience de soi : le Soi sujet et le Soi objet sont universalisés, l'un (le maître), subjectivement, mais non objectivement, l'autre (le serviteur), objectivement, mais non subjectivement, donc aucun n'est universalisé véritablement, et la conscience de soi n'est pas avérée dans cette relation extérieure. Elle ne peut l'être que si chaque Soi s'affirme dans lui-même, à la fois maître et serviteur, maître de son propre travail, et est le travail intellectuel, le travail de la pensée » (Bourgeois 2006, 30).

progresses certes, mais s'achève toujours brusquement, dans l'orgasme ou dans la rupture, ouvrant non vers un avenir meilleur, mais vers un espace sacré, ou plutôt, vers l'appel de cet espace qui restera peut-être toujours un rêve étrange, un vide incompréhensible.

La séduction, si humaine, nous rappelle que le monde, et par là même la vie, rend impossible la réalisation de la raison<sup>6</sup>. Le nous hégélien, le « "nous" d'une communauté » (32) rationnelle, ne peut jamais pleinement se réaliser, car la séduction, toujours présente, perce sans cesse le nous, elle ramène toujours au stade de l'esclave et du maître, au stade de la lutte et de la domination. C'est dans la séduction que le vivre ensemble s'élabore, sans pouvoir espérer atteindre l'union parfaite des différents soi dans une communauté idéale. Passer par la séduction pour penser la relation du soi à l'autre, et ce en se remémorant le schéma hégélien de la conscience de soi, met à jour l'inversion constante qui se produit entre le maître et l'esclave, entre l'être-pour-soi et l'être-pour-l'autre. Dans la séduction, et cette situation particulière ouvre vers une compréhension de l'universel, il n'y a que des êtres-pour-l'autre et la reconnaissance de l'autre est toujours habitée, en partie, par la domination.

De plus, si chez Hegel comme chez Kierkegaard, le séducteur (ou le maître), reste en deçà de la « conscience de l'absolu, conscience alors elle-même absolue » (33) — l'absolu est ici religieux —, chez Kierkegaard, la conscience est toujours incarnée dans un individu particulier (différent du peuple, du nous hégélien) et l'individu peut faire, au cours de sa vie, le saut non dialectique et irrationnel vers l'absolu (et non la progression). La séduction, en permettant de penser la subjectivité et l'intersubjectivité, nous

---

6. « Mais [la conscience rationnelle pratique] fait l'expérience de ce que c'est le cours du monde qui rend possible, parce qu'il est complice de la raison, la réalisation de celle-ci » (Bourgeois 2006, 31).

incite à penser les barrières qui s'élèvent dans toute union entre les êtres, dans toute relation. La séduction ne peut coexister avec la fusion, elle pose son rêve tout en maintenant toujours la frontière entre le soi et l'autre. Ainsi, et pour mener la séduction kierkegaardienne vers le stade religieux, Dieu conçu comme grand séducteur demeure toujours radicalement extérieur à soi, quand même sa lumière éclaire de l'intérieur, quand même sa rencontre s'effectue dans la chambre de l'âme ou de l'esprit<sup>7</sup>. Dans cette relation de séduction, le sacrifice, entier ou partiel, de l'autre et parfois même de soi, est exigé. Comment ce sacrifice, aliénation de l'autre, rejoint-il l'érotisme, toujours présent dans la séduction ?

### Sacrifier l'autre

Ce monde est celui du sacrifice  
sanglant.

---

Bataille, *Les Larmes d'Eros*

Loin d'être une aberration  
passagère, le sacrifice — de soi, des  
autres, de soi et de l'autre —  
constitue la face cachée de  
l'humanité.

---

Cochran, *De Samson à Mohammed*  
*Atta*

Au cœur de la création esthétique, la figure du séducteur pointe vers le sacrifice et le meurtre. La séduction déploie une série de signes et crée ainsi un monde de fantasmes et de rêves au sein duquel le séducteur remplace doucement le monde prosaïque. La jeune fille prend ainsi une allure fantomatique, diaphane

---

7. « Quand tu veux prier, entre dans ta chambre, ferme la porte et prie ton Père dans le secret. Ton Père qui voit dans le secret te le rendra » (Matthieu 6,6).



et se laisse transpercer par la lumière de la séduction. Faire croire est le chemin de la séduction, faire croire que la personne séduite peut avoir accès à l'essence. Mais cette essence est morte, ou elle a toujours été rêvée, fantasmée, sans jamais exister. Il s'agirait alors, pour certains séducteurs, de se nourrir de la mort symbolique de l'autre. Quel rapport une telle séduction — dont Kierkegaard nous donne une version passionnante — entretient-elle avec le plaisir ? Va-t-elle *au delà du principe de plaisir* dont nous parle Freud (Freud 1963) ? Si Johannes incarne, dans le *Journal du séducteur*, le stade esthétique, une période de la vie dévouée à la sensualité et au poétique, à quelle mise à mort se livre-t-il ? La séduction kierkegaardienne ne porte-t-elle pas à son comble les risques même de la séduction en posant le sacrifice comme fondateur de toute création ?

Le sacrifice ; on l'imagine hommage fait aux Dieux pour s'attirer leurs bonnes grâces. C'est un temps dévolu à la prière, au cours duquel le meurtre s'élève en fumée et le sang devient mystique. Les dieux érotiques de l'antiquité, les prostituées sacrées ne refusaient pas l'association du plaisir et de la mort. Mais d'où vient la jouissance qui surgit à la vue du sang versé ? Georges Bataille, dans *Les Larmes d'Eros*, évoque une extase vaudoue provoquée par la mort d'oiseaux (Bataille 1971, 229). L'extase à la vue du sang et de la souffrance. Serait-ce parce que l'invocation du dieu permet de lier le sentiment sacré au meurtre et à la vengeance ? Au lieu d'un douloureux combat à deux, voilà qu'une tierce personne s'implique et devient la justification du sang répandu. Le plaisir de dominer demeure, mais il est associé au dieu assoiffé, le bourreau devenant le simple serviteur. La victime sacrifiée ravit donc le bourreau, mais ce à travers le dieu ; les remords n'ont plus leur place ici. Qu'on se rappelle les exécutions en place de Grève, la foule applaudissant la tête coupée, la vue du sang émerveillant femmes et enfants, le bonheur de se sentir vivant et juste

alors que l'autre est mort et coupable. Nous voici, nous les élus, nous les justes, nous les bons et les pieux. Mourrez, vous qui n'avez pas su faire d'offrandes, aux rois ou aux prêtres, qu'importe, tant que l'ordre demeure, tant que « la continuité de l'être » (Bataille 1957, 92) est révélée. Ainsi, le sacrifice devient le contentement de pouvoir jouir de la violence et de la maîtrise de l'autre. Puisque le dieu jouit, jouissons à notre tour.

Le sang apporte l'émerveillement devant le mouvement interrompu, devant le mystère de la mort qui s'impose tout à coup. Toute parole est suspendue, le corps s'immobilise après quelques derniers sursauts. Celui qui ne voulait pas se taire s'est tu, enfin le silence imposé. Il n'y a plus rien qu'il puisse faire, puisque la mort a succédé à la vie et qu'il est devenu impuissant. Et les puissants restent. Le plaisir du sacrifice serait le plaisir de jouir de la vie et de sa puissance, face à l'horreur et à la beauté de la mort. S'agit-il de cela dans la séduction ? Peut-on déduire que le plaisir du séducteur est le plaisir du sacrifice ?

### **Des impulsions sexuelles à la jouissance esthétique**

Freud écrit à propos du principe de plaisir :

Il s'agit là de la région la plus obscure et la plus inaccessible de la vie psychique et, comme nous ne pouvons pas nous soustraire à son appel, nous pensons que ce que nous pouvons faire de mieux, c'est de formuler à son sujet une hypothèse aussi vague et générale que possible (Freud 1963, 8).

Freud hésite, recule, avance et se retourne. Comment savoir d'où vient cet étrange plaisir qui, paraît-il, régit notre dynamique psychique ? Freud rapproche le principe de plaisir du principe de constance. Or, comment la constance de mes processus psychiques peut-elle être assurée si n'importe quel phénomène

peut entrer dans ma vie et provoquer une excitation entraînant le déplaisir ? La constance peut être associée à la maîtrise. Si je suis maître absolu de ma destinée, les mauvaises surprises tendent à disparaître. Je dirige et gouverne ma propre personne, créant et recréant le monde qui m'entoure afin que celui-ci soit sous ma tutelle. Il n'est plus question de laisser place à des irruptions saugrenues d'indésirables. En étant séducteur, je tiens les rênes de la séduction. Quant à l'être séduit, il demeure sous le signe de la constance puisqu'il se laisse guider sans même s'en apercevoir. On le détourne, mais sans excitation, il fait peu à peu ce qu'on exige de lui tout en pensant n'agir qu'en vue de son propre plaisir. Si le principe de plaisir est principe de constance, la séduction semble la première à offrir du plaisir, car le meurtre masqué de toutes volontés s'opposant à la sienne régit.

Le séducteur, Johannes dans le *Journal du séducteur* ou Constantin, conseiller séduisant dans *La reprise*, est celui qui refuse d'abandonner le principe de plaisir en vue de la conservation du moi. Foin de toute économie vitale, adieu principe de réalité, que la jouissance soit reine. Hélas, devant une telle fougue, leur personne ne suffit guère et il faut sacrifier quelques belles jeunes filles afin que l'esthétique soit admirée. C'est un auto-érotisme qui ne se suffit pas à lui-même et rejette la solitude de l'ermite. Incapable, ainsi que le souligne Jean Baudrillard dans son étude *De la séduction* (Baudrillard 1979, 133), d'atteindre la grâce naturelle de la jeune fille, le séducteur espère s'en emparer à la faveur de ses nombreux artifices. Freud décrit ainsi ceux qui se refusent à abandonner pour un temps le principe de plaisir :

Les impulsions sexuelles cependant, plus difficilement « éducatibles », continuent encore pendant longtemps à se conformer uniquement au principe du plaisir, et il arrive souvent que celui-ci, se manifestant d'une façon exclusive soit dans la vie sexuelle, soit dans le *moi* lui-même, finit par l'emporter totalement sur le principe de la réalité, et

cela pour le plus grand dommage de l'organisme tout entier (Freud 1963, 10-11).

Le séducteur serait alors un obsédé sexuel suivant ses impulsions. Le séducteur kierkegaardien se détache cependant de ce modèle en ne plaçant pas le jeu sexuel au-dessus de tout. Son plaisir se trouve dans la satisfaction esthétique venant de la contemplation de la jeune fille. Ainsi retrouve-t-on le modèle du sacrifice. Le dieu est l'esthétique, la jeune fille, l'objet sacrifié. Le sacrifice dont je parle ici n'aboutit pas à une mort grouillante, celle dont nous parle Bataille (Bataille 1957, 64). La jeune fille se vide de la plénitude de la vie en offrant celle-ci au désir du séducteur. Au regard de Johannes, Cordélia, la jeune fille séduite, s'épanouit. Il la porte au plus haut de sa capacité poétique. Son plaisir découle donc de la maîtrise d'une création esthétique parfaite au cœur de laquelle l'humain se modèle avec autant de facilité que l'argile. La jeune fille devient poétique par le séducteur et à travers lui, car il se donne comme le seul capable de percevoir et de féconder sa poésie. Démenteur, il jouit du plaisir esthétique de la création souveraine. La jeune fille est niée comme existence, adulée comme matière, grâce potentielle, poésie de l'instant.

Le séducteur jouit de multiples façons ; il se délecte des progrès de Cordélia et recrée voluptueusement les moments poétiques de la séduction. Tel le petit garçon de dix-huit mois trouvant du plaisir dans le jeu du *ooo-da*, *fort-da*, suite à la reproduction de la séparation et des retrouvailles avec la mère (Freud 1963, 15-19), le séducteur, grâce à la reprise, recrée incessamment les moments poétiques. La répétition devient reprise. L'infériorité ressentie du séducteur face à la beauté naturelle de la jeune fille est ainsi dépassée. Contre le retour éternel du même, c'est l'absolument nouveau qui est appelé à surgir au cœur de chaque instant.

Dans la jouissance de la séduction, la jeune fille est niée comme existence à part entière, et ainsi apparaît chez le séducteur une étrange union, celle de la mort et de la vie. Freud remarque :

Des considérations développées dans le chapitre précédent se dégagent la conclusion qu'il existe une opposition tranchée entre les « instincts du moi » et les instincts sexuels, les premiers tendant vers la mort, les derniers au prolongement de la vie (Freud 1963, 55).

Loin d'utiliser les instincts sexuels pour une conservation de la vie, le séducteur sacrifie la jeune fille désirée et n'a cure de la fécondation, en désirant l'absolu au cœur d'un instant esthétique, son existence devient aporétique. Ce qui importe pour le séducteur dandy, c'est le moi comme œuvre d'art. Que faire de la reproduction puisque l'être reproduit ne sera pas moi ? Éros devient non pas principe de vie, mais principe de mort, désir de maîtrise totale et de constance en se refusant l'au-delà du plaisir.

Le comportement sexuel du séducteur est, chez Kierkegaard, avant tout esthétique. Il y a sacrifice, mais le plaisir n'est ni sadique, ni masochiste. Le sadisme est la jouissance qui découle de la souffrance de l'autre. Le masochisme est un contrat passé entre deux partenaires sexuels, dans lequel l'un accepte et recherche la domination de l'autre. Le masochisme met donc en place une domination dédoublée. Le maître devient esclave parce qu'il le veut. La séduction s'éloigne du masochisme en appartenant à l'implicite. Pas de contrat, pas de signature. Elle évolue dans le secret, dans les ténèbres.

La séduction et son jeu génèrent le plaisir ; plaisir narcissique et plaisir de la maîtrise pour le séducteur, plaisir de l'ego pour le séduit qui se voit objet de désir. Mais le simple jeu de la séduction s'emballe et le plaisir se transforme en douleur, le séduit voudrait mais ne peut se retirer, le séducteur garde le plaisir

qui lui fait tenir les rênes. Et contemplant son œuvre, le séducteur jouit dans sa chambre, seul, recréant pas à pas la séduction opérée, revivant les instants dans toute leur intensité, faisant surgir, par la reprise, l'instant béni où la jeune fille leva les yeux vers lui. Pas de *Vénus à la fourrure*, pas de Justine. Y a-t-il même une souffrance dans la séduction ? La séduction kierkegaardienne cherche finalement à tuer sans faire souffrir, faire mourir à petit feu, consumer, mijoter et non pas ébouillanter, non pas écarteler. Prenez cette adorable jeune fille, tournez-la, épluchez-la avec douceur, sentez tous ses arômes, cuisinez là avec patience, soyez attentifs à toutes les saveurs qui se dégageront de sa cuisson. Elle vous nourrira, sa beauté sera le fruit de votre travail. Que la vigne devienne vin et que le blé soit pain. Que la jeune fille devienne poésie. Le séducteur ne tient pas à trouver une jeune fille explorée, à moins qu'elle reste belle. Des pleurs oui, mais qu'ils soient gracieux. Pas de gouttes, pas de sang, mademoiselle, soyez, s'il vous plaît, digne de celui qui vous a choisi, contentez-vous de rêver à cet avenir que l'on vous enlève, laissez monter en vous le lyrisme, mais restez pudique.

### **La création et le sacrifice**

Au cours de la séduction, qui est ici une séduction réfléchie, une séduction qui s'épanouit pleinement dans le texte littéraire, le séducteur se crée en se façonnant, à travers la personne séduite. Écoutons ce conte funèbre qu'est le *Journal du séducteur* :

C'est maintenant qu'elle doit apprendre quelle puissance se cache dans l'amour. C'est maintenant qu'elle doit être installée dans ce royaume où elle est chez elle, comme une princesse qui de la poussière est élevée au trône de ses pères. Et ce doit être mon œuvre ; en apprenant à aimer elle apprendra à m'aimer moi ; au fur et à mesure qu'elle développera la règle, le paradigme se déploiera,

et ce paradigme c'est moi (Kierkegaard 1943b, 293).

Nu skal hun til at lære, hvad Elskov dog er for en Magt. Som en Kongedatter, der hæves fra Støvet til Fædrenes Throne, saaledes skal hun nu indsættes i det Kongerige, hvor hun hører hjemme. Og dette skal skee ved mig; og idet hun lærer at elske, lærer hun at elske mig; idet hun udvikler Reglen, udfolder successivt Paradigmet sig, og dette er jeg (Kierkegaard 2008b, 392).

Johannes se penche sur la poussière, sur l'argile et la façon, s'élevant au statut du Dieu de la Genèse. Cordélia importe peu en tant qu'existence pré-existante à Johannes puisque sans lui et avant lui, elle n'est que terre. La phrase danoise se déploie et conduit au *mig*, le moi et au *jeg*, le je. La jeune fille, à la fois objet désiré et esclave, apprend à aimer, mais d'un amour qui dépend absolument du séducteur.

La jeune fille, en étant apparence, semble être la victime évidente de la séduction : « Cordélia me hait et me craint. Qu'est-ce qu'une jeune fille peut craindre ? L'esprit. Pourquoi ? parce que l'esprit constitue la négation de toute existence féminine » (Kierkegaard 1943b, 283) « Cordélia hader frygter mig. Hvad frygter en ung Pige ? Aand. Hvorfor ? fordi Aand udgjør Negationen af hele hendes qvindelige Existents » (Kierkegaard 2008b, 376). L'esprit — qui porte ici les traces de la philosophie hégélienne — nie la féminité pour mieux s'en emparer. C'est en s'unissant à la féminité, dont l'essence est la sensualité, que le séducteur se réalise pleinement. L'activité sacrificielle de séduction, le meurtre lent de la jeune fille est ainsi essentiel au séducteur, car c'est en étant séducteur qu'il se constitue comme esprit. C'est en réduisant la jeune fille au néant que le séducteur peut se dévouer pleinement à l'esthétique, qui réclame l'absolu de l'instant.

La jeune fille n'est pas la seule à être séduite. Le lecteur devient le séduit et l'esclave, le texte se fait maître et séducteur. Je me laisse bercer par le chant

amoureux de la lettre de Johannes à Cordélia. En revenant sur cette lettre, en la lisant sans chercher à l'analyser, je suis charmée. Les multiples répétitions m'enchantent, mon esprit peu à peu abandonne son pouvoir critique, laisse tomber le crayon du théoricien, pour s'immiscer dans la chair du texte. Je me laisse séduire pour pénétrer dans l'esthétique. La séduction présente dans la création littéraire implique le meurtre partiel et pour un temps des pensées et opinions du lecteur. Le personnage conceptuel de Johannes, en menant la négation d'autrui à l'extrême, permet de comprendre le sacrifice présent dans toute séduction, et plus particulièrement dans la création littéraire. La jouissance passe dans cette séduction sacrificielle.

Pour la figure du séducteur, la jouissance règne, jouissance qui permet de croire en son moi narcissique, jouissance de voir que vis-à-vis de l'autre je deviens maître, il devient esclave. Désir d'être dieu et de jouer avec la créature. Johannes mène le sacrifice et en fait un holocauste, la fumée s'élève vers les dieux de l'esthétique, tout brûle et le corporel n'a plus lieu d'être. L'animalité de l'orgasme, la perte de contrôle du plaisir est évitée. Il n'y a pas, comme dans le sacrifice décrit par Bataille, d'explosion violente. La séduction est un chemin pour atteindre une continuité qui rassemble non pas l'humanité, mais la figure du séducteur. Le sacrifice mis en place, tente, à travers la séduction, d'échapper à la violence et à l'explosion du sacrifice réel.

Si l'on se rappelle la lecture hégélienne de la séduction, toute séduction n'est-elle pas mise en scène d'une mort symbolique? La séduction est une corrida. Combat et séduction entre le torero et le *toro*, domination du matador. Jouissance du sang et de la danse. Séduction mortelle où l'on agite un morceau de tissu écarlate pour attirer. Espace rêvé où l'imaginaire, le fantasme, les signes et symboles prennent place. Figure du séducteur qui devient une forme d'être.



Et le séduit ne s'oppose pas au séducteur, car il entre dans la danse, il n'est pas l'antonyme, mais la figure indispensable et complémentaire. Celui qui s'oppose au séducteur serait peut-être l'ermite, celui qui fuit toute communication, toute relation, pour ne pas entrer dans le jeu du maître et de l'esclave. Mieux, le stylite, l'habitant de la colonne, Saint Siméon Le Stylite, qui vécut quarante ans, au cinquième siècle après Jésus-Christ, sur une colonne. Mais dans la solitude de l'ermite, le chant séducteur d'un Dieu désiré retentit, parcourt la cellule, séduction de la transcendance, folie et sottise pour certains, plénitude pour d'autres. Car si Siméon habite la colonne, s'il s'élève dans les cieux, c'est bien pour dialoguer avec Dieu, pour « intercéder auprès du Christ notre Dieu » disent les hymnes, pour séduire Dieu afin qu'il soit miséricordieux envers la grande pécheresse, l'humanité dissolue qui sans cesse retourne à la poussière et à la boue.

### **Se sacrifier en l'autre**

Face à un séducteur apparemment tout-puissant, face à Johannes qui sacrifie l'autre sans jamais se sacrifier, restant ainsi toujours en deçà de la transcendance, il faut apposer d'autres couples de séducteurs et de séduits, de séductrices et de séduites, qui se sacrifient mutuellement, qui élaborent un suicide commun pour atteindre ensemble la transcendance, comme Diego Montes et María Cardenal dans *Matador*. Les personnages d'Almodóvar ne présentent pas le sacrifice symbolique d'une séduction que l'on dira meurtrière par extension, ils tuent régulièrement des amants malchanceux — la séduction restant en ce cas très brève — et préparent ensemble leur sacrifice mutuel. En se saisissant de la mort pour en faire le passage sacré à un état autre, quelqu'il soit, état de plaisir ou néant, Diego Montes et María Cardenal

pointent vers une autre voie le sacrifice à l'œuvre dans la séduction. Celui-ci n'est plus sacrifice de l'autre, mais sacrifice de soi en l'autre, avec l'autre, sacrifice commun qui achève la séduction pour la plonger dans la *Passion*, une passion tachée de sang, de haine, de violence et d'érotisme. Terry Cochran écrit dans *De Samson à Mohammed Atta. Foi, savoir et sacrifice humain* : « c'est parmi les humains qu'on tue, qu'on supprime l'autre au nom de quelque chose qui transcende l'actuel, les besoins immédiats ou concrets. Cet "au-nom-de" fonde l'acte sacrificiel » (Cochran 2007, 71). Johannes sacrifie Cordélia *au-nom-de* l'absolu esthétique. Au nom de quoi Diego et María se sacrifient-ils mutuellement ? À quelle « figure sacrée » (Cochran 2007, 81) s'identifient María et Diego ? Vers quelle transcendance — non divine — aspire leur sacrifice ? Est-ce au nom de ce qu'ils sont, de l'infini plaisir qu'ils ne peuvent ressentir qu'en joignant acte sexuel et meurtre, au nom d'une érotique sacrée ? Est-ce au nom de leur destin, d'un *fatum* embrassé, d'une responsabilité acceptée, d'une histoire dictée par une société plongée dans le malaise, empêchant l'élaboration de toute chapelle sacrée, d'espace intime sous couvert de religion, de politique et de morale ? J'approfondirai dans les chapitres qui viennent la spécificité de leur sacrifice, écueil du désir de transcendance dans un monde parcouru par les déboires de la morale générale, des institutions souveraines et des dévots.

### **Détourner la violence**

Le sacrifice, de soi et de l'autre, qu'opère la séduction, en étant meurtre symbolique, détourne la violence, la recycle. Cet incontrôlable qui nous submerge, qui nous fait oublier que nous sommes humains, ce désir de violence, de délire, cet accès irréfléchi qui nous libère ou qui nous fait croire à une possible liberté. On frappe, on déchire, on arrache, ça vient du ventre, ça détruit, ça

avilit. Et c'est le contraire de la séduction. Le contraire d'un parcours. La haine d'un moment, est-ce de la haine? Le crachat et l'insulte sur tout, sur n'importe quoi. D'où vient ce besoin de poser son pied sur le visage de l'autre, de l'écraser? La séduction récupère tout cela. Elle pose l'empreinte d'un soi-disant raisonnable. Elle imprime la violence en l'autre. Cette violence souterraine qui gronde, qui habite la terre, qui nous définit. L'homme est, dit-on, un animal raisonnable, un être pensant, une créature bonne. Pourquoi ne pas le définir par ce qui fait de lui une ordure? Le définir par le plaisir à la vue de la douleur. D'où cette religion folle, surhumaine, ce christianisme dément dont on dit qu'il prétend faire oublier la violence. Non pas l'oublier, la dépasser, mais prendre le Christ et lui faire porter tous nos accès de violence. Nommer le sacré au nom de la violence. Dans un monde laïc, la séduction se charge-t-elle de la violence? Est-elle ce résidu de sacré qui accepte de porter le meurtre? La séduction, moyen trouvé par notre époque pour laisser passer une violence déguisée.

Étrange figure de séducteur, mystérieuse action, la séduction. On entend les cris offusqués qui s'élèvent. Il y a une personne séduite. Cela implique que cette personne a suivi, pour un temps, la volonté d'un autre. Elle a suivi. Elle a marché dans les traces montrées. Dans la séduction, elle gardait sa liberté. Son apparente liberté? Tout du moins pouvait-elle dire non. Si Kierkegaard nous permet de penser les possibilités révoltantes d'une certaine séduction, il est important de rappeler que la séduction n'est pas toujours criminelle, qu'elle n'est pas toujours condamnable. Ne sommes-nous pas toujours tour à tour séduit et séducteur? Ne faut-il pas enterrer le séducteur comme personne entièrement définie par sa séduction et sa force de persuasion pour essayer de comprendre comment l'un et l'autre s'entremêlent sans cesse, comment le séduit, la séduite deviennent séducteur, séductrice? Si une étude hégélienne de

la subjectivité nous permet de saisir certains aspects, parfois tragiques, de la séduction dans la construction du sujet, et donc de penser autrement le vivre ensemble, si le *Journal du séducteur* pose le sacrifice de la personne séduite, l'approche de la séduction dans bien d'autres œuvres présente une séduction plus positive, tant pour le séducteur que pour la personne séduite. Après avoir pensé le couple conceptuel et littéraire du séducteur et du séduit en les considérant chacun comme des blocs de conscience, la réflexion peut s'ouvrir sur un intermède chorégraphique, partir d'un personnage d'Hofmannsthal, Claudio, dans *Le fou et la mort*, pour explorer des couples de séducteurs et de séduits, qui deviennent tour à tour l'un ou l'autre.

### D'une certaine danse que l'on voudrait légère

Ignorez-vous que dernièrement, de grand matin, Charmide que voici m'a surpris en train de danser ?

---

Socrate, Xénophon, *Apologie de Socrate*

Peut-on faire de la séduction un jeu léger, un jeu éphémère, un jeu dont les règles volent ça et là, dont on oublie le début et la fin, un jeu que l'on poursuit, si le goût y est, et que l'on quitte, dès que l'amertume se fait sentir ? Nos séducteurs littéraires — le Don Juan byronien, ce jeune homme un peu étourdi, qui se laisse aimer plus qu'il ne séduit, les héros gobiniens qui dissertent en se pavanant, Stendhal, qui dans *De L'amour* rêve d'une profonde passion — tous semblent prêts à danser, danser à l'aube à la manière de Socrate, danser sans cesse, virevolter dans la poussière en espérant que le tragique de la vie délaisse pour un temps ses quartiers, s'éloigne pour que les valse, la bourrée, la polka, le cancan, la java et le rondeau puissent se poursuivre infiniment.

Mais dans les tourbillons, on aperçoit certaines lourdeurs, une tête se penche, un mollet traîne, un pied se tord. Les pas de la séduction pèsent. Ici ou là, des croche-pieds apparaissent, on trébuche, de vilaines larmes se mettent à couler, on se mouche, on boude, et l'esthétique est balayée pour faire place à de pauvres pleurs d'une gravité effrayante. Le jeu de la séduction peut-il toujours être une danse folâtre ? Un pacte s'expose dans la séduction, entre le séducteur et le séduit, un accord muet qui peut s'avérer sacré, gardant au secret l'union de deux êtres qui acceptent ensemble de jouer, mais jouer dans le sérieux de la vie.

On peut s'égarer dans une séduction qui serait danse tournoyante, faite de pirouettes et de sauts enjoués, elle serait la séduction du *Don Giovanni* de Mozart, le vin et ses bulles, le bal et les jolies paysannes, la sensualité spontanée, l'explosion de l'Éros dans l'instant, incarnation d'une puissance vitale souveraine entraînant le monde à sa suite. La légèreté du jeu dominerait. L'écriture et sa réflexivité serait oubliée, seule la musique, comme le dit Kierkegaard, pourrait rendre l'immédiateté d'une telle séduction et sa force sensuelle :

Don Juan est ainsi une image qui toujours apparaît, mais sans jamais acquérir ni forme, ni consistance ; c'est un individu en continuelle création, qui n'est jamais terminé ; de son histoire nous n'apprenons rien, rien de plus qu'en écoutant le bruit des flots (Kierkegaard 1943b, 74).

Saaledes er Don Juan et Billede, der bestandig kommer til syne, men ikke vinder Skikkelse og Consistents, et Individ, der bestandig dannes, men ikke bliver færdigt, hvis Historie man intet Andet fornemmer om, end ved at lytte til Bølgenes Larmen (Kierkegaard 2008c, 81).

C'est parce qu'il faut parfois se mettre à l'écoute du bruit des vagues, *Bølgenes Larmen*, sans chercher à comprendre ou à retracer l'histoire d'un mythe, d'une

figure, d'une image, que j'envisage ici la séduction comme une danse, pour écouter, dans le texte, les murmures et les rumeurs de la séduction, pour percevoir les mouvements des personnages, des séducteurs et des séduits. Don Juan est bien un personnage conceptuel, une figure, *et Billede*, alliant une idée à un individu, sans être pleinement ni l'un, ni l'autre : « Don Juan oscille continuellement entre l'état d'idée, c'est-à-dire la puissance, la vie, etc. et l'état d'individu » (74), « Don Juan ligger i den bestandige Svæven mellem at være Idee, det vil sige Kraft, Liv, — og Individ » (81). Pour approcher Don Juan, pour approcher un personnage conceptuel, il faut suivre ses « *traits dynamiques* » (Deleuze et Guattari 1991, 69), ses gestes et ses fluctuations, les pas d'une chorégraphie capricieuse.

À ce séducteur immédiat se superpose, dans *Ou bien... ou bien*, Johannes, le séducteur réflexif, qui construit lentement sa séduction, qui fait de sa vie une œuvre d'art, de la jeune fille un objet que son désir manipule doucement. Une danse qui développerait dans un quasi-silence, une danse gracieuse, très lente et envoûtante, qui semblerait parfaite. La danse de Johannes se voudrait suave. Cependant, sans recouvrir le tragique, elle explorerait l'angoisse, celle-ci s'éveillerait en son sein, angoisse de la solitude inatteignable, angoisse de l'esthétique qui ne peut être pleinement vécue, peur que le désir de l'autre se refuse au soi. La danse de María et de Diego dans le film *Matador* d'Almodóvar est une danse tauromachique, une danse pénible, pesante, qui sait que la mise à mort est prochaine, une danse tendue par le grandiose tragique d'un sacrifice à venir.

Et il y a la danse étrange de Claudio dans *Le fou et la mort*, une danse chaotique, douloureuse. À l'approche de la Mort, Claudio, le fou, le séducteur, retrace sa vie, vécue sans que son être ne s'y abîme :

[...] il semble que ma vie  
 Complètement ratée, avec ses joies perdues,  
 Ses pleurs jamais versés, erre autour de ces rues  
 Et de cette maison ; qu'elle poursuit sans fin  
 Une quête insensée dans un élan confus  
 (Hofmannsthal 1979c, 40-41).

Es scheint mein ganzes so versäumtes Leben  
 Verlorne Lust und nie geweinte Tränen,  
 Um diese Gassen, dieses Haus zu weben  
 Und ewig sinnlos Suchen, wirres Sehnen  
 (Hofmannsthal 1979a, 282).

Dans cette pièce, l'arrivée de la Mort serait la mise à jour du désespoir dans la séduction. Claudio refuse au départ de reconnaître le sacrifice nécessaire de la séduction, le rapport à l'autre n'est qu'un rapport à d'autres objets, rapport de dandy au monde de la marchandise, la jeune fille n'est qu'une chose parmi les babioles présentes dans le cabinet de travail du séducteur, un morceau de décor parmi « des instruments de musique anciens. Un tableau d'un maître italien, presque noirci par le temps » (39), « altertümliche Musikinstrumente. Ein fast schwarzgedunkeltes Bild eines italienischen Meisters » (281). Claudio est ainsi, dans les premiers temps de la pièce, celui qui s'enveloppe dans le calme plat d'une vie séparée de l'expérience du monde.

La Mort vient le chercher et le séducteur la confronte, non plus comme Johannes, dans l'ironie ou dans le désespoir latent, dans l'attente infinie kierkegaardienne, dans la *Maladie à la Mort*, mais au cœur même de la vie :

Ce n'est que maintenant, à l'heure de la mort,  
 Que je sens que je vis. Il arrive qu'en rêve  
 On éprouve parfois de si vifs sentiments  
 Qu'on s'éveille soudain ; de même, en cet instant,  
 Réveillé moi aussi par ce que je ressens  
 Par trop intensément, du rêve de la vie  
 Je m'éveille à la Mort  
 (Hofmannsthal 1979c, 59).

Erst, da ich sterbe, spür ich, daß ich bin.  
 Wenn einer träumt, so kann ein Übermaß  
 Geträumten Fühlens ihn erwachen machen,  
 So wach ich jetzt, im Fühlensübermaß,  
 Vom Lebenstraum, wohl auf im Todeswachen  
 (Hofmannsthal 1979a, 297).

La séduction devient une danse qui se rompt par endroit, qui s'arrête abruptement, une danse qui se suspend : « quel effroi indicible, absurde, me saisit ! » (48), « wie packt mich sinnlos namenlos Grauen ! » (288) s'écrit Claudio. Le séducteur qui semblait vivre en deçà du monde-de-la-vie (le *Lebenswelt* husserlien), du monde de l'expérience, qui se devait au dieu de l'esthétique, à un dandysme souverain, confronte la Mort. Car la séduction porte en elle la mort et le sacrifice, la faucheuse rôde dans les jardins d'Éden, elle s'installe confortablement sous le balcon du prétendant. Entre l'autre et le soi règne le cannibalisme, pour t'approcher, il faut que je te dévore, il faut que je t'investisse, que ton corps soit marqué de ma victoire. Le séducteur cherchait à oublier la fossoyeuse et son petit violon. Mais la voici qui le confronte, qui mène le combat, qui replace le séducteur au milieu des séduits, des vaincus ou dans l'impossibilité de vaincre.

La danse de ce séducteur n'est donc pas une danse légère, elle est une danse pleine de *temple*<sup>8</sup>, d'harmonie et d'accords sérieux, à l'image du danseur de flamenco Israel Galván qui « danse à tout rompre et, cependant, crée une continuité autre, autrement puissante que ce qu'obtiendrait un geste "gracieux" » (Didi-Huberman 2006, 129). C'est une danse spirituelle, danse de la suspension et non du sautillerment, une danse de la rupture, une danse qui

---

8. « Bien pratiqué, [le *templar*] met le torero à même de contrôler à volonté la vitesse de son adversaire et confère à la suite des passes une lenteur et une beauté souveraines. Il y entre non seulement de l'habileté, mais une grande sérénité morale et une confiance absolue dans l'usage du bras. Qualités qui, sous le nom général de *temple*, distinguent toujours les grands artistes de la scène (Popelin 1970, 230).



se casse brusquement, qui s'effondre à la vue de la Mort, une danse imparfaite, faite de tensions et de relâches. La danse de la séduction porte en elle le présage de la Mort, c'est elle que l'on devine dans les élégances ratées des entrechats du séducteur. La danse de la séduction a parfois le rire du fou, le fou des tableaux de Bosch, celui qui traverse la vie et parcourt la Mort, soutient la Mort. Et c'est cette Mort qui apparaît et que le séducteur interroge :

[. . .] Et pourquoi donc, ô Mort,  
Faut-il que ce soit toi qui m'enseignes d'abord  
À découvrir la vie, non pas comme à travers  
Un voile interposé, mais en pleine clarté,  
Dans sa totalité? [. . .]  
(Hofmannsthal 1979c, 58)

[. . .] Warun, du Tod,  
Mußt du mich lehren erst das Leben sehen,  
Nicht wie durch einen Schleier, wach und ganz,  
Da etwas weckend, so vorübergehen  
(Hofmannsthal 1979a, 296-297).

Le séducteur est fou chez Hofmannsthal, il redevient le fou de la renaissance, ce fou qui offre une autre vision du monde, un fou qui voit la Mort, qui porte la Mort, le fou que décrit Foucault, le fou qui « rit par avance du rire de la mort » (Foucault 1972, 26), celui qui « éprouve de l'intérieur » le néant, « comme la forme continue et constante de l'existence » (27), néant qui se confond avec la vie :

Qu'est-ce donc qui m'oblige à te nommer la Mort  
Et cette autre la Vie, moi qui ne reconnais  
Aucune de vous deux? [. . .]  
(Hofmannsthal 1979c, 59)

Was zwingt mich, der ich beides nicht erkenne,  
Daß ich dich Tod und jenes Leben nenne?  
(Hofmannsthal 1979a, 297)

Et étrangement, ce fou qui désarme la Mort nous rappelle par ses accents à cette Mort bien présente, pointant dans la séduction la présence de la Mort, la tension que celle-ci crée à l'intérieur même de sa danse — tout comme le *duende* n'est rien sans la Mort. Avec le fou surgit la dimension sacrée de la vie.

Pour l'écrivain Hofmannsthal, « le fondement de l'esthétique est l'éthique » (Hofmannsthal 1979b, 362, Pierre-Antoine Huré, Hofmannsthal 2002, 22). Le rire du fou, le retour de la jeune fille sacrifiée, cet éveil à la Mort et le rejet de la domination décrivent une courbe entre l'éthique et l'esthétique. Cela pose la possibilité d'une réconciliation de l'esthétique et de l'éthique à travers le sacrifice non de l'autre, du séduit, mais de soi, reconnaissant ainsi l'autre et l'impossibilité d'une surpuissance du sujet. Il y a chez Hofmannsthal le désir de retrouver une « juste mesure » comme le dit Pierre-Antoine Huré dans son introduction à *Électre* (Hofmannsthal 2002, 10). Le juste milieu (aristotélien, qui se pose à la base de l'éthique) correspond à la danse du séducteur qui chercherait la bonne distance, son *temple*, c'est-à-dire le rythme propre de sa danse, au cœur de la tension continue et gardée entre le désir de l'autre, sa rencontre et le sacrifice. Un juste milieu où l'esthétique n'est pas étrangère à l'éthique, où il ne s'agit plus de se soumettre au général, d'agir selon des règles vides, mais de penser un « être ensemble ». La séduction serait alors un exercice — peut-être spirituel —, le désir de lier esthétique et éthique, d'approcher l'autre en reconnaissant un cannibalisme sacré, une violence originaire (à la base tant de l'expérience esthétique que de la relation à l'autre) sans pour autant refuser la relation à l'autre, sans pour autant faire de l'autre le simple aliment du soi.

Le 12 janvier 1907, Husserl écrit à Hofmannsthal, après avoir lu certaines de ses œuvres<sup>9</sup> :

Les « états intérieurs », que votre art décrit comme des états esthétiques purs, ou plutôt qu'il ne décrit pas à proprement parler, mais qu'il élève jusqu'à la sphère idéale d'une beauté esthétique pure, ces états présentent pour moi, dans cette objectivation esthétique, un intérêt tout à fait particulier : je veux dire pas simplement pour l'ami de l'art que je suis, mais aussi pour le philosophe et le « phénoménologue ». De longues années d'efforts pour clarifier le sens des problèmes philosophiques fondamentaux, puis pour établir la méthode de leur solution m'ont apporté le bénéfice de la méthode « phénoménologique ». Cette méthode exige une prise de position à l'égard de toute objectivité qui s'écarte par essence de la prise de position « naturelle » et qui est proche parente de cette position et de cette attitude dans laquelle votre art, en tant qu'un art *esthétique pur*, nous transporte quant aux objets qu'il présente et au monde ambiant tout entier. L'intuition d'une œuvre d'art esthétique *pure* s'accomplit au sein d'une stricte mise hors circuit de toute prise de position existentielle par l'intellect, ainsi que toute prise de position par le sentiment et le vouloir, laquelle présuppose une telle prise de position existentielle. Bien mieux, l'œuvre d'art nous transporte (quasiment nous contraint) dans l'état d'une intuition esthétique pure qui exclut de telles prises de position (Husserl 1991, 13).

Die « inneren Zuständlichkeiten », die Ihre Kunst als rein ästhetische schildert, oder nicht eigentlich schildert, sondern in die ideale Sphäre rein ästhetischer Schönheit erhebt, haben, in dieser ästhetischen Objectivierung, für mich ein ganz besonderes Interesse : d.i. nicht bloß für den Kunstfreund in mir, sondern auch für den Philosophen und « Phänomenologen ». Langjährige Mühen um den klaren Sinn der philosophischen Grundprobleme und dann um die Methode ihrer Lösung brachten mir als bleibenden Gewinn die « phänomenologische » Methode. Sie fordert eine von der « natürlichen » wesentlich abweichende Stellungnahme zu aller Objectivität, die nahe verwandt ist derjenigen Stellung u. Haltung, in die uns Ihre Kunst als eine rein ästhetische hinsichtlich der dargestellten Objecte

---

9. D'après Éliane Escoubas (Husserl 1991, 12), traductrice de la lettre en question, Husserl aurait assisté à une conférence d'Hofmannsthal, *Der Dichter und diese Zeit*, prononcée en décembre 1906 à Göttingen et Hofmannsthal aurait envoyé quelques œuvres à Husserl, ce qui justifierait la lettre d'Husserl à Hofmannsthal.

und der ganzen Umwelt versetzt. Die Anschauung eines rein ästhetischen Kunstwerkes vollzieht sich in strenger Ausschaltung jeder existenzialen Stellungnahme des Intellects und jeder Stellungnahme des Gefühls u. Willens, die solch eine existenziale Stellungnahme voraussetzt. Oder besser : Das Kunstwerk verstetzt uns (erzwingt es gleichsam) in den Zustand rein ästhetischer, jene Stellungnahmen ausschließenden Anschauung (Husserl 1994, 133).

Si l'éthique constitue le moment de la prise de position existentielle, cette prise de position doit être précédée — pour que l'éthique soit une praxis féconde du vivre ensemble, qu'elle aille au-delà d'un simple amas de codes — d'une *époque*, d'une suspension du jugement. Celle-ci peut passer par l'expérience esthétique, comme le souligne Husserl dans sa lettre. Dans la *Lettre de Lord Chandos*, l'*époque* advient par l'expérience de la beauté du monde, expérience mystique. L'expérience esthétique la plus forte est peut-être toujours liée à la mort, nul hasard si celle vécue par Lord Chandos relate l'agonie d'un peuple de rats :

C'est ainsi qu'il n'y a pas très longtemps j'avais donné l'ordre de répandre abondamment de la mort-aux-rats dans les caves à lait d'une de mes métairies. Vers le soir, je fis une promenade à cheval sans plus songer à cette affaire, comme vous pouvez l'imaginer. Alors que j'avance au pas dans les guérets profonds sans autre présence inquiétante que, à proximité, une couvée de cailles effrayées et, au loin, le grand soleil déclinant derrière les champs vallonnés, voilà que soudain s'ouvre au-dedans de moi cette cave remplie de l'agonie de ce peuple de rats. Tout était là en moi : l'air froid et confiné de la cave saturé de l'odeur douceâtre et prenante du poison, et l'écho des cris d'agonie se brisant sur les murs moisissés ; cet imbroglio de spasmes d'impuissance ; ces accès de désespoir croisés ; la recherche panique des issues ; le regard froid de rage quand il y rencontre devant la fente obstruée. Mais à quoi bon recourir à des mots que j'ai abjurés ! Vous vous souvenez, mon ami, de l'étonnante description d'Albe la Longue dans Tite-Live ? Cette façon d'errer dans les rues qu'ils ne doivent plus voir... de dire adieu aux pierres du sol. Je vous le dis, mon ami, cela je le portais en moi, ainsi que Carthage en flammes ; mais c'était plus que cela, plus divin, plus animal ; et c'était plus présent, le plus comble et le plus sublime présent (Hofmannsthal 2000, 77-79).

So hatte ich unlängst den Auftrag gegeben, den Ratten in den Milchkellern eines meiner Meierhöfe ausgiebig Gift zu streuen. Ich ritt gegen Abend aus und dachte, wie Sie vermuten können, nicht weiter an die Sache. Sa, wie ich im tiefen, aufgeworfenen Ackerboden Schritt reite, nichts Schlimmeres in meiner Nähe als eine aufgeschuchte Wachtelbrut und in der Ferne über den welligen Feldern die große sinkende Sonne, tut sich mir im Innern plötzlich dieser Keller auf, erfüllt mit dem Todeskampf dieses Volks von Ratten. Alles war in mir : die mit dem süßlich scharfen Geruch des Giftes angefüllte kühdumpe Kellerluft und das Gellen der Todesschereie, die sich an modrigen Mauern brachen ; diese ineinander geknäulten Krämpfe der Ohnmacht, durcheinander hinjagenden Verzweiflungen : das wahnwitzige Suchen der Ausgänge : der kalte Blick der Wut, wenn zwei einander an der verstopften Ritze begegnen. Aber was versuche ich wiederum Worte, die ich geschworen habe ! Sie entsinnen sich, mein Freund, der wundervollen Schilderung von den Studen, die der Zerstörung von Alba Longa vorhergehen, aus dem Livius ? Wie sie die Straßen durchirren, die sie nicht mehr sehen sollen. . . wie sie von den Steinen des Bodens Abschied nehmen. Ich sage Ihnen, mein Freund, dieses trug ich in mir und das brennende Karthago zugleich ; aber es war mehr, es war göttlicher, tierischer ; und es war Gegenwart, die vollste erhabenste Gegenwart (Hofmannsthal 2000, 77-79).

Dans *Ein Brief*, l'immersion dans le monde-de-la-vie suspend la toute-puissance du sujet, la réalité du monde et sa multiplicité le dévore, empêchant toute parole. Lord Chandos se tait devant la plongée dans l'expérience, devant la pleine présence au monde-de-la-vie, *Lebenswelt*, et devant la force du présent, *Gegenwart*. Il ne s'agit plus d'être l'homme dont la culture et la méditation permettent d'approcher la connaissance divine. Si la *Lettre de Lord Chandos*, datant de 1902, semble bien être un appel pour une plongée dans le *Lebenswelt*, dans le monde de l'expérience, elle constitue aussi une expérience esthétique intense pour le lecteur, un parcours dans les méandres de la vie. À la différence de l'époque phénoménologique à laquelle fait allusion Husserl, la suspension du jugement artistique, littéraire, n'est pas suivie par la mise en forme de l'expérience en vue d'une connaissance supérieure, on demeure dans

l'énigme. L'artiste, pour reprendre les mots husserliens, « ne vise pas, comme ce dernier [le philosophe], à découvrir le "sens" du phénomène du monde et à le saisir dans des concepts, mais à s'approprier le phénomène du monde dans l'intuition » (Husserl 1991, 15).

*Nosce te ipsum* (Hofmannsthal 2000, 57), titre de l'œuvre projetée et abandonnée par Lord Chandos, retentit alors de toute la vanité du désir intellectuel. La pièce d'Hofmannsthal *Le fou et la mort* propose de replonger au milieu du monde, d'être dans le monde, objet parmi les objets et non pas sujet surpuissant, rejoignant ainsi *Une Lettre de Lord Chandos* qui explore la dissolution d'un soi rationnel, l'impossibilité de dire par le langage et l'émerveillement muet face à la beauté du monde, dans l'immersion et l'ouverture à celui-ci : « Un arrosoir, une herse abandonnée dans un champ, un chien au soleil, un pauvre cimetière, un estropié, une petite ferme, tout cela peut devenir le vaisseau de ma révélation » (Hofmannsthal 2000, 75), « Ein Gießkanne, eine auf dem Felde verlassene Egge, ein Hund in der Sonne, ein ärmlicher Kirchhof, ein Krüppel, ein kleines Bauernhaus, alles dies kann das Gefäß meiner Offenbarung werden » (Hofmannsthal 2000, 74). Cette perception intime du monde permet l'expérience d'un absolu esthétique, mais un absolu qui s'ancre dans le monde-de-la-vie.

La découverte, la présence se trouve dehors : « Voulons-nous nous trouver ? Ce n'est point en nous qu'il faut descendre : c'est dehors que nous nous trouverons, dehors » (Du Bos 2000, 729). Avec *Le fou et la mort*, on peut penser une séduction éthique, une *praxis* visant un accord entre deux êtres, une séduction qui impliquerait une attention portée aux mouvements de l'autre et aux réponses que le soi apporte à ces gestes, une reconnaissance mutuelle et non pas seulement une relation entièrement narcissique. On peut

aussi rêver d'une pensée qui serait séduction mue par le désir, « présence poétique au monde » (Barrera 2009) et non détournement poétique du monde comme peut le faire Johannes dans le *Journal du séducteur*. La séduction serait alors une voie vers le « penser avec le cœur » (Hofmannsthal 2000, 87), « mit dem Herzen zu denken » (Hofmannsthal 2000, 86) auquel rêve Lord Chandos. La séduction permettrait la poursuite de l'expérience esthétique dans la pensée même. Demeurer dans la séduction, se laisser séduire, c'est bien accepter de se laisser émouvoir, c'est reconnaître la puissance de l'affect, sa fécondité tout comme la perte qu'il peut entraîner.

Le fou dans *Le fou et la mort* est rappelé par la Mort à la vie, c'est en acceptant d'affronter la Mort — et souvenons-nous de l'importance de cette confrontation à la mort pour que la conscience de soi hégélienne accède à l'universalité — que sa vie esthétique peut alors prendre une forme éthique, forme qui reconnaît les autres non pas comme des objets du soi, mais comme des sujets à part entière. Le fou est celui pour qui la raison n'est plus le moteur ou l'accomplissement. Adieu, belles démonstrations et raisonnements sur la conscience en soi et pour soi, écoute le bruit des flots, regarde, au bord d'un arrosoir oublié, un diptyque égaré, et tais-toi. La mort se place à la base tant de l'expérience esthétique que de la relation de séduction, et c'est en reconnaissant cette mort et sa folie, en l'acceptant en son sein, que la séduction peut être éthique et spirituelle.

La séduction chez Hofmannsthal conserve le rapport à l'esthétique qu'elle avait dans le *Journal du séducteur*, demeure un travail de la forme et permet la création d'affects engendrant une pensée nouvelle, mais elle perd sa continuité, sa lente ascension, pour venir s'installer dans les plis du monde. Pourquoi passer par la séduction pour lier ensemble esthétique, éthique et spirituel ? Parce que la

séduction nous permet de penser un « être ensemble » qui autorise l'absolu dans ces trois stades. La critique kierkegaardienne rappelle souvent les différences inaltérables entre le stade esthétique, le stade éthique et le stade religieux, mais l'ironie de Johannes et l'angoisse latente du *Journal du séducteur* préfigurent les liens étroits entre eux. Suivre la figure du séducteur, de Kierkegaard à Hofmannsthal, c'est précisément explorer ces liens. S'intéresser au désir dans la séduction, à l'érotisme, au toucher de la peau, à la plongée dans le réel, au goût, aux roucoulements et aux fluctuations d'une parole enchanteresse, c'est faire de la séduction non pas une abstraction, mais une expérience dont on tente, en titubant, par monts et par vaux, avec lourdeur souvent et rires cachés parfois, de rendre les accents.

### **La séduction désirante**

« Il [Don Juan] ne séduit pas mais il désire, et ce désir a un effet séducteur » (Kierkegaard 1943b, 78), « Han forfører derfor ikke. Han attraaer, denne Attraa virker forførende » (Kierkegaard 2008c, 88). Si le séducteur est celui qui désire, qu'il s'agisse de la féminité, de l'esthétique souveraine, d'une relation à l'autre qui n'abolisse pas l'espace intime et si la séduction, en étant érotique, implique le désir, comment penser ensemble ces deux forces ? Quel rôle joue le désir dans la séduction, dans la relation entre le séducteur et le séduit ? En 2003, René Schérer (Schérer 2003 [En ligne]) proposait de substituer à une séduction pensée comme simulacre une séduction liée à un désir plein. On peut dès lors se demander quelle forme prend ce désir. Le séducteur esthétique recherche l'instant où la jeune fille s'épanouit pleinement, moment de perfection érotique où l'absolu se dessine au cœur de l'immanence. Dans la tauromachie, on retrouve cette suspension du temps, syncope voulue et



artistiquement mise en place par le matador dans l'arène (Didi-Huberman 2006, 114), « *instant privilégié* » (Bataille 1970, 560), *duende*. Ce souffle qui emporte *toro* et matador dans une danse amoureuse subjugué ceux qu'il traverse. Les matadors souhaitent revivre ce moment de *duende*, son souvenir les laisse sans repos. Qu'il vienne du matador ou du séducteur, le désir sensuel d'un instant évanescence tourmente. Passer par la tauromachie et la séduction — comme figures littéraires et philosophiques — pour penser le désir implique une plongée dans des situations extrêmes, où le désir semble ne pas pouvoir être maîtrisé. Le séducteur ne serait-il qu'un glouton aux besoins toujours inassouvis ? Le matador ne serait-il qu'un assoiffé de chair fraîche ? Jusqu'à quel point ces figures se définissent-elles par le désir ? L'appétit qui les pousse à désirer intensément un tel instant est-il basé sur le manque, sur l'absence, ou sur une nécessaire « croyance au monde », sur « la puissance d'être et d'agir » (Schérer 2003 [En ligne]) ?

### Désir et excès

Dans *Miroir de la tauromachie*, datant de 1938, Leiris évoque l'offrande sacrificielle (Leiris 1981, 13) qui se réalise dans la corrida, dans l'acte tauromachique. Cette offrande sacrificielle tauromachique permet de développer la pensée de la violence à l'œuvre dans la séduction. En refusant de penser cette violence comme une violence apparente, on doit se pencher sur la violence du désir du séducteur qui se laisse penser grâce à la figure de la tauromachie et grâce à la figure du *duende*. Entre le désir conçu comme un manque — en psychanalyse et à la suite de Lacan — rongé, miné par l'absence et un désir-production, désir plein, on peut « parler *du désir comme d'un excès* » (Didi-Huberman 2006, 170), ainsi que le fait Georges Didi-Huberman, à la suite de

Bataille, un désir qui brûle, dépasse, perd et renverse violemment les attentes et les cadres permis, ouvrant un espace autre qui se découvre dans la dépense. La séduction devient l'exercice spirituel d'un temps contemporain, le travail accompli dans, sur et à travers l'excès du désir, une ascèse dont le carcan s'oublie pour ouvrir un espace sacré, peut-être vide. À la différence d'une expérience intérieure bataillienne qui s'élabore contre l'ascèse (Bataille 1954, 28), la séduction permet de penser ensemble l'excès du désir et son ascèse. Il s'agit avant tout de penser le désir comme une expérience, un bouleversement des sens et du corps, qui nous mène quelque part à travers l'excès et dans le jeu avec l'excès. On peut penser la séduction et la tauromachie — du moins un certain art tauromachique — comme un exercice spirituel, où l'on tend vers une maîtrise du désir telle qu'elle s'efface et que la grâce, ou le *duende*, prend place. À la différence de la grâce chrétienne, qui biffe souvent les traces de la bataille, l'exercice spirituel et charnel du *duende* conserve les marques du combat livré par le corps, échos de la lutte avec et dans le désir. Tout comme le *temple*, ce rythme étrange qui prend place entre le *toro* et le matador, la séduction peut faire oublier la violence et la masse, la lourdeur, le danger et le souffle du *toro*, ses cornes, mais ne les évacue pas :

[À propos du *temple*] On y trouve, tout ensemble, l'oubli du risque et la disparition de la violence — pourtant bien là, à fleur de chaque instant —, la transformation de l'affrontement en douceur, de la peur en suavité et de la masse en légèreté, la force d'attraction de l'homme et de l'animal poussée jusqu'à une sorte d'identification réciproque [...] (Didi-Huberman 2006, 136).

Mais comme le rappelle Leiris, au cœur de la séduction demeure la violence : « Au paroxysme du charme, dénouement brusque : ce qui était charmé est cloué. La *faena* [dernière partie d'une corrida] se fane » (Leiris 1981, 15). La tauromachie, figure artistique et littéraire, unit violence, érotisme et esthétique,

elle mime un acte amoureux, sexuel, qui expose le sang, l'épée, le meurtre, permettant ainsi à la pensée de voir au-delà des paillettes charmantes que la séduction peut lancer aux yeux.

### ***Duende et désir infini***

C'est en passant par une autre expérience ouvrant sur l'infini, l'expérience du *duende* en tauromachie, que l'on peut penser l'infini du désir, la glotonnerie du séducteur, son cannibalisme symbolique, la violence réelle à l'œuvre dans la séduction. Il s'agit, à travers cette expérience, de saisir les enjeux de la séduction, car, pour reprendre les mots de Leiris :

Analysé sous l'angle des relations qu'il présente, notamment, avec l'activité érotique, l'art tauromachique revêtira, on peut le présumer, l'aspect d'un de ces faits révélateurs qui nous éclairent sur certaines parties obscures de nous-mêmes dans la mesure où ils agissent par une sorte de sympathie ou ressemblance, et dont la puissance émotive tient à ce qu'ils sont des miroirs qui recèlent, objectivée déjà et comme préfigurée, l'image même de notre émotion (Leiris 1981, 28-29).

Le *duende*, pensé comme souffle de douleur et d'émotion qui traverse le chanteur, le danseur de flamenco, le torero, participe à une ouverture intérieure. Federico García Lorca explore le *duende* dans sa conférence *Jeu et Théorie du duende* et décrit cet instant enchanteur qui rassemble l'artiste et l'assemblée. Les toreros racontent la joie extrême provenant de ces moments où la technique fait place à l'art. Le *duende* ne cesse de disparaître et la reprise semble impossible, on ne peut être constamment sous son emprise. D'où son altérité fascinante qui donne l'impression d'un autre incompréhensible. C'est l'aporie d'une expérience indicible. Le *duende* n'est pas présent en dehors de l'acte de *duende*, de l'expérience. Il n'y a pas de *duendalité*, caractère de ceux qui possèdent le *duende*, l'essence ne pouvant être séparée de l'existence, le style

vivant est incarné. Produit par la rencontre, le *duende* n'existe que dans le mouvement même de l'acte. Lorca passe par l'image du sang pour le décrire. Le sang coule dans les veines et anime le corps, s'échappe du corps et enlève la vie. Pour Lorca, c'est aussi l'inflammation du sang, sa surabondance, sa contamination, le sang autrefois responsable des maux, évacué par la saignée. Le *duende* vient du sang et de sa rencontre avec une culture millénaire, un imaginaire collectif. Le sang frémit dans le corps vivant et se répand autour du corps mort, lieu du combat.

Dans un texte posthume publié deux ans après sa mort, *Vivant jusqu'à la mort*, Paul Ricœur s'interroge sur l'interdiction d'imaginer la mort. Faut-il se taire lorsqu'on ne comprend plus rien ? C'est la mise en cause de l'écriture et de la représentation, son absence, son non-dit, son incapacité à redire. Tout en s'interrogeant sur cette absence de sens, Ricœur décrit ce moment, juste avant la mort, où le mourant semble toucher au sens le plus profond de la vie :

Cela dit, ce dont témoigne le médecin de l'unité de soins palliatifs, c'est la grâce accordée à certains agonisants d'assurer ce que j'ai appelé la mobilisation des ressources les plus profondes de la vie dans la venue à la lumière de l'Essentiel, fracturant les limitations du religieux confessionnel (Ricœur 2007, 44).

Y a-t-il dans le *duende*, une proximité de la mort telle que l'Essentiel est convoqué, le fond de la vie ? Comment définir cet Essentiel si ce n'est par l'émotion et la sensation de toucher au plus profond, à ce qui nous met en mouvement ? Le *duende* est peut-être le moment où l'art à son tour plonge dans la vie agonisante, écho du gouffre de la mort, moment rejoignant l'expérience sacrificielle, sacrée — décrite par Bataille dans *L'Érotisme* — qui pose la continuité de l'être à travers la mort de l'autre (Bataille 1957, 92). Il serait alors un de ces lieux dont nous parle Leiris dans *Miroir de la tauromachie* :

Incorporer la mort à la vie, la rendre en quelque manière voluptueuse (comme le geste du torero emmenant suavement le taureau dans les plis de sa cape ou de sa muleta), telle doit être l'activité de ces constructeurs de miroirs, — j'entends : tous ceux qui ont pour but le plus urgent d'agencer quelques-uns de ces faits qu'on peut croire être les lieux où l'on se sent tangent au monde et à soi-même parce qu'ils nous haussent jusqu'au niveau d'une plénitude porteuse de sa propre torture et de sa propre dérision (Leiris 1981, 66-67).

Le *duende* se bâtit dans la tension du désir, exposant une maîtrise telle que l'intentionnalité est oubliée. Le *duende* rappelle qu'au fond demeurent la mort et la violence, la haine, l'agression, liées au désir d'ingérer l'autre pour échapper à l'état de détresse, *hilflosigkeit*, à la dépendance vis-à-vis d'autrui. Et le *duende* allie cela au désir du matador de vivre sans cesse avec le taureau — l'absolument autre, l'animal — une union amoureuse, parfaite, une union forcément cannibale. Georges Didi-Huberman la nomme « *une apparence fausse d'amour* » (Didi-Huberman 2006, 157). La séduction elle-même n'est-elle pas une apparence fausse d'amour ? Ou plutôt, l'idée qui pose la possibilité d'une telle union n'est-elle pas toujours faussée, et n'est-ce pas cela même que la séduction indique ? Si une telle expérience amoureuse peut avoir lieu dans l'instant — de *duende*, mais aussi dans l'instant de la prière mystique, union amoureuse de l'homme en prière et du transcendant —, peut-on poser sa réalité dans la durée, la présenter comme l'idéal à atteindre ? La séduction, sans offrir de réponse, provoque la question.

L'infini est présent dans toute expérience de *duende*, s'imposant comme un sentiment intense, subjectif, mais ce *duende* s'en vient et s'en va, naît et meurt, rejoignant ainsi « l'activité passionnelle » (Leiris 1981, 26) que Leiris définit par sa fulgurance. Lorsque le *duende* est là, il bouscule toutes les limites sur son passage et semble effectivement ouvrir l'infini en renversant les frontières temporelles et spatiales. La mort dans la tauromachie n'est pas vue comme une

fin, elle n'est pas limite, mais provocation, appelant à être encore plus vivant. La corrida célèbre ainsi l'instant présent. C'est ce que dit le torero Victor Mendes à Claude Pelletier qui l'interroge sur son avenir : « Ce qui compte, c'est ce que je suis maintenant. C'est de donner tout ce que je peux donner en fonction de mon état physique. L'important c'est... pendant que tu es... ÊTRE! AU MAXIMUM! » (Mendes et Pelletier 1986, 102). C'est bien l'excès du désir, non plus manque d'être, mais excès du désir d'être qui est à l'œuvre dans le désir tauromachique, dans l'attente et l'expérience du *duende*.

En lisant les récits de toreros, on a parfois l'impression qu'ils rêveraient tous de vivre uniquement le temps d'une *faena* parfaite, d'un moment de *duende* qui ne peut que disparaître, car « rien n'est plus désirable que ce qui va aussitôt disparaître » (Bataille 1970, 560). Dans la pleine possession de leurs facultés physique et techniques, dans l'abandon de leur esprit aux *suertes*, aux passes effectuées avec le *toro*, les toreros vivaient intensément et boiraient à perpétuité la beauté infinie de l'art tauromachique. Vivre une expérience d'infini qui projette en dehors de la représentation, dans le mouvement même de la vie — enlevant la possibilité de se dissocier pour contempler ce qui arrive et y appliquer les cadres nécessaires à la compréhension — et permettant d'être, peut-être, au maximum, rejoint ici la « puissance d'être et d'agir » (Schérer 2003 [En ligne]) dont nous parle René Schérer.

Parlant des moments d'ivresse tauromachique, le torero Pepe Luis Vázquez confie à François Zumbiehl : « Dans ces moments, je ne savais pas si j'étais bon ou non, mais simplement je jouissais : je jouissais incroyablement » (Zumbiehl 1987, 32). L'infini ressenti dans ces moments est-il l'infini du plaisir, plaisir ressenti dans l'explosion des limites, plaisir orgasmique, qui peut tuer le désir ? Ou rejoint-il l'expérience d'un désir porté et maintenu, pour un temps,

à son intensité la plus extrême? Tuer le *toro* peut effectivement provoquer la jouissance sexuelle, le dénouement de l'excitation et la tendance au zéro, conçue comme satisfaction recherchée par le principe de plaisir. Mais, lorsque Pepe Luis Vázquez décrit un moment de *duende* (Zumbiehl 1987, 41), il décrit ce qui précède et s'achève dans l'estocade, la mort et la victoire contre l'obstacle. Est-ce en faisant tomber l'obstacle que le torero se mesure à l'infini, pénètre dans « l'Amour libéré du Temps » (Lorca 1981, 928) « Amor libertado del Tiempo » (Lorca 1984, 105)? La jouissance dont parle Pepe Luis Vázquez, le *duende*, précède la mise à mort du *toro*, y reste étroitement liée, mais meurt avec celle-ci. Ce qui m'intéresse n'est donc pas le dénouement, mais l'excès du désir qui le précède, excès maintenu pour un temps au maximum de l'excitation.

Lorca nous parle du *duende* comme de « sons noirs » : « Ces sons noirs sont le mystère, les racines qui s'enfoncent dans le limon que nous connaissons tous, que nous ignorons tous, mais d'où parvient ce qui est la substance de l'art » (Lorca 1981, 920), « Estos sonidos negros son el misterio, las raíces que se clavan en el limo que todos conocemos, que todos ignoramos, pero de donde nos llega lo que es substancial en el arte » (Lorca 1984, 91). C'est par ces racines et par le limon, par les grains de poussière, le sable et les débris accumulés dans le lit de la rivière, que le *duende* résonne de ce qui est substantiel dans l'art. Dans un instant de *duende*, le torero affirme son existence face à la matière, à la négation, à la mort, il assume le risque. Face à la mort qui le menace, le torero pose la vie pleine. L'aspect qui retient ici toute mon attention, car c'est là où se pose le rapport avec la séduction, ce n'est pas le paroxysme décrit par Leiris (Leiris 1981, 50), la jouissance orgasmique, mais l'intense désir, face à la mort, d'un instant qui ne fait qu'échapper.

### *L'espace juste*

La séduction rejoint l'expérience du *duende* en cherchant à unir dans une danse parfaite et inégale les pas du séducteur et les pas du séduit. Johannes, le séducteur kierkegaardien, espère ne vivre qu'une suite d'instantanés parfaitement esthétiques. Mais, dans ce dandysme exacerbé, la jeune fille est fantasmagorique, lambeaux d'une figure dévorée par le désir de l'autre. On ne peut pas évacuer la lutte cannibale qui est à l'œuvre dans la séduction : l'autre est ingéré, dévoré par le désir et il n'y a pas simplement une augmentation de la « puissance d'être et d'agir » comme dirait René Schérer. Tout comme Montaigne dévore ses cannibales pour faire de lui-même la matière de son livre (Montaigne 1962), le séducteur dévore sa proie pour s'explorer et se penser, pour s'élaborer en tant que séducteur. Mais ce cannibalisme peut ne pas être souverain, on peut garder dans la séduction la tension entre le désir d'ingérer l'autre et la reconnaissance de l'autre, entre : « *l'espace juste* — qui permet à chacun de rester seul, qui permet de ne pas être pris dans la confusion, voire blessé, voire tué dans le contact — et l'intimité la plus profonde » (Didi-Huberman 2006, 158).

Entre le « nihilisme pur » (Schérer 2003 [En ligne]) du domaine de l'apparence, que pense Baudrillard, et le désir plein, producteur, pensé par René Schérer à la suite de Deleuze, il faut conserver l'espace de la bataille dans la séduction, l'espace qu'explorent les matadors et les toreros, les auteurs fascinés par la tauromachie, Bataille, Bergamín, Didi-Huberman, Hemingway, Leiris, Lorca, Montherlant et les autres. Un lieu où la séduction et la passe tauromachique, *suerte*, se font exercices spirituels en s'attachant au désir pensé comme excès. La séduction demeure avec René Schérer un objet brillant, quelque chose qui étincelle, qui resplendit pour évacuer les connotations trop noires, les femmes fatales ténébreuses facilement sorcières, les séducteurs qui



démolissent la séduite. Mais le *duende* ne surgit pas de l'habit de paillettes, de l'habit de lumières — *el traje de luces* — et le matador-séducteur garde des parcelles d'ombre, le sable qu'il soulève n'est pas une poussière d'étoiles. La séduction n'est pas faite que du charme.

René Schérer identifie la séduction à la grâce telle que la pense Schiller. Le *duende*, qui secoue et dérange la blanche lumière de la grâce, permet de penser les « sons noirs » (Lorca 1981, 920) de la séduction. La séduction, pensée comme « voie de la puissance, de la composition passionnelle » (Schérer 2003 [En ligne]) évacue le désespoir et l'angoisse, désespoir et angoisse que l'on retrouve profondément ancré dans le *Journal du séducteur* de Kierkegaard. On pourrait écrire, à la suite de René Schérer : « La séduction fait tout bouger, change tout autour d'elle. Elle est créatrice d'univers. C'est sa manière à elle d'être productrice. Au lieu de déboucher sur le vide, elle opère un enchantement » (Schérer 2003 [En ligne]). Il faudrait cependant ajouter que l'enchantement est sombre, que la séduction est intimement liée à la mort, on ne peut pas la penser en évacuant tout au profit d'Éros. La séduction, pensée comme une force vive, une force mouvante, un « je ne sais quoi » dirait René Schérer, se détache trop facilement des combats qui agitent séduits et séducteurs, des forces qui troublent, qui dérangent et mettent en œuvre autre chose qu'un désir producteur.

La séduction selon René Schérer est avant tout esthétique, comparée à l'art, à la musique, elle a une aura, elle transforme et dérange les codes traditionnels pour mettre en place autre chose. Pour que la séduction puisse être un exercice spirituel, il faut qu'elle reconnaisse la part maudite et la violence infligée dans toute approche de l'altérité. De plus, la trivialité du monde commun demeure dans la séduction, quand bien même il s'agit d'une

séduction qui cherche à sortir du prosaïsme, telle la séduction de Johannes, séducteur kierkegaardien. René Schérer préfère « mettre l'accent sur le positif de l'attraction », le joueur de flûte de Hamelin n'est pour lui qu'un charmeur, peu importe que tous les enfants disparaissent avec lui, puisque grâce à lui, ils exploreront de nouveaux territoires. Mais pourquoi faudrait-il évacuer la souffrance présente dans cette exploration ? Le séducteur, comme le remarque René Schérer, est lié à l'étranger, et effectivement la séduction a bien quelque chose d'*unheimliche*, elle rejoint l'inquiétante étrangeté et le charme fou de la poupée Olympia, en menant, au cœur de l'intime, autre part. Tout comme on ne peut pas penser l'inquiétante étrangeté dans un registre absolument positif, on ne peut pas évacuer la violence de la séduction et de l'excès du désir.

La séduction, puissance permettant de penser la complexité du monde — et qui peut atteindre des moments comparables aux instants de *duende*, où le manque du désir s'efface pour accueillir l'excès — relève peut-être « des "lignes de fuite" ou de résistance, des armes contre la torpeur et l'anéantissement proposées par le règne de la marchandise » (Schérer 2003 [En ligne]), mais les lignes de fuite qu'elle crée ne sont pas uniquement des éclairs lumineux. À la différence d'un amour inconditionnel, altruiste, la séduction reconnaît désirer le désir de l'autre, elle ne masque pas la violence qui surgit dans la confrontation avec l'autre, mais elle permet quand même de continuer à être avec les autres, elle permet la reconnaissance, même si celle-ci n'est que partielle. La séduction n'est pas idéale, elle ne s'élanche pas sans mettre sur l'objet désiré un visage, un regard, une odeur. La séduction est une séduction de papier, de lettres, de mots qui filent les uns après les autres, séduction d'une parole sur laquelle il faut se pencher, le temps d'apercevoir les entrelacs de ses filets.

## La parole séduisante, séductrice et séduite

Un séducteur, par conséquent, doit être en possession d'une force que Don Juan ne possède pas en dépit de tous ses autres dons, — c'est la puissance de la parole.

---

Kierkegaard, *Ou bien... ou bien*

La séduction comprise suivant le schéma hégélien de la conscience pose une claire inégalité entre le séducteur et le séduit, la séduction chez Hofmannsthal permet de penser une reconnaissance éthique entre le séducteur et le séduit, la séduction chez Almodóvar ouvre sur une séduction amoureuse, passionnée, où séduits et séducteurs ne cessent de s'inverser. Dans ces différentes séductions, qu'elles soient littéraires ou cinématographiques, la parole et le discours sont essentiels, ils participent de l'entreprise de séduction et témoignent de la relation du soi et de l'autre établie dans la séduction. Les paroles de ces œuvres habitent toute cette thèse, il s'agit ici non pas d'analyser leur puissance artistique, mais de réfléchir sur la place du discours dans la séduction. Comment la parole, le discours prennent-ils place dans la reconnaissance des subjectivités? En travaillant sur la séduction réfléchie et non sur la séduction immédiate, sur une séduction qui revient sans cesse sur elle-même pour se contempler et s'écrire, mon objet d'étude est une séduction qui parle et se raconte. Non pas une séduction bavarde, non pas celle du jeune premier qui étourdit de fraîches donzelles par ses promesses d'amour éternel, mais une séduction qui sait parler, une séduction qui joue avec la variété des discours humains pour mieux séduire.

Dans la deuxième étude de l'*Esthétique et théorie du roman*, intitulée *Du discours romanesque* et datant de 1934, Bakhtine s'éloigne de l'analyse

du discours romanesque pour s'intéresser au dialogisme dans la parole. Il ne s'agit pas de penser seulement la place de la parole de l'autre dans le discours romanesque, mais dans la parole en général. En pensant la relation à l'autre dans le langage, Bakhtine réfléchit plus particulièrement sur le rôle de la parole étrangère dans la formation des idées au sein de la conscience. Cette ouverture du discours bakhtinien est intéressante, car les textes que j'étudie n'appartiennent pas au discours romanesque ; le *Journal du séducteur* n'est pas un roman, *Le fou et la mort* est une pièce de théâtre. Le *Journal du séducteur*, journal fictionnel et récit d'une séduction, fait partie des genres intercalaires (Bakhtine 1978, 141). Au-delà d'une question de genres, Bakhtine fait valoir l'étroite relation du discours littéraire aux « domaines extra-littéraires de la vie et de l'idéologie » (Bakhtine 1978, 157). Les possibilités philosophiques soulevées par les notions de dialogisme et de « parole intérieurement persuasive » (Bakhtine 1978, 161) sont particulièrement fécondes pour penser la parole séduisante. Il s'agit de comprendre le jeu des discours à l'œuvre dans la séduction littéraire, en s'appuyant tant sur une étude des rapports entre le personnage littéraire du séducteur et le personnage du séduit que sur les rapports entre l'auteur, le narrateur séducteur et le lecteur séduit. La parole étrangère à laquelle s'intéresse Bakhtine prend place sur plusieurs niveaux dans le processus de la séduction. La parole du séducteur est parole étrangère pour le séduit, tout comme la parole du séduit est parole d'autrui pour le séducteur. À cela s'ajoute la multitude des paroles étrangères venant des personnages extérieurs à la séduction, ceux qui ne font pas partie du couple poétique séducteur-séduit, paroles reprises par le séducteur puis par le séduit durant la séduction.

### **La parole, le social et l'intime**

Dès les premières lignes de son étude sur le discours romanesque, Bakhtine manifeste sa volonté d'en finir avec les études qui séparent le contenu, la forme, le contexte et font de l'objet étudié un objet mort. Il se tourne vers la « parole vivante » (85), celle qui porte les traces du vivant dans la société, celle qui révèle les batailles du social, celle qui évoque les confusions et les recherches. Une étude du discours littéraire dans la séduction ne peut être intéressante que si elle prend en compte les possibilités relationnelles générées par la parole séductrice. C'est ainsi que l'on peut étudier l'espace intérieur créé par la parole séductrice. Cet espace intérieur ne peut se construire, en ce qui concerne la séduction, qu'en regard de l'espace social. C'est là tout son intérêt et ce qui fait que le séducteur n'est pas ermite. L'anachorète en quête de sacré définit son espace en éloignant l'autre pour vivre une relation transcendante à l'absolu. Il repousse tout parasite ou tout intermédiaire, se retire dans le désert pour être plus proche de son Dieu et plus loin des hommes. La présence physique de l'autre est pour lui source de tentations et de plaisirs, elle empêche la prière en brouillant la relation entre le sujet et son Dieu. Comment créer un espace intime autrement qu'en excluant physiquement l'autre ? Certaines figures littéraires de la séduction répondent à cela, notamment dans le jeu des discours qu'elles mettent en place. Le discours séducteur ne se présente pas comme un discours unique, mais ne cesse de reprendre les discours des autres, de jouer avec eux pour mieux se protéger.

### **L'objet du discours séducteur ?**

« L'un des thèmes majeurs et des plus répandus qu'inspire la parole humaine, c'est celui de la transmission et de la discussion du discours et des

paroles d'autrui » (Bakhtine 1978, 157). Bakhtine s'éloigne ici du discours romanesque pour plonger dans *la parole humaine* et mettre à jour son dialogisme. Cette parole désigne à la fois l'acte immédiat de locution, la réponse à une locution antérieure et le discours vu comme construction. Elle est liée à la présence de l'autre, à l'interaction avec l'autre, à la reprise de sa parole ou à la contestation de celle-ci. Ainsi nos paroles, créatrices ou non d'idées, ruissellent-elles des multiples paroles d'autrui. Antérieurement, dans l'essai sur le *Discours romanesque*, Bakhtine pose le dialogue comme central dans la conceptualisation de l'objet par le discours :

Le discours naît dans le dialogue comme sa vivante réplique et se forme dans une action dialogique mutuelle avec le mot d'autrui, à l'intérieur de l'objet. Le discours conceptualise son objet grâce au dialogue (103).

C'est donc dans la communication sur un objet qu'intervient premièrement le dialogisme. En pensant le dialogisme dans le discours séducteur, il faut s'interroger sur l'objet de ce discours. Le discours séducteur a pour but de construire la séduction, d'ajouter, par chaque syntagme, une pierre à l'édifice séducteur. Il n'a dès lors pas un objet en particulier, mais cherche avant tout à stimuler la séduction. Il intervient ainsi dans la construction de la subjectivité séductrice. Le discours séducteur ne cesse de prévenir les objections, de justifier ses stratégies, de pointer ses désirs, tout en donnant le change. Il fait croire que la personne est désirée pour elle-même alors que ce que désire le séducteur, c'est le désir du séduit.

Pour Bakhtine, la parole appelle « la compréhension réciproque » (103), l'orientation sur la parole de l'autre, sur son monde. Le séducteur construit tout son discours en fonction de la réponse de l'autre. Celle-ci est construite par anticipation, élaborée avant même qu'elle ne jaillisse. L'objet du discours

séducteur importe alors bien moins que les conséquences de ce discours en l'autre.

Il [Le locuteur] s'introduit dans la perspective étrangère de son interlocuteur, construit son énoncé sur un territoire étranger, sur le fond apercéptif de son interlocuteur.

Ce nouvel aspect de la dialogisation intérieure le distingue de celui qui se définissait par la rencontre avec la parole d'autrui dans l'objet même, car ici ce n'est plus l'objet qui sert d'arène à la rencontre, mais la perspective subjective de l'interlocuteur (Bakhtine 1978, 105).

Dans le discours sur un objet se recourent les multiples discours qui ont été tenus sur cet objet. Dans la dialogisation intérieure telle que Bakhtine l'analyse, ce n'est plus dans l'objet que la subjectivité se confronte à l'altérité, mais dans l'acte même de locution. Il s'agit avant tout d'attirer l'interlocuteur, de percevoir « sa perspective subjective ».

Cette dialogisation intérieure peut être rapprochée de la communication de pouvoir présentée par Kierkegaard dans l'annexe à *La dialectique de la communication*. Dans les notes éparses d'une section projetée par Kierkegaard, mais jamais publiée, on peut lire : « "User de tromperie" : cette notion relève essentiellement de la communication essentiellement éthico-religieuse. "User de tromperie pour nous attirer au sein de la vérité" » (Kierkegaard 2004, 85). Le séducteur ne cherche pas à transmettre un savoir sur un objet. S'il « use de tromperie », c'est bien pour détourner l'autre, l'attirer vers la vérité. Il tente d'éveiller la personne séduite pour faire jaillir en elle tant la poésie que l'ironie. Tel le maître décrit par Kierkegaard (Kierkegaard 2004, 82), le séducteur met en place un discours qui n'assène rien, mais veut faire réagir l'autre. C'est bien en étant totalement orienté sur « la perspective subjective de l'interlocuteur » que le séducteur peut créer un tel discours.

### Le séducteur et la parole de l'autre

Dans la séduction littéraire, le discours séducteur est multiple. Celui qui s'adresse à la jeune fille est destiné à la bouleverser. Le discours séducteur cherche aussi à se plaire à lui-même. Dans la fiction d'un journal intime, je pense au *Journal du séducteur*, Johannes jouit de la beauté poétique du récit de sa propre séduction. Dans un dédoublement de la conscience, Johannes-le séducteur séduit Johannes-le séduit. Le séducteur narcissique se désire lui-même et désire sa propre parole, création esthétique visant la perfection. Ainsi, le discours de Johannes est parcouru par les discours séducteurs, séduisants et séduits. Son discours se construit à travers l'image poétique que Cordélia renvoie au séducteur. Le séducteur se livre ainsi sans cesse à *l'herméneutique du quotidien* décrite par Bakhtine, herméneutique révélatrice de la progression d'une séduction chérie : « Il est indispensable, aussi, de tenir compte de la grande part psychologique, dans notre existence, de ce que les autres disent de nous, et de l'importance, pour nous, de comprendre et d'interpréter ces paroles ("L'herméneutique du quotidien.") » (Bakhtine 1978, 158). Le séducteur kierkegaardien est Narcisse penché sur un miroir brisé. Entre les bris de verre, il y a le regard de la jeune fille, son œil admiratif et amoureux qui contemple son Seigneur. Le séducteur a besoin, pour exister en tant que séducteur, du regard adorateur de la personne séduite. Il se contemple inlassablement, se désaltérant non pas de son propre reflet, mais de l'image que lui renvoie la jeune fille. La parole de l'autre importe en tant que parole de l'autre séduit, discours dans lequel le séducteur n'est que séducteur.

Aux paroles de la jeune fille s'ajoute la multitude des discours étrangers que croise le séducteur : « dans le parler courant de tout homme vivant en société, la moitié au moins des paroles qu'il prononce sont celles d'autrui



(reconnues comme telles) transmises à tous les degrés possibles d'exactitude et d'impartialité (ou, plutôt, de partialité) » (Bakhtine 1978, 158). Le discours du séducteur est fait des multiples discours destinés à séduire non seulement la jeune fille, mais aussi la duègne, le prétendant, les éventuels parents. Il réutilise les discours des autres et les subvertit pour parvenir à ses fins. Les discours adressés par le séducteur à un autre que lui-même récupèrent les discours étrangers. Le séducteur reprend, sans les nommer, les paroles d'autrui, répète en enlevant une virgule, rajoute un déterminant et détourne le sens. La référence à la source est escamotée et le séducteur n'en paraît que plus crédible. La proportion que Bakhtine établit d'ailleurs fort arbitrairement ne tient plus pour le discours du séducteur, et pour cause, il s'agit d'un discours littéraire par excellence.

La parole que le séducteur adresse à autrui est masquée sous la langue d'un autre. Le discours du séducteur emprunte les diverses formes des discours d'autrui et les fond dans une apparente unité. En empruntant le langage des autres, le séducteur fait croire qu'il dit quelque chose, qu'il promet ou qu'il disserte en « homme posé et sage » (Kierkegaard 1943b, 272), « sat og stadigt Menneske » (Kierkegaard 2008b, 360). À écouter le séducteur, on jurerait que « la pureté des paroles d'autrui » (Bakhtine 1978, 158), tout comme l'intégrité poétique de la jeune fille est respectée, mais il n'en est rien. Il s'agit bien plus dans le *Journal du séducteur* de « formes de représentation » que de « procédés de transmission » (Bakhtine 1978, 159). Le séducteur ne transmet rien et c'est là sa subversion.

### La séduction et la formation des idées

En évoquant « la parole humaine » dans les « domaines de la vie et de la création idéologique » (Bakhtine 1978, 157), Bakhtine oriente sa recherche sur la parole qui a pour objet les idées dans leur surgissement et dans leur évolution. « Le choix et l'assimilation des mots d'autrui » (160) relèvent ainsi des capacités de jugement mises à l'œuvre au contact du discours d'autrui. Lorsque Bakhtine pense « l'évolution idéologique de l'homme » (160), il ne s'agit pas d'une idéologie totalitaire et unique, mais de la formation idéologique donc du « devenir idéologique » (164) et du rôle des idées dans la conscience. La place des idées dans la séduction que j'étudie est essentielle, car je travaille sur un séducteur réflexif qui ne cesse de penser et provoque la pensée. Le séducteur kierkegaardien éveille la jeune fille en lui apprenant à railler la société qui l'entoure. Dans la cacophonie des bruits environnants, entre le conseil de la confidente et le balbutiement de l'amoureux, la jeune fille découvre les inflexions colorées de sa propre voix : « Une parole, une voix qui sont "nôtres", mais nées de celles des autres, ou dialogiquement stimulées par elles, commenceront tôt ou tard à se libérer du pouvoir de la parole d'autrui » (Bakhtine 1978, 166).

À la différence du discours socratique qui éveille les penseurs sans les garder sous sa coupe, le discours séducteur kierkegaardien éveille la jeune fille sans que celle-ci ne puisse jamais se défaire totalement de la séduction. Dans *Le fou et la mort*, la jeune fille continue à être tourmentée jusqu'à sa mort par la séduction de Claudio, malgré la rupture imposée par celui-ci, et c'est après sa propre mort, lorsque Claudio confronte à son tour la Mort, que la jeune fille énonce enfin ses pensées. Le discours séducteur semble alors le seul à avoir pleine conscience de lui-même, des discours autres qui l'habitent. Ceux-là ne surgissent pas par hasard dans le discours séducteur, mais sont choisis avec soin

par le séducteur. Le séducteur ne choisit aucune voix en particulier, il se sert de toutes pour faire entendre la sienne. Il s'en sert et ne s'y soumet pas.

Lorsque Bakhtine décrit le processus d'objectivation (166) qui mène à la libération « du pouvoir de la parole d'autrui », il évoque le processus de distanciation qui fait de la parole d'autrui un objet que l'on intègre à sa propre parole ou que l'on rejette. L'objectivation consiste à prendre pour objet la parole et à l'éloigner pour pouvoir la regarder et réfléchir sur elle. La parole du séducteur réifiée deviendrait un objet mort qui ne pourrait plus avoir d'impact sur les autres. La jeune fille pourrait alors sortir de la séduction et voir celle-ci comme un objet extérieur à sa vie et non comme une constituante principale de sa subjectivité. Si, au cœur de la séduction, il est difficile de penser une telle distanciation, la personne séduite peut cependant devenir à son tour séductrice, posant ainsi la séduction comme une véritable relation éthique.

### **La parole autoritaire, la parole persuasive et la parole séductrice**

Là, la parole d'autrui n'est plus une information, une indication, une règle, un modèle, etc., elle cherche à définir les bases mêmes de notre comportement et de notre attitude à l'égard du monde, et se présente ici comme *une parole autoritaire* et comme *une parole intérieurement persuasive* (Bakhtine 1978, 161).

Bakhtine indique bien plus qu'une simple interaction ou communication avec autrui. La parole d'autrui devient invasive, structurant la position que le soi adopte en face du monde. Le combat où deux consciences s'affrontent devient la lutte souterraine où un ascendant subtil détermine sans imposer. Car Bakhtine dit bien « elle cherche » et non « elle définit ». La parole tente l'incursion, le résultat n'est pas assuré.

« La parole autoritaire », que Bakhtine appelle « la parole des pères », est

« la parole trouvée par avance » (161), celle qui nous tombe dessus en interdisant la contestation. Elle est *a priori*, tombée des cieux et non venue de la boue, vérité rejetant la mise en doute. La temporalité est ici importante. Bakhtine écrit « elle est déjà *reconnue* dans le passé » (161). « La parole autoritaire » n'engendre pas un acte d'assentiment dans sa réception présente, mais une pleine reconnaissance de la valeur supérieure du passé, du déjà-dit, du pré-pensé. L'imparfait prime sur le présent et le futur antérieur définit l'avenir. Il n'y a pas de construction, mais une répétition de l'ordre antérieur. Parole unitaire qui attire par la protection qu'elle assure. Sous son toit, on s'abrite contre les tempêtes et les orages, on la cite comme une incantation ; en la suivant, on ne peut pas se perdre. Bakhtine ajoute à cette définition temporelle une dimension spatiale, créant ainsi un chronotope de « la parole autoritaire ». Celle-ci « commande la *distance* par rapport à elle-même » (Bakhtine 1978, 162). Elle n'est en effet jamais nôtre, toujours extérieure, venant d'autre part, syntagme inaltérable. Elle serait l'objet, pour reprendre le vocabulaire kierkegaardien, de la communication de savoir. On la prend au pied de la lettre, sans oser la retourner et si on le fait, elle perd son sens pour devenir parodie.

De cette parole autoritaire, rencontrée à tout moment dans la vie courante, Bakhtine passe à « la parole autoritaire dans l'œuvre littéraire en prose ». S'ébauche alors une discussion du discours unidimensionnel qui ne laisse pas de place à l'autre. On peut même voir dans cette parole autoritaire un travail de sape de la littérature. Si celle-ci est représentation, la parole autoritaire dénote en tant qu'elle « ne se représente pas, elle est seulement transmise » (Bakhtine 1978, 163). Rapportée telle quelle, elle fait irruption dans la littérature et coupe court aux élucubrations que soulève le discours littéraire. Elle est le pendant mort de la langue.

La parole séductrice est quant à elle proche de la parole persuasive — que Bakhtine oppose à la parole autoritaire —, bien qu'il subsiste des différences entre ces deux instances. La parole séductrice amène autre part sans signaler les détours empruntés. *Je suis persuadé* pose le résultat d'un processus qui implique, d'un côté, l'acte de parole et de rhétorique d'un discours et, de l'autre côté, une réflexion qui fait le choix de s'aligner sur les arguments énoncés. La parole séductrice semble manquer son objet, disant toujours autre chose et faisant sentir implicitement les non-dits. La personne séduite se considère plus souvent comme amoureuse que séduite, et la réflexion sur la séduction n'advient généralement qu'avec l'achèvement de celle-ci. La différence entre la séduction et la persuasion se trouve dans la sensation ressentie par le séduit ou le persuadé. La séduction est plus diffuse et peut être plus insidieuse que la persuasion, elle pénètre et touche, le séduit ne la nomme généralement qu'a posteriori. La persuasion se définit dans le moment de la persuasion, se nomme comme telle et se reconnaît peut-être plus facilement.

Il faut souligner que Bakhtine n'écrit pas à propos de la parole persuasive en général, mais à propos d'« une parole intérieurement persuasive ». « Intérieurement » est opposé à l'extérieur, la parole venue d'ailleurs. La « parole intérieurement persuasive » s'infiltré comme la parole séductrice et provoque un chamboulement à l'intérieur de la conscience : « la parole intérieurement persuasive est privée d'autorité, souvent méconnue socialement (par l'opinion publique, la science officielle, la critique), et même privée de légalité » (Bakhtine 1978, 161). Cette parole est bien celle que susurre la voix séductrice dans l'espace intime, loin de la sphère publique. Le séducteur kierkegaardien flâne dans la ville à la recherche de belles jeunes filles, n'occupe pas de poste public et le commun des mortels ne loue pas les services qu'il rend à la société. Tout

comme « la parole intérieurement persuasive », la parole séductrice se déploie en dehors de la morale générale.

Le conflit que décrit Bakhtine entre l'officiel et l'autoritarisme éclaire la bataille menée par le séducteur pour subvertir la société sans pour autant s'en détacher.

La parole idéologique d'autrui, intérieurement persuasive et reconnue par nous, nous révèle des possibilités toutes différentes. Cette parole-là est déterminante pour le processus du devenir idéologique de la conscience individuelle : pour vivre une vie idéologique indépendante, la conscience s'éveille dans un monde où des paroles « étrangères » l'environnent, et dont tout d'abord elle ne se distingue pas ; la distinction entre nos paroles et celles d'autrui, entre nos pensées et celles des autres, se fait assez tard. Lorsque commence le travail de la pensée indépendante, expérimentale et sélective, a lieu avant tout la séparation de la parole persuasive d'avec la parole autoritaire imposée et d'avec la masse des paroles indifférentes qui ne nous atteignent guère (Bakhtine 1978, 164).

Les frontières entre « notre parole à nous » (164) et la parole d'autrui sont floues. Si la parole d'autrui n'est pas la parole autoritaire — qui nous vient directement de l'extérieur et dont le caractère étranger ne peut être intégré à notre propre parole —, elle peut alors devenir la base d'un discours qui nous est propre. Difficile dès lors de dire « je parle ». Et pourtant, en créant une architecture propre à ma parole, en mêlant les discours d'autrui et en y intégrant mes pensées, fruits d'une réflexion stimulée par les multiples discours extérieurs, je commence à penser. De même, la personne séduite commence à se détacher de l'épaisseur du réel pour le mettre en question à partir de sa rencontre avec le séducteur. La parole du séducteur n'est pas autoritaire, mais séductrice en masquant ses fins. Au fil de la séduction kierkegaardienne, la personne séduite apprend à son tour à se rire des conventions. Le séducteur libère ainsi la force de pensée de la personne séduite tout en lui fournissant un

cadre qui ne se brisera que lorsque la séduction s'achèvera. La pensée n'est pas indépendante, mais apprend à s'éloigner des dogmes anciens pour s'immerger dans le cours tortueux de la pensée du séducteur. Une seule parole est dès lors écoutée, celle de la voix aimée, celle du séducteur.

À l'inverse, peut-on dire que la personne séduite éveille la conscience individuelle du séducteur ? Le Don Juan byronien s'éveille à la séduction grâce aux femmes qui le séduisent. Il demeure cependant dans la jouissance de la sensualité et la voix narratrice et auctoriale porte bien plus la conscience individuelle que Don Juan. Le séducteur stendhalien apprend aussi par les femmes et progresse grâce à elles. Dans le *Journal du séducteur*, le séducteur est séducteur avant même que la séduction de Cordélia ne débute. La personne séduite incarne une séduction passive, séduction naturelle pour Jean Baudrillard (Baudrillard 1979, 133-134). Cordélia parle soit à travers la voix de Johannes, soit dans des lettres écrites après la rupture. La jeune fille entre en jeu dans la construction de la conscience du séducteur en mettant à jour le travail même de la séduction et son processus, plus qu'en prenant les rênes de la séduction. Dans *Le fou et la mort*, c'est à travers le discours de la personne séduite, même si la séduction est achevée, que le séducteur peut envisager la possibilité d'une vie éthique. Dans *Matador* d'Almodóvar, les voix de Diego Montes et María Cardenal ne cessent de s'entremêler dans la séduction, María éveille Diego à la différence, l'autorise à vivre pleinement sa passion tout comme Diego devient le complément indispensable de la vie de María.

La notion de réveil de la pensée qu'introduit Bakhtine est particulièrement intéressante :

Dans le courant de notre conscience, la parole persuasive intérieure est ordinairement mi-« nôtre », mi-« étrangère ». Sa productivité créatrice consiste précisément en ceci qu'elle réveille notre pensée

et notre nouvelle parole autonome [...] (Bakhtine 1978, 164).

Il ne s'agit pas seulement d'un éveil, mais bien d'un réveil, ce qui signifie que la pensée se serait pour un temps assoupie. La pensée, au contact de « la parole persuasive » aurait pu s'éveiller puis s'alanguir en se prélassant mollement sur le coussin de la parole autoritaire. « La parole persuasive » serait alors un aiguillon, fouettant la pensée et la stimulant. C'est le séducteur qui réveille la personne séduite en la séparant du giron maternel. La pensée ne serait donc pas toujours en croissance, elle aurait des moments de détente, d'oubli et d'assoupissement et ce n'est que par la parole persuasive intérieure qu'elle pourrait se remettre en action. Il ne s'agit donc pas d'une pensée se développant à puissance exponentielle, ni même logarithmique, mais plutôt en spirale, cercle qui ne revient jamais sur ses pas. En utilisant la terminologie bakhtinienne, on pourrait voir la parole esthétique de la figure du séducteur comme une nouvelle variante de la parole persuasive (Bakhtine 1978, 166).

### **Discours séducteur, discours littéraire**

Pour Bakhtine, la littérature créatrice a comme objet la représentation de l'homme qui parle (Bakhtine 1978, 166). Le séducteur kierkegaardien est celui qui a la parole, d'où l'explosion littéraire qu'il entraîne. Il est non seulement l'homme qui parle, mais aussi l'homme du discours, du *logos*, celui qui réfléchit et se réfléchit, qui analyse et cherche à comprendre. Le locuteur et la parole persuasive intérieure marchent alors main dans la main dans le discours littéraire. La « représentation littéraire bivocale de la parole d'autrui » (Bakhtine 1978, 170) permet de fouiller et d'explorer le langage de l'autre, de chercher à le connaître. C'est à ce jeu que se livre le séducteur. La connaissance et la maîtrise de la langue d'autrui lui sont essentielles pour qu'il



puisse se mouvoir avec adresse dans les sphères de sa séduction. Le séducteur est non seulement le personnage, mais aussi l'auteur, dans la bivocalité définie par Bakhtine (Bakhtine 1978, 144). En face de l'auteur se trouve le lecteur séduit. Derrière cette maîtrise perdue cependant l'affect, les mouvements que provoquent *le soleil aimant les fleurs*, la parole de Johannes n'est ainsi pas un fil uniforme, que le lecteur pourrait suivre sans douter. Le texte séducteur force l'attention du lecteur, le pousse à réagir, éveille sa pensée et, en même temps, engendre ces instants étranges, dans lesquels la conscience ne peut plus se distancier de son objet, du texte lu.

Ne suis-je pas en train de décrire plutôt le texte provocateur ? Le texte provocateur lance une question en l'air, dans le désir de faire sursauter ou d'étonner. Au contact d'un texte séducteur, le lecteur peut ressentir plaisir et jouissance, phénomènes que Barthes essaie tant bien que mal de démêler dans *Le plaisir du texte*. Plaisir de l'attente en partie comblée, de l'ironie comprise, des détails savourés, ou jouissance du déplacement, de la déviance. La séduction, comme objet littéraire, est une parole cousue de désir, parole érotique, touchant le corps, frôlant la peau. Barthes, dans un entretien avec Jean Ristat, écrit : « Il faudrait presque parler du *donjuanisme* du texte » (Barthes 2002b, 201). Le dialogue qui se crée est un dialogue désirant, parcouru par l'absence, appelant ainsi son lecteur. La maîtrise exposée par Johannes se perd dans d'autres modèles de séduction, lorsque séduit et séducteur échangent leur rôle.

Ces procédés font une place maximale à l'interaction de la parole d'autrui avec le contexte, à leur influence dialogisante réciproque, à l'évolution libre et créatrice de la parole « étrangère », à la graduation des transitions, au jeu des frontières, aux prodromes lointains de l'introduction, par le contexte, de la parole d'autrui (son « thème » peut résonner dans le contexte longtemps avant

son apparition), à d'autres particularités de la parole persuasive interne : l'inachèvement de son sens pour nous, sa possibilité de poursuivre sa vie créative dans le contexte de notre conscience idéologique, le non-fini, le non-accompli encore de nos relations dialogiques avec elles (Bakhtine 1978, 165).

Bakhtine ouvre avec le dialogisme et la parole persuasive intérieure un combat contre le définitif. Le discours littéraire qui transmet la parole persuasive intérieure est un discours ouvert, inachevé, donc offrant la possibilité de la création. Son inachèvement stimule le lecteur afin qu'il tente de lui répondre, de jouer avec elle, sans pour autant en offrir à son tour une forme achevée. Le discours séducteur rejoint ici le discours persuasif en stimulant le lecteur. Le discours séducteur, et peut-être la littérature est-elle toujours séductrice, reprend cela et en y ajoutant le plaisir et la jouissance du texte. À ceci s'ajoute le rapport particulier qu'entretiennent les écrits que j'étudie avec leur siècle. C'est à travers la séduction et le personnage du séducteur que Kierkegaard et Hofmannsthal discutent avec leur temps, jouant sans cesse avec les masques offerts par les discours étrangers, s'en parant et revêtant pour un temps la toge du juge, le tablier du jardinier ou la délicate bottine du dandy. Il ne s'agit pas là d'une imitation, mais de la création jouissive, souvent ironique, souvent poétique, d'une nouvelle langue.

### **Le discours séducteur, domination et contradiction**

Le langage n'est pas un milieu neutre. Il ne devient pas aisément, librement, la propriété du locuteur. Il est peuplé et surpeuplé d'intentions étrangères. Les dominer, les soumettre à ses intentions et accents, c'est un processus ardu et complexe! (Bakhtine 1978, 115)

Ardu et complexe, point d'exclamation. Et si la séduction relevait le défi du point d'exclamation ? Le discours séducteur serait alors le discours qui excelle

dans l'appropriation des discours autres. On retrouve d'ailleurs souvent cette idée dans les écrits critiques qui portent sur la séduction, je pense notamment à la thèse de Liva Storm Villadsen, *The rhetoric of seduction* qui présente Johannes comme le rhéteur par excellence (Villadsen 2000, 145). Le locuteur, celui qui parle est celui qui, par conséquent, sait parler. Ce savoir de la parole implique aussi que l'un sache mieux parler que l'autre, que l'un maîtrise plus que l'autre les éléments de la parole. Et pourtant le langage du séducteur est lui aussi transpercé, l'angoisse et le désespoir effleurent dans le discours du *Journal du séducteur* et explosent dans *Le fou et la mort*. Kierkegaard, penseur de la contradiction pour qui la pensée ne peut être univoque, adopte la voix séductrice d'un discours qui semble filer droit vers l'esthétique. Hofmannsthal écrit *Le fou et la mort* en 1893, pose en 1902 l'impossibilité d'un discours lyrique révélateur et finit par laisser des romans inachevés, se perdant dans des labyrinthes insensés. Tout se passe comme si le discours séducteur faisait semblant de pointer vers une vérité et ne pouvait ouvrir que sur la contradiction. Il pointe vers un absolu et ne donne rien, car il n'est aucune vérité si elle n'éclôt dans le for intérieur.

La séduction est « l'arène d'une lutte désespérée avec la parole d'autrui » (Bakhtine 1978, 167, à propos de Dostoïevski), mais les règles du jeu sont différentes, la personne séduite et le séducteur ne peuvent se libérer totalement l'un de l'autre, ils s'abîment ensemble dans la séduction. Le désespoir sous-tend le *Journal du séducteur*, moins visible certes que chez Dostoïevski, mais tout aussi présent dans la pensée kierkegaardienne. Le *Journal du séducteur*, à travers la voix de Johannes, poserait une langue construite et victorieuse du doute. L'ironie constante de Johannes pointe l'impossibilité d'une telle parole. Chez Hofmannsthal, et il suffit de penser à la *Lettre de Lord Chandos*, le

langage éclate, la parole lyrique ne peut plus révéler, ne plus dire, la parole littéraire n'est que désarticulée, éventrée. À la lumière de ce texte, la fin de la séduction dans *Le fou et la mort* préfigure l'échec d'une parole unitaire. La figure du séducteur se donne parfois comme le rêve d'un discours construit, fort, dominant la parole d'autrui, discours qui réussit, dans la lutte dialogique, à récupérer le discours d'autrui pour ses propres fins. Dans *Le fou et la mort*, le discours du séducteur se fissure et perd sa suprématie. Claudio affronte à nouveau les discours des autres, leur hétérogénéité et reconnaît, face à la mort, qu'ils ne peuvent être objets morts de sa propre langue. Le séducteur ne peut soumettre le discours de l'autre et se confronte à l'irréductibilité de la personne séduite. Cette pièce pose-t-elle le sceau de l'échec définitif sur le front séducteur ? Comme je l'ai écrit précédemment, elle pose plutôt les frontières d'une séduction qui doit délaissier la toute-puissance pour reconnaître l'intégrité d'autrui.

L'attention que le texte bakhtinien porte à la parole vivante, à l'énoncé vu comme un « organisme » (Bakhtine 1978, 172), permet de penser les tensions propres au discours de la séduction. Celui-ci évolue dans le paradoxe d'un discours qui, en dominant, peut réduire la parole étrangère au rang d'un objet mort et qui pourtant lutte contre la parole autoritaire. À travers le discours de la séduction perce l'inadéquation, inadéquation de la langue aux choses, inadéquation des êtres, inadéquation entre soi et autrui, inadéquation du soi à lui-même. C'est en reconnaissant cette inadéquation que la subjectivité peut maintenir une relation aux autres, non pas dans l'identité du soi aux autres mais en tentant, peut-être dans l'angoisse et le désespoir, de continuer à dialoguer.

Le discours de la séduction est révélateur des tensions, paradoxes et apories qui parcourent la figure du séducteur. Le discours séducteur éveille

la conscience de la personne séduite et lui permet de découvrir sa propre force de pensée, sans toutefois la libérer de la séduction. Le séducteur, tant pour la personne séduite que pour la société, ne provoque pas de révolution, mais nourrit une subversion de l'intérieur. En stimulant la personne séduite pour qu'elle s'éloigne des autres et affine ses propres angles, la séduction la pousse à connaître sa propre intimité, son champ intérieur tout en lui révélant l'aporie d'une langue qui ne peut pas tout dire. En jouant avec les discours étrangers, le séducteur fait entendre sa propre voix et lui donne une inflexion particulière, créant sa différence. Bakhtine fait éclater la tour de Babel et montre comment une parole vivante se construit dans les multiples confrontations, dans les manques, dans les vides à combler qu'elle révèle. Le séducteur kierkegaardien lutte contre la tour de Babel tout en cherchant à atteindre un absolu esthétique.

En décrivant la méthode que doivent adopter les sciences humaines et plus particulièrement la philologie, Bakhtine s'attache à promouvoir la parole vivante et non réifiée. De même, le discours philosophique ou littéraire s'éteint lorsqu'il ne laisse plus place au doute. Le dialogue, et donc le discours inachevé, doit affleurer dans l'écrit même. Barthes écrit dans *Le plaisir du texte* :

La figuration serait le mode d'apparition du corps érotique (à quelque degré et sous quelque mode que ce soit) dans le profil du texte. Par exemple : l'auteur peut apparaître dans son texte (Genet, Proust), mais non point sous les espèces de la biographie directe (ce qui excéderait le corps, donnerait sens à la vie, forgerait un destin). Ou encore : on peut concevoir du désir pour un personnage de roman (par pulsions fugitives). Ou enfin : le texte lui-même, structure diagrammatique, et non pas imitative, peut se dévoiler sous forme de corps, clivé en objets fétiches, en lieux érotiques. Tous ces mouvements attestent une *figure* du texte, nécessaire à la jouissance de lecture (Barthes 1973, 75).

Ce « mode d'apparition du corps érotique » qui passe par la figure, par l'apparition du corps, évoque avant l'heure le personnage conceptuel de Deleuze

et Guattari. Le texte, pour être érotique, pour être séducteur, a besoin d'une figure du texte, la pensée nécessite la séduction des figures. Le texte peut être séducteur par l'appel du désir qu'il lance. Cela oblige, à l'encontre de Sarah Kofman<sup>10</sup>, à prôner une séduction du discours critique littéraire et philosophique, une parole qui séduise, qui use peut-être de la tromperie (mais qu'est-elle?) et de l'illusion, pour reprendre les mots kierkegaardien, pour inciter à penser dans la joie.

La séduction, phénomène, parole, discours, écriture, fait de l'autre le compagnon essentiel du soi, dans le risque d'une ouverture qui est promesse de bonheur.

---

10. Elle écrit dans *Séductions : de Sartre à Héraclite* : « Mais en reconnaissant que la "dissimulation" hystérique est conséquence d'un refoulement de la sexualité dû essentiellement à une éducation prohibitive, en affirmant que "la pudeur féminine est bien plus conventionnelle qu'on ne le croit" Freud ne laisse-t-il pas justement place à une tout autre conception de la femme et de la littérature, débarrassées l'une et l'autre du désir de fasciner et de séduire? Cette autre femme, cette autre littérature restent encore à inventer » (Kofman 1990, 59-60).

## CHAPITRE 3

### *LA BONNE DISTANCE ?*

Si le dialogue est essentiel à la séduction, ce n'est pas parce qu'il est un lieu de transmission, mais un lieu de formation dans et par la séduction. Être séduit implique une prise de position existentielle face à l'appel du séducteur : je décide d'être séduit, j'accepte la séduction et je m'ouvre à l'appel qu'elle lance. La séduction permet d'« apprendre à dialoguer » (Hadot 2002, 38). Or dialoguer avec l'autre, n'est-ce pas trouver la « bonne distance » (Didi-Huberman 2006, 38) entre le combat et la fusion amoureuse ? Dialoguer, si l'on revient à Socrate et à Platon, est « l'art de séduire les âmes », la psychagogie dont nous parle Hadot (45). Séduire les âmes, c'est-à-dire les appeler à s'éloigner des préjugés dans lesquels elles se perdent si facilement, pour prendre le risque de penser ailleurs, penser en dehors de leur zone de confort, pour découvrir des vérités peut-être éternelles, si elles sont platoniciennes, ou intérieures et intimes, et, finalement, habiter pleinement leur centre. Si le dialogue peut être mené par le maître, par celui qui maîtrise la parole — et souvenons-nous de cette maîtrise bakhtinienne des paroles d'autrui —, il arrive aussi qu'à travers lui, le maître devienne l'élève et l'élève devienne le maître. Ne parlons plus d'esclave ici, mais d'élève, et d'un élève, qui, à tout moment, peut accomplir le saut vers l'ailleurs. Car dans la séduction, la fiancée peut devenir philosophe, professeur d'ironie et le séduit peut se mettre à parler non pas comme le maître, mais en maître. On dialogue avec un maître, mais on dialogue aussi avec un texte et avec les figures qu'il véhicule — avec Socrate par exemple, figure littéraire. La séduction des figures littéraires relève du dialogue qu'elles mettent en place, dialogue toujours

indirect, qui ne fournit pas de réponse, mais éveille la pensée.

Le dialogue que met en place la séduction est lié au souci de soi et au souci de l'autre, car, face à la séduction, face au séducteur, face au séduit, on se construit en prenant, jour après jour, position. Si comme l'écrit Hadot, « seul celui qui est capable d'une vraie rencontre avec autrui est capable d'une rencontre authentique avec lui-même et l'inverse est également vrai » (Hadot 2002, 44), la séduction pose le problème d'un rapport vrai et juste à autrui, donc d'un rapport vrai et juste à soi. Elle se trouve dans cet entre-deux, qui est, autrement dit, l'entre-deux de la bonne distance. C'est dans cet entre-deux qu'a lieu la « formation de soi » (61), *paideia*. Dès lors que la séduction n'est plus donjuanesque, explosion permanente d'une sensualité souveraine, mais qu'elle s'avance comme séduction réfléchie, comme véritable ouverture à l'autre, elle exige une certaine ascèse, ascèse du désir, comme je l'ai souligné dans le chapitre précédent. On entend ici l'ascèse au sens grec, rappelé par Pierre Hadot : « Chez les philosophes de l'Antiquité, le mot *askesis* désigne uniquement les exercices spirituels dont nous avons parlé, c'est-à-dire une activité intérieure de la pensée et de la volonté » (78). Il ne s'agit pas de se débarrasser du désir, mais de le sculpter, et de se sculpter.

La séduction pointe vers cet espace où la transition peut se faire entre la maîtrise et sa perte, ou son absence, ce point où maître et élève s'inversent. Le séducteur ne séduit pas en professant du haut de sa chaire les bienfaits de la séduction, mais en descendant dans le monde, en prenant le risque du dialogue, quitte à en mourir, quitte à mener ce dialogue à la mort. Une telle séduction n'est cependant pas courante, car bien souvent le séducteur demeure le maître, comme Johannes, permettant certes à l'élève de grandir, mais de grandir dans une certaine mesure. Si Cordélia apprend l'ironie au côté de Johannes, si elle



se met à railler les fiançailles, elle n'en reste pas moins la jeune fille éplorée qui ne vaut plus rien aux yeux du séducteur, une fois la séduction achevée. Séduire les âmes, oui, mais il faut penser la psychagogie sur un mode éthique où la séduction ne s'accomplit pas sur un piédestal (Socrate a-t-il jamais été sur ce piédestal, lui, le va-nu-pieds?). Le chemin de la séduction peut alors être un chemin véritablement formateur, pour le maître comme pour l'élève, pour le séduit comme pour le séducteur.

Si, dans le dialogue platonicien, le Bien véritable est l'objectif du dialogue, dans la séduction, le but est interne, il s'agit d'être affecté, et de se former au cœur de cette affection, se former comme séduit, comme séducteur, et donc comme être. Or cette affection, n'est-elle pas aussi une maladie, une passion qui nuit à l'âme car elle secoue trop, car elle la transporte là où elle ne devrait pas aller? La séduction prétend former au cœur des passions de l'âme, dans les affections. Cette dimension pathologique de la séduction, ce malaise dans lequel la séduction évolue fait justement toute la difficulté de la séduction, et toute sa profondeur. L'« itinéraire de l'esprit vers le divin » (Hadot 2002, 47) que suppose le dialogue platonicien compris comme exercice spirituel devient, dans la séduction, un itinéraire vers la transcendance, comprise comme sortie de soi, itinéraire qui ne peut s'accomplir qu'à travers les sens, les affects et non pas dans leur rejet. Les figures littéraires de séducteurs et de séductrices dont je traite ne sont pas ainsi simplement des forces du *logos*, séduisant par le discours et par la raison, mais des forces sensuelles, plongeant ceux qui les écoutent dans les tourments du corps. Ce n'est pas simplement la force de la raison qui combat dans la séduction, mais aussi le pouvoir de l'émotion, de la sensation.

Face à la séduction qui plonge dans la tension de l'esprit pris dans la

matière, la mort, « séparation spirituelle de l'âme et du corps » (Hadot 2002, 49), pose le problème du moment où l'esprit se libère de la matière. En faisant de la relation entre le soi et l'autre tant un combat qu'une danse harmonieuse, en faisant de la mort son horizon visible, la séduction exige de penser la mort, de penser sa propre mort et la mort de l'autre. Elle demande au séduit et au séducteur de prendre le risque, d'assumer cette mort à venir, comme le matador assume sa mort et la mort de l'autre. Il s'agit ici de poursuivre l'exploration des relations entre la mort et la séduction, car c'est dans cette exploration que l'on peut penser, à partir de l'esprit et du corps, l'ouverture vers la transcendance que peut générer la séduction.

La séduction, en amenant à penser la tension entre les problèmes fondamentaux de l'existence, l'amour, la mort, la jouissance, le littéraire, le savoir, permet de penser le vivre ensemble, l'être commun. Une séduction pensée comme « *espacement* juste » (Didi-Huberman 2006, 158) pose la possibilité d'une relation à l'autre qui soit en même temps respect de l'intériorité de chacun. Dans une culture occidentale où l'idéal amoureux évolue entre la fusion totale et la plus complète liberté, la séduction permet de penser le lien entre l'amour et la solitude. Elle se constitue ainsi comme un exercice qui vise l'apprentissage de l'altérité. Se confronter aux autres à travers la séduction implique que l'on prenne le risque de mettre son corps, ses sens et son esprit à l'épreuve. La séduction, en provoquant toujours les affects, suppose la possibilité d'une subversion de la raison par l'émotion, d'une perte du contrôle et de la maîtrise. Cette perte est souvent pensée dans un registre négatif, mais elle pose pourtant la condition de possibilité d'une expérience transcendante, d'un acte de foi qui abandonne le chemin indiqué par la pensée rationnelle.

Si l'appel vers la transcendance passe toujours par les affects et non par

la raison, car la transcendance, par définition, dépasse la raison, la séduction est une forme passionnante de cet appel. Cependant, la sortie de soi dans la séduction n'est jamais totale. À travers une séduction éthique, sur les pas d'un maître bienveillant, on se perd pour se retrouver, pour poser son existence dans sa plus grande intensité, pour s'abandonner à son centre de gravité, que celui-ci repose en nous ou qu'il ouvre sur l'infini. La séduction, en différant de l'amour, donne la possibilité tant de la perte que de la solitude maîtrisée (lorsqu'on jouit de la séduction en solitaire, tel Johannes). *La bonne distance* est certes un nom attirant, mais c'est justement cette quête permanente de la bonne distance, jamais trouvée définitivement, jamais acquise, que pose le parcours de la séduction, parcours donc processus, procès, exercice se déployant dans chaque instant de la séduction.

La bonne distance constitue aussi une mesure esthétique — trouver non seulement l'« *espacement* juste » (Didi-Huberman 2006, 158), mais aussi la « souveraine lenteur » (146)<sup>1</sup> —, mesure que mettent en place tant le séducteur kierkegaardien que María Cardenal dans *Matador*. Ce passage par l'esthétique peut ouvrir à une pensée d'une séduction éthique ; rappelons-nous le lien entre la contemplation du monde et l'immersion à l'intérieur de celui-ci que l'on trouve dans la *Lettre de Lord Chandos*. C'est en parcourant cette bonne distance esthétique, et la cérémonie qu'elle appelle, que l'on peut commencer à approcher la bonne distance.

Le dandysme — la tension de l'existence vers le règne de l'esthétique — permet de penser la question de la bonne distance, de la maîtrise et de son oubli. En s'attardant sur la séduction, sur ses vêtements, sur les atours dont

---

1. Didi-Huberman écrit à propos du *temple*, rythme étrange entre le torero et le *toro* dans la corrida : « On dira donc : c'est juste une question d'espace ou d'espacement. Sauf que *espacio*, en castillan, dénote aussi le temps et la lenteur [...] » (145).

elle se pare, sur ses accessoires, on rencontre maintes figures de séducteurs-dandys. Le séducteur n'est alors certes plus le jeune Don Juan, égaré sur une plage (pensons au tableau de Ford Madox Brown, *The Finding of Don Juan by Haidee*, Brown 1978), mais il revêt les traits du vieux Brummell, fasciné par ses cravates et ses manteaux, et dont la séduction est peut-être moins éclatante. Par les figures de séducteurs-dandys, c'est un nœud — que l'on imaginera nœud de cravate — qui se crée autour du rapport à la beauté et à l'esthétique que pose la séduction. Les figures de séducteurs, lorsqu'elles sont des figures proches du dandysme, posent la tension entre le repli sur soi, l'attention continuelle prêtée aux moindres détails, le sacrifice fait pour l'esthétique et l'achèvement de la cérémonie dans une élégance dont on dira, ironiquement, qu'elle est désinvolte.

Il y a, dans la séduction et à partir du moment où elle est pensée comme une séduction esthétique, ce qui est le cas tant chez Kierkegaard que chez Almodóvar, une aspiration vers une certaine beauté ou une perfection telle qu'elle s'oublie. C'est par un travail continu de la matière, du vêtement, du monde, de l'autre, que l'on espère vivre un « *instant privilégié* » (Bataille 1970, 560). La bonne distance pensée dans la séduction concerne ainsi l'esthétique (le nœud de cravate, mais aussi la corrida conçue comme un art<sup>2</sup>), l'éthique (le respect de l'autre, la prise de risque), et le spirituel, le religieux (le *duende*, le démonique, le rapport à l'absolument autre, à Dieu). La séduction, dans ces étapes, indique un itinéraire, de la volonté et de la maîtrise à l'oubli de l'intentionnalité. La cérémonie, qu'elle soit esthétique, dandy, tauromachique, érotique, religieuse, participe de cet itinéraire et pose la question des distances

---

2. À ce propos, Pedro Cordoba écrit : « À l'heure où l'on nous enjoint constamment de "donner du sens" — il faudrait même, selon les pédagogies à la mode, "donner du sens aux savoirs" — la corrida est un spectacle à contretemps : elle affirme la souveraineté gratuite de l'élégance avec laquelle on risque sa vie pour la simple beauté du geste » (Cordoba 2007, 569).

à maintenir, des seuils entre l'homme et le *toro*, entre l'humanité et l'animalité, entre le séduit et le séducteur, entre soi et l'autre, entre l'esprit et le corps, entre les pensées et les affects<sup>3</sup>. La possibilité de la transcendance qui se dessine à l'horizon de la séduction peut être la promesse d'un espace sacré ou la promesse d'un salut possible, d'une certaine rédemption et elle s'atteint par la mise en place d'une cérémonie qui interpelle l'imaginaire et provoque l'esprit.

La mise en scène est essentielle à la séduction réfléchie, elle prépare la cérémonie et y participe, elle amène les acteurs de la séduction vers une expérience spirituelle. Une séduction réfléchie instaure toujours une certaine mise en scène — il suffit de penser aux charmants décors des premiers rendez-vous. Or, cette mise en scène de la séduction est redoublée dès lors que l'on s'intéresse à des exemples littéraires ou cinématographiques de la séduction, qui séduisent à leur tour le spectateur, l'appelant à vivre une expérience de séduction. Dans *Matador*, la mise en scène amène les questions de la mort et du délire amoureux par la reproduction parodique et tragique d'une carte postale franquiste (Yarza 1999, 71), elle utilise une chanson lancinante de Mina pour toucher un spectateur, qui ne restera pas longtemps goguenard devant cet étalage d'une culture que l'on aime appeler populaire. C'est dans la question du travail de l'esprit en proie aux affects, libérés par la mise en scène, que plonge la séduction.

Vouloir transmettre la soi-disante vérité de scénarios anciens de séductions trop connues ne fournira aucune réponse à ces questions, mais passer par des phénomènes — le dandysme, la tension de l'instant, la perte de la conscience, l'évanouissement —, qui évoluent dans les plis de la séduction et dont on

---

3. Pedro Cordoba, à propos de la cérémonie : « Là encore, tout est un problème de distances à maintenir, de seuils à protéger, de hiérarchies à préserver, de territoires à surveiller » (568).

peut tracer la présence dans de nombreuses mises en scène de la séduction, permet au lecteur de faire sienne la séduction et d'obtenir ainsi le seul savoir possible, ironique et dérisoire, mais qui lui devient essentiel. L'évanouissement, le moment de *duende*, l'extase érotique sont des états de conscience qui amènent à penser l'espace sur lequel ouvre la séduction. L'étude, ou plutôt la lecture, des figures de la séduction, ces mises en scène que l'on retrouve dans la littérature et les arts, provoque des exercices spirituels, qui sont aussi, parce que l'affect est touché, parce que la séduction passe par le corps, des exercices du corps, des exercices physiques<sup>4</sup>.

La figure indique un certain état de l'être, une disposition du corps et de l'esprit dans laquelle la conscience n'est pas entièrement soumise à la puissance de la pensée réflexive, mais s'abandonne au pouvoir de l'imagination, à la fascination et à la séduction opérée par les images. La séduction pose, à partir du rapport entre le soi et l'autre, le problème de l'esprit pris dans la matière et de la possibilité pour l'être, corps et esprit, de parvenir à une transcendance. Les états de conscience qui m'intéressent ici — le stoïcien, la maîtrise de soi dans le dandysme, l'évanouissement, la grâce de la marionnette, le *duende* — présentent tous un certain rapport entre la matière et l'esprit, un état de la conscience particulier, une relation de soumission ou de libération par rapport à la pensée réflexive et à la volonté. Ces différentes mises en scène dessinent les voies de la séduction littéraire.

---

4. On retrouve ici le rôle des figures décrits par Barthes dans *Fragments d'un discours amoureux* : « Ainsi de l'amoureux en proie à ses figures : il se démène dans un sport un peu fou, il se dépense, comme l'athlète ; il phrase, comme l'orateur ; il est saisi, sidéré dans un rôle, comme une statue. La figure, c'est l'amoureux au travail » (Barthes 1977, 8). L'amoureux, ici, est séducteur et séduit.

## Un nœud de cravate

Le Beau Brummell, un beau soir dans sa chambre, élabore son nœud de cravate. Un essai, deux essais, des foulards qui volent en l'air, le valet ramasse, Brummell, gardant son calme, poursuit, et enfin le voici, le nœud si somptueux que l'intentionnalité de la perfection disparaît. Le nœud est là. Ce nœud de cravate noué, il l'est parfaitement à la fin de la cérémonie, la cérémonie du nœud de cravate. Ce nœud de cravate, est-il une simple dévotion à l'esthétique, la quête de la perfection dans les atours, dans les franfreluches agréables à la vue ? Façonner jour après jour son nœud de cravate, répéter le geste jusqu'au pli recherché, la tenue adéquate, est-ce une frivole activité ? En bref, quelle est la profondeur du nœud de cravate ? Détail insignifiant d'un costume que l'on met jour après jour, en variant la couleur, sans y penser, *parce qu'il faut bien s'habiller Monsieur, parce qu'il faut bien travailler Madame* ou condensation de l'être, de l'existence, conscience qui se concentre et s'exprime dans le nœud, nœud du vêtement, du tissu, et nœud de l'être<sup>5</sup>.

Les séducteurs, au dix-neuvième siècle du moins, sont souvent dandys, des adeptes du nœud de cravate et de sa cérémonie, ou du moins des esthètes. Entre l'érotisme et l'esthétique les liens sont ténus<sup>6</sup>. Le culte de soi-même implique un travail sur soi continu, la quête de la perfection esthétique, dans le cas du dandysme. Le séducteur, souvent narcissique, pensons à Johannes, élabore ce

---

5. « La technique du nœud de cravate qu'il [Brummell] avait mise au point n'aurait pas été désavouée par un maître du zen ; elle éliminait si rigoureusement toute intentionnalité que le valet de chambre Robinson, à ce qu'on raconte, sortait chaque soir du cabinet de Brummell les bras chargés de foulards à peine froissés : "ce sont nos coups manqués", expliquait-il » (Agamben 1994, 94).

6. Baudelaire définit ainsi le dandysme : « le besoin ardent de se faire une originalité, contenu dans les limites extérieures des convenances. C'est une espèce de culte de soi-même qui peut survivre à la recherche du bonheur à trouver dans autrui, dans la femme par exemple ; qui peut survivre même à tout ce qu'on appelle les illusions » (Baudelaire 1971, 227).

culte de soi-même à partir de la relation à l'autre. La bonne distance entre le soi et l'autre concerne l'amour et l'esthétique :

Tout grand poète ayant une vive imagination est timide, c'est-à-dire qu'il craint les hommes pour les interruptions et les troubles qu'ils peuvent apporter à ses délicieuses rêveries. C'est pour son *attention* qu'il tremble. Les hommes, avec leurs intérêts grossiers, viennent le tirer des jardins d'Armide, pour le pousser dans un bournier fétide, et ils ne peuvent guère le rendre attentif à eux qu'en l'irritant. C'est par l'habitude de nourrir son âme de rêveries touchantes, et par son horreur pour le vulgaire, qu'un grand artiste est si près de l'amour (Stendhal 1965, 59-60).

Être pris dans le flot du monde empêche-t-il le travail sur soi, qu'il soit poétique, esthétique, amoureux ? La séduction pose une intimité qui permet ce travail sur soi, au contact de l'autre. Chez Stendhal, l'amour et l'esthétique sont intrinsèquement liés : « tout ce qui est beau et sublime au monde fait partie de la beauté de ce qu'on aime [...]. C'est ainsi que l'amour du beau et l'amour se donnent mutuellement la vie » (Stendhal 1965, 58). L'expérience de la beauté est une sortie de soi, une mise en question des présupposés qui accueille l'autre, le différent, tout en le rêvant. La beauté physique ouvre la porte à la beauté fantasmatique, à l'imaginaire, donc à la création : « La cristallisation de la maîtresse d'un homme, ou sa BEAUTÉ, n'est autre chose que la collection de TOUTES LES SATISFACTIONS de tous les désirs qu'il a pu former successivement à son égard » (Stendhal 1965, 53). Ainsi la beauté, dans la séduction, dans l'amour, est-elle toujours une beauté imaginaire. Dans la séduction esthétique, le séducteur se dévoue à la reprise, donc la création perpétuelle de cette beauté.

Dans *Les pléiades*, roman d'Arthur de Gobineau paru en 1874 dans lequel les séducteurs-dandys foisonnent, la beauté appartient à celui qui s'élève au-dessus du commun des mortels. La beauté, non pas physique, mais spirituelle,



correspond à l'utilisation de la volonté, à la force d'âme. Ainsi Casimir Bullet décrit-il :

C'était la Beauté pourtant, la Beauté d'une ère qui n'est pas celle de la joie, mais celle de la vie doublée et redoublée :

*Un long cri d'espérance a traversé la terre.*

Et cette espérance est celle d'échapper triomphalement aux étreintes du mal, en s'enfermant dans les murs solidement construits dans une volonté dominatrice. Voilà ce que faisait Harriet, et voilà pourquoi, n'étant plus jeune, n'ayant jamais été belle dans le sens classique de ce mot, elle était devenue, par l'exercice de la pensée, par l'effet de la souffrance, par la vigueur de la résolution, voilà pourquoi elle était devenue plus que belle (Gobineau 1987, 115).

C'est dans l'exercice quotidien, dans la reprise continuelle de chaque instant que « le dandysme confine au spiritualisme et au stoïcisme » (Baudelaire 1971, 227). À la différence du *duende* qui entraîne la dissolution du soi, il semblerait que le dandysme concentre tout l'effort autour du soi. Mais en enlevant la profondeur du soi, en s'attachant à l'apparence, le dandysme vide le soi de son contenu pour garder l'enveloppe. S'attacher à l'enveloppe, est-ce s'attacher au soi ? Faire de l'apparence le cœur même de l'existence, du vêtement la quête spirituelle de la transcendance, est-ce du narcissisme ?

Dans les œuvres qui présentent des séducteurs-dandys, on prend pour acquis le narcissisme du séducteur, c'est une évidence, dira-t-on, le séducteur est Narcisse. Mais en quoi l'attention portée à soi, la contemplation de son reflet, serait-elle narcissique ? En quoi la recherche, jour après jour, d'une attention plus concentrée, d'un nœud de cravate parfaitement noué, d'un moment pleinement esthétique, manifeste-t-elle un amour de soi démesuré ? Si les dandys posent « l'inébranlable résolution de ne pas être ému » (Baudelaire 1971, 230), comment le séducteur, plongé dans les affects, peut-il être dandy ? Entre la volonté dandy d'un rejet total des affects et la jouissance spontanée

et continuelle de Don Juan, le séducteur suit l'affect sans pour autant y perdre son esprit. Dandysme, quête du *duende*, séduction, ces phénomènes poursuivent l'expérience d'un incompréhensible, quête de l'esprit en proie au réel, à la matière.

### **L'attention à l'autre, l'attention au monde**

La séduction pose le problème de la vraie rencontre avec autrui et de sa difficulté, car en son sein, les barrières entre le soi et l'autre s'élèvent toujours, ne sont pas définitivement abolies. Le combat de la séduction, combat que l'on retrouve en tauromachie, exige un continuel travail sur soi. Le séducteur évolue dans une attention tendue, à la manière du stoïcien : « L'attention (*prosochè*) est l'attitude spirituelle fondamentale du stoïcien. C'est une vigilance et une présence d'esprit continuelles, une conscience de soi toujours éveillée, une tension constante de l'esprit » (Hadot 2002, 26). Si, pour le stoïcien, l'objectif est l'ascèse des passions et la quête de la vertu, le séducteur esthétique recherche l'élaboration de soi comme œuvre d'art. Le séducteur kierkegaardien, dans le rapport qu'il établit avec autrui, la jeune fille, est dans l'attention constante, attention à Cordélia afin de la marquer de son sceau. Cette attention, tout en recherchant la domination, force malgré tout la mise à l'écoute d'autrui et peut déboucher sur une véritable approche de l'autre, un souci de l'autre qui devient souci de soi. « La tension constante de l'esprit » n'est cependant pas un résultat entier du travail de la raison dans la séduction, elle joue avec le désir et avec son excès. Le désir, l'émotion, les affects sont liés à la tension de l'esprit, pris dans le filet de celui-ci. Cette tension, que l'on retrouve dans le stoïcisme, mais aussi dans le dandysme et dans la tauromachie, peut aboutir à une extase étrange ou à un moment de *duende*, où l'esprit devient pleinement

maître, tout en s'effaçant.

Si Johannes peut dire : « L'instant est tout et, dans l'instant, la femme est tout » (Kierkegaard 1943b, 336), « Øieblikket er Alt, og i Øieblikket er Qvinden Alt » (Kierkegaard 2008b, 455), c'est bien parce que le succès de la séduction repose sur la continuelle attention à l'autre, au cœur de chaque instant. Ce travail constant dévoile une vision de la séduction comme exercice spirituel<sup>7</sup>. Le séducteur est bien celui qui « sculpte sa propre statue » (Hadot 2002, 62), pour reprendre les mots de Plotin. Mais, dans la séduction, il ne s'agit pas de se dépouiller de ses passions pour mettre à jour la statue, ce n'est pas le contrôle continu des passions qui est recherché, mais l'expansion de la passion au cœur de l'instant. « La règle de vie (*kanon*) » (28) du séducteur-dandy vise, à travers l'imagination et l'affectivité, la transformation de la personnalité. Si l'on se rappelle l'importance de la conscience de soi du séduit pour la conscience de soi du séducteur, on peut dire que lorsque le séducteur transforme le séduit, il se transforme toujours aussi et en même temps.

Il y a pourtant une différence importante entre l'attitude du philosophe, qu'il soit Socrate, épicurien ou stoïcien, le dandy et le séducteur. Si le philosophe comme le dandy apprennent à mourir en soumettant « le vouloir vivre du corps aux exigences supérieures de la pensée » (48), le séducteur rend difficile cette soumission des affects, du désir de vivre — Éros donc — à l'esprit. La séduction pose ce problème à la philosophie : peut-on vraiment apprendre à mourir ? La corrida, que l'on dira raisonnable lorsqu'elle se soumet à ses codes, montre que le matador tremble toujours de peur à l'idée d'être pris par la corne du *toro*<sup>8</sup>. La mort n'exige pas du séducteur ou du matador qu'il la regarde sans peur aucune,

7. « Cette attention au moment présent est en quelque sorte le secret des exercices spirituels » (Hadot 2002, 27).

8. Le 21 mai 2010, Julio Aparicio est encorné. La corne a transpercé la mâchoire. Effroyable violence d'une cérémonie contemporaine.

mais qu'il s'installe dans cette peur, dans ce désespoir, face à l'autre. L'horizon de la mort dans la séduction entraîne la mise en œuvre d'un imaginaire qui fait de l'autre le médium du sacrifice, l'agent nécessaire de la mort vers laquelle l'être tend. La séduction, en ouvrant vers l'espace de la transcendance, pointe vers un espace où je me sacrifie face à l'autre, pour l'autre, où je sacrifie l'autre. Pour atteindre la transcendance, « ce qui dépasse l'ici et le maintenant de *mon* propre présent » (Cochran 2007, 54), je dois me perdre, et dans la séduction, cette perte se fait dans et par l'autre, le séducteur et le séduit se perdent ensemble, se meurent ensemble.

Cette mort sacrificielle est portée à son expression la plus visible, et aussi la plus violente, dans le film *Matador*. Chez Pedro Almodóvar, les amants mettent en scène leur mort. Sachant que leurs corps seront découverts, les officiants préparent les traces que le sacrifice laissera, ce qu'il donnera à voir. María met en scène l'immolation en imaginant sa mort et celle de Diego du point de vue des autres, de ceux qui verront les corps morts. Elle traverse la vie en prévoyant cette mort. En arrivant dans la maison du sacrifice, elle souligne cette vie passée à prévoir la cérémonie de la fin : « tant de temps passé à le [le sacrifice] préparer », « tanto tiempo planeandolo »<sup>9</sup>. Sa cicatrice intérieure, celle qui l'habite depuis des années, trouve son expression en Diego : « J'ai senti la cicatrice à l'intérieur de moi pendant des années, mais c'est seulement la première fois que je la baise », « Llevo años sintiendo la cicatriz dentro de mí, sin embargo sólo es la primera vez que la beso ». Diego incarne la cicatrice, qui, pour s'exposer, doit passer par l'autre, afin d'être perçue, permettant ainsi la mise en place du rituel sacrificiel et la libération de l'esprit, la possibilité pour l'esprit de se séparer de cette matière faite de cicatrices et de douleurs,

---

9. Lorsque la référence de la traduction n'est pas indiquée, cela signifie qu'il s'agit de ma traduction.

cette matière traumatisée.

*Matador* pose le sacrifice comme ce qui implique le sacrifice de l'autre dans le sacrifice de soi, ce qui exige la mise à mort de l'autre dans la mise à mort de soi, pour atteindre la transcendance dans un acte de foi en l'autre et en soi, car « la transcendance implique toujours la mort, la *mienna* ou celle de quelqu'un d'autre » (Cochran 2007, 54). María, désespérée lorsqu'elle s'aperçoit que Diego n'a pas le courage de la mettre à mort, répète, « regarde-moi, regarde-moi, regarde-moi, regarde-moi, regarde-moi mourir », « miráme, miráme, miráme, miráme como muero », car le sacrifice doit se faire à la vue de l'autre, à la vue des autres, pour s'extraire du général et atteindre le transcendant. À ce sacrifice mutuel vers lequel mène la séduction devenue passion, à cette extériorisation de la cicatrice la plus profonde, la plus intérieure, dans l'autre, Almodóvar ajoute les visions d'Ángel, le jeune homme qui accède au sacrifice des amants par des visions. Ángel voit la mort, rappelant que le sacrifice se fait aux yeux de l'humanité.

Le sacrifice mis en scène dans *Matador* amène à penser le sacrifice contenu en puissance dans la séduction. María, en extériorisant sa cicatrice dans la personne de Diego, se pense et se réfléchit, elle s'imagine elle-même comme un autre, elle s'imagine morte. Elle fait de son être un objet extérieur pour pouvoir le penser, en vue de la transformation. Faire du moi l'objet de la pensée, c'est donc en faire un corps mort, un corps dont le mouvement s'arrête sous les rayons de la réflexion. La séduction, par la fusion qu'elle promet et l'impossibilité d'atteindre celle-ci, par le combat qu'elle génère entre le soi et l'autre, par le travail sur soi qu'elle exige, pose la question de ces états de conscience où le moi affronte la mort. Dans *Le fou et la mort*, la figure de la Mort présente à la conscience sa folie, celle d'avoir oublié d'imaginer la mort,

d'avoir oublié de se penser comme mortel, comme mort, et d'avoir ainsi fermé la porte à l'autre et à la transcendance.

La séduction pose bien la mort en face, mais elle ne suppose pas la victoire de l'esprit sur les sens, car la mort visée dans la séduction, le sacrifice, s'atteint dans un acte de foi. La pensée des choses éternelles, la contemplation de la vérité n'est plus ce qui permet de se dépasser, c'est à travers les sens, en leur sein, que l'on se dépasse. Il ne s'agit pas ici d'un appel à une extase bataillienne, à une débauche des sens telle qu'elle toucherait au sacré en permettant au désir de laisser libre cours à son excès. Il s'agit d'agir dans le désir, en son sein, sans pour autant se laisser totalement guider par lui. On ne demande plus à la pensée d'approcher la totalité, de la contempler, on demande à l'être, corps et esprit, de plonger dans la totalité. María Cardenal, dans *Matador*, en affrontant la mort, en mettant ainsi un terme à la passion, serait peut-être une philosophe pleinement contemporaine, ou une figure se sacrifiant pour l'humanité comme d'autres avant l'ont fait, une femme qui se forme jour après jour en vue d'obtenir non pas la sagesse, mais une parcelle de vie sacrée. La séduction fonctionne sur la privation décrite par Pierre Hadot<sup>10</sup>, privation qui constitue l'appel à la transcendance et dont Pedro Almodóvar, en situant son œuvre dans une Espagne traumatisée, soumise à une histoire lourde de conséquences, explore toutes les tensions.

Le séducteur kierkegaardien, celui qui trouve sa jouissance dans la séduction qu'il élabore, qu'il reprend, n'est pas stoïcien, même si l'exercice de la séduction rappelle parfois les exercices spirituels du stoïcisme. La différence que fait Pierre Hadot entre le souci de soi foucaldien et les exercices spirituels

---

10. « Comme Kierkegaard n'est chrétien que par sa conscience de n'être pas chrétien, Socrate n'est sage que par sa conscience de n'être pas sage. De ce sentiment de privation naît un immense désir » (Hadot 2002, 120).

du stoïcien permet de mieux comprendre la différence entre le stoïcien, le dandy et le séducteur :

En second lieu et surtout, le stoïcien ne trouve pas sa joie dans son « moi », mais, dit Sénèque, « dans la meilleure partie de soi », dans le « bien véritable » (Sénèque, lettre XXIII, 6), c'est-à-dire (XVIII, 7) « dans la conscience tournée vers le bien, dans les intentions qui n'ont d'autre objet que la vertu, les actions droites », c'est-à-dire dans ce que Sénèque appelle (CXXI V, 23) la raison parfaite, c'est-à-dire finalement dans la raison divine (XCII, 27), puisque, pour lui, la raison humaine n'est pas une raison perfectible (Hadot 2002, 325).

Pour le séducteur kierkegaardien, le bien est le beau, la raison divine est la raison esthétique accomplie. Si chez Foucault et comme le fait remarquer Pierre Hadot (326), le perfectionnement consiste à se trouver en soi-même le plaisir, en se souciant de soi, le séducteur littéraire présente de nouvelles possibilités pour penser ce rapport à soi, en introduisant l'autre, non pas dans l'oubli du soi, mais dans la tension continuelle de la relation du soi à l'autre. Cependant, et c'est là justement tout l'intérêt d'une pensée du rôle de la séduction dans le monde contemporain, il n'y a dans la séduction aucune recette miracle permettant d'atteindre la sagesse. La séduction pointe toujours vers la tension, vers l'entre-deux, vers le désir de dévorer l'autre ou de l'aimer, véritablement (mais comment ? Et qu'est-ce que l'amour véritable ?). La séduction pose ainsi le souci de soi au cœur de la communauté, pensée non pas comme communauté idéale, mais comme communauté au sein de laquelle on doit vivre bon gré, malgré. En ceci, la séduction permet bien une « intériorisation [qui] est dépassement de soi et universalisation » (Hadot 2002, 330). Cependant, ce dépassement ne s'effectue pas par amour de la vertu, mais par désir pour l'autre, désir et reconnaissance de l'autre, non plus comme un esclave, mais comme un maître, comme celui qui n'est pas toujours séduit mais qui peut aussi devenir séducteur.

En étant processus et non pas résultat, la séduction est un exercice continuels de l'esprit, un exercice de tous les instants au sein duquel on peut imaginer le résultat, sans pour autant l'atteindre, mais elle n'est pour autant « une nouvelle forme de dandysme, version fin du XXe siècle » (331). Si elle est liée au dandysme, et s'il est important de s'attarder sur les liens entre le dandysme et la séduction pour approcher le travail sur soi que celle-ci implique, elle s'en détache par la reconnaissance de l'autre, non seulement sa reconnaissance, mais son caractère essentiel. L'autre pose problème dans la séduction et c'est au cœur de ce problème qu'a lieu la *paideia*. La figure du séducteur, lorsqu'on pense celui-ci comme un séducteur éthique, évoluant dans une séduction qui cherche véritablement à approcher l'autre, permet de penser le lien entre la belle existence dont parle Hadot en citant Foucault<sup>11</sup> et l'existence éthique.

Lorsque la séduction se fait éthique, elle permet à l'être de comprendre qu'il fait partie d'une communauté, qu'il appartient au monde, à l'universel. Si la séduction chez Hofmannsthal peut être pensée à la lumière de la *Lettre de Lord Chandos*, c'est bien parce que la séduction permet d'entrevoir l'union avec l'universel, « la présence merveilleuse et mystérieuse de l'univers » (Hadot 2002, 332), mais elle est seulement une petite porte donnant à voir au loin cet universel, une ouverture qui ne peut se détacher des tourments de la relation à l'autre. « *Toti se inserens mundo* », « se plongeant dans la totalité du monde » (Sénèque, Hadot 2002, 326), le séducteur a besoin de l'autre, du désir de l'autre. La séduction se place entre « la perception utilitaire que nous avons

---

11. « Mais peut-être y aurait-il une différence : en ce sens que Foucault a plutôt centré son idée des pratiques de soi sur une certaine attitude de l'individu, qu'il a appelé l'esthétique de l'existence et qui consiste en définitive à faire que son existence soit belle. Et je reproche un peu à Foucault ce que j'ai appelé son « dandysme ». Les grands hommes de Foucault sont souvent des dandys, comme Baudelaire — des gens qui ont cherché d'abord à avoir une belle existence » (Hadot 2002, 390).



du monde » (Hadot 2002, 348) et la possibilité de voir le monde autrement, en délaissant le geste qui fait du monde notre esclave, de la nature notre possession. Et si pour Sénèque (359), c'est par l'exercice de la volonté, par la concentration de la pensée que l'on parvient à unir la perception du monde et la contemplation de la connaissance vraie, pour Hofmannsthal, c'est en se taisant partiellement et en ayant l'air d'un fou. C'est le rapport moderne au monde qui empêche que nous puissions à nouveau tracer l'union entre la raison et l'expérience esthétique, qui exige de la raison qu'elle soit suspendue pour que nous puissions vivre une expérience vraie du monde. L'effort chez Sénèque devient ainsi chez Hofmannsthal l'absence d'effort, une discipline du silence, une ascèse de la volonté, la faculté de raisonner est enlevée par l'expérience esthétique. La stupéfaction demeure, mais elle n'est plus générée par la « contemplation de la sagesse » (Sénèque, *Lettres à Lucilius*, 64, 6, cité par Pierre Hadot, 353).

Tout le problème d'une séduction pensée sur un mode positif réside dans la difficulté de penser ensemble l'immersion dans la Nature, la reconnaissance des autres comme absolument égaux à moi, et le désir de les séduire, c'est-à-dire, de toujours exercer une certaine maîtrise sur eux, un contrôle violent. En ce sens, la séduction ne peut pas être pensée comme une voie vers la sagesse (et c'est là toute la limite d'une analogie entre la séduction et les exercices spirituels). Elle est une porte qui donne à voir un ailleurs, et, en étant dans la séduction, on se tient là, sur le seuil. Avec la séduction, je me tiens toujours sur le pas de la porte, car si je passe de l'autre côté, si j'entre dans le cosmos ou si je me fusionne à l'autre, je ne suis plus dans la séduction. Celle-ci maintient le rapport à l'autre, donc la différence entre l'autre et le moi. Elle conserve la distance entre l'extérieur et l'intérieur tout en amenant, par les phénomènes qu'elle fait entrevoir, l'union, le *duende*, à penser l'abolition de cette distance.

C'est une position qui répond peut-être très bien à notre monde contemporain, à ce transcendant dont on entend encore vaguement parler, mais qui semble tellement loin, tellement inaccessible, qu'on ne peut le penser qu'à travers de petites portes, à travers l'écoulement des larmes (Cochran 2007, 75), à travers différentes figures, à travers la séduction. On tourne ainsi continuellement autour du transcendant, comme si nous avions absolument perdu la clé de son accès, ou si notre position d'intellectuels ne nous permettait qu'une approche détournée, jamais de face, mais toujours par une petite porte. En revenant au transcendant aujourd'hui, et pas simplement à un sacré immanent, on passe toujours pour un fou, aussi l'approche-t-on doucement, de manière cachée, sans exposer clairement ce que l'on fait, mais en essayant de laisser la porte ouverte.

### **Quelques paillettes, éblouissement**

Le dandysme, la séduction, le *duende* sont autant de portes vers le sacré, portes qui ne s'élaborent pas dans la solitude, mais dans des situations à deux, où l'on se place face à l'autre, pour être vu, pour être transformé et transfiguré, et peut-être ainsi sortir de soi. Dans l'attention portée à soi et au monde, l'autre est la porte d'entrée. Si se penser exige que l'on se considère soi-même comme mort, c'est-à-dire comme objet, l'acte dandy n'est-il pas justement ce qui incarne le plus tragiquement la pensée de soi-même comme un autre en faisant de l'autre soi-même non plus un autre vivant, mais un objet, en érigeant le corps au statut de matière, en faisant de la pensée de la mort le quotidien de la vie? Il s'agit de penser, à travers le dandysme, tant la présence de la mort dans l'attention portée à soi et à l'autre que la possibilité d'ouverture vers le sacré. Si nous n'avons plus de stoïciens, si l'idéal d'une vie au milieu

du monde, de la Nature, passe pour obsolète, certaines figures, artistiques, littéraires, cinématographiques, posent un rapport au monde, et aux objets du monde, qui permet de penser la transcendance. *Matador* est l'œuvre qui permet de penser ces problèmes en exprimant, par un scénario foisonnant qui rassemble, dans une accumulation d'images, dans une prolifération du sens, les chaînes qui se créent entre le dandysme — c'est-à-dire l'attention esthétique portée à soi comme un autre —, la séduction, la tauromachie, la mort et le sacré. La figure de María Cardenal, en étant en partie ascétique, liée tant au dandy qu'à la séduction, à la corrida, au sacrifice, permet une saisie du nœud qui s'élabore entre ces différentes questions.

### *Matadora*

María Cardenal est une femme séductrice, une femme au devenir matador. Proche du dandy ou du décadent, fétichiste gardant dans sa chapelle les reliques de l'homme qu'elle admire, María se corsète, se pare, revêt ses plus beaux atours pour aller tuer des amants malchanceux. Elle s'enveloppe dans des tailleurs élégants, à l'allure masculine, et dans des costumes évoquant clairement *el traje de luces*, l'habit de lumières, habit de paillettes des toreros. Elle voue une dévotion mystique aux objets ayant appartenu à Diego Montes, ex-matador qui devient son amant. Elle ne peut jouir que dans le meurtre, en assassinant ces amants à l'aide de son épingle à cheveux. Dans le geste de la collectionneuse, dans l'attention portée à l'allure, à la parure, ne retrouve-t-on pas un geste dandy, le geste de celui qui est « le rédempteur des choses » (Agamben 1994, 86), celui qui permet « l'appropriation de l'irréalité » (85), c'est-à-dire une vie proprement spirituelle ?

On a souvent remarqué l'importance accordée aux costumes dans *Mata-*

*dor*, qu'il s'agisse de María, d'Eva (compagne de Diego) ou de sa mère. Ainsi, Paul Julian Smith écrit : « This female fetishization immobilizes the film, serves to distract the male spectator from the dangers of castration by offering a seductively aestheticized avenue of escape » (Smith 2000, 69). Selon Smith, la féminité s'allie à la mort et le glamour « assure la continuité de la relation du spectateur mâle au phallus » (69). Cette fétichisation ouvre pourtant une autre avenue dans *Matador*, une certaine discontinuité. La scène à laquelle fait allusion Smith — María se trouve au-dessus d'un pont, 'Segovia Viaduct', le pont des suicidés, sa cape vole au vent — est aussi une suspension dans le film, un bref arrêt dans la course à la mort. Cette halte dans le cours de la narration ouvre un espace différent. María, fétichisée et fétichiste, impose une certaine suspension de l'histoire et préfigure ainsi un lieu autre qui évoque l'espace sacré de la collection où elle accumule les objets adorés. Et si la fétichisation féminine amène la question de la fragilité de la différence sexuelle (Smith 2000, 70), on peut peut-être penser, à travers le fétichisme, au-delà du déplacement du désir, une rédemption permettant à l'humain d'approcher autrement un monde pris dans les filets de l'histoire. Le dandysme et le fétichisme de María, la préparation de la mort de ses amants et de sa mort, préparation dans laquelle s'inscrivent toutes ses différentes séductions, posent la possibilité d'un salut, d'une libération des conditions mondaines étouffantes. Si « [l]e salut est la fin ultime, mais il faut passer par l'imaginaire » (Cochran 2007, 106), María exemplifie, dans *Matador*, la lente montée de l'imaginaire vers le salut. C'est par sa propre vie spirituelle, par son imaginaire, par sa capacité à faire des objets et des êtres qui l'entourent les participants de son propre rituel sacrificiel, qu'elle peut s'éveiller à la transcendance.

María est une femme matador, tuant non pas des *toros*, mais des hommes,

joyeuse figure d'une escrime aguerrie, obéissant à une précieuse cérémonie. Alors même que María et son amant, Diego, sont poursuivis, ils prennent le temps de choisir les délicates épingles qui participeront au sacrifice, ils élaborent en douceur et consciencieusement tout un rituel du sacrifice, écho d'une *faena* — les dernières passes avant la mort du *toro* durant une corrida. Almodóvar utilise ici le rituel tauromachique, car il permet de penser la pulsion de mort en lien avec la pulsion de vie : « *Matador* n'est évidemment pas un film sur la course de taureaux, j'ai seulement mis en parallèle le cérémonial de la corrida et celui des relations intimes entre deux personnes pour traiter le sujet principal du film, le plaisir sexuel lié à la mort » (Almodóvar et Strauss 2004, 58). Pourquoi ce thème — le lien entre le plaisir sexuel et la mort — s'entoure-t-il d'un univers extrêmement esthétisé, d'une collection d'objets, d'une mise en scène recherchée où chaque pan de vêtement semble avoir sa place, où les épingles ne sont plus de simples choses, mais revêtent une valeur sacrée ? La vie de María, en s'élaborant jour après jour d'après le fil prévu par sa mort, incarne le combat de l'esprit face à la matière et ramène ainsi la relation entre le plaisir sexuel et la mort à l'union de l'esprit et de la matière. La pensée d'une séduction qui rassemble plaisir, désir, jouissance et mort dans son processus trouve dans María une figure qui déploie les tensions générées par l'intense désir de maîtriser, jusqu'à s'en défaire, la matière et le plaisir sexuel. Son dandysme, compris, dans l'élaboration continue de sa vie, comme ce qui amène à mourir, participe de cette tension.

Les vêtements et les accessoires se rattachent à un phénomène mis à l'honneur dans *Matador* : la mode. Il y a, au cœur du film, un défilé de mode. Diego s'y trouve, car Eva, jeune mannequin, y défile. María, apparemment fort intéressée par le sujet, s'y rend, habillée de noir, jaune et rouge, reproduisant

à sa manière le costume du matador. Elle porte une cape et, dans son dos, se déroule une longue tresse, qui, en bougeant lentement au creux de son échine, rappelle la queue du *toro* sacrifié et fascine Diego. La cape du torero sert normalement « pour recevoir un animal, l'arrêter, le détourner, le déplacer, ou à la rigueur pour briser sa force de pattes, si elle s'avère gênante. Son efficacité n'interdit pas, mais au contraire appelle — comme toute *suerte* tauromachique — un déploiement de grâce et d'art » (Popelin 1970, 46). Dans cette scène, la cape se lie à la tresse, l'exposition d'une féminité illusoire (Smith 2000, 75), l'objet fétiche qui attire magnétiquement Diego. María mime ainsi le torero et le *toro*, le sacrifiant et le sacrifié. Elle assume tous les rôles, se donnant pleinement, à la vie, à la mort. À travers cette *matadora* et les détails qui l'entourent, Almodóvar ancre l'importance des accessoires, du tissu dans le jeu constant du féminin qui devient masculin, du masculin qui devient féminin et dans la remise en question de dogmes trop facilement répétés.

Almodóvar se joue de la mode et rit avec elle. Lors du défilé de mode, un mannequin se drogue dans les coulisses, Almodóvar lui-même, grand prêtre du défilé, couturier qui montre le massacre d'une Espagne divisée, s'écrie de sa petite voix aiguë que « la drogue, c'est dans les toilettes ». La mode récupère le sang et les vomissures, les tripes dégorgées pour les esthétiser. La cicatrice d'Eva (celle-ci est tombée par terre après s'être faite agresser) devient une coulée de sang sur son visage. Tout comme la tauromachie, la mode esthétise la violence, elle recouvre le corps humain pour en faire un objet d'art. La mode pose aussi, dans *Matador*, la possibilité de jouer avec les modèles masculins et féminins, de les invertir, de suggérer que la femme peut être *matadora*, que le matador se sert sans cesse du féminin :

Dans la relation que décrit le film entre l'ex-matador et l'avocate,

les rôles traditionnels masculins et féminins s'intervertissent. Bien que l'univers de la tauromachie soit très machiste, il arrive que le torero prenne la place de l'élément féminin dans la corrida. Quand il rêve son costume brillant et dur presque comme une armure, le torero a quelque chose d'un gladiateur. Mais ce costume est aussi très moulant et oblige le torero à avoir des gestes qui ne sont pas particulièrement masculins, à sautiller comme une danseuse. Dans les premières passes de la corrida, le torero représente la tentation, c'est lui qui provoque le *toro*, qui l'appelle pour le séduire. C'est un rôle typiquement féminin. Dans *Matador*, Assumpta Serna a au contraire au départ un rôle très masculin, c'est elle qui assume la partie active de sa relation avec les hommes, c'est elle qui les pénètre finalement en les tuant avec son aiguille de chignon, ce qui est délibérément une imitation du torero. Les rôles féminins et masculins s'intervertissent ainsi sans cesse tout au long du film. À certains moments, la femme est le torero et à d'autres elle est le *toro*. On pourrait presque dire que la relation des deux personnages devient parfois une relation homosexuelle, tant la femme est masculine (Almodóvar et Strauss 2004, 58-59).

En lisant ceci, on pourrait penser que les genres sont inversés, que la femme échappe à la loi et à la fétichisation, qu'elle prend enfin le pouvoir et subvertit les codes traditionnels, le rôle que lui accorde le regard masculin. Pourtant, certaines critiques, dont Lea Lev, ont relevé le fait que María finit par devenir le clone de Diego :

Still, the rules of the game themselves do not change, do not free themselves from the Bataille and Leirisian celebration of eros and art with a gaze fixated upon violence, conquest, and the body dismembered. Erasure of inequality seems necessarily to imply occultation of feminine difference in a cinematic gesture [...] » (Lev 1995, 82).

La différence féminine est évincée, le corps des femmes demeure un objet spéculaire, objet de désir pour le regard masculin et le regard du spectateur. Mais, au-delà de membres féminins fétichisés, n'y a-t-il pas, dans le rapport de María aux objets, la porte ouverte pour un avenir moins soumis à la loi du Père ? María, à la différence de Diego, porte une grande attention aux accessoires et

aux vêtements. C'est sur ce caractère dandy qu'il faut s'attarder.

### **Mode et *el traje de luces***

Commençons par le costume de lumières que revêt María pour aller assister au défilé de mode. À son propos, Claude Popelin, *aficionado* reconnu pour son expertise, écrit : « son nom – *traje de luces* – vient des paillettes dont il est parsemé » et, en petit commentaire, Claude Popelin se permet d'ajouter, de façon bien prudente et discrète, « Des fleurs et des couronnes, des broderies et des dorures. Le *traje de luces* est bien le costume le plus beau dans lequel un homme peut célébrer un rite et aller à la mort » (Popelin 1970, 73-74). C'est bien là la fonction du *traje de luces* que revêt María lors du défilé, la fonction de sa vénération pour les *trajes de luces* de Diego. Dans les paillettes, elle va à la mort. María sait que le sacrifice sera nécessaire pour que le salut soit possible, elle sait que le rite a commencé. La mode elle-même est ensanglantée, éclaboussée par la mort. Elle tend vers l'inorganique dont nous parle Benjamin :

[La mode] est en conflit avec l'organique. Elle accouple le corps vivant au monde inorganique. Sur le vivant elle fait valoir les droits du cadavre. Le fétichisme, qui succombe au sex-appeal de l'inorganique, est son nerf vital. Le culte de la marchandise le met à son service (Benjamin 2000a, 54-55).

L'attention portée aux vêtements est une lente ascension vers la mort préparée par María. Celle-ci se réifie doucement, pour pouvoir aller jusqu'au bout, pour pouvoir faire le sacrifice suprême, s'immoler dans la chapelle aux objets. Le jeu opéré avec le défilé de mode dans *Matador* et le fétichisme, la surexposition des objets et de la barbarie du capitalisme, se donnent comme des images dialectiques qui cristallisent l'histoire, la donnent à voir dans sa vérité oppressante. Ces images exposent la dimension proprement meurtrière



d'une Espagne engourdie par des institutions qui ne peuvent pas constituer le lien entre l'humain et le divin, entre l'immanence et la transcendance.

Le défilé de mode est le lieu où le fétiche s'expose : « it is the place in which the fetish proclaims itself as substitute for an original femininity which is itself an illusion. Finally, it is a scene of disavowal, in which feminine castration is affirmed through its negation » (Smith 2000, 75). Dans cette surexposition du fétiche se trouve l'« appropriation de l'irréalité » (Agamben 1994, 85), l'explosion du pouvoir de l'esprit qui aboutit dans la mise à mort. Almodóvar s'intéresse aux fantasmagories de son époque, ces faits qui semblent mensongers, illusoires, qui paraissent vouloir tromper l'œil. D'après Jean Larose, « pour Benjamin est fantasmagorique tout produit culturel qui hésite encore un peu avant de devenir une pure et simple marchandise » (Benjamin 2002, 261). La mode cherche à faire oublier qu'elle est marchandise, elle prend la forme d'une œuvre d'art pour être absoute de son péché, rejoignant le geste dandy décrit par Agamben :

Le dandy, faisant sa raison de vivre de l'élégance et du superflu, enseigne la possibilité d'un nouveau rapport aux choses, qui dépasse aussi bien la jouissance de leur valeur d'usage que l'accumulation de leur valeur d'échange. Il est le rédempteur des choses, celui qui par son élégance efface leur péché originel : la marchandise » (Agamben 1994, 86).

Trompeuse et mensongère, la mode chez Almodóvar acquiert paradoxalement un éclat de vérité, dit quelque chose sur son époque. Le corps des modèles devient un corps mort, réduit à l'état de choses, de marchandises alors que le défilé affirme la puissance de l'art, de la transformation de l'objet. La fantasmagorie ne masque pas totalement et pour toujours l'illusion. Il s'agit, pour Benjamin, de mettre à jour, à travers l'histoire des fantasmagories, les forces qui agitent le monde social, les résistances, les bouleversements et les

chocs. C'est seulement dans l'étude de ces fantasmagories, qui semblent le mieux dire l'effondrement du monde, que l'on peut accéder à une certaine libération. La folle mode, vue à travers le regard rieur d'Almodóvar, est l'image d'une époque douloureuse, l'Espagne meurtrie par le franquisme. En jouant avec elle, comme le fait María, un salut est permis, toujours tragique<sup>12</sup>.

Dans la fantasmagorie de la mode, dans ce cadavre vivant, dans cette surexposition du fétichisme de la marchandise, dans la continuelle illusion du nouveau, du progrès, on peut trouver la vérité d'une époque et sa vérité. Encore faut-il que la mode ose montrer son sourire grimaçant, ses dents pourries, son corps cadavérique au lieu de lancer aux yeux des paillettes écoeurantes. Dans *Matador*, c'est la présence de María, de sa longue tresse errant dans son dos, de ses étranges vêtements, qui accentue l'aspect fantasmagorique du défilé de mode et qui permet d'apercevoir l'inorganique. Dans le choc du corps presque mort, l'image dialectique surgit :

L'image dialectique est une image qui fulgure. Il faut donc conserver

---

12. La mode se donne, se présente comme ce qui est toujours nouveau, ce qui n'a jamais existé auparavant. Et pourtant, on ne fait que reprendre inlassablement les vieux modèles, on ne fait que répéter ce qui a déjà existé, ajoutant ça et là un ruban, un petit nœud, une ceinture et une épaulette. En lisant des magazines de mode, en lisant des blogues de mode, on a la perpétuelle impression d'un déjà-vu, mais un déjà-vu couvert de paillettes. En 2008, dans un monde marqué par la crise économique, la mode n'a qu'un mot à la bouche, *shop your own closet*, magasinez dans votre placard, récupérez les vêtements de vos mères, de vos copains — les désormais célèbres boyfriend jeans — et faites du neuf. Délaissant son air hautain et ses tenues inaccessibles, la mode se met à clamer son rapport au vieux, à la marchandise usagée, elle célèbre le vintage. Et pourtant, bien vite, le vieux passe à la trappe car les fameux boyfriend jeans sont plus beaux, plus rutilants, s'ils viennent d'être achetés, et si possible chez Current Elliott, ils se parent d'un air de faux-vieux, l'air négligé d'une chemise Isabel Marant. En 2009, la mode doit relancer la consommation, Anna Wintour, prêtresse de Vogue, défend celle-ci bec et ongles, lance la *Vogue Fashion Night*, magasiner durant une soirée dans treize villes du monde. Et pour faire oublier qu'il faut à nouveau avoir de l'argent pour participer à la grande fête, la mode fait la gentille, elle ouvre enfin ses portes à des modèles « rondes et sexys » (Schaëffner 2009, 124), dit-elle d'une douce voix. On s'extasie, dans les magazines féminins, enfin, des défilés avec des femmes, des vraies, des rondes, des grosses, fini la dictature des maigres, la mode accepte tout, tout le monde, elle est libérale la mode, elle est jouissive. Et plus que jamais, elle fétichise les femmes, maigres et grosses, fait reluire la promesse du bonheur dans des chaussures, des manteaux, des chapeaux et des bonnets, fait oublier l'empire de la marchandise.

l'image du passé, dans le cas présent celle de Baudelaire, comme une image qui fulgure dans l'instant actuel, dans le "maintenant" de la possibilité de la connaissance. Le sauvetage qui s'accomplit de cette façon, et de cette façon seulement, ne peut se faire que par la perception de ce qui se perd sans sauvetage possible (Benjamin 2002, 241).

Dans la vision almodóvarienne de la mode coïncident un univers archaïque et un *à-présent*, qui annoncent le salut. Dans la vénération que María porte aux objets de Diego, dans son fétichisme exacerbé, dans la chapelle érigée avec des soins que seule l'éperdument amoureuse peut apporter, s'exposent la possibilité d'atteindre une irréalité tant désirée, de faire « le saut du tigre dans le passé » (Benjamin 2000a, 439). Ainsi retrouve-t-on le « contraste violent entre la présence d'un univers archaïque et l'irruption toujours contrariée d'une délivrance radicale, dont l'attente existe depuis toujours et dont les moyens, aussi réduits soient-ils, sont toujours présents » (Rochlitz 2000, 24). La chapelle de María est le rêve de l'*époque à venir* (Benjamin 2000a, 47), le sacrifice de la marchandise, de la matière, pour qu'autre chose puisse prendre place, pour que l'esprit puisse se libérer. Adorno écrit à propos de Benjamin : « C'est pourquoi Benjamin ne pose pas le rapport à l'absolu à partir du concept mais le cherche, en touchant concrètement les choses » (Adorno 2001, 42). Cette manière concrète, c'est la manière du cinéaste, dont le personnage María cherche dans les choses concrètes le rapport à l'absolu, dans le poids des objets, dans leur toucher, dans l'épingle qui tue. C'est dans l'exposition la plus brute du capitalisme, dans la fétichisation la plus vulgaire de la femme, de l'illusion de la féminité, que la tresse se met à se balancer étrangement, d'un côté et de l'autre, et qu'elle se met à susurrer, il y a autre chose que l'univers machiste, il y a autre chose que l'histoire d'un Franco vainqueur, il y a autre chose que des femmes humiliées, que des hommes bafoués, que des sexualités déterminées.

### Objets, mort et salut

María entretient aussi un rapport particulier avec les objets. María est l'héroïne de son époque, une héroïne madrilène des années 80, héroïne post-moderne, tout comme Baudelaire est héros de Paris, capitale du dix-neuvième siècle. Par son rapport à la marchandise, par sa réification, elle absout celle-ci, mais ne peut que l'absoudre dans la mort. Tout comme Baudelaire l'escrimeur, héros de la modernité, elle cherche « à humaniser la marchandise de façon héroïque » (Benjamin 2002, 228). María, en collectionnant les objets ayant appartenu à Diego, objets tauromachiques, tente de libérer les choses du péché de la marchandise, de les réinstaller dans le monde, pour creuser une nouvelle place au milieu des choses. Pour Benjamin, la « tâche qui lui [le collectionneur] incombe est digne de Sisyphe : il doit, en possédant les choses, les dépouiller de leur caractère de marchandise » (Benjamin 2000a, 57). María est à la fois la collectionneuse, la fétichiste, et la femme à la mode, celle qui cherche à faire de son corps un corps inorganique, un corps qui gît, un corps abandonné à la puissance de l'esprit. Elle revêt un corset, s'enserme dans la matérialité pour mieux rejoindre l'absolu, refusant toute allusion à la maternité, à une vie autre, possible, rejetant l'image de la femme-mère (Martin-Márquez 2004, 501) pour adopter la forme d'une mante religieuse (Yarza 1999, 77), mais une mante religieuse stérile, qui ne peut mettre au monde que son propre salut, qui ne peut qu'être un exemple pour les autres, pour l'humanité, pour ceux qui restent et contemplent sa mort. Elle fait de Diego, son amant, un objet, elle le sacralise, elle accumule de petites parties de lui dans sa chapelle pour l'ingérer.

Avec la figure de María, le cannibalisme de la séduction explose, un cannibalisme fétichiste : à travers la collection des objets, on va ingérer l'autre, on va le dévorer. L'objet-fétiche, en étant « présence d'une absence » (Agamben

1994, 68) permet aux objets d'accéder à la vie de l'esprit, à cette vie fantasmatique où les objets sont à la fois présents et absents, inutilisables et pourtant sous la main. María se lie aux autres à partir de ces objets fétiches, jusqu'à faire des autres des objets participant à sa vie spirituelle. Cette figure de séductrice montre avec violence la difficulté d'une relation juste aux autres, la complexité d'un regard qui puisse saisir l'autre comme une existence pleine et non seulement comme une image désirée. Contre la loi du père, contre la « métanarration patriarcale » (Yarza 1999, 77), María devient mante religieuse, celle qui dévore et finit par se dévorer, par s'immoler pour se libérer. Le seul salut offert passe par la réification, la fétichisation absolue et le sacrifice ultime de l'humain qui se fait *l'âme monstrueuse* (Baudelaire et Agamben 1994, 91). En étant à la fois dandy et séductrice, María fait voir le drame d'une séduction qui cherche encore la transcendance.

Ce cannibalisme se retrouve aussi dans l'esthétique d'Almodóvar, comme le fait remarquer Alejandro Yarza : « Sans aucun doute, *Matador* (1986) s'inscrit aussi dans cette économie de recyclage et de cannibalisme iconographique propre au *camp* », « Indudablemente, *Matador* (1986) también se adscribe a esta economía de reciclaje y de canibalismo iconográfico propia del *camp* » (Yarza 1999, 68). Selon Yarza, la sensibilité *camp* se caractérise par une économie nécrophile tout à fait pertinente dans le personnage de María (69), qui récupère les objets liés à Diego, et par conséquent les objets tauromachiques, pour créer son espace personnel. L'économie *camp*, toujours selon Yarza, est justement ce qui permet de placer son « capital libidinal » sur les objets récupérés (69). Pour reprendre les termes de Yarza, c'est une « nouvelle configuration libidinale » (72) qui se met en place dans le recyclage auquel participe María. Son désir se saisit des objets pour les faire siens.

À la différence du dandy huysmansien qui tombe doucement dans l'acédie, dont Benjamin nous rappelle qu'elle est « paresse du cœur » (Benjamin 2000a, 432), à la différence de l'historien qui s'identifie par empathie au vainqueur (432), Almodóvar nous propose une autre voie, celle de María, qui tente une ultime rédemption, qui fait d'elle non pas le seul homme, mais l'héroïne tragique de l'histoire, faisant éclater à travers l'accumulation des objets, à travers la mode et le fétichisme, dans le meurtre et le suicide, le désespoir d'une époque maudite. « De même que l'œuvre d'art doit se détruire et s'aliéner pour devenir marchandise absolue, de même l'artiste-dandy doit devenir un cadavre vivant constamment tendu vers un *autre* être, une créature essentiellement hors de l'humain et anti-humaine » (Agamben 1994, 90). Dans l'éclat des paillettes almodóvariennes, difficile d'y voir clair, on peut seulement saisir l'éclat qu'elles projettent, puisque, comme « l'image vraie du passé », elles passent « en un éclair » (Benjamin 2000a, 439).

Dans la séduction, j'avance vers l'autre en imaginant que je suis l'autre, que je vis à travers l'autre. C'est ainsi sa mort et ma mort que j'envisage, si je fais de l'autre l'expression de ma cicatrice intérieure, ou de mon désir, et si je prévois la mise à mort en imaginant lentement tous les détails de cette mise à mort. Lorsque María fait lentement de son corps un objet, elle défait son esprit de la matière qui l'entoure. Par son imaginaire, elle libère la vie de la matière pour que celle-ci ne soit plus qu'esprit et puisse, dans la mort prévue et menée à terme, accéder à la transcendance. María rejoint le kamikaze moderne : « la figure du kamikaze crée un nouveau composé à partir de l'opposition entre les modèles christique et socratique, amalgamant la discipline et la maîtrise de soi avec l'appropriation d'une transcendance, avec le désir de transcender » (Cochran 2007, 146). Cependant, à la différence

du kamikaze, María ne se met pas à mort pour répondre à une foi en autre chose, mais pour assumer jusque dans la mort ce que la vie lui a donné, pour s'accomplir dans la mort, pour accomplir ce qu'elle avait prédit et répondre à l'appel implacable de son désir. La mort de Diego et María cependant les dépasse, et les spectateurs, réels ou fictionnels, de ce sacrifice peuvent y voir des sens différents, car seul le geste sacrificiel demeure.

La destruction du corps vers laquelle s'avance lentement María, par son dandysme et son fétichisme, est une réponse tragique à la question de la séduction et de l'altérité, lorsque l'approche de l'autre ne peut plus se faire dans la *bonne distance*, mais dans la recherche passionnée de la fusion avec l'autre, dans l'anéantissement du moi par l'anéantissement de l'autre. La sortie de soi qui se produit dans la séduction, dans le dandysme (car faire de soi un objet, c'est bien sortir de soi, libérer l'esprit de la matière), dans le *duende*, devient dans *Matador* une sortie définitive, une montée vers la mort, vers une crucifixion partagée, une mise à mort totale, accomplie dans l'extase. La séduction se fait ainsi ascension vers l'extase, placée sous le signe du désespoir qui pose la mort comme la seule issue. María rejoint la figure christique, figure du sacrifice accompli pour qu'à travers le corps livré à l'esprit, la transcendance soit atteinte<sup>13</sup>. Néanmoins, María est une figure qui ne promet aucune vie après la mort, le seul salut se trouvant au moment de la mort, dans le sourire des amants bienheureux, dans ces corps gisants, embrassés, après avoir traversé une vie de douleurs, donc dans l'image qui demeure, qui s'imprime dans les yeux de ceux qui regardent, dans la lecture à venir.

---

13. « S'inscrire dans la lignée du Christ impose une éthique de la mortalité, une praxis de la mort avant la lettre » (Cochran 2007, 116).

## Extase

Les états extatiques, tels que celui vécu par María et Diego au moment de leur mort, sont des images qui nourrissent la pensée de la sortie de soi. Ces images permettent de saisir, en un instant, le passé et amènent dans cette saisie une certaine libération par rapport aux contraintes historiques. Les figures littéraires et cinématographiques de séducteurs, de séductrices, de matadors, interrogent l'avènement de cette libération, c'est-à-dire l'ouverture dans la temporalité qui permet une suspension dans l'histoire. La séduction est en effet une voie vers cette ouverture, vers cette effraction qui ouvre sur l'infini, sur un espace sacré. Or, cette voie n'est pas la voie paisible du reniement des sens, mais elle est une voie participant de la passion, de ce qui affecte l'âme par le corps, donc d'un certain malaise. Les extases présentées par Almodóvar, qu'il s'agisse de celle atteinte par María ou des vertiges et des évanouissements imprévus du jeune Ángel, apprenti matador, sont des extases qui s'élaborent dans le malaise, rappelant ainsi que le sillon de la séduction n'est pas qu'un sentier lumineux, mais que celle-là affecte toujours le corps, et par le corps, l'être.

L'extase, *ekstasis*, amène à être hors de soi. Que cette sortie de soi permette de pénétrer le monde transcendant ou qu'elle soit simplement un ravissement dont les traces s'effacent dès lors qu'elle disparaît, l'extase plonge dans la tension de la relation entre le soi et l'autre, car, si elle amène l'être en dehors de soi, le soi se dédouble, devient autre, et, dans ce transport, peut s'unir à l'autre transcendant. L'extase amoureuse et meurtrière qui clôture *Matador* est atteinte dans une tension continue visant à la maîtrise du corps et à la maîtrise de l'autre. Jusqu'à l'instant de la mort, tous les détails sont pensés, et c'est en assumant jusqu'au bout son chemin de meurtre et de plaisir



que María obtient un corps extatique. À côté de cette extase atteinte par un certain contrôle, Pedro Almodóvar présente des extases qui ne s'atteignent pas par la domination, mais qui adviennent dans un ravissement des sens, dans une perte momentanée de la conscience. Ángel s'évanouit régulièrement dans *Matador* et ces évanouissements s'accompagnent de vertiges et de visions, non pas prophétiques, car elles n'annoncent pas l'avenir, mais qui permettent à Ángel un point de vue transcendant sur le monde, qui lui fait voir des événements situés hors du champ physique de sa vue. La transcendance est ainsi interrogée par les syncopes du jeune homme. Le *duende* peut être pensé comme un entre-deux entre l'extase dont l'avènement est atteint dans la maîtrise et le ravissement spontané de l'être incarné par les évanouissements d'Ángel. Une lecture de la figure d'Ángel est alors nécessaire pour questionner le *duende* et pour comprendre le rapport au sacré que pose la séduction.

### Un instant

Avant de nous attarder plus longuement sur Ángel, ce jeune homme qui tombe souvent en syncope dans *Matador*, mettons-nous à l'écoute du vocabulaire de l'évanouissement, à l'écoute de phrases souvent entendues dès qu'un être perd ou semble perdre conscience, mots révélant l'angoisse du vide qu'évoque la perte de conscience : *Il a eu un malaise, ce sont ses vapeurs, il défaille le pauvre, il est étourdi, mon dieu, il va tomber en syncope, j'ai le vertige, mes sels, allongez-vous, les jambes en l'air, il a perdu connaissance, pince-le, gifle-le, il est tombé en pâmoison. Ciel mais où suis-je ?*

Ces discours expriment la syncope : « perte de connaissance brutale et complète, généralement brève, avec état de mort apparente, due à la cessation momentanée des fonctions cérébrales par interruption de l'arrivée du sang

artériel au cerveau » (Trésor de la Langue Française informatisée [En ligne]). Aux côtés de la syncope, et dans l'ordre des phénomènes participant des pertes de consciences, on retrouve l'évanouissement, apparemment un peu moins impressionnant que la syncope : le « fait de perdre connaissance » mais aussi « de disparaître, de cesser d'être perceptible, de devenir nul » (Trésor de la Langue Française informatisée [En ligne]). Ces malaises — et je pense à ceux d'Ángel — posent problème pour la pensée, car ils impliquent justement l'absence de pensée et la perte de la capacité de se penser. Ils évoquent la mort tout en échappant au risque qu'elle pose, ainsi que l'écrit Pontalis : « C'est un curieux mot, malaise, un mot discret, presque timide, très faible ou très fort selon la manière de l'entendre. "Il a eu un malaise", cela peut être un signe qui annonce la mort prochaine ou presque rien [...] » (Pontalis 1999, 23). Ces phénomènes posent un certain rapport entre l'esprit et la matière, où la matière semble devenir reine et l'esprit disparaître, mais seulement pour un temps.

S'évanouir implique un devenir-évanescent. Un corps est étendu à terre, la connaissance est perdue, seule reste l'enveloppe. L'évanouissement est particulièrement pertinent pour une réflexion sur les états de conscience en lien avec la séduction, car il pose un instant au cœur duquel le soi disparaît. Mais l'on disparaît à qui ou à quoi (Clément 1990, 18) ? Le corps est bien là dans le malaise physique, mais ne répond plus. La non-pensée de l'évanouissement n'est peut-être pas une pensée fertile, elle n'est peut-être pas récupérable. Il ne s'agit pas d'un moment où l'artiste maîtrise tellement son art que la maîtrise s'oublie, comme dans le *duende*, il ne s'agit pas de la syncope dont nous parle Didi-Huberman dans *Le danseur des solitudes* (114), syncope voulue et artistiquement mise en place par le danseur de flamenco, par le torero dans l'arène. À côté de cette syncope qui se donne comme « *instant*

*privilegié* » (Bataille 1970, 560) et qui advient lorsqu'on l'a recherchée, il y a l'évanouissement qui surgit de nulle part et nous emmène nulle part, ce curieux malaise difficilement assimilable qui reste toujours un peu à côté, en dehors.

Voici une courte liste des petits malaises vécus par Ángel :

*Premier Malaise :*

Ángel est dans la leçon de tauromachie de Diego, les élèves apprennent à tuer le *toro*. Ángel lève la tête, regarde les nuages, il se sent mal. Almodóvar, dans un entretien avec Nuria Vidal, explique que les vertiges d'Ángel entraînent des visions (Vidal 1988, 164). Le réalisateur poursuit en déclarant que réalisme et fantastique peuvent se mêler sans problème (168) dans ses œuvres. Les nuages donnent donc des vertiges au pauvre Ángel qui voit son maître Diego Montes et son amante María Cardenal s'acheminer lentement vers la mort désirée, ensemble, dans la jouissance.

*Deuxième Malaise :*

Après que Diego Montes demande à Ángel s'il est homosexuel, celui-ci essaie de violer sa voisine Eva, petite amie de Diego, pour prouver à son maître toute sa masculinité. En suivant ses conseils avisés, il traite cette femme comme un *toro*, mais ne peut mener le viol jusqu'au bout, un coup de tonnerre le surprend, il éjacule prématurément, s'excuse auprès d'elle et s'évanouit à la vue du sang qui coule sur son visage alors qu'elle a malheureusement trébuché par terre.

*Troisième Malaise :*

Durant un examen médical, Ángel a des vertiges accompagnés de visions de meurtre ayant lieu à Madrid.

*Quatrième Malaise :*

Ángel s'évanouit à la vue du sang d'un patient.

Jeune homme qui souffre de vertiges, qui ne supporte pas la vue du sang, Ángel est toujours un peu à côté, matador de pacotille, violeur qui n'éjacule pas à l'intérieur, celui qui vit à côté de la relation sacrée de Diego Montes et María Cardenal, sa fervente admiratrice. Avec Ángel, Almodóvar donne un pendant à la figure sacrée de María, à la maîtrise qui contrôle toute la vie de celle-ci, jusqu'à la mort. La figure d'Ángel présente le sacré de côté, non pas dans la grandeur d'une mise en scène sacrificielle, mais dans l'ironie d'un pauvre fou de dix-huit ans qui voit non pas le ciel, mais les nuages sur la tête de son maître. Ángel ne participe pas à l'extase de Diego Montes et María Cardenal. Ses syncopes, ses vertiges, ses évanouissements sont ceux de celui qui se trouve toujours à côté du sacré. L'union de Diego Montes et María Cardenal évoque en effet le sacré, non pas comme révélation du divin, mais comme un éveil à une histoire privée que sacralisent ses protagonistes en se demandant mutuellement une responsabilité infinie. Cet éveil à un instant sacré se pose comme un acte final, suprême, entre deux êtres. Et Ángel, le petit ange, est témoin de ce sacré, mais n'y participe pas. Pythie échouée dans le vingtième siècle espagnol, écueil de la possédée, Ángel prédit sans rien empêcher, il prédit toujours en retard. Sa vision ne sert à rien, si ce n'est à souffrir dans sa chair des crimes des autres sans pouvoir rien y faire.

Dans *Le danseur des solitudes*, George Didi-Huberman écrit : « L'art du *toreo*<sup>14</sup> est un art de l'affrontement dévié de multiples façons. La situation première demeure, bien sûr, celle du face-à-face » (34). Dans la syncope, tout se passe comme si la déviation avait lieu avant l'affrontement. On sait déjà que la violence est insupportable, autant s'évanouir tout de suite plutôt que

---

14. Le *toreo* est l'art de toréer, un « ensemble de préceptes, arrêtés par les premiers professionnels au XVIIIe siècle, et dont l'objectif est de faire un spectacle d'art de la très ancienne tradition du combat du taureau sauvage » (Popelin 1970, 237).

de perdre trois litres de sang pour s'évanouir ensuite. Ángel se trouve témoin et en dehors de l'acte sacrificiel, de la violence. Il observe et retransmet sans pouvoir rien en dire. Un en deçà de la tauromachie. Ángel ouvre la porte d'un monde sans bravoure ni bravade, un monde loin de toute grandeur peut-être, ou témoin d'une grandeur qui ne nous est plus accessible. Un monde qui résulte d'une société folle, où seule la mort et l'évanouissement permettent d'échapper au culte de la force et de la bravoure. Ángel échappe à cet art du *torero* en étant une figure de l'innocence qui refuse la grandeur du sacré (mais la refuse-t-il ou ne peut-il pas l'atteindre?), qui refuse de mettre à mort tout en prenant silencieusement en charge les fautes des autres. Ángel serait peut-être Isaac, celui qui assiste et qui suit, sans rien dire, dans le silence. Celui qui témoigne et qui est toujours à côté, toujours en dehors, toujours autre part. Tout se passe comme si, à côté de la belle et grande porte du sacré, il y avait une petite porte, ou plutôt, il y avait l'œil du voyeur, celui qui pressent sans pourtant sentir vraiment.

En lisant Lorca, en lisant les récits de toreros, en lisant Georges Didi-Huberman, on se trouve toujours dans la quête d'un centre, d'une syncope voulue, toujours un peu sacrée même si l'on pousse de grands hurlements dès que l'on parle de transcendance : « Danser, comme toréer, consiste ainsi à chercher le "centre vif" — ce qui veut dire le centre vivace, vivant, toujours en mouvement — de l'affrontement et à y créer ce fameux *profil*, ce dessin fugitif et définitif à la fois, ce "profil de vent, profil de feu et profil de roc" dont parle si bien le poète [Lorca] » (37). Almodóvar ne fait voir le centre que dans le lointain ; il prend l'affrontement à rebours, en présentant soit sa folie destructrice (Diego et María), soit son évitement (Ángel). Alejandro Yarza montre comment la fameuse dernière scène grandiose, où Diego et

María se tuent en faisant l'amour, « se construit visuellement comme une réplique perverse de la carte postale taurine classique franquiste des années soixante, reproduisant les personnages, les costumes, les postures et les couleurs caractéristiques de ce type de carte postale » (71). Les évanouissements d'Ángel participeraient ainsi, tout comme la collection de María, de l'esthétique *camp*, d'une récupération de « l'espace kitsh pour lui enlever sa fonction idéologique originale » (72). Et si Almodóvar cherchait non pas à nous plonger dans une scène sacrée, mais à nous laisser de côté, à nous permettre la distance par le malaise et l'ironie ? Et si les évanouissements d'Ángel ouvraient aussi la porte à une image dialectique benjaminienne, à une remise en cause de l'histoire des vainqueurs, de l'histoire d'une Espagne qui fut franquiste, machiste et adulant la virilité, la force, la course de *toros*, posant la culpabilité comme base du sujet<sup>15</sup> ?

Poursuivons la quête tauromachique avec Georges Didi-Huberman : « Pour trouver la bonne distance — ce qu'un langage commun à la danse et à la tauromachie nomme le *sitio* —, il faut avoir la lucidité pratique du lutteur tendu vers l'unique fin qui le laisse en vie, vaincre » (38). C'est justement ce qui manque à Ángel, la bonne distance. Il est toujours trop près ou trop loin. La bonne distance ne vient plus sans un point d'interrogation, le penseur, le lecteur, l'intellectuel, comme Ángel, est souvent trop près ou trop loin. Il n'est ni torero, ni matador, parce qu'à la différence de ce qu'il aimerait croire, il ne tranche pas grand chose, son épée est bien rangée dans les vestiaires et l'escrime n'est pas son fort. Mais qu'y a-t-il de moins grandiose à poser son derrière sur les gradins d'une arène plutôt qu'à se précipiter sous les cornes du *toro* ?

---

15. Au sujet de la culpabilité, voir l'entretien de Nuria Vidal et d'Almodóvar, p. 174.

Wo aber Gefahr ist, wächst  
Das Rettende auch.  
(Hölderlin 2005, 824)

Mais dans le danger croît  
ce qui sauve aussi.  
(Hölderlin 2005, 825)

Le matador est sauvé, Leiris attend aussi son salut, les spectateurs restent empêtrés dans leur pauvre monde et nous avec, car nous ne sommes ni matador, ni Michel Leiris<sup>16</sup>.

Les évanouissements d'Ángel proposent autre chose, une syncope qui n'apporte rien, si ce n'est l'oubli de soi-même pour un temps. Un malaise qui essaie de sortir de la binarité vaincu et vainqueur, amour et meurtre. Une expérience creuse qui se pose dans l'irrécupérable, l'impossibilité de se souvenir, impossibilité de reprendre ce que l'on a dit. Georges Didi-Huberman montre magistralement comment le danseur Israel Galván se sert du burlesque et « construit [...] la profondeur de sa danse sur l'intuition que *solitude* et *burlesque* forment un même ensemble de "naissance de la tragédie" » (111). Ángel reste toujours dans le burlesque, en dehors de la tragédie sacrée que vivent Diego Montes et María Cardenal, comme si cette tragédie, qui est aussi accomplissement sexuel et vital pour ces personnages, était réservée à ceux qui se placent, dès le départ, en dehors de la société, aux conspirateurs, aux dissidents, aux meurtriers. Ángel est au contraire écartelé, incapable de choisir la tragédie, toujours soumis à une mère membre de l'Opus Dei et à une société qui envoie les fous dans des asiles. Mais les évanouissements d'Ángel ne permettent pas moins d'ouvrir l'espace dans une société qui a fait de María Cardenal et Diego Montes des machines à tuer (Evans 1993, 334).

---

16. À ce propos, voir Michel Leiris, « De la littérature considérée comme une tauromachie » (Leiris 2006).

Quel passage a lieu dans l'évanouissement d'Ángel? S'agit-il ici de la syncope de l'enthousiaste, de l'apparition qui traverse? Catherine Clément, dans *La syncope, philosophie du ravissement*, écrit à propos de la syncope : « À l'origine, il y a du choc, du retranchement : on y perd ; mais nul ne dit qu'on y gagne » (12) et elle ajoute « Le temps physique ne s'arrête jamais. Soit, mais la syncope semble réussir une miraculeuse suspension » (17). Dans les malaises d'Ángel, il y a passage de visions, Ángel voit les meurtres qui se commettent dans Madrid. Éternel coupable (Vidal 1988, 174), grâce à une enfance bercée dans les belles maximes de l'Opus Dei, messie et visionnaire, celui qui se veut rédempteur des autres vit sa propre passion. Ángel a été comparé par une critique, María Donapetry, à Jésus-Christ, celui qui sauve l'humanité en prenant en charge les péchés qu'il n'a pas commis. L'auteure s'intéresse plus particulièrement à la scène où sa psychiatre le tient dans ses bras reproduisant ainsi la *Pieta* (Donapetry 1999, 71). Ángel serait-il la figure messianique de Walter Benjamin, l'ange de l'histoire, celui qui ouvre le temps vers une histoire sociale qui permet d'échapper aux grands récits religieux et franquistes?

Almodóvar présente, avec María et Ángel, des figures qui se sacrifient pour atteindre le salut, mais les sacrifices mis en œuvre sont bien différents, soumission consciente du corps à l'esprit ou abandon inconscient du corps. S'il y a dans toute séduction réfléchie une certaine maîtrise, Ángel incarne justement une figure qui ne peut séduire et permet ainsi de penser la différence entre l'extase comprise comme arrêt momentané des sens et de l'esprit, comme abandon spontané, et l'extase amoureuse qui se bâtit lentement dans le processus de la séduction.

L'intérêt de ces figures réside dans leur inscription dans la matière



cinématographique, dans la possibilité, pour le spectateur, de faire sens à partir de ces images extatiques. Le fait de perdre connaissance pose une suspension dans l'histoire, une interruption dans le temps qui peut ouvrir, pour celui qui regarde, sur une autre vision de l'histoire. Ángel, tout comme María, mais dans une ouverture différente, remet en question la simple binarité homme/femme et expose la violence idéologique à l'œuvre dans la corrida, dans la religion et dans le fanatisme de la nation. Si comme Peter Evans le souligne, *Matador* propose « la possibilité d'une libération masculine des prisons de l'idéologie » (331) n'est-ce pas à travers les évanouissements d'Ángel? Dans *Matador*, il ne s'agit que d'une rédemption partielle, puisque Ángel ne sauve rien ni personne, mais il pique la curiosité du spectateur, incitant celui-ci à parcourir les évanouissements, à suivre l'extase et sa dramatisation, à mettre son esprit en marche.

Les évanouissements ouvrent ainsi, pour le spectateur, l'espace imaginaire d'une libération. Par la figure d'Ángel, qui voit plus que les autres, la transcendance se lit comme ce qui traverse le corps, saisit l'esprit et exige de l'être qu'il se démette de sa conscience, qu'il quitte son moi et accueille en lui la vision et l'autre. Le sacrifice d'Ángel, le don de son corps pour que les autres puissent accomplir leur destin, est un sacrifice qui participe du sacré tel que l'envisage Almodóvar :

Dans *Attache-moi!*, on retrouve l'image kitsch qui ouvre le film au dessus du lit du décorateur où se concrétise l'union de Victoria Abril et Antonio Banderas. En commençant le film sur cette peinture religieuse, j'avais envie de parler de la sacralisation du mariage, non parce qu'il est béni légitimement par l'église, mais parce que, pour moi, l'union de deux personnes appartient au domaine du sacré. Alors, je montre cette image où l'on voit un cœur ardent, qui brûle, pour dire que l'on va parler de deux personnes qui s'aiment follement. J'utilise le cœur sacré de Jésus sur un mode

qui n'est pas tout à fait religieux mais qui n'est pas seulement esthétique (Almodóvar et Strauss 2004, 45).

Entre le sacrifice de María et Diego et celui d'Ángel, le réalisateur trace une nouvelle approche du sacré, ni tout à fait religieuse — c'est-à-dire que le sacré chez Almodóvar se déploie autrement qu'en suivant les dogmes institutionnels —, ni tout à fait esthétique — la mort chez María n'est pas simplement une question d'esthétique, ou plutôt, l'esthétique ne concerne pas seulement l'extérieur. Le sacré n'est pas seulement l'affaire de l'art ou de la lettre, mais il ne peut plus être véhiculé par les vénérables dépositaires de la foi. Face aux meurtres de María, les malaises d'Ángel ouvrent peut-être une autre porte, où le risque fou et la violence ne sont plus les solutions du sauvetage, mais bien plus la perte inconsciente de soi. Il n'y a d'ouverture de l'histoire que dans une perte de connaissance première et dans l'œil du spectateur qui jouit de la perte de connaissance.

Les évanouissement d'Ángel seraient le pendant passif de la quiétude, de la tension de l'esprit qui amène au néant, qui permet de préparer sa mort en délaissant par avance les vains désirs du moi :

La quiétude fonde la spiritualité (*hesychia*) : elle consiste essentiellement à se retirer dans une chambre ou une cellule (une arène fait l'affaire), et en cette démarche involutive du repli sur soi, elle permet d'atteindre un point précis : le point où l'on dépasse (en les éprouvant) les douleurs et les soucis de la trop humaine condition. L'inspection intérieure doit conduire par ronds successifs à la cessation des passions (Marmande 2007, 671).

La figure d'Ángel, par les vertiges et les syncopes, souligne que la vie spirituelle, dans laquelle notre être est quiétude, dans laquelle se tait le singe bavard de notre conscience pour permettre à l'esprit de régner, n'est pas toujours une question de volonté, d'« inspection intérieure », mais est parfois le fruit d'un abandon total et angoissé, toujours vertigineux, d'un déchirement dans

la passion. Les syncopes du jeune homme, du jeune ange, font de l'être celui qui peut accueillir l'autre, quitte à se perdre lui-même. Face à cette absence d'intentionnalité, face à ce ravissement qui soustrait le sujet à son désir, le dandysme et la tauromachie, en rejoignant les exercices spirituels antiques et en étant liés à l'examen intérieur, posent une voie différente, celle de la maîtrise de la matière pour que l'esprit puisse la vivifier. Si, dans la syncope extatique, l'autre est accueilli dans la perte du moi, dans le dandysme et la tauromachie, l'autre est d'abord travaillé pour participer au chemin choisi par le soi. La séduction, en étant à la fois passion et maîtrise, accueil et travail de soi et de l'autre, se situe à la croisée de ces états de conscience, de ces montées vers l'extase.

La quiétude mène à un état qui rejoint l'état du *duende*, état qui s'éveille dans la maîtrise pour ensuite s'en échapper :

Le verbe *quietar* habite la poésie de Jean de la Croix. Devant la nudité de sa condition, se laisse deviner la quiétude fondamentale de l'être. Jean de la Croix insiste sur le fait qu'il convient d'abandonner la méditation quand l'âme veut se concentrer sur l'union avec Dieu dans la paix intérieure, la quiétude et le repos. (*Ego dormio et cor meum vigilat*). La quiétude consonne avec la kénosé (en grec *kenosis*) : le fait de se vider soi-même, de se dépouiller de son moi pour se hisser jusqu'à Dieu ou — plus prosaïquement — pour se débarrasser des pelures des passions et y gagner la libération. L'épreuve de la nuit (*noche oscura*) sert de révélateur à l'essence de l'humain » (671).

« Se débarrasser des pelures des passions » peut-être, mais la poésie de Saint Jean de la Croix incarne aussi l'union entre l'âme et le transcendant, et cette union n'est pas seulement spirituelle, elle est érotique, portée par le verbe poétique, par les affects littéraires. Si la quiétude « se sculpte autour du *no pensar nada* des franciscains » (673), la parole poétique participe aussi, par sa forme proprement littéraire, au sentir du corps, à l'esprit affecté, aux émotions

qui piquent l'être et provoquent. La lettre, écriture et lecture, donne un corps à l'esprit et permet ainsi qu'il touche et mène autre part. L'âme passe par « l'épreuve de la nuit », par la passion, la Passion, la plus grande souffrance et la douleur extrême, avant de pouvoir s'unir à l'autre. Ce parcours de l'âme, pour se dire, nécessite l'inscription dans la matière textuelle. Par le texte, l'âme est aussi un corps séduit, qui s'aventure au dehors dans la nuit obscure, mais odorante. La séduction littéraire pose l'ouverture vers le transcendant, l'ascension vers Dieu dans un chemin trouble, qui passe par les malaises, les évanouissements pour mener vers l'extase. L'« indépassable concentration qui procède du vide et libère le geste absolu, l'action souveraine, l'union en soi et dans le monde » (673) rejoint bien l'expérience du *duende*, mais la tension qu'elle pose n'est pas un exercice qui se fait dans le lac tranquille d'une âme maîtrisant ses passions et le corps. Dans le *duende*, le corps bouillonne encore, tout comme, dans la séduction, les passions explosent.

### **Le *daimon* de la séduction**

En forçant la sortie de soi, la séduction permet de rencontrer l'autre, qui peut être le grand Autre. Cette relation transcendante peut devenir sacrée, c'est-à-dire inatteignable par les autres, séparée des autres. La séduction relève alors de la médiation — au sens d'un processus amenant vers un état autre — entre le transcendant et le monde, c'est en ce sens que Socrate est séducteur<sup>17</sup>. Il ne s'agit pas ici de faire de la séduction un chemin étoilé vers le ciel, mais d'en faire un escarpement dangereux, un chemin trompeur et parfois illusoire, ironique à la manière socratique. Kierkegaard dit : « On peut tromper

---

17. « Socrate, je viens de le dire, apparaît comme un médiateur entre la norme idéale et la réalité humaine. L'idée de médiation, d'intermédiaire, évoque celles de juste milieu et d'équilibre » (Hadot 2002, 103).

un homme en vue du vrai et pour rappeler le vieux Socrate, le tromper pour l'amener au vrai. C'est même la seule manière quand il est victime d'une illusion » (Kierkegaard, *Point de vue explicatif sur mon œuvre*, cité par Pierre Hadot, 108). Le séducteur kierkegaardien rejoint clairement l'éducateur qu'est Socrate, communication indirecte dirait Kierkegaard, maïeutique : « un éducateur ne dit jamais ce qu'il pense d'une chose quant à son utilité pour celui qu'il éduque. Cette dissimulation, il ne faut pas qu'on la devine » (Nietzsche cité par Pierre Hadot, 109)<sup>18</sup>.

Pour Pierre Hadot, Socrate, l'éducateur, le séducteur, en étant Éros, en stimulant le désir des autres et en les amenant vers la beauté, est « un *daimon*, un être intermédiaire entre le divin et l'humain » (Hadot 2002, 125). Le *duende* est aussi pensé comme un *daimon* et c'est dans ce petit démon, dans ce terme grec de l'entre-deux que l'on retrouve la séduction : « Cette dimension de l'amour, du désir, mais aussi de l'irrationnel, c'est pourrait-on dire en reprenant le vocabulaire de Goethe, le "démonique" » (Hadot 2002, 130). C'est bien le démon de Goethe dont parle aussi Lorca, « une force qui n'est ni divine ni humaine, ni diabolique ni angélique, qui sépare et qui unit tous les êtres » (Hadot 2002, 131), le génie du cœur nietzschéen ou le démon de Bergamín. Le *duende* est un *daimon* étrange, car il est en même temps moment de perfection esthétique et technique, moment de la conscience dépassée (et pas dédoublée, comme lorsqu'on rencontre le *daimon* de Socrate<sup>19</sup>), moment enfin

---

18. Kierkegaard (cité par J. Wahl dans ces *Études kierkegaardiennes*, 60) à propos de Socrate : « On devrait peut-être l'appeler en ce sens un séducteur : il fascinait la jeunesse, éveillait en elle des aspirations qu'il ne satisfaisait pas. Il les trompait tous, comme il trompait Alcibiade. Il attirait les jeunes gens, mais quand ils se tournaient vers lui, quand ils voulaient trouver près de lui le repos, alors il était parti, alors le charme était passé, alors ils sentaient les profondes douleurs de l'amour malheureux, alors ils sentaient qu'ils avaient été trompés, que ce n'était pas Socrate qui les aimait, mais eux qui aimaient Socrate » (Hadot 2002, 122).

19. « Nous retrouvons donc ainsi, dans l'*éros* socratique, la même structure fondamentale que dans l'ironie socratique, une conscience dédoublée qui ressent passionnément qu'elle n'est pas ce qu'elle devrait être. C'est de ce sentiment de séparation et de privation que naît

intensément érotique d'une union amoureuse entre le matador et le *toro*, entre le séduit et le séducteur. Dans le *duende*, la dissociation entre l'objet et le sujet, le dédoublement de la conscience est aboli, l'esprit est pleinement tendu dans l'expérience vécue. Les évanouissements d'Ángel donnent l'inconscience comme la voie du salut. Le *duende*, toujours pensé en lien avec la séduction, ouvre un espace où, si la conscience dédoublée est absente, l'esprit est pleinement là, agissant dans le corps. Il y a, tant dans le *duende* — qui exige une certaine discipline — que dans la séduction, la présence d'un processus qui amène l'extase.

### Errances du *duende*

Le *duende* est l'héritier du *daimon* de Socrate : « Le *duende* dont je vous parle, obscur et frémissant, est le descendant du pétulant démon de Socrate, marbre et sel, qui le griffa, tout indigné, le jour où il prit la ciguë » (Lorca 1981, 920), « El duende de que hablo, obscuro y estremecido, es descendiente de aquel alegrísimo demonio de Sócrates, mármol y sal, que lo arañó indignado el día en que tomó la cicuta » (Lorca 1984, 92). Principe actif de la transformation intérieure et sourd murmure qui échappe à la maîtrise de la raison, le *daimon* qui se fait *duende* participe du mouvement corporel, du corps qui se meut de l'intérieur. La médiation du *daimon* est intérieure.

Je m'attache à ce bateau, le bateau du *duende*, à ce phénomène qui abolit la frontière entre l'intérieur et l'extérieur, qui place l'être dans le flot de l'universel. Mon bateau tangue, il est maladroit, car ce n'est qu'avec gaucherie que l'on approche le *duende*.

Il y a cet étrange moment, lorsqu'on entre dans autre chose. Instant  


---

l'Amour » (Hadot 2002, 128).

sensible où l'espace s'ouvre. Qu'il soit descente, ascension, parcours, qu'il prenne place au cœur de la solitude ou dans les méandres de la foule, un intervalle surgit, un passage est trouvé. La dissociation entre sujet pensant et objet pensé qui caractérise la pensée n'est plus valide et le sujet semble être pleinement dans un instant de suspension. La séparation entre l'âme, le corps et l'esprit est évincée pour un ancrage du sujet dans l'existence. Il s'agit d'une expérience hors du réfléchi, empêchant tant le retour que l'auto-contemplation du moi par le moi. Cette expérience constitue un point intensif dans la temporalité, creusant l'espace et donnant à voir autre chose dans la fuite du passage.

« On constate que la réflexion est au sein du monde organique en rapport inverse avec la grâce : plus celle-là est obscure et faible, plus celle-ci rayonne et domine » (Kleist 1981a, 108-109), « Wir sehen, daß in dem Maße, als, in der organischen Welt, die Reflexion dunkler und schwächer wird, die Grazie darin immer strahlender und herrschender hervortritt » (Kleist 1967a, 950). Pour que la grâce puisse régner, qu'elle soit geste du corps ou don accueilli, il faut que l'esprit puisse se détacher de la foule d'objets auxquels s'attache toute pensée, il faut qu'il accepte de s'abandonner, abandon dont nous parle justement la séduction littéraire. Le *duende*, comme la grâce, comme le dandysme, comme les syncopes, pose le problème du lien entre l'organique et l'inorganique, entre la vie et la mort, entre l'esprit et le corps, entre la réflexion et l'abandon. Dans le *duende*, comme dans la *grâce*, l'être ne se dédouble plus, ne se regarde plus, mais se laisse habiter par le *daimon*, devient le *daimon*, rencontre l'autre et s'unit à lui à un point tel que l'on ne sait plus qui est le maître, qui est le disciple, qui est le matador et qui est le *toro*. Le *duende* évoque une rencontre avec l'infiniment autre, instant où le moi semble dépossédé de lui-même, emporté

au-delà de ses limites. Dans la corrida, le *duende* est perçu par le public comme ce qui fait du combat entre le matador et le *toro*, du combat entre l'esprit et le corps, une danse porteuse d'éternité, car elle permet, dans un bref instant, l'union pleine du corps et de l'esprit.

Le *duende* vient d'en-dessous, de la plante sale des pieds mêlés à la boue. Lorca évoque les exclamations andalouses : *Ça, ça a du duende* (Lorca 1981, 919-920), « ¡Eso tiene duende! » (Lorca 1984, 91). L'instant possède le *duende*, dans le corps par lequel il passe, dans la voix qui le porte, dans l'empathie qui le transmet et le fait ressentir : « Autrement dit, ce n'est pas une question de faculté, mais de véritable style vivant ; c'est-à-dire de sang ; c'est-à-dire de culture antique, de création en acte » (Lorca 1984, 920), « Es decir, no es cuestión de facultad, sino de verdadero estilo vivo ; es decir, de sangre ; de viejísima cultura, y, a la vez, de creación en acto » (Lorca 1984, 91-92). C'est cette création en acte, « creación en acto », si difficile à cerner, que fait voir le *duende*. Les textes qui l'approchent essaient justement de penser la création en acte, action joignant absolument l'esprit producteur et le corps en mouvement, action de la lettre, de cette culture ancienne, « viejísima cultura » dont parle Lorca, de l'esprit et la chair. Le « véritable style vivant », « verdadero estilo vivo », n'est pas une faculté, c'est-à-dire qu'il n'est pas une technique acquise par la transmission du savoir ou une aptitude partagée par tous, mais la production vivante de l'esprit, son inscription dans un corps, dans une temporalité définie et toujours rapide, toujours éphémère et permettant cependant à l'être de percevoir l'éternité.

Comment lier, « a la vez », à la fois, création en acte et vieille culture, inscription de l'esprit dans l'histoire ? C'est en suivant *le daimon*, en regardant le *duende* à la lumière de la tauromachie, que l'on peut apercevoir



l'entrelacement de la création et de la culture, de la vie et de la littérature, traces de la vie de l'esprit et éveil de celui-ci. Didi-Huberman, à propos de la danse d'Israel Galván, et en reprenant Nietzsche, évoque un « *savoir de l'inconscient* » en ce sens qu'elle « engendre ce qui est sans volonté par la volonté et de façon instinctive » (Didi-Huberman 2006, 49). Cette danse, que Didi-Huberman rapproche du *toreo* et du *temple* tauromachique, est proche du *duende*. La volonté n'est pas la seule maîtresse ici, car Éros intervient, c'est dans le désir de l'union avec le *toro* (et, par le *toro* — qui se met à jouer peut-être ici le rôle de Socrate —, l'universel) que l'on perçoit dans le *duende*.

### Folie tauromachique

D'un côté, la corrida apparaît comme le comble de la barbarie, de l'autre, on l'associe au siècle des Lumières, à l'esprit qui vainct l'animal<sup>20</sup>. Le *toreo* est un « exercice de l'esprit » : « Assez malingre et pas du tout athlétique, Belmonte affirme que toréer est un exercice de l'esprit. Sentence : « Pour bien toréer, le torero doit oublier qu'il a un corps » (Arévalo 2007, 595). Or le *duende*, tel que le décrit Lorca, ne rappelle-t-il pas son corps au torero ? Dans le *duende*, le matador quitte le siècle des Lumières. De plus, si la corrida impose bien au torero un continuel exercice de l'esprit, un effort permanent qui se déploie dans l'instant, une dramatisation, une mise en scène de l'existence, cet exercice résiste à l'explication. Il passe en un instant, il est ainsi, et pour reprendre les mots de José Bergamín, analphabète, tout comme la littérature peut être analphabète, « *nuît du langage* » (Didi-Huberman 2006, 64).

La plupart des penseurs de la corrida rejette la transcendance en

---

20. « Loin de se résorber sous l'idée de barbarie, le contenu normatif (car il est en un) de la corrida n'est donc nullement étranger à ce qui définit l'humanisme » (Renaut 2007, 557).

dehors de la corrida, faisant d'elle une cérémonie dans laquelle « le signe devient (ou redevient) signal » : « La transcendance du sens disparaît en même temps que l'espoir d'une récompense. C'est pourquoi la cérémonie est immanente au monde social » (Cordoba 2007, 566). Pedro Cordoba oppose la corrida au rite sacrificiel qui doit ouvrir la relation au transcendant. Or, le *duende* pose, au cœur de la cérémonie, et plus particulièrement dans la cérémonie tauromachique, le problème du dépassement de soi, donc de la transcendance. Le *duende* nous mène vers une sacralisation qui n'est peut-être pas uniquement immanente<sup>21</sup>. La transcendance concerne ici une expérience que l'on ne pourrait pas conceptualiser sans la vider de son contenu : le *duende* est ainsi un phénomène qui dépasse l'ordinaire, qui correspond au fait de monter, de franchir, de surpasser, d'aller au-delà. L'expérience tauromachique, si elle ne correspond pas toujours à l'expérience du *duende*, permet cependant d'approcher ce phénomène. C'est à partir d'elle, et en essayant de retracer ses pas, d'évoquer les gestes, les émotions, les affects générés par son spectacle, que je poursuis la quête.

Deux corridas et une novillada. Trois images flamboyantes gravées dans mon esprit. Je ne sais pas si elles étaient bonnes ou mauvaises. Peu importe. Je me rappelle du sable, du soleil et d'une nuit aussi, lors de cette novillada nocturne, hors norme. Du sang, des cris espagnols lancés par des gascons hâbleurs, de l'habit de lumière, du dos cambré et des paillettes. Nouvel univers découvert lors d'une Pentecôte à Vic. On sent la violence inhabituelle, esthétisée, qui éclate parfois dans une flopée de sang. Pas de moment de *duende*, mais l'appel poétique de cet étrange instant.

---

21. « Et s'il y a sacralisation dans la corrida, ce n'est pas celle de la bête qu'on immolerait à un dieu absent mais celle de tous les gestes, de toutes les *suertes* : sacralisation de la pure immanence » (Cordoba 2007, 569).

Le *duende* provoque une multitude d'images en étant si fuyant, en se dérobant à toute reprise. Il devient ainsi un *ça*, une figure que l'on ne parvient pas à nommer :

L'amour, le bonheur, la beauté, pardonnez-moi si je parle patois, c'est ça : c'est quand ça passe. Quand sont ravis, par une étrange brûlure, le cœur et l'âme. Quand quelque chose en vous s'enfle et se brise. Quand la ferveur tremble à son faite et s'éblouit et meurt. Quand l'abcès de douleur et de bonheur mêlés crève sous un coup de rasoir et que le cri de souffrance et de délivrance aussi. Quand ça (mais quoi?) passe et vous déchire (Cau 1990, 217).

On reste pantois. Voilà une définition qui tourne sans dire, qui fait ressentir. Le *duende* visite, acte de création qui surgit mystérieusement, au cœur du chant flamenco ou dans une passe de Rafael « El Gallo ». Le *duende* appartient à l'immédiat, à l'instant qui ne cesse de s'évanouir, il naît et meurt dans l'instant qui suit. Ou il habite le chant, le *toreo*, pour un temps. Le *duende* n'est jamais parfait car il ne connaît pas d'achèvement.

Retour tauromachique, on est dans les gradins. *El paseo*<sup>22</sup>, la fierté se lit sur les visages, sur les corps. On l'expose ce corps, on le montre sous tous ces angles, dans ce vêtement de paillettes. Car c'est aussi de cela qu'il s'agit. Du corps dans sa beauté et dans la laideur, dans sa chair. La corne qui troue la poitrine, le râle, la mort. La peau transpercée et la peur. Esthétique et éthique du risque. Une tragédie se joue. Le *toro* qui déboule, qui tourne et soulève le sable. Les passes, les *banderillas* et le travail de la muleta. On se tait, suspendu aux gestes du torero, à la corne du *toro*. On admire le courage et la technique. La fascination domine. Le *dominio* et *le temple* que le matador exerce sur le *toro*, il l'exerce aussi sur le public. On rêve et on voudrait que notre cœur batte au rythme des passes, des statuaires et des naturelles. On croirait assister à

---

22. Début de la corrida où ses participants défilent : « Présentation et défilé des cuadrillas marquant le classique début de toute corrida » (Popelin 1970, 171).

un spectacle sacré. Un *toro* est mis à mort, un homme risque sa vie. « Donner à l'éphémère une apparence d'éternité » (Zumbiehl 1987, 11). Le temps de quelques passes, voir l'union de l'homme et de la bête. Quand on lit les récits de matadors, on a le goût amer du fugitif dans la bouche. Un moment de *duende* où le génie éclate, où le *daimon* se manifeste pour peut-être ne jamais revenir.

### Au fond, la mort

I was trying to learn to write,  
commencing with the simplest  
things, and one of the simplest  
things of all and the most  
fundamental is violent death.

---

Hemingway, *Death in the afternoon*

La tauromachie semble un rite cruel. On remonte aux sacrifices des arènes romaines, aux exploits crétois. La mort et le sang. Ils prennent part à la *Fiesta Nacional*, sans eux, une corrida laisse une trace inachevée, la fin manque. Ce n'est pas la mise à mort qui est acclamée, c'est la façon dont on a mis à mort. Les picadors qui charcutent sont appelés *cocineros*. L'expérience ultime, celle qui se refuse à toute compréhension, n'est-elle pas la mort violente ? Un corps en mouvement, qui agit, s'arrête définitivement. On appelle le corps mais le corps ne répond plus, la parole s'interrompt. Désespoir de celui qui, en face du mort, ne peut plus faire appel à l'autre. La violence de la mort impose l'absence infinie.

Le *duende*, en unissant si intimement le matador au *toro*, provoque la mort, qui est pensée comme le moment où l'esprit se libère du corps, permettant à l'âme d'être pleinement, mais aussi comme le moment précis où l'esprit et le corps, en s'abolissant, s'unissent. Face à la mort, le torero, c'est là son éthique,

doit se tenir :

Se conduire en torero, c'est se montrer *détaché*. C'est se vouloir à la fois distant de tout ce qui peut arriver et sans cesse à la portée des cornes par lesquelles tout cela peut arriver. Être plus près du taureau pour s'en montrer plus loin. En un mot : *tenir, aguantar* en espagnol (Wolff 2007, 681).

María, le dandy, le séducteur savent se montrer détachés, et parfois même détachés à la manière de Socrate. Mais le séducteur peut s'approcher si près qu'il se brûlera les ailes, qu'il ne se dominera plus et se laissera emporter, comme ces toreros qui, un beau jour, en voyant le *toro*, se réfugie à toute vitesse derrière la barrera. Si, face à la mort, le torero doit, comme le sage<sup>23</sup>, l'affronter en face et même l'appeler, le séducteur, en la confrontant — souvenons-nous de Claudio — tremble souvent de peur et se rattache à la vie.

La tauromachie pose la mort violente au cœur du spectacle. Six *toros* exécutés, six morts violentes. La répétition du spectacle le banalise-t-elle ? Non, car la cérémonie de la corrida entoure la mort d'une dramatisation intense. La mise en scène de la mort fonde l'esthétique et l'éthique de la corrida. C'est en liant le *duende*, la mort et la culture espagnole que Lorca fait de la course de *toros* le lieu où le *duende* « prend son aspect le plus impressionnant » (Lorca 1981, 929), « adquiere sus acentos más impresionantes » (Lorca 1984, 106) :

L'Espagne est le seul pays au monde où la mort soit un spectacle national, où la mort embouche ses longs clairons à l'arrivée du printemps, et dont l'art soit toujours gouverné par un *duende* aigu qui lui confère son originalité et sa qualité d'invention (Lorca 1981, 930).

España es el único país donde la muerte es el espectáculo nacional,

---

23. « Être torero, c'est traiter par le mépris — ou l'indifférence — tout ce qui devrait nous affecter, tout ce qui affecte le commun des hommes. De là un paradoxe : la distance morale du torero, ou du Sage, par rapport à l'adversité est d'autant plus grande que la distance physique par rapport à l'adversaire est plus réduite. Il lui faut frôler le *toro* ou la mort, pour pouvoir s'en montrer détaché » (Wolff 2007, 681).

donde la muerte toca largos clarines a la llegada de la primavera,  
y su arte está siempre regido por un duende agudo que le ha dado  
su diferencia y su cualidad de invención (Lorca 1984, 107).

La tauromachie célèbre l'horreur de la mort violente et sa beauté. Elle réintroduit cette mort honnie, cette mort sale qui nous fait disparaître. Elle la donne à voir brutalement, sans explication. Elle en offre le spectacle et fuit à grand pas le discours. Une mort qui prend place dans le domaine de l'attente, celle du *duende*, celle du torero, celle du public. Les *peones* qui assistent le matador dans son travail veillent, les toreros qui ne toréent pas restent appuyés sur la barrera, prêts à intervenir. Domaine de l'attente et donc du désir, espace couvert de poussière, où la marionnette tourbillonne, où le souffle apparaît. On meurt au soleil ou dans l'ombre de la barrera, dernier espace protégé. Le *duende* transmet quelque chose de la douleur immense, celle de la perte dans la mort, celle de la vie qui s'arrête. C'est le déchirement des chairs d'un tableau de Goya, c'est la mort du matador, de Pepe Illo. La mort qu'expose le *duende* coupe tout avenir et interdit le retour. Le *duende*, en ne prenant son envol qu'au contact de la mort, s'associe à une réflexion interdite, à ces moments qui nous laissent sans voix. Mais le mur que rencontre la connaissance face au *duende* provoque l'esprit littéraire, appelle la littérature à se faire le lieu de l'écho du *duende*, à faire du texte le dépositaire des instants de *duende*, dans la nuit de la raison.

La violence incroyable qui s'exerce dans la mise à mort ne porte pas toujours le *duende*. C'est le poème de Rafael Alberti, *El Matador* :

Ton dénuement de sang écrit  
Une épigraphe rouge sur le sable  
Plus de musique, plus de musique, plus de musique!  
C'était le meilleur torero que j'ai tué!

Tu desnudo de sangre va escribiendo  
 una rúbrica roja por la arena.  
 ¡Más música, más música, más música!  
 ¡Era el mejor torero que he matado!  
 (Alberti 1979, 13)

Qu'importe que ce soit l'homme ou la bête, le public acclamera le vainqueur, la musique retentira. La corrida pose la violence primaire de l'homme dans un carcan rituel, c'est la part primitive du vainqueur qui tue l'autre. Alberti n'évoque pas de *duende*, mais plutôt une violence souveraine sans limite, un renversement des puissances. L'homme devient *toro* et le *toro* matador. Ce renversement dans la corrida, entre l'homme et la bête, est aussi le renversement qui a lieu dans la séduction, entre le séducteur et le séduit, lorsque la maîtrise échappe, ou s'échange.

### **Au loin le *duende*, ici l'absence**

De poésie, point. Demain, les spectateurs, debout sur les gradins, assisteront à la mise au monde d'une éphémère et terrible beauté. Mais l'enfant-matador, lui, se fout de la poésie. Il vit dans la prose et la peur. D'où viennent les toros ? Combien ils pèsent ? Les cornes ?  
 (Cau 1990, 79)

Ces enfants-matadors, ce sont les *torerillos de pueblo*, les petits toreros de village qu'Ignacio Zuloaga a peint. Ceux qui attendent la gloire et miment les grands dans des *capeas* inconnues. Ceux qui risquent souvent le plus. Ceux qui vivent dans la peur, dans le manque, et ne connaîtront peut-être jamais le *duende*. C'est cela aussi la corrida. Lorsqu'on écrit sur le *duende*, il faut aussi écrire sur l'absence de *duende*, car cet instant est exceptionnel et demeure dans l'exception. L'art est souvent loin, la pleine épaisseur de la réalité emportant tout. Le matador vit dans la peur, le public a l'injure sur les lèvres. La corrida se transforme souvent en une mascarade où le rire ne cesse d'éclater. La distance

se crée, il ne s'agit plus d'un *savoir inconscient*, mais de la pensée qui rit et refuse le joug de l'admiration inconditionnelle. Le torero se met à faire des passes inconsidérées, saute et n'en finit plus de sauter, virevoltant, provoquant le *toro* pour mieux l'éviter. Le sérieux de la mort est emporté par le burlesque de la situation, rires tragiques des spectateurs qui ne savent plus s'ils doivent rire ou pleurer du pantin qui s'agite en face d'eux. Hurlements de la foule qui en veut pour son argent. La peur de la mort est là, mais les spectateurs ne la perçoivent plus. On l'oublie pour mieux se vautrer. Le rire sort la tauromachie de son habit de lumières. On ne rit pas du *toro* mais des poses du torero, matador de papier. On enrage s'il n'y a que technique, on se moque s'il n'y a qu'un courage sans technique, on espère un miracle. On rencontre plus souvent dans une corrida le manque du *duende* que le *duende* lui-même.

Un roman de Montherlant, *Le chaos et la nuit*, s'achève sur le tableau d'une corrida ratée. Tout au long du roman, Montherlant conte le lent déclin d'un anarchiste espagnol, Celestino Marcilla, autrefois brave, devenu peureux dans son refuge parisien. Il décide, par bravade, de retourner en Espagne. Une dernière corrida. Et la mascarade éclate, rire dans les larmes, aucune beauté dans une corrida épouvantail. Grand cirque où rien ne se donne à voir. Ce n'est pas le rire qui purge ou qui dévoile, ce n'est pas l'ironie qui amène à la *paideia*, c'est le rire qui désacralise dans la tristesse. C'est la reprise parodique qui expose au grand jour les laideurs de la corrida :

Les picadors marchent comme des pingouins. Les garçons d'arène, vieux enfants de chœur du culte taurin (sauf qu'ils ont le rouge à la chemise, au lieu de l'avoir à la jupe), habillent les chevaux-fantômes, déjà piqués à la morphine, leur bouchent les oreilles en les serrant avec de la ficelle, pour que les bruits divers ne les effraient pas, préparent les objets du culte, banderilles, flots de rubans, cocardes et mules, etc., qui ont un air d'objet de cotillon (Montherlant 1963, 255).



La pensée reprend ses droits pour dénoncer la glorification. Tous les instruments du sacré sont présents, mais rien n'y est. Montherlant coupe court toute idéalisation, nous décrit les matadors comme des gigolos et s'étend sur leurs besoins intestinaux. Parodie trop proche de la réalité, où « l'appropriation de l'irréalité » (Agamben 1994, 85) est impossible. On ne sait plus si c'est le regard de Celestino qui porte le dénigrement et empêche toute idéalisation ou si c'est réellement la corrida qui est une mascarade. Écoeurement d'un monde où ce qui semblait porter les derniers restes de sacré, pour cet anarchiste qu'est Celestino, ne donne plus rien. Ce renversement souligne les misères de la corrida et permet de penser le milieu dans lequel peut jaillir le *duende*.

On le dit, l'argent gouverne le petit monde de la tauromachie, c'est son ambiguïté. L'idéalisation est impossible, car on se trouvera toujours en face d'un pantin, parce qu'on nous parlera encore des échecs de Sébastien Castella, torero contemporain, de son mauvais entourage. Loin de se complaire dans un monde poétique, la tauromachie n'hésite pas à rouler dans la boue et à s'inscrire ainsi dans le monde. Il ne s'agit plus des tours d'ivoires réservées aux spécialistes, des discussions restreintes entre aficionados. Si tu paies, tu peux voir une corrida. La tauromachie pointe l'acte dans l'art. Elle insiste sur le savoir-faire et le faire de l'art, mélangeant la technique, la séduction du public, l'inspiration artistique et les rires de la foule. Et c'est au milieu de cette boue que surgit le *duende* :

À Valladolid en 1951, je me souviens de m'être complètement évadé du public et de la réalité environnante. C'était une course où jusque là rien d'extraordinaire ne s'était produit. Il y avait Manolo Gonzalez, Dominguín, le Litri et moi. Après les piques, j'ai entrevu les qualités du Villagodio. J'ai pris l'épée, la *muleta*, et le taureau a commencé à s'harmoniser avec moi, et moi avec lui. Avant même que j'aie eu le temps de me rendre compte, j'étais au milieu de l'arène, et je ne savais pas ce qui s'était passé. Je l'avais très bien

toréé, au centre de la piste je lui avais porté l'estocade, et le taureau s'était écroulé en sortant des plis de la *muleta*.

J'étais comme un somnambule, j'avais perdu la notion du lieu où j'étais. Le public n'était que clameur, mais je ne m'en apercevais pas. Je marchai la tête basse vers la barrière, et en y arrivant j'ai laissé tomber la *muleta*. Je suis revenu à moi et j'ai vu que Luis Miguel, Gonzalez, et le *Litri* me félicitaient. Je me suis presque réveillé, car ce fut comme une espèce de rêve (Zumbiehl 1987, 41).

Pepe Luis Vázquez ne nous dit pas comment le public a vécu cet instant d'inspiration. En dormeur éveillé, il torée mieux que personne, mettant toute sa technique au service de son art. En évoquant cet instant de bonheur profond que furent cette *faena* et cette estocade, le torero illustre le *duende*. On retrouve dans sa description la dimension de la grâce dont parle Kleist. Le matador est dans « une espèce de rêve » où la maîtrise est telle qu'elle s'oublie, il semble être autre part, le *toro* est agi avec lui, plus qu'agi par lui. Le matador et le *toro* rappellent le maître et la marionnette du texte de Kleist, *Sur le théâtre des marionnettes*, où le maître tirant les ficelles n'est plus dans une relation de contrôle avec la marionnette, car l'opération n'est plus entièrement sienne. La marionnette, qui n'était que matière, devient corps agi par l'esprit, un esprit qui n'est plus un autre dominant, extérieur mais un autre intérieur, nécessaire à l'union du corps et de l'esprit. Le maître et la marionnette, au départ définis, se mêlent l'un à l'autre, de tel façon que le corps et l'esprit ne peuvent plus être séparés, que le spectateur ne peut plus dire qui mène la danse, dans le spectacle de marionnettes ou dans l'arène. Le spectateur est aussi le lecteur, face au texte littéraire, au cœur duquel esprit et corps sont pleinement mélangés, lecteur séduit.

## Infini

Ainsi donc, le *duende* est pouvoir  
et non œuvre, combat et non  
pensée.

---

Lorca, *Jeu et théorie du duende*

Así pues, el duende es un poder y  
no un obrar, es un luchar y no un  
pensar.

---

Lorca, *Juego y teoría del duende*

Par le pouvoir et le combat, conçus comme actes, le *duende* rappelle la tension entre l'espace infini et la réalité tauromachique. La mort clôturait chaque *faena* et pourtant, si on écoute Lorca : « Partout ailleurs, la mort est une fin. Elle arrive et elle tire les rideaux. Pas en Espagne » (Lorca 1981, 925), « en todos los países la muerte es un fin. Llega y se corren las cortinas. En España no » (Lorca 1984, 99). La course de *toros*, à travers un rituel bien marqué, segmente le temps et la mise à mort en différentes parties, bercées par la musique aux moments voulus. S'il y a *duende*, donc ouverture d'un espace et d'un temps infinis, il est ancré dans la terre et dans le sang, dans les limites humaines.

« Sur ce plan, seul un dieu serait capable de se mesurer avec la matière ; selon lui, c'est ici que serait le point où se rejoignent les deux extrémités de l'univers sphérique » (Kleist 1981a, 106), « Nur ein Gott könne sich, auf diesem Felde, mit der Materie messen ; und hier sei der Punkt, wo die beiden Enden der ringförmigen Welt ineinandergriffen » (Kleist 1967a, 950). Dans le dandysme de María, dans la danse de la marionnette, dans le moment de *duende*, c'est bien l'esprit qui se lie à la matière à un point tel que matière et Dieu se rejoignent,

permettant ainsi de comprendre l'universel, dans son immanence et dans sa transcendance. Dans le *Journal du séducteur*, Cordélia représente la matière face à l'esprit séducteur, mais peu à peu, celle-ci s'agite, commence à faire de l'ironie, car toute écriture de la séduction évoque ce jeu de la matière et de l'esprit, jeu et combat au terme duquel on ne sait plus qui est esprit et qui est matière, qui est séduit et qui est séducteur, à un point tel que chacun est à la fois séduit et séducteur.

L'infini, l'esprit souffle, éternité hors du temps, affronte la finitude, l'ancrage dans l'histoire. L'irréalité du dandysme, la grâce de la marionnette et le *duende* sont autant de figures qui expriment la confrontation à la transcendance et affrontent par là même la mort. Il s'agit de pouvoir échapper à la pesanteur, pour entrer dans la vie, celle du corps vivifié par l'esprit. Celui-ci n'est pas libéré de la matière, mais libéré de son inertie, de sa lourdeur, de sa résistance, mais aussi de la volonté et de la conscience de soi. Dans l'histoire de Kleist, le jeune homme, qui perd la grâce en soumettant le geste du corps à la volonté et à la conscience réflexive, indique au lecteur que l'esprit, le centre de gravité, l'âme qui permet la grâce, n'est pas la conscience, n'est pas la force d'une pensée volontaire, mais l'abandon du corps aux mouvements de l'esprit, à la puissance infinie de l'esprit que représente Dieu. L'ours de Kleist, comme le *toro* de Lorca, que l'on pensait être esclaves, deviennent les maîtres incarnant la puissance de l'esprit joint au corps.

Les évanouissements d'Ángel, au cours desquels Ángel devient un « pantin articulé » (Kleist 1981a, 109), « der Gliederermann » (Kleist 1967a, 951) permettent d'approcher ce « corps humain dépourvu de conscience ou qui en possède une infinie » (Kleist 1981a, 109), « demjenigen menschlichen Körperbau [...], der entweder gar keins, oder ein unendliches Bewußtsein hat » (Kleist

1967a, 951). Ils font de lui à la fois un pantin et un dieu. Il est question ici de foi, de la foi nécessaire pour que la grâce puisse apparaître, pour que l'on s'abandonne à son centre de gravité, à l'infini qui nous transcende, à la force de notre âme. Pour Kleist, le moment de grâce est atteint soit en dehors de tout savoir, lorsque le corps de la marionnette est totalement abandonné à son centre de gravité et aux mains qui le dirigent, soit dans une maîtrise absolue, celle du Dieu. Pour parvenir à la grâce, la conscience doit être passée par l'infini, elle doit avoir fait l'expérience d'une absence de limites. Elle doit, au cœur du désespoir, s'en être remis totalement à l'Autre, à celui qui dépasse absolument sa finitude. Les récits de toreros (Zumbiehl 1987) rapportent le moment de *duende* comme un instant quasi inconscient, moment où la conscience ne paraît plus agir le sujet. Le matador qui vit le *duende* en union avec le *toro* rejoint le couple de la marionnette et du maître. Matador et *toro* sont à la fois abandon total et conscience infinie, à la fois culture et création en acte. Le torero atteint l'infini en affrontant la finitude, voire les finitudes : la sienne, celle que lui impose son adversaire, celle portée par le rite de la corrida.

On rejoint ici la catégorie de l'épreuve kierkegaardienne : « La catégorie de l'épreuve est absolument transcendante; elle établit l'homme dans un rapport d'opposition purement personnel à Dieu [...] » (Kierkegaard 1990a, 155), « Denne Kategori er absolut transcendent og sætter Mennesket i et reent personligt Modsætningsforhold til Gud [...] » (Kierkegaard 2008f, 128). C'est par l'épreuve de l'infini, de la transcendance, que l'homme devient l'Unique, *den Enkelte*. Dans l'épreuve, comme Job, comme le torero face au risque de la mort, l'homme se dépouille. Job crie son désespoir, le torero tremble de peur, et c'est par ces figures que l'on perçoit la gravité de la rencontre que pose la séduction entre le soi et l'infiniment autre.

Le moi est la synthèse consciente d'infini et de fini qui se rapporte à elle-même et dont le but est de devenir elle-même, ce qui ne peut *se faire* qu'en se rapportant à Dieu. Mais devenir soi-même, c'est devenir concret, ce qu'on ne devient pas dans le fini ou dans l'infini, puisque le concret à devenir est une synthèse. L'évolution consiste donc à s'éloigner indéfiniment de soi-même dans une « infinisation » du moi, et à revenir indéfiniment à soi-même dans la « finisation » (Kierkegaard 1990d, 375, je souligne).

Selvet er den bevidste Synthese af Uendelighed og Endelighed, der forholder sig til sig selv, hvis Opgave er at vorde sig selv, hvilket kun lader *sig gøre* ved Forholdet til Gud. Men at vorde sig selv er at vorde concret. Men at vorde concret er hverken at blive endelig eller at blive uendelig, thi det der skal vorde concret er jo en Synthese. Udviklingen maa altsaa bestaae i uendeligt at komme bort fra sig selv i Uendeliggjørelse af Selvet, og i uendeligt at komme tilbage til sig selv i Endeliggjørelsen (Kierkegaard 2008i, 25, je souligne).

La synthèse entre le fini et l'infini qui se donne à voir au cours d'un instant (de *duende*, de grâce, d'extase) est possible grâce à un travail de tous les instants. Elle nécessite que l'individu prenne le risque du concret. Elle suppose qu'Abraham dise oui à Yahvé et élève le bûcher en prévision du sacrifice d'Isaac. On retrouve ici l'identité kierkegaardienne, le soi à soi-même, « sig til sig selv », qui amène, dans un travail constant de soi, à travers les autres, à « devenir soi-même », « at vorde sig selv ». Chez Kierkegaard, on ne devient soi-même que devant Dieu, comme Job. Et Kierkegaard nous rappelle qu'il ne parle pas d'une vie idéale et rêvée, mais d'une vie concrète, d'un « devenir concret », « at vorde concret ». On devient soi-même en confrontant pleinement l'autre dans sa chair, confrontation que connaît, par la peur, le torero. Kierkegaard évoque une « infinitisation du moi », « Uendeliggjørelse af Selvet ». *Gjøre* signifie faire au sens de construire et de créer. Il s'agit donc de mouvement et non de stabilité. L'homme doit se construire, jour après jour, instant après instant, comme infini au cœur même de sa finitude. Le *duende* cristallise cet exercice

spirituel, religieux chez Kierkegaard, et permet de penser cette construction, et plus encore, l'ouverture qui advient lorsque le fini s'ouvre à l'infini.

Les toreros décrivent le *duende* comme un instant suspendu hors de la temporalité, moment où la notion de fin ne compte plus. Un point éternel qui se pose hors de l'histoire, hors de la progression, hors même du déroulement de la corrida. Le *duende* se rit du temps et l'envoie valser pour toucher le cœur de l'être, plongeant dans sa chair à travers le senti, le touché, le vu, l'entendu et le goût. C'est le corps dans sa totalité que traverse le *duende*. Passer par un état d'infini signifie vivre une expérience durant laquelle le sujet ne sent plus ses limites. Il s'agit avant tout d'une expérience sensible, d'une sensation et d'un sentiment. Le sujet expérimente l'infini. Celui-ci réside dans l'émotion perçue par le corps, dans le sentiment d'une absence de limites qui n'existe que par le ressenti de la situation, que par la possibilité de poser face à l'infini, face au divin, du fini, de l'humain. Le torero pénètre dans l'infini et torée comme si ses passes pouvaient durer éternellement, pendant que l'assemblée subjuguée contemple en oubliant que tout a une fin.

Souvenez-vous du cas de sainte Thérèse, la *flamenca* par excellence, la possédée du *duende*, *flamenca* [...] pour avoir été l'une des rares créatures que le *duende* (et non pas l'ange, car l'ange n'attaque pas) voulut tuer, en la transperçant de son dard, parce qu'elle lui avait ravi son ultime secret, le pont subtil qui le relie les cinq sens à ce centre de la chair à vif, de nuage à vif, de mer à vif, de l'Amour libéré du Temps (Lorca 1981, 928).

Recordad el caso de la flamenquísima y enduendada Santa Teresa, flamenca [...] por ser una de las pocas criaturas cuyo duende (no cuyo ángel, porque el ángel no ataca nunca) la traspasa con un dardo, queriendo matarla por haberle quitado su último secreto, el puente sutil que une los cinco sentidos con ese centro en carne viva, en mar viva, del Amor libertado del Tiempo (Lorca 1984, 104-105).

« L'Amour libéré du Temps », l'esprit qui rejoint absolument la chair, c'est bien

l'union amoureuse dans laquelle s'achève la séduction, c'est Éros qui atteint sa vérité, éternelle et intime, liée à la mort.

En étant « aire mental » (Lorca 1984, 109), « vent spirituel » (Lorca 1981, 931), le *duende* est infini, car il manifeste la puissance de la vie de l'esprit au sein de la matière. À propos d'Israel Galván, Georges Didi-Huberman écrit :

L'*aire* (ce mot français de la superficie, qui désigner l'arène) devient *aire* (ce mot espagnol de l'air intangible et sans limites) : un matériau psychique pour la peur et pour la prise de risque en même temps, pour l'immobilité qui plane et pour le mouvement qui, tout à coup, va se précipiter. C'est quelque chose entre le rêve et la mort (Didi-Huberman 2006, 48).

Le rêve, pouvoir d'une imagination dont les images atteignent la réalité en affectant le corps, mais dont la trace sans cesse disparaît, s'évanouissant dans la nuit obscure, et la mort, l'esprit libéré de la matière. C'est dans cette tension de l'espace sans limites qui s'ouvre à moi, de l'espace infini de l'univers, de l'amour libéré du temps et de la présence continuelle de l'autre, que se déploie la danse de la séduction. De l'infini de la transcendance qu'il appelle à la finitude de l'homme ou de la femme qui le connaît, le *duende* place l'humain au cœur de l'existence, dans une tension vécue avec toute l'intensité du corps parcouru, de l'esprit s'imaginant roi de l'*aire* et du corps s'exposant à la blessure. Dans un instant de *duende*, je connais le tout, je parcours l'infini. Et pour le spectateur, le *duende* fait figure d'infini, sur ses traces, j'approche par l'imaginaire l'infini. Lorsque Lorca essaie d'écrire le *duende*, il essaie de rendre par l'écrit la tension entre l'infini et le fini incarnée dans le *duende*.

L'infini porte aussi un caractère de non-fini, ce qui garde un caractère brut et grossier, ce qui n'a pas été figolé. Il serait alors ce qui ne peut être résultat, ce qui ne peut être achevé, ce qui n'est qu'une action en mouvement (*un poder, un luchar*). Pouvoir et lutter : deux verbes qui posent les possibilités



infinies d'un *duende* qui s'incarne pleinement dans le corps en lutte, totalement présent au combat, ne voyant que l'adversaire à abattre. Agir ou penser suppose une distance qui n'est pas là dans le *duende*. L'infini du *duende* serait alors la sensation de plonger dans le mouvement perpétuel en s'abandonnant aux passes, aux *suertes*, qui s'enchaînent langoureusement. Ces *suertes* dont Pedro Cordoba nous rappelle la signification : « Ce mot, qui prend un sens très particulier dans le langage taurin, est souvent traduit en français par "figure". Il s'applique en effet à chacune des actions du torero, aux différences postures qu'il prend devant la bête pour la faire charger » (Cordoba 2007, 569). Abandon de l'esprit aux figures, abandon du corps aux *suertes*, le littéraire et la tauromachie tournent autour de cette tension, entre la foi, l'abandon et le règne de l'esprit, autour de ce point qui promet la possibilité d'une existence tournée vers l'autre, vers l'Autre.

Jacques Durand, dans *Figures de la tauromachie*, recueille les propos du torero José Luis Parada :

Du bonheur devant un *toro*? Oui, affirme José Luis Parada, qui définit les toreros comme des gens anormaux qui jouissent devant le danger « parce qu'avoir l'impression de flotter dans l'air devant un *toro* dangereux, vaincre sa *carne*, sa propre chair, est un moment sublime de bonheur » (Durand 1990, 106).

Dans la corrida, le torero cherche à faire de la matière l'intime de l'esprit, en la combattant pour qu'elle devienne non plus l'ennemie, mais l'amie. Dépasser la peur, dépasser la faute et l'erreur, l'épée qui porte l'estocade trop haut, trop bas, qui passe à côté, le pied qui s'échappe. Tout cela pour pouvoir s'offrir en spectacle. Dans le dépassement, et surtout, durant les moments où le torero parvient à dépasser ces limites, c'est-à-dire dans les moments de *duende*, le torero touche à l'infini, car il va au-delà des contraintes et fait de son corps le

réceptacle de l'infini. Le torero rejoindrait alors le Dieu, celui qui n'a pas de limites, l'infini et l'illimité. Le torero éprouve la sensation de n'être pas limité dans son être, l'espace de quelques minutes, lorsqu'il a la joie de connaître un moment de *duende*. C'est bien ce que suggère Lorca, le *duende* crée une relation avec l'absolu qui plonge ainsi dans l'infini. Le torero perd la notion du temps et de l'espace, perd la capacité de se représenter dans le monde qui l'entoure. Il oublie où il est et se concentre pleinement sur la passe. Comme si le torero quittait son enveloppe charnelle pour être la passe, pour être le torero et le *toro* à la fois. L'oubli — oubli de soi que figure Ángel dans *Matador* — et le dépassement de soi deviennent alors ce qui marque le *duende*, « évansion réelle et poétique hors de ce monde » (Lorca 1981, 924), « evasión real y poética de este mundo » (Lorca 1984, 98). Cette évansion réelle et poétique hors de ce monde, n'est-elle pas l'expérience littéraire ?

Ce n'est que par la chair, dans la lutte et dans l'union, que l'infini peut être atteint. Dans un moment de *duende*, toutes les connaissances du torero, tout son savoir, sa conscience, se concentrent dans un combat qui pose le mouvement du corps comme l'inséparable du mouvement de l'esprit. Dans le *duende*, l'obstacle ouvre l'espace de l'infini, la violence du combat fait place à une harmonie emplie de grâce. Lorca fait la description fascinante de la *La Niña de los Peines* (95-97) qui, lasse de chanter face à un auditoire indifférent et amorphe, se met à chanter avec *duende*. Le *duende* explose en face de l'obstacle. Dans la corrida, il s'agit de l'obstacle le plus grand, la mort, et c'est peut-être pour cela que les toreros ont ce goût d'infini dans la bouche. Le *duende* a besoin de l'obstacle et fait lui-même obstacle. C'est le corps qui trace le *duende*, c'est le corps, en tant que corps vivant, qui se confronte à l'obstacle. C'est dans la lutte charnelle, dans l'épreuve concrète, que s'éprouve l'infini, qu'est rejoint le souffle. L'infini

est aussi l'infini de l'obstacle, le *toro*, dieu que l'on adore pour Lorca (106).

Plus encore que l'infini atteint dans la maîtrise, l'infini ressenti dans les moments de *duende* est l'infini de la jouissance du corps vivant qui s'abandonne à l'esprit. C'est le plaisir que ressentent Diego Montes et María Cardenal dans *Matador*, lorsqu'ils tuent leur partenaire durant l'acte sexuel. Ce plaisir est lié à la maîtrise parfaite du geste qui provoque la mort et à l'abandon qui précède la mort. Les deux personnages sont fascinés par la mise à mort parfaite, comme le montrent tant les leçons que donnent Diego Montes sur la mise à mort et que les préparatifs auxquels se livrent les deux amants avant de se tuer mutuellement durant leur union. Diego cherche à reproduire les sensations que lui procure la mise à mort de la bête en mettant à mort durant l'acte sexuel, María imite le maître pour le dépasser. Dans la mise à mort commune, dans le suicide, l'infini se lit sur les visages béats des amants dans la dernière scène du film. Dans *Matador*, la corrida, emportée par sa propre folie, va trop loin et anéantit les séduits. Mais une séduction éthique ne peut-elle pas conduire à un amour qui soit véritablement ouverture à l'autre, « el Amor libertado del Tiempo » (Lorca 1984, 105) ?

Dans une entrevue avec François Zumbiehl, Antonio Ordoñez rappelle le lien étroit qui unit la bête à l'homme lorsqu'il la torée :

Toréer avec la cape, c'est comme la tonalité de l'accord parfait entre deux êtres humains. C'est comme la progression de l'entente entre deux personnes qui s'aiment et qui vont réaliser l'acte sexuel. Pour moi cette montée, ce prélude à l'union, l'emporte sur tout le reste (Zumbiehl 1987, 76).

Mais le *prélude à l'union* n'aboutit pas sur l'acte sexuel, il précède la mort. Antonio Ordoñez, célèbre torero ami d'Hemingway, est un esthète, il jouit des préparatifs, de la séduction et non de l'acte même. Ce n'est pas le dernier acte,

celui de la *muleta*, qui compte, c'est le moment qui le précède. Le jeu avec la mort, l'attente d'un instant que l'on ne cesse de reculer tout en l'espérant, serait la jouissance. Chaque moment de *duende* est vécu différemment. Certains toreros éprouvent la joie dans une belle estocade, d'autres dans le jeu avec le *toro*. Cependant, la jouissance est toujours conjointe à la beauté des passes ou de l'estocade. Chez Lorca, l'infini appelle le plus dangereux des obstacles, celui qui peut tuer à son tour. C'est en réalisant que le *toro*, la victime, peut devenir matador, que le séduit peut devenir séducteur, que l'on s'ouvre à l'infinie différence de l'autre. Le *duende* et la mise en scène littéraire de cette corrida, qu'il s'agisse de la conférence de Lorca ou des dires des toreros, éveillent à l'amour vers lequel peut mener la séduction et permettent de cerner la distance qui s'abolit dans le *duende*, mais qui le précède toujours.

L'infini dans la tauromachie est le moment de plongée dans la substance de l'art tauromachique, qui dit quelque chose de l'art, et de la littérature. Avec le *duende*, on pénètre dans la « moelle des formes » (Lorca 1981, 923), « tuétano de formas » (Lorca 1984, 97). Penser l'infini en tauromachie nous dit quelque chose sur l'expérience universelle d'infini. On approche une expérience d'infini qui ne peut être vécue dans le général. Dans cette expérience d'infini, atteinte au cœur de l'instant, c'est bien le centre qui est rejoint. Centre de l'homme, le point dont Lorca et Kleist parlent, celui autour duquel on tourne.

## CHAPITRE 4

### LE PARFUM DU SACRÉ

La séduction réfléchie est une mise en scène, elle est ainsi toujours liée à l'écriture, car le séducteur écrit sans cesse la séduction, se mettant à l'écoute du séduit pour créer une chorégraphie qui ne durera peut-être que quelques instants. La corrida aussi est écriture, qui se performe dans le sable de l'arène, dans le corps du *toro*. Deux expériences, la séduction, la corrida, qui exigent que l'écriture s'accomplisse en partie dans le moment même, dans la rencontre de l'autre, dans l'effroi, et dans la beauté que cette rencontre peut provoquer. La mise en scène permet et participe de cette écriture que l'on retrouve dans les œuvres qui font de la vie le projet artistique en son point le plus haut, qui font de la vie et de l'écriture une seule et même chose. La séduction, en se pensant à partir de la mise en scène, plonge dans la tension de l'esprit joint à la matière. Lorsque la séduction s'achève, lorsqu'elle se dénoue, dans la mort (en tauromachie) ou dans l'orgasme (*Matador*), l'esprit se sépare de la matière, mais le moment qui précède cette séparation pose cet instant où la matière est pleinement liée à l'esprit, ne s'en détache pas, ne peut s'en détacher. C'est le moment de l'extase, de l'ivresse, de l'union entre le corporel et l'incorporel, moment autour duquel tourne le littéraire.

Dans le geste dandy, dans le pli du vêtement et dans le nœud de la cravate, l'esprit se matérialise à un point tel qu'il peut s'échapper de la matière. Le corps du dandy se brûle dans la matière pour que l'esprit puisse affirmer sa puissance. Lorsque tout semble pris dans la matière, soumis aux limites matérielles d'un siècle tourmenté, s'ériger en matière ne devient-il pas la voie de la sainteté,

vers la vie régie par l'esprit ? Dans la séduction, l'esprit ne peut pas se libérer de la matière, le sacré ne se donne plus comme un au-delà de la matière, mais comme incarnation, traces que l'esprit creuse dans le corps, avec le corps, par le corps.

Le sacré est une mise à part, un espace béni ou maudit, une mise au secret qui permet d'entrer dans une relation transcendante avec l'infini, avec l'absolument autre. Les états de consciences explorés dans les chapitres précédents — contemplation, attention amoureuse, syncope, *duende*, écoute du *daimon* — ont montré comment la séduction peut mener à cet espace sacré, peut permettre de garder au secret un lien absolu et transcendant entre le soi et l'autre. La séduction amène la possibilité d'un certain salut, en reliant. Elle relie, tout comme la littérature relie, et c'est au cœur de ce lien que se crée la chambre du sacré. Mais la séduction ne fait pas advenir ce sacré dans un univers désincarné, elle le fait advenir dans une chambre parfumée, dans des collines ensoleillées, au cours d'une nuit de noce où le vin coule à flots. Une séduction éthique n'établit pas ce lien à partir d'un simulacre, d'une figurine qu'il s'agira d'envoûter, mais cherche à approcher l'autre dans sa réalité, dans son incarnation.

Je n'entrerai pas dans la sphère du sacré mais resterai à la porte, dans les parfums qui annoncent la possibilité d'une existence nouvelle, autre, sans pour autant tout donner, tout révéler. La séduction permet en effet de penser un amour qui soit un amour transcendant, c'est-à-dire transformateur. L'union sacrée entre les aimés, entre Dieu et l'homme, n'est pas seulement une union spirituelle, mais elle est aussi, comme certains textes nous le rappellent, une union véritablement charnelle dans laquelle la foi se forme. C'est cette importance du corps dans la transcendance que soulignent les figures de

séductrices et séducteurs. Il s'agit d'explorer la matérialisation de l'esprit, la mise en texte de l'amour transcendant, en plongeant dans les parfums du sacré, dans la célébration du corps vivant et de la liaison au monde, et au ciel, que pose la séduction. Dans ce parcours entre immanence et transcendance, la séduction trace sa voie, rejoignant la littérature, la création de figures, de fantasmes dirait Agamben, en affectant toujours le corps par l'esprit, en partant du corps, en revenant au corps, en l'unissant à l'esprit. Si la formule d'Aristote est ainsi fixée par la scolastique médiévale, « nihil potest home intelligere sine phantasmata » (*De anima*, cité par Giorgio Agamben (Agamben 1994, 128)), c'est bien parce que grâce aux fantasmes, à l'imagination, l'être humain développe un savoir non pas seulement par le pouvoir de la raison, mais par les émotions et par les sens. La compréhension n'appartient pas seulement à l'intelligence raisonnable, mais aussi au corps qui est touché, au corps qui sent, au corps vivant.

*Savoir du corps* qui rejoint la question de la foi, c'est-à-dire d'une union qui, pour se réaliser, ne demande pas la validation de la raison. La foi est essentielle à la séduction, car suivre le séducteur, c'est avoir foi en lui. Or, avoir foi, c'est pouvoir croire à partir des figures, et non pas à partir de ce que l'on voit, de ce que l'on comprend raisonnablement. C'est croire que les figures et les fantasmes sont tout aussi importants pour notre formation que les voies indiquées par la raison, c'est s'en remettre à leur puissance de transcendance, à leur capacité à faire sortir l'être de soi, à dépouiller l'individu pour qu'il entre en relation avec l'autre. La foi serait ainsi entrée dans la séduction des figures :

Ses disciples lui disent : « Voilà que maintenant tu parles en clair et sans figures ! Nous savons maintenant que tu sais tout et n'as pas besoin qu'on te questionne. À cela nous croyons que tu es sorti de Dieu. » Jésus leur répondit :

« Vous croyez à présent ? » (Jean, 16,29-31)

Vous savez à présent, car enfin on ne vous parle plus par figures, car vous voyez l'esprit et que le corps bientôt ne sera plus, mais vous auriez dû croire dès le départ, vous en remettre aux figures et accepter de les suivre, sans chercher de preuves, vous auriez dû marcher dans les pas montrés par les figures, prendre le risque infini, absolu, de tout perdre en répondant à un appel que vous ne compreniez pas, mais que vous ressentiez. Prendre le risque donc d'aimer, par la parole, par la lettre, par le littéraire. Car si, comme l'écrit Giorgio Agamben, en reprenant la parole poétique des troubadours, « l'on aime authentiquement que "per ombra" ou "per figura" » (Agamben 1994, 138), c'est bien parce que l'amour implique toujours la foi et que, pour entrer dans la foi, pour se donner absolument à l'autre — et non seulement pour lui donner sa confiance —, il faut accepter de suivre la figure, sans avoir cure des sursauts de la raison, des cris moqueurs et des rires ironiques. Pour Giorgio Agamben, le *dolce stil novo* rappelle qu'Éros, désir, fantasme et parole poétique sont reliés :

Pneumatiquement reliés l'un à l'autre, fantasme, parole et désir délimitent un espace à l'intérieur duquel le signe poétique apparaît comme le seul refuge qui s'offre à l'accomplissement de l'amour, et le désir amoureux comme le fondement et le sens de la poésie (Agamben 1994, 214).

Or, face à ce cercle qui lie ensemble désir, fantasme et parole pour créer l'espace de la « joi d'amor » (214), espace de la parole poétique vivifiante, la séduction, qui trouve son expression la plus haute dans le *Cantique des cantiques*, oblige à quitter le cercle, à faire de l'autre non seulement une image que l'esprit fantasmatique, le *spiritus phantasticus*, travaille comme son objet, mais un corps véritablement autre, imposant une confrontation au réel qui interdit parfois toute récupération.



La séduction est une disposition de notre être ouvrant la porte de la foi et du savoir. « Car ce n'est pas nous qui *savons* quelque chose, c'est d'abord un certain *état* de nous-mêmes » (Kleist 1981b, 82), « Denn nicht wir wissen, es ist allererst ein gewisser Zustand unsrer, welcher weiß » (Kleist 1967b, 884). Cette disposition de l'être, c'est bien celle dans laquelle nous met la figure littéraire, qui, en nous affectant, nous place dans un certain état, « ein gewisser Zustand », état qui oblige le corps à prendre une attitude, à se soumettre aux mouvements du texte, tel le gymnaste. La disposition de l'être dans laquelle nous place la séduction est un certain accord du corps et de l'esprit au cœur duquel nous sommes pleinement à l'écoute. Cette écoute, cette attention implique une mise en question et un travail sur soi. Dans l'appel de la foi, l'appel de la littérature, l'appel de la séduction, le sujet est mis et se met en question. Il est confronté à l'autre et, dans la séduction, affronte l'impossibilité de la vie sans les autres, la nécessité d'être avec les autres. La séduction littéraire pose donc le sujet dans une interrogation renforcée de la conscience de soi et de son rapport au langage, car la séduction force le sujet à sortir de lui, donc à questionner la conscience de soi face à la conscience de l'autre. La séduction, comme figure littéraire, incarne le combat du moi et de la dissolution du moi face à l'appel de l'autre. Dans l'exercice spirituel, le sujet peut aboutir à un état de conscience où le moi de l'individu, sa subjectivité, explose et cette explosion permet d'être dans le monde, établissant une relation sacrée au monde et à l'autre.

Pour penser l'immense question du rapport entre l'incarnation, la séduction, le sacré et la littérature, il y a justement un corps particulier, une figure animale. Les histoires contées autrefois à son sujet sont aujourd'hui oubliées. Cet animal rassemble en son corps, par les attributs qu'on lui donne, par les récits que l'on fait à son sujet, le sacré, le parfum et la séduction. C'est donc

sur ses traces que je me lance.

### Je suivrai la panthère

Dans un certain chapitre, je m'amusais à propos d'une chasse au sanglier, ou à la souris. On me fit remarquer que cette chasse pouvait être à la panthère. De la panthère, je n'avais entendu que quelques mots, quelques bribes au passage, dites pour le plaisir et sûrement aussi, pour l'essentiel, et pourtant, peu à peu et dans un vague délire, la panthère dévora la souris et le sanglier, elle prit toute la place, sa place dans ma pensée. Délaisant les amours d'antan, je me mis à nouveau en chasse, voulant attraper une queue qui n'avait promis qu'une chose, celle d'échapper.

J'ai commencé à suivre la panthère car on m'a dit qu'elle pouvait sentir bon. Or cette « odeur suave », n'est-elle pas celle qui habite le *Cantique des cantiques*, celle du jardin d'amour, de la myrrhe, des « gâteaux de raisin », du figuier et des vignes, celle de la séduction ? Écoutons le *Physiologos*, bestiaire de la chrétienté médiévale dont l'auteur, le mystérieux physiologue, reste inconnu. On y dit que « la panthère est sans malice et son pouvoir de séduction ne cache aucun piège », car la panthère sert « de vêtement sur mesure au Christ » (Zucker 2004, 128). Le parfum que la panthère répand, c'est celui du Christ, parfum de la bonne nouvelle et de la paix :

Quand [la panthère] a mangé et qu'elle est rassasiée, elle va dormir dans sa tanière; et le troisième jour elle sort de son sommeil et d'une voix forte pousse un cri et un rugissement. Et de loin comme de près, les [bêtes] entendent sa voix. De sa voix s'exhale partout un parfum d'aromates. Et elles s'approchent de la panthère en suivant le parfum de sa voix. C'est ainsi que notre Seigneur Jésus Christ s'est relevé d'entre les morts le troisième jour et qu'il a été pour nous un parfum répandu partout, et il est devenu "la paix pour ceux qui sont près et pour ceux qui sont loin" (Paul, *Épître aux*

*Éphésiens*, 2,17) » (Zucker 2004, 128)<sup>1</sup>.

Cette panthère serait l'aspect lumineux de la séduction, opposée au serpent, la séduction comprise comme tentation.

Si la panthère, *figura Christi* (Zucker 2004, 18), répand un parfum qui sent bon, c'est parce que le Christ est aussi séducteur, parce que le message christique, « Et le Verbe s'est fait Chair et il a habité parmi nous » (Jean, 1,14), témoigne justement de l'esprit rejoignant la matière, scandale du christianisme pour Kierkegaard. On ne perçoit pas l'odeur de la panthère, et pourtant, elle nous ensorcelle<sup>2</sup>, car elle est véritablement séductrice, c'est-à-dire que lorsqu'on est séduit, la raison ne peut, dans un premier temps, mettre en mots la séduction, mais que l'on se met quand même, malgré tout, en route. Le parfum, l'odeur, justement, ne se voit pas, et celui de la panthère ne se perçoit pas, ne sent pas, car seul l'effet importe, la mise en route de l'imaginaire. La panthère séductrice rassemble, car, selon une étymologie fantaisiste et populaire, « elle aime tous (*pan*) les animaux (*thèrion*) » (Zucker 2004, 129). C'est par la panthère en effet, par une figure particulière qui est tour à tour figure christique et symbole de luxure, que se pense la communauté universelle, la communauté catholique dans le sens étymologique. Or cette communauté, pour pouvoir être universelle, il faut bien qu'elle soit encore attirée par une panthère, que se lient ensemble, en chassant une figure, les hommes. Lorsque

---

1. Arnaud Zucker rappelle la présence du parfum dans les épîtres de Saint Paul : « à l'exemple du Christ qui vous a aimés et s'est livré pour nous, s'offrant à Dieu en sacrifice d'agréable odeur » (Paul, *Épître aux Éphésiens*, 5,2) et « je suis comblé, depuis qu'Epaphrodite m'a remis votre offrande, parfum de bonne odeur, sacrifice que Dieu reçoit et trouve agréable » (Paul, *Épître aux Philippiens*, 4,18).

2. Arnaud Zucker donne ce commentaire de la notice 16 du *Physiologos* : « Qu'importe la réalité du parfum pourvu qu'il exerce ivresse et fascination active parmi les animaux, ou pour mieux dire les proies potentielles. Car les Grecs ne se font pas d'illusion sur la fonction de cette arme secrète : elle piège les animaux dont la panthère veut se nourrir (Timothée, 14) et qui sont "attirés par son odeur comme par un charme ensorcelant" (Élien 5,40) » (Zucker 2004, 129).

l'institution assèche le sacré au lieu de lui offrir un abri, les hommes se mettent à poursuivre la panthère. Étrange animal qui illustre tour à tour l'amour qui se donne totalement, en vue du salut, et l'amour qui séduit, le Dieu-homme et le Dieu maître. Elle est le signe de l'espace divin, la bête qui pique l'attention, qui, derrière un buisson, appelle à la quête, et elle est le don amoureux. Elle incarne ainsi la tension de l'amour et est exemplaire de la séduction, à la fois espoir de fusion, du don total, et traces de l'impossibilité d'un tel acte. Au cœur de cette tension, le choix de suivre la panthère exige sans cesse qu'on le répète, car la chasse ne s'achève jamais.

La panthère n'est pas toujours un animal positif et, dans la Bible, elle n'est pas toujours la forme lumineuse de l'incarnation christique. Elle est aussi, pour Jérémie, la métaphore du pécheur, « un Éthiopien peut-il changer de peau ? Une panthère de pelage ? » (Jérémie, 13,23; Zucker 2004, 131). La panthère participe de la Bête de l'Apocalypse, « la Bête que je vis ressemblait aussi à une panthère » (*L'Apocalypse*, 13,2). Chez Dante, dans les premiers pas de *Divine comédie*, elle serait le symbole de la luxure (Dante 1965, 884) et le poète cherche à l'attraper (Dante 1965, 983). La panthère, au dix-neuvième siècle, est féminine, dans *Le bonheur dans le crime* de Barbey d'Aurevilly, elle est un double féminin, diabolique et fascinant<sup>3</sup>.

Cette panthère sombre et lumineuse, figure christique et animal sur lequel Dionysos s'assied parfois, éclaire la pensée de la séduction. Si la panthère est le Christ, elle est le Dieu fait homme, le Dieu incarné, représentant le scandale de

---

3. « Quand on se retournait de cette forme idéale, de beauté souple, de force terrible au repos, de dédain impassible et loyal, vers les créatures humaines qui la regardaient timidement, qui la contemplaient, yeux ronds et bouches béantes, ce n'était pas l'humanité qui avait le beau rôle, c'était la bête » (Barbey d'Aurevilly 1985, 117-118) et « Noire, souple, d'articulation aussi puissante, aussi royale d'attitude, — dans son espèce, d'une beauté égale, et d'un charme encore plus inquiétant, — la femme, l'inconnue, était comme une panthère humaine, dressée devant la panthère animale qu'elle éclipait ; et la bête venait de le sentir, sans doute, car elle avait fermé les yeux » (Barbey d'Aurevilly 1985, 120).

l'esprit transcendant qui se matérialise dans la chair. Or ce scandale ne s'affirme pas comme tel, car reconnaître dans la figure humaine le Dieu n'est pas évident. Si la panthère est parfumée, mais si son parfum ne se perçoit pas, c'est parce que la panthère n'expose pas directement sa puissance de séduction ; le maître ne se donne pas tel, faire le choix de le suivre, c'est choisir sans savoir, choisir avant de savoir. La séduction est toujours cachée, elle s'élabore dans le secret. La panthère est aussi la langue, celle que poursuit Dante dans son traité *De l'éloquence vulgaire* :

Puisque notre chasse a couru les montagneuses forêts et pâturages d'Italie sans rencontrer la panthère que nous poursuivions, tâchons de relever ses voies à quelques marques plus raisonnables, afin de parvenir par soigneuse adresse à lier bel et bien de nos filets cette proie dont se répand l'odeur en tous lieux, mais qui nulle part ne se laisse voir (Dante 1965, 585).

Postquam venati saltus et pascua sumus Ytalie, nec pantheram quam sequimur adinvenimus, ut ipsam reperire possimus rationalius investigemus de illa ut, solerti studio, redolentem ubique et necubi apparentem nostris penitus irretiamus tenticulis (Dante 1957, 132, 134).

La panthère est chez Dante la langue vulgaire, la langue qui permet la littérature, qui pose dans le langage poétique la possibilité de la communauté universelle, de la singularité de l'un en relation avec l'autre. Or, cette panthère « nulle part ne se laisse voir » ; elle est la séduction de la langue qui se révèle dans le secret de la lecture. Attraper la panthère serait attraper une parole illustre, une parole descendue du ciel vers la terre, une parole en laquelle Dante peut encore croire — « Si le Verbe du haut des cieux m'inspire » (Dante 1965, 551), « Verbo aspirante de celis » (Dante 1957, 4) — mais que nous avons perdue. Chez Dante, la panthère est cette langue poétique qui permet à l'homme d'accéder à Dieu, de créer pour accéder au sacré. Souffle de la langue,

la panthère parcourt la distance entre le ciel et la terre. La relation qu'établit la panthère séduisante entre les hommes et avec Dieu serait, pour reprendre les termes kierkegaardien, une communication indirecte, une relation qui se fait entre des individus uniques, appelant en chacun de nous l'Unique, *den Enkelte*.

Ce que fait la panthère, c'est bien toucher le cœur par le parfum et mener ainsi à penser avec le cœur, « mit dem Herzen zu denken » (Hofmannsthal 2000, 86). Elle ouvre la possibilité de la communauté en posant un rapport singulier entre les hommes, rapport qui seul peut mener vers l'universel. La possibilité d'un rapport sacré à l'autre passe par la panthère. L'attention que porte Dante à la langue vulgaire, à l'italien, et celle que Kierkegaard porte au danois ne participent-elles pas toutes deux d'un même désir, celui de trouver sa langue et donc de se trouver ? Se trouver, donc trouver l'Autre. Partir à la recherche de la panthère parfumée, c'est se mettre à écrire, non pas pour représenter un monde toujours déjà-là, mais pour s'écrire et ainsi, écrire le monde. Cette écriture, elle est tant mouvement de l'esprit que geste de la main, tant réflexion qu'imagination, tant attention à soi qu'attention à l'autre. La panthère, par la foison des sens qu'elle prend et qu'elle exprime, mène la recherche vers cette union, celle de la main, de l'esprit et du cœur.

L'union du verbe et de la chair dans la figure christique aboutit à la passion, à la crucifixion et à la libération de l'esprit, libération des péchés, donc des conditions matérielles qui ramènent sans cesse à la terre. Or avec la séduction, nous restons toujours en deçà de la libération de l'esprit, de sa désincarnation, nous restons toujours dans le monde. La panthère, lumière et ombre, accompagne le Dieu séducteur de l'Ancien Testament, le Père qui tonne, mais aussi le berger du *Cantique des cantiques*, séduisant la sulamite. Le *Cantique des cantiques*, le plus beau des Cantiques, est le texte qui, dans

la splendeur de sa parole littéraire, peut permettre de penser le problème de l'incarnation en lien avec la séduction. Dans le *Cantique des cantiques*, c'est le corps qui est mis en mouvement, c'est le corps qui suit l'aimé, qui répond à son appel. L'âme est touchée par le corps. En présentant sous un jour littéraire, charnel, le lien entre l'amour humain et l'amour divin, le *Cantique des cantiques* dessine la voie de la séduction.

La beauté de la langue met en mouvement le lecteur, l'amène à devenir le bien-aimé, la bien-aimée, à sentir et à suivre les parfums, à goûter les épices et à ouvrir son esprit à l'appel sacré du littéraire. Pour parvenir au sacré, espace au cœur duquel nous sommes reliés à l'infini, à ce qui nous dépasse absolument, il y a souvent une effraction. Mais dans le *Cantique des cantiques*, l'effraction a lieu dans la douceur des parfums érotiques, dans l'amour que deux êtres se portent l'un à l'autre, amour physique, charnel, qui mène « au cellier » (2,4), à la maison du vin, à la vie. Le *Cantique des cantiques* évoque une parole littéraire qui n'est pas l'unique fruit de l'angoisse générée par la dissolution du moi, mais qui est aussi, par le dépassement du moi et l'ouverture à l'autre, une porte ouverte, une porte joyeuse, vers le sacré. L'angoisse et le désespoir annoncent la pleine joie de la transcendance.

### **Sur les pas de la sulamite**

À la lecture du *Cantique des cantiques*, c'est toute la danse de la séduction menant vers l'union qui s'incarne, qui devient véritable passion amoureuse. Ce texte poétique, essentiel pour la tradition, a fait l'objet de nombreux commentaires, car la richesse de sa parole littéraire ouvre vers une compréhension sensuelle d'un sacré transcendant, d'une union sacrée entre l'infini et l'humain. Le *Cantique des cantiques* est traversé par la séduction,

par le désespoir, par la perte, par la peur et par la jouissance. Être dans le désespoir, c'est ne plus pouvoir croire à la force de la séduction, à sa capacité à mener à part, dans la foi, par la croyance en l'autre. C'est dans la solitude que le séduit désespère, « "Éli, Éli, lema sabachtani", c'est-à-dire : "Mon Dieu, mon Dieu, pourquoi m'as-tu abandonné" » (Matthieu 27,46). C'est dans le désespoir le plus profond, dans la perte la plus totale que l'espace du salut s'ouvre, que le cœur peut accueillir la parole sacrée. Le prophète Osée rapporte l'histoire de Yahvé<sup>4</sup> et de son épouse infidèle, la maison d'Israël. Yahvé dépouille l'épouse infidèle, celle qui a dit « Je veux retourner vers mon premier mari, car j'étais plus heureuse alors que maintenant » (Osée 2,9) et dont on nous dit qu'elle « n'a pas reconnu que c'est moi qui lui donnais le froment, le vin nouveau et l'huile fraîche » (Osée 2,10). Yahvé lui enlève tout, « Je dévasterai sa vigne et son figuier » (Osée 2, 14), la châtie, « Je la châtierai pour les jours des Baals auxquels elle brûlait de l'encens, quand elle se parait de son anneau et de son collier et qu'elle courait après ses amants ; et moi, elle m'oubliait ! » (Osée 2,15), puis :

C'est pourquoi je vais la séduire,  
 je la conduirai au désert  
 et je parlerai à son cœur.  
 Là, je lui rendrai ses vignobles,  
 et je ferai du val d'Akor une porte d'espérance.  
 Là, elle répondra comme aux jours de la jeunesse,  
 comme au jour où elle montait du pays d'Égypte.  
 Il adviendra en ce jour là — oracle de Yahvé —  
 que tu m'appelleras « Mon mari »,  
 et tu ne m'appelleras plus « Mon Baal ».  
 (Osée 2,16-18)

---

4. J'utilise ici la transcription Yahvé pour le tétragramme YHWH, par souci pratique, pour me référer directement au texte de la *Bible* dans la traduction que j'utilise pour cette thèse.



Versets bibliques qui retracent une histoire millénaire, essentielle pour l'être humain, celle de la foi donnée, authentique lorsqu'elle se donne alors que tout est perdu, et que l'on attend plus rien de l'autre, foi donnée dans le désespoir, dans la plus grande perte et dans le reniement de l'être aimé, dans le doute de son amour. Si la séduction mène vers la passion, comprise comme l'union du corps et de l'âme, si Dieu séduit avant de donner, avant de convertir, c'est parce qu'à travers la séduction, on apprend à se donner pleinement, à donner ce rien qu'est l'être. Le don sacré n'est pas seulement religieux, il est aussi littéraire. Dans la lecture d'un texte, je peux me donner, m'investir totalement dans ce texte, me laisser porter par lui. Dans cet investissement, dans cet engagement qui est spirituel et corporel, je me transforme.

Être dans la séduction, c'est accepter d'être dans l'attente du moment de l'extase, du moment qui permettra la transformation de soi :

Je vous en conjure,  
filles de Jérusalem,  
par les gazelles, par les biches des champs,  
n'éveillez pas, ne réveillez pas mon amour,  
avant l'heure de son bon plaisir.  
(*Cantique des cantiques*, 2,7)

À la sortie de l'hiver, l'aimé vient nous chercher, nous appelle à répondre à sa voix. Cependant, cette sortie de l'hiver, nul ne sait quand elle arrivera. La séduction pose ainsi le salut dans l'attente, un temps qui s'étire infiniment, un temps qui s'étire jusqu'à la mort, une « maladie à la mort », « Sygdommen til Døden » dirait Kierkegaard, temporalité du désespoir nécessaire au salut, à ce moment de *kairos*, de temps présent où je suis transformée. Dans ce temps de l'attente, je me dépouille, jusqu'à me perdre moi-même, dans l'épreuve la plus absolue, dans le désespoir le plus grand où je perds l'espoir de retrouver l'aimé.

Je désespère de moi-même et de l'autre, en moi-même. Où es-tu mon bien-aimé, comment t'atteindre ? Comment t'approcher ? Puis-je t'approcher ? Comment le séduit peut-il être aux côtés du séducteur, comment le séduit, l'esclave peut-il lever les yeux vers le séducteur ? La parole dit « Lève les yeux et regarde, de l'endroit où tu es » (Genèse, 13,14), mais comment lever les yeux, comment regarder en face l'infini ? Dans la perte la plus totale, j'ose lever les yeux, car le fond, je l'ai atteint.

« Avez-vous vu celui que mon cœur aime ? » (*Cantique des cantiques*, 3,3), car je ne sais plus où il est, et je ne sais plus comment le trouver. Il se dérobe à mes yeux, ses parfums, je les ai sentis, mais à ma vue, il disparaît. « Je l'ai cherché, mais ne l'ai point trouvé ! » (5,6), cherché au dehors, ne l'ai point trouvé, j'ai désespéré, où est-il, celui que j'aime ? Comment l'atteindre, celui que j'aime ? M'attendra-t-il, car le trouver prendra du temps, il faudra partir en voyage, il faudra visiter les maisons, amies et ennemies, en espérant le trouver, celui que j'aime. Ses pas disparaîtront, ses traces s'effaceront lentement. Peut-être aurai-je alors une panthère pour amie, peut-être pourrai-je suivre une panthère pour qu'elle m'emmène, qu'elle me fasse reposer sur le cœur de mon bien-aimé, celui qui m'a séduite.

J'ai tout perdu, j'ai perdu celui que j'aime, je suis devenue Job sur son tas de fumier. Mais Job a encore la force de lever le poing au ciel, de tourner la tête vers Dieu et quand l'injure explose, la tête est tournée. Dans le désespoir le plus profond, je doute de la possibilité même de tourner la tête vers l'autre, vers l'Autre. Mes yeux regardent à terre, car l'autre, je l'ai perdu. Je ne peux que regarder à terre, ou me regarder, car seul le moi subsiste, et au cœur de ce moi, le plus grand désespoir, car l'autre a fui. Le bien-aimé s'est caché et je doute même de son existence, celui qui m'aime, celui que je peux aimer, celui qui m'a

séduite en posant à mes pieds des flacons, des gâteaux de raisins, n'est plus là. Lorsque les parfums de la séduction se dissipent, je ne sens que l'odeur fétide du fumier sur lequel je suis assise, de la charogne qui m'habite, mon haleine est pourrie et mes entrailles exhalent des odeurs nauséabondes, car sans l'autre, sans son parfum, je ne suis qu'abjection. L'odeur fétide m'asphyxie, je ne peux plus respirer, je me régale des corps morts qui m'entourent, des restes du repas familial, les os et les oreilles du cochon sont là, à mes côtés. Quitte ton corps, lave ton âme, défais-toi de la souillure de la chair. Ou habite ton fumier, prends soin de ton corps, mets du parfum, revêt l'habit de lumière, reviens dans ta chambre, dans ta cellule, dans ton arène, dans ton jardin.

j'ai trouvé celui que mon cœur aime.  
 Je l'ai saisi et ne le lâcherai point  
 que je ne l'aie fait entrer  
 dans la maison de ma mère  
 dans la chambre de celle qui m'a conçue (3,4).

Chambre ou jardin, huiles et parfums répandus. « Pour toi, quand tu jeûnes, parfume-toi la tête et lave ton visage, pour que ton jeûne soit connu, non des hommes, mais de ton Père qui est là dans le secret, et ton Père, qui voit dans le secret, te le rendra » (Matthieu, 6,17-18). Le parfum accompagne le jeûne, dans le secret je me parfume, dans le secret je prends soin de mon corps, car c'est mon corps qui accueillera l'autre. Dans le secret, Dieu m'a séduite, dans le secret, je me suis parfumée pour lui, pour que les hommes ne comprennent pas que c'est lui que je rencontre dans l'obscurité de la chambre.

La séduction nous amène de l'immédiat au lointain, c'est par le corps, par la langue, par sa pauvreté et son infinie richesse qu'elle nous ouvre à l'autre. « On bouge dans le ciel abstrait du concept (qui est le "loin", le zénith de la pensée), on cultive le sublime ou l'abyssal et on rate la rencontre avec

l'immédiat, avec ce qui se dessine tout près de nous » (Plesu 2007, 254, trad. Mirella Vadean). Un jour, mon regard a croisé le regard du séducteur, un regard assez proche pour qu'il se plante dans mes yeux. Par cette figure, il ne s'agit pas de construire la communauté dans la sécheresse des concepts, dans la blancheur désincarnée de lois éphémères que l'on dit éternelles, mais dans la proximité, dans les parfums respirés, dans l'écoute du *Canticum Canticorum* de Giovanni Pierluigi da Palestrina, dans les voix enfumées d'Alain Bashung et de Chloé Mons, dans la lecture mille fois répétée d'un texte sacré.

Toute âme, dis-je, en dépit de sa damnation et de son désespoir, peut encore trouver en elle-même des raisons non seulement d'espérer le pardon et la miséricorde, mais même d'aspirer aux noces du Verbe : pourvu qu'elle ne craigne pas de conclure un traité d'alliance avec Dieu et de se placer avec le Roi des anges sous le joug de l'amour (Clairvaux 1999, 123).

Bernard de Clairvaux poursuit : « cet Époux n'est pas seulement un amant : Il est l'Amour » (126). Socrate est Éros, Jésus est l'amour, Dieu est amour, c'est dire que ce qui permet la transcendance est l'Amour, qu'il s'agisse de Socrate ou du Christ, amour qu'exprime la lettre. La foi en l'amour doit passer par l'incarnation. Mais de cela justement je désespère, de cela je doute, car l'Époux est bien loin maintenant, il est parti tôt ce matin, au lever du soleil, il est parti avec notre fils, je les attends, assise sur le pas de la porte, je les attends, le front appuyé sur la fenêtre, je ne sais s'ils reviendront, car ils sont partis tôt ce matin, sans me réveiller, sans faire de bruit. Je dormais, bienheureuse, pleine d'espoir, mais l'Époux est parti, il est parti tôt ce matin avec le fils, et je ne sais s'il reviendra. Je m'assoupis, j'attendrai qu'ils viennent me réveiller, qu'ils viennent me secouer dans mon sommeil, que la séduction m'emporte. Et alors, je poserai ma tête sur le cœur de mon bien-aimé, je tendrai l'oreille et j'écouterai battre son cœur. J'entendrai « le pouls de l'éternité », « das *Pulsen*

der Ewigkeit » (Klages 1963, 129)<sup>5</sup>.

La séduction n'est pas la révélation, mais la mise en marche. Une mise en marche au cours de laquelle on tombe malade, car Éros est une maladie, « je suis malade d'amour » (*Cantique des cantiques*, 2,5), la passion qui s'empare de nous nous fait passer par la souffrance, par le désespoir, par la désespérance, par l'épreuve d'une attente qui n'espère plus aucune fin, aucun avènement, aucune révélation. *Suis-moi*. Suis-moi : non pas un ordre mais un appel, un appel lancé par un séducteur auquel on peut toujours dire non. Un appel dans le désespoir, un appel qu'au plus profond du désespoir, je n'entends plus. *Suis-moi*, appel du littéraire, appel de la transcendance, appel de l'autre qui exige la sortie de soi. « Ta voix est douce et charmant ton visage » (2,14). Par le visage, par la voix, par ce qui est si proche de moi que je peux l'entendre, que je peux le voir, que je peux le lire, j'entre dans l'infini. Le *Cantiques des cantiques* nous introduit au savoir de la foi par les sens et c'est la figure d'un dieu séducteur qui s'étend dans les ruisseaux de miel, dans les bourgeons en fleurs, dans les ruelles et dans les places où je cherche l'autre. Le *Cantique des cantiques* pose l'accès au savoir de la foi, à une connaissance qui est toujours sensuelle. Car « la vie spirituelle la plus élevée s'exprime dans ce qu'il y a de plus sensuel » (Kierkegaard 1948, 39), « det høieste Sjelelige udtrykker sig i det mest Sandselige » (Kierkegaard 2008h, 25). L'érotisme et la joie, qui parcourent le corps et que le *Cantique* célèbre, ouvrent la porte. Le parfum répandu est le souffle qui vient habiter la chair, le souffle qui vient vivifier l'esprit.

---

5. Je reprends ici les mots de Klages, extraits de *Vom kosmogonischen Eros, De l'Éros cosmogonique*, qui date de 1921 : « La réalité est éternelle et le temps réel est le battement du pouls de l'éternité, selon lequel chaque présent rejette dans le passé un instant évanoui au profit d'un instant imminent » (Klages 2008, 154). Je ne citerai pas automatiquement le texte en allemand, mais je m'y reporterai si besoin pour fins de précision et pour modifier la traduction utilisée.

### Le parfum que tu respires, tu le respires dans le secret

Le parfum du *Cantique des cantiques* est le souffle de la séduction, vie de la séduction, son mouvement délicat qui avance souvent masqué. Dans la séduction, le séducteur et le séduit forment, à deux, un espace sacré, un espace qui permet l'intimité. Cette mise à part s'élabore dans le secret. Dans la nuit obscure d'une maison tranquille, l'âme s'aventure au-dehors, le séduit répond à l'appel du séducteur, se met en marche. Cet appel peut être ressenti intérieurement, la relation à l'autre peut s'élaborer dans la plus grande solitude :

En la nuit heureuse,  
 en secret nul ne me voyant  
 ni moi ne regardant rien  
 sans autre lumière ni guide  
 que celle qui dans mon cœur brûlait  
 (Jean de la Croix 1993, 94)

En la noche dichosa,  
 en secreto que nadie me veía  
 ni yo miraba cosa,  
 sin otra luz ni guía  
 sino la que en el corazón ardía.  
 (Jean de la Croix 1993, 94)

Pourquoi l'appel ressenti par le corps et l'invitation entendue par l'âme à aller vers un ailleurs, à sortir de la chambre paisible pour s'élancer dans la nuit la plus noire, s'accomplissent-ils *en secreto*, en secret ? Pourquoi l'appel est-il secret, se formulant dans l'intériorité et non dans la généralité ? La fascination qu'opère le *Journal du séducteur* sur le lecteur qui l'a découvert a lieu dans « le silence de la nuit » (Kierkegaard 1943b, 9), « i Nattens Stilhedun » (Kierkegaard 2008c, XIII), Johannes agit dans le secret, María et Diego cachent à leur entourage la danse qui les occupe. Le silence de la nuit, l'obscurité, la maison déserte sont

autant d'espaces qui protègent le secret, qui permettent qu'une relation ne s'élabore plus par la médiation du général, par les lois définies dans le monde, mais dans un espace qui doit permettre que l'on échappe, ou que l'on cherche à échapper, aux règles mondaines, à la dictature de l'immanence et des conditions de la réalité qui définissent ce que nous pouvons et ne pouvons pas faire, ce que nous devrions être.

On peut séduire dans le secret, dans la pénombre et l'intimité d'une « petite pièce » (Kierkegaard 1943b, 303), dans un espace qui isole et annihile la présence des autres. On peut aussi séduire dans la foule, à travers un signe, un clin d'œil adressé à la personne désirée, un sourire étrange sur les lèvres, une bouche qui se plisse, une fossette qui se dessine, un regard un peu trop soutenu. La séduction pose une relation secrète et masquée entre deux êtres, le séducteur ne se révèle jamais totalement — souvenons-nous de l'ironie de Socrate —, et c'est par le masque que peut avoir lieu la séduction, par l'impossibilité de tout savoir d'entrée de jeu, donc par la nécessité de se mettre en marche pour apprendre, pour se former. Le séducteur se tient au secret et amène le séduit à sortir de sa demeure pour entrer dans un espace secret, qui n'est pas ouvert à tous, mais qui se laisse voir, qui se laisse sentir.

*Se-cernere*, le secret, c'est ce qui est mis à part, donc réservé, séparé. Le secret, ainsi distingué, confine au sacré : *secretum/sacrum/sanctum* (Courcelles 2005, 9). De *Se-cernere* à *se-ducere*, on retrouve la séparation et la mise à part. Lorsqu'il y a secret, celui-ci a déjà été distingué comme tel, résultat d'un retranchement. La séduction marque le processus qui mène à part les deux protagonistes, le séducteur et le séduit. Elle pousse le séduit à rentrer dans l'espace du séducteur et celui-ci doit à son tour pénétrer dans la sphère du séduit pour pouvoir l'approcher. À quatre mains, ils créent un espace isolé. La

séduction met en jeu non pas l'espace clos, l'œuvre finie, savamment léchée, mais fait refléter la possibilité d'un lieu autre. Elle fait ainsi refléter le secret. Le séducteur joue de la possibilité d'un ailleurs qui conduirait les amants vers la terre promise. Diego Montes, dans *Matador*, pose dès le départ sa connaissance d'un monde autre, celui de la corrida et de la mise à mort, celui de la folie tauromachique. Plus subtilement, un simple regard, une simple phrase, un murmure peuvent parfois suffire pour créer une atmosphère propice à la séduction.

Racontons une vieille histoire, toujours la même, toujours répétée, celle d'un homme mystérieux ou d'une femme énigmatique qui séduit les ingénus rencontrés sur le passage. Cette histoire, Woody Allen la présente avec une ironie sémillante, à travers le charmant Juan Antonio, artiste qu'incarne Javier Bardem dans *Vicky Christina Barcelona*, film paru en 2008. Nous sommes en plein cliché, de petites Américaines fraîchement débarquées dans la vieille Europe rencontrent lors d'un vernissage barcelonais un peintre mystérieux, à la chemise rouge sang et au regard ténébreux. Ce peintre aurait eu, paraît-il, une relation torride, passionnée, passionnelle, emportée avec une femme extrêmement douée, belle, fouguese. Les jeunes filles tendent l'oreille à l'écoute de cette surprenante révélation, qui ne dit rien et qui dit tout. Il y a, dès les premiers regards échangés entre les jeunes femmes et le peintre, la présence de quelque chose d'autre, de plus grand, de plus important, mais de caché. La séduction fonctionne lorsque tout n'est pas donné à voir. La séduction est sans cesse en mouvement, aller-retour, reprise.

La séduction est mise en mouvement par la promesse d'un dénouement, promesse qui n'a pas besoin d'être prononcée pour être ressentie, ou fantasmée. Dans cette promesse, le dénouement importe peu. Le séducteur et le séduit ne



cessent de se poursuivre, de se relancer, de se former. Le secret utilise ce ressort. On va savoir un jour, on va comprendre (même si cela n'arrive jamais), on pénétrera, pour de bon et pour toujours, dans l'espace sacré. La promesse d'un dénouement permet de continuer à croire, à chercher et à créer. On en vient parfois à créer son propre secret, son propre tremblement, espace créé pour que l'on puisse s'échapper, avoir un au-delà, une relation secrète à un autre inconnu des autres. Dans la séduction, la promesse de la révélation, de la tombée des masques pour que la relation réelle, franche et concrète ait lieu, anime le mouvement du séduit. La possibilité de la relation amoureuse et extatique n'est pas étrangère à la séduction, elle participe à son élaboration. Jacques Derrida, dans *Donner la mort*, lie le secret à la séduction :

Un secret fait toujours trembler. Non seulement frémir ou frissonner, ce qui arrive aussi parfois, mais trembler. Le frémissement peut certes manifester la peur, l'angoisse, l'appréhension de la mort, quand on frémit d'avance, à l'annonce de ce qui va venir. Mais il peut être léger, à fleur de peau, quand le frémissement annonce le plaisir ou la jouissance. Moment de passage, temps suspendu de la séduction. Un frémissement n'est pas toujours très grave, c'est parfois discret, à peine sensible, un peu épiphénoménal. Cela prépare plutôt que cela ne suit l'événement. L'eau, dit-on, frémit avant de bouillir, c'est ce que nous appelions la séduction : une pré-ébullition superficielle, une agitation préliminaire et visible (Derrida 1999, 79).

Mais que se passe-t-il lorsque cette séduction n'est plus ce qui précède, ce qui prédit le secret pour ensuite s'effacer, mais ce qui constitue la possibilité même du secret, lorsque secret et séduction s'entrelacent de telle manière que la séduction devient nécessaire pour ouvrir l'espace du secret ?

Le séducteur kierkegaardien, Johannes dans le *Journal du séducteur* jouit sans cesse de son secret tout en créant sa séduction dans l'esthétique. Dans le stade esthétique, la séduction présuppose un secret, un lointain que le séducteur

ne révélera pas tout de suite, l'accès à un monde autre, esthétique ou religieux : « Derrière le monde dans lequel nous vivons, loin à l'arrière plan, se trouve un autre monde » (Kierkegaard 1943b, 239), « Bag ved den Verden, i hvilken vi leve, fjernt i Baggrunden ligger en anden Verden » (Kierkegaard 2008c, 312). Le séducteur murmure sans cesse, *non, pas encore, mais plus tard, si vous daignez rentrer dans mon jeu, suivre le fil de ma séduction, devenir ma partenaire, mon autre, ma moitié séduite et séduisante*. Au-delà de la pièce intime, écrin de la scène de séduction, il y a la chambre du séducteur, celle qui voudrait rester à tout jamais secrète, la pièce où le masque tombe. Chambre rêvée, peut-être imaginaire, puisque le masque ne tombe jamais tout à fait. C'est aussi l'endroit où l'on s'habille et où l'on se maquille, où l'on se prépare dans la solitude au grand jeu à venir. Dans cette chambre se trouve le secrétaire, meuble précieux au cœur duquel on enfouit le journal narrant la séduction, en le protégeant par des mécanismes divers, des cachettes insoupçonnées, des tiroirs à double fond. Victor Eremita, le premier narrateur de *Ou bien...ou bien* conte dans un avant-propos comment il découvrit par hasard les papiers de A, lorsque, sous l'effet d'un coup violent, la cachette les contenant s'ouvrit. A avait lui-même lu le journal de Johannes illicitement, en jetant un coup d'œil curieux dans son secrétaire :

Lorsque aujourd'hui, après avoir pénétré la conscience artificieuse de cet homme pervers, j'évoque la situation, lorsque avec mes yeux grands ouverts pour toute astuce je m'avance en imagination vers ce tiroir, mon impression est la même que celle que doit éprouver un commissaire de police lorsqu'il entre dans la chambre d'un faussaire, ouvre ses cachettes et dans un tiroir trouve un tas de feuillets épars, ayant servi à des essais d'écriture et de dessin ; sur l'un d'eux il y a un dessin de feuillage, sur un autre un parafe, sur un troisième une ligne d'écriture à rebours (Kierkegaard 1943b, 237).

Naar jeg nu, efterat have gennemskuet dette fordærvede Menneskes

rænkefulde Indre, gjenkalder mig Situationen, naar jeg med mit for al Underfundighed aabnede Øie ligesom træder hen for hiin Skuffe, saa gjør det samme Indtryk paa mig, som det maa gjøre paa en Politi-Officiant, naar han træder ind paa en Falskners Værelse, aabner hans Gjemmer og i en Skuffe finder en Mængde løse Papirer, Prøveskrifter ; paa eet er der et lille Stykke Løvværk, paa et andet et Navnetræk, paa et tredie en Linie Baglænds-Skrift (Kierkegaard 2008b, 309-310).

Peu importe qu'il s'agisse ici d'« un vieux truc de conteur » (Kierkegaard 1943b, 9), « et gammelt Novellist-Kneb » (Kierkegaard 2008c, XII), ce qui compte, c'est que, dès le départ, la séduction soit donnée dans un double écrin, qui multiplie les cachettes dans les secrétaires, les tiroirs fermés qu'on a surpris un jour ouvert. Le *Journal du séducteur* développe un rapport entre le secret, la séduction et l'existence d'un monde autre, d'un ailleurs qui échappe à la réalité, celle du lecteur, avant même que celui-ci ne plonge dans l'histoire de la séduction. Le lecteur est prévenu, il s'agit ici d'un document précieux, qui nous dira peut-être tout, ou rien.

Dès lors, le lecteur séduit, tout comme Cordélia, cherche à savoir, à élaborer une réponse qui permettrait d'entrer dans la sphère secrète, de pénétrer ce monde autre qui est celui de Johannes. Face aux signes secrets de la séduction, le séduit ou la séduite rentre dans le jeu, développe à son tour des signes-réponses, son cœur bat la chamade, il rougit, il pâlit, levant les yeux au ciel ou les baissant à terre, détournant le regard poliment après avoir échangé un furtif regard avec l'étrange séducteur. Johannes peut revêtir un masque, se transformer en honnête connaisseur de l'économie rurale, se travestir pour mieux faire transpirer son secret, signaler non pas à la vieille tante qu'il est chargé d'entretenir, mais à la jeune femme qui lui sourit à peine, qu'elle devrait essayer de percer son jeu, d'interroger cette attitude et d'entrer ainsi dans la séduction.

La réception du secret rejoint le jeu étrange de la séduction qui laisse échapper sans tout livrer, qui dévoile un pan sans soulever le voile. Le secret est un caillou qui s'échappe des grands grillages de fer qui retiennent les roches prêtes à se déverser sur la vallée. Le secret joue le jeu du grillage. Il montre le grillage à ceux qui lèvent les yeux vers lui et fait croire qu'il y a derrière des forces capables de tout chambouler tout en disant *Ne vous inquiétez pas, le secret est bien gardé*. Mais de temps en temps, un caillou s'échappe, ou une pierre, le grillage est là pour cela, parce qu'on sait bien que de temps en temps, le secret transpire.

Johannes tient Cordélia au secret et lui dit qu'il la tient au secret, il montre de multiples façons qu'elle ne sait pas tout, qu'il est bien plus que le peu qu'il donne à voir. Figure tragique du désir de maîtrise, de l'impossibilité d'abandonner le rôle du séducteur pour se faire séduit, Johannes pense pouvoir maîtriser absolument le secret. À l'écoute du susurrement de Johannes le séducteur, on se rend compte qu'il se dresse comme le maître des secrets, celui qui régit et maîtrise à l'infini. Il est souverain du royaume de l'esthétique, passant de l'ironie à la poésie, transformant à son gré la réalité. Le lecteur se perche sur son épaule, le suit pas à pas, prêt à pénétrer dans la forêt inconnue, dans le règne de la séduction victorieuse. Le secret est toujours présent, mais tout se passe comme si Johannes avait enfin les clés, comme si lui seul, créateur du secret, pouvait tout dévoiler. Mais un secret brûle toujours le bout des doigts, parfois la main. Un secret gardé pour soi, rien que pour soi, finit toujours par consumer son détenteur et devient par là même perceptible. Le secret ne cesse de transpercer, de passer, tout en restant toujours un peu incompréhensible, toujours secret. Ce qui compte dans le secret, c'est de pouvoir montrer l'espace du secret et non pas dire le secret. La séduction pointe vers l'existence de ce

secret. Dans son séminaire *Répondre du secret*, Derrida dit : « c'est la mort qui rend possible et finit par rendre secret le secret » (cité par Ginette Michaud, 2006, 27). La mort serait-elle alors l'ultime tombeau du secret ?

Aux côtés d'un séducteur avançant fièrement se profilent des séducteurs et séductrices plus hésitants, toujours prêts à devenir séduits, des figures bancales, Diego Montes dans *Matador*, qui boîte, et María Cardenal, qui se jette éperdument dans le flot de la passion. Ces matadors et cette histoire sombre de deux amants pour qui la jouissance s'accompagne toujours du meurtre permettent de penser le lien entre le secret, la séduction et la mort. Clairement inspiré de la vision bataillienne de l'érotisme, *Matador* mêle mort et plaisir sexuel dans le rituel tauromachique, poussant jusqu'au bout, jusqu'au point de non-retour, le désir de deux êtres. Pedro Almodóvar confie dans son entretien :

Quand j'ai commencé à écrire *Matador*, je voulais faire un film sur la mort, la mort que je ne peux ni comprendre, ni accepter. [...] Je ne suis arrivé à rien de très profond et je n'ai pas réussi à mieux envisager la mort que je ne pourrais comprendre que si elle faisait vraiment partie de la vie (Almodóvar et Strauss 2004, 59).

Le secret de Diego Montes et María Cardenal perce dans leur étrange jouissance, dans l'orgasme mêlé au meurtre. En cherchant à nommer le mystère de la mort, le cinéaste met en place des secrets qui ponctuent le film et s'unissent à la séduction des deux personnages principaux. Ceux-ci multiplient les clins d'œil, les signes et les allusions afin de s'assurer qu'ils s'appartiennent bien. Mais, comme pour le schibboleth derridien, « plus de secret, plus de secret » (Michaud 2006, 25), le secret redouble sans cesse. Lorsqu'on croit avoir atteint le point final, la résolution de l'énigme et le secret en son cœur, on découvre le plus de secret, un secret qui se déverse toujours, qui en rajoute et ne s'efface jamais. Il y a dans *Matador* l'espoir que la mort résoudra le secret ou que le secret

permettra d'envisager la mort. Comme si la mort était le seul endroit où l'on puisse éviter le secret, non pas pour le résoudre, mais pour le remplacer par le silence, arrêter le moteur et le questionnement incessant qui l'accompagne. Mais la mort demeure, la mort qui cloue dans le lit du désespoir.

Almodóvar souligne : « la mort est une réalité aussi inévitable qu'insondable, quotidienne et éternelle et que, comme d'autres choses de notre nature, je n'ai jamais réussi à accepter », « La muerte es una realidad tan inevitable como insondable, cotidiana y eterna y que, como otras muchas cosas de nuestra naturaleza, nunca he llegado a aceptar » (Vidal 1988, 170). Si la mort demeure un mystère, les deux amants emportent leur secret dans la tombe. Le commissaire chargé de l'enquête, Ángel, Eva et les policiers découvrent les corps de Diego et María grâce aux visions d'Ángel qui voit, dans un étrange vertige, ce qui arrive à son maître. Ils contemplent les cadavres encore chauds, non pas horrifiés, mais béats d'admiration devant tant de bonheur, devant ce secret assumé jusqu'à la fin. Avec Diego Montes et María Cardenal, il s'agit de croire au secret, aussi terrible soit-il. Ce que se demandent l'un à l'autre ces êtres, c'est d'assumer jusqu'au bout le secret, c'est de porter la responsabilité du secret, dans un désespoir démoniaque, où le *daimon* est démon, posant l'impossibilité d'un salut qui ne soit pas mortel, la possibilité et l'impossibilité de l'union avec l'autre, l'impossibilité d'un pacte pleinement réalisé (alors que María et Diego avaient prévu de se tuer mutuellement, Diego, au moment du sacrifice, ne peut tuer María et celle-ci se suicide). Le sacré est ici une sphère maudite, ayant une mort sans issue comme seul terme possible. Ce que nous apprend cette sphère maudite pourtant, c'est que l'Unique, le singulier, n'est pas la seule voie du sacré. Le sacré, pour s'ouvrir, exige que l'on se tienne devant l'autre, devant l'aimé.

Il y a dans *Matador* la présence du désir d'une jouissance perverse contre lequel on ne peut lutter, mais avec lequel on vit jusqu'à la mort. Celui qui se livre, Ángel, ne prend aucune responsabilité. Il est jeune, adolescent, ne contrôle ni ses désirs, ni ses pulsions. Son auto-dénonciation<sup>6</sup>, acte moral aux yeux de la société, soulève dans le film d'Almodóvar le regard perplexe du policier et l'ironie de la jeune femme et de sa mère. Ils semblent considérer cette tentative de viol comme une blague de petit gamin qui ne connaît pas encore les conséquences de ses actes. Les responsables de *Matador* sont ceux qui assument le secret jusqu'à la mort, ceux qui ne révèlent jamais le meurtre, qui ne veulent rien dévoiler à la société de leur secret sacré. En se séduisant, María et Diego se demandent l'un à l'autre le secret, créant ainsi la crypte future de leur mort jouissive. Ils se lancent l'un à l'autre ces phrases :

La demande de secret commencerait à cet instant : Je prononce ton nom, tu te sens appelé par moi, tu dis « Me voici » et tu t'engages par cette réponse à ne parler de nous, de cette parole échangée, de cette parole donnée, à personne d'autre, à me répondre à moi seul, uniquement, à répondre devant moi seul, moi seulement, en tête-à-tête, sans tiers ; tu as déjà juré, t'es déjà engagé à garder entre nous le secret de notre alliance, de cet appel et de cette co-responsabilité (Derrida 1999, 164).

Le secret du matador devient en fait le secret d'un couple matador, un couple qui tue pour la joie que cela procure. Leur séduction s'enclenche comme une demande de « co-responsabilité ». Ils créent l'espace du secret en mettant en place de nombreux détails qui l'annoncent. María Cardenal, lorsqu'elle tue, met en pratique l'enseignement tauromachique de Diego Montes, marquant avec précision l'endroit où elle frappera, utilisant une épingle à cheveux, objet tout aussi précieux que l'épée avec laquelle le matador met à mort le *toro* à la fin de la *faena*. Elle joue sans cesse avec les attributs masculins du torero,

---

6. Après avoir agressé Eva, Ángel se rend au commissariat pour avouer son forfait.

revêtant une cape de torero pour un défilé de mode, balançant sa longue tresse dans son dos. Ces détails construisent le secret à travers le cérémonial et le rituel, ouvrant ainsi le secret vers le sacré.

Le sacré a souvent été mis en relation avec le secret, pour évoquer cette relation hors du commun qui s'établit dans la solitude : « Cette mise au secret, prescrite par le sacré, répond à une aspiration apparemment paradoxale : permettre à la conscience recluse de retrouver l'intégrité du moi désintégré par la blessure initiale » (Foch 1999, 131). Lorsque l'enceinte n'existe plus, que les murs tombent et que nulle cellule ne peut être trouvée, lorsque la séparation physique d'un couvent ne peut plus être la solution, existe-t-il encore une mise au secret qui ouvre l'espace du sacré ? La séduction autorise une mise au secret sans qu'il y ait enfermement ou éloignement définitif et radical des autres. Dans cette mise au secret, la relation que se demandent l'un à l'autre les amants pose la demande d'une responsabilité absolue permettant la foi.

Kierkegaard soulève dans *Crainte et tremblement* la possibilité d'une responsabilité au-delà de l'éthique, niant la morale générale qui pousse Abraham à vouloir sacrifier son fils dans le secret, pour son Dieu (Genèse 22). Ce même Dieu séducteur de la Bible :

Tu m'as séduit, Yahvé, et je me suis laissé séduire ;  
 tu m'as maîtrisé, tu as été le plus fort.  
 Je suis prétexte continuel à la moquerie,  
 la fable de tout le monde.  
 Chaque fois que j'ai à parler, je dois crier  
 et proclamer : « Violence et dévastation ! »  
 La parole de Yahvé a été pour moi  
 source d'opprobre et de moquerie tout le jour.  
 Je me disais : « Je ne penserais plus à lui,  
 je ne parlerais plus en son Nom » ;  
 mais c'était mon cœur comme un feu dévorant,  
 enfermé dans mes os.  
 Je m'épuisais à le contenir,



mais je n'ai pas pu.  
(Jérémie 20,7)

Le secret de la séduction dévore, car il est le secret de la foi, de la révélation d'un Autre, promesse d'existence pleinement réalisée. Se laisser séduire, c'est bien accepter d'entrer dans la foi, répondre à l'appel de la séduction en entrant dans son flot, sans se soucier du discours de la raison, du discours de la morale générale et des moqueries de ceux pour qui la médiation raisonnable est essentielle. Jean Wahl, commentant le *Journal du séducteur*, écrit :

Dieu est le plus profond des séducteurs.  
Et la méthode de l'esthéticien, comme celle du philosophe religieux, comme celle de Dieu lui-même, devra être indirecte, de façon à ce que le développement se fasse par l'initiative de l'élève — se fasse à l'intérieur et dans la liberté. Dieu se révélera par son invisibilité comme le séducteur entourant Cordélia de liens invisibles, sans rien affirmer d'abord de son amour. Dieu-homme est l'incognito de Dieu (Wahl 1998, 30).

Le parfum de la séduction garde le séducteur au secret, obligeant le séduit à se former pour pouvoir marcher sur les traces du maître, traces que l'on fera siennes en devenant Individu devant l'Absolu. La séduction et la possibilité de la foi impliquent une épreuve, épreuve dans laquelle le séducteur est reconnu comme le maître et le séduit comme celui qui est maîtrisé, dont le cœur est envahi par « un feu dévorant ». Mais dans cette épreuve, le maître s'avance incognito, le Christ, Dieu-homme, demande aux disciples de le suivre sans annoncer sa nature et la voie qu'il leur enseignera. L'épreuve est de faire le choix de suivre cet homme-Dieu, sans connaître les conséquences de ce choix, sans que le regard nous permette directement de voir en lui le maître, en lui le Dieu. Accepter la séduction, c'est accepter de se laisser dévorer, par la parole, par l'écriture, par la foi, pour pouvoir ensuite grandir dans la hutte du sacré :

Car il me réserve en sa hutte un abri

au jour de malheur  
 il me cache au secret de sa tente  
 il m'élève sur le roc  
 (Psaume 27,5)

Dieu séduit-il Abraham en lui demandant d'agir au secret ? Y a-t-il, à l'origine de la foi et du paradoxe de la foi<sup>7</sup>, le frémissement de séduction dont parle Derrida ? Lorsque Kierkegaard se met à romancer, à mettre en fiction l'histoire d'Isaac et Abraham, il se lance dans le jeu littéraire, jeu de séduction qui pousse à tendre l'oreille vers le secret de la foi, secret qui scelle au silence par son énonciation même. C'est le seul fait de confier le secret, non pas comme secret mais comme confidence, qui porte et crée le secret, c'est le ton employé, c'est la gravité de l'action menée, de l'action qu'on demande de faire, que l'on provoque. Cela se passe entre toi et moi, et les autres sauront qu'il y a quelque chose entre nous, parce que ces choses-là se sentent, créent une ambiance, une atmosphère, un parfum. Tu marcheras différemment, la tête courbée par le poids du secret que seuls toi et moi connaissons. Et ton fils sera la victime, et en tant que victime, il s'investira à son tour dans le secret. Pourquoi Isaac ne parle-t-il jamais ? Ne dit-il jamais à Sara, sa mère, que son père a voulu le tuer ? Porte-t-il à son tour le poids du secret, premier héritier de l'alliance entre

---

7. « La foi est justement ce paradoxe : l'individu, en tant qu'individu, est plus grand que le général, il est justifié devant le général, il ne lui est point subordonné, mais lui est supérieur, et il est de telle manière, observez-le bien, que c'est l'individu qui, après avoir été subordonné en tant qu'individu au général, devient, à travers le général, l'individu dont l'individualité est supérieure au général, parce que l'individu, en tant qu'individu est en rapport absolu avec l'absolu. Cette possibilité ne souffre aucune médiation, puisque toute médiation survient justement en vertu du général. Elle est, et demeure, éternellement un paradoxe inaccessible à la pensée » (Kierkegaard 2000, 110), « Troen er netop dette Paradox, at den Enkelte som den Enkelte er høiere end det Almene, er berettiget ligeoverfor dette, ikke subordneret, men overordnet, dog vel at mærke saaledes, at det er den Enkelte, der efter at have været som den Enkelte det Almene underordnet, nu gennem det Almene bliver den Enkelte, der som den Enkelte er det overordnet ; at den Enkelte som den Enkelte staaer i et absolut Forhold til det Absolute. Dette Standpunkt lader sig ikke mediere ; thi al Mediation skeer netop i Kraft af det Almene ; det er og bliver i al Evighed et Paradox, utilgængeligt for Tænkningen » (Kierkegaard 2008e, 56).

Dieu et les hommes, premier secret gardé, à redire infiniment, à faire passer, à transmettre et confier sans dire vraiment ?

Ce qui importe ici, c'est le silence qui entoure le secret, silence que l'on retrouve dans *Matador*, entre Diego et María qui ne cessent de se comprendre par des regards, portant ainsi leur secret. Lorsque María se rend compte que Diego est encore un matador, qu'il continue à tuer, elle commence à lui révéler ce qui compte le plus pour elle. Elle emmène Diego dans une petite maison perdue dans les bois, dans la chapelle où elle expose tous les objets qu'elle a trouvés et qui ont appartenu à Diego le matador. Elle demande à Diego de participer à son tour à ce rituel. Tel le séducteur kierkegaardien qui ne cesse de recréer la réalité pour s'extraire du prosaïsme historique, María fait cela :

Peu à peu, María a extrait ces objets de leur contexte historique habituel pour les réintroduire dans un espace nouveau, elle a créé un espace intime, un autel personnel, une véritable chapelle dans laquelle elle garde les reliques de son amant.

Gradualmente, María ha ido extrayendo estos objetos de su contexto histórico habitual para reintroducirlos en un nuevo espacio, ha creado un espacio íntimo, un altar personal, una verdadera capilla en la que custodia las reliquias de su amante (Yarza 1999, 17).

Dans cette chapelle, María creuse le lieu du secret et lorsqu'elle révèle celle-ci à Diego, elle le pousse à tenir au secret cet espace.

Johannes, le séducteur kierkegaardien, jouit dans le secret de son secret, le connaît. C'est pour cela qu'il n'est pas Abraham, qu'il reste chez Kierkegaard dans les limbes de l'esthétique. Il ne prendra jamais en charge cette étrange responsabilité, parce qu'il ne sera jamais tenu au secret. Le mouvement de la séduction participe du secret en voilant le séduit et le séducteur, en ne donnant pas à voir l'autre sous la lumière aveuglante des néons, mais en créant, à travers l'artifice, le simulacre, le masque, des espaces intimes. María ne devient pas

Diego, Diego ne devient pas María, mais ils portent ensemble le secret. La séduction se poursuit ainsi jusque dans la dernière scène où les deux amants miment la séduction du matador et du *toro* avant de se sacrifier mutuellement. Mort sacrée pour ceux qui se sont mis à mort, la plus belle mort dont ils pouvaient rêver, mort opérée en faisant fi du général, dans l'intimité d'une maison qui tient au secret. Mort terrible s'il en est, par laquelle Almodóvar célèbre le désir et la passion. La passion amoureuse, sensuelle de Diego et María, s'achève dans une véritable passion rappelant celle du Christ. L'union du fini et de l'infini qui caractérise la passion (Wahl 1998, 124) est bien le sacré dans lequel, au cœur de l'instant, l'être humain rejoint le transcendant. La passion de Diego et María ouvre l'espace du sacré, de l'existence pleine et véritable, tout en s'achevant dans une mort qui ne précède aucune résurrection, dans une mort désespérée, sans autre issue que la perte la plus totale, dans l'autre.

Nous avons trop souvent tendance à vouloir sortir du secret, passer outre dans la résolution du problème, se conforter dans notre chère problématique. Mais comment errer entre le secret et son absence, comment se *tenir au secret* (Michaud 2006) sans se perdre complètement ? Comment aussi ne pas ressasser cette éternelle question, celle du vague, de l'à-peu-près, du senti et du pressenti jamais clairement énoncé ? Il faudrait, comme María et sa chapelle, se construire une niche, un endroit avec non pas des tiroirs bien propres et bien découpés, mais plutôt des accidents de terrain. On pourrait faire comme Willie dans *Oh les beaux jours*, on se réserve le droit de se cacher quand on veut. On refuse la place de Winnie, l'exposition au soleil n'est pas pour nous, choisissons plutôt l'ombre, mais l'ombre qu'on creusera nous-mêmes, qu'on construira dans la dune. Il n'y a plus de rocs, plus de bons rochers solides où construire nos belles certitudes. On bâtira sur du sable, sur de l'éphémère, sur un secret bien

gardé, inconnu, jamais mis à jour.

### Image, figure et extase érotique

Dans le secret de la séduction, dans ses arômes, se prépare l'extase, extase érotique dans *Matador*, extase sacrée qui lie l'esthétique à l'érotique, qui lie l'un à l'autre. Le secret tourne autour de cette extase qui se fait dans la « nuit obscure », « noche oscura », nuit au cœur de laquelle se déploient les parfums. Parfum, arôme, *reah* en hébreu, à la racine similaire de *rewah*, distance, *ruah*, le souffle, l'esprit, l'atmosphère, l'« espace atmosphérique entre ciel et terre » (Manns 1998, 24), espace qui rappelle la bonne distance, celle nécessaire pour exister pleinement, avec les autres et avec l'Autre, distance qui éloigne de l'autre tout en promettant l'extase. La séduction pose la possibilité d'un lien sacré et érotique avec l'universel, avec le monde, lien qui s'élabore dans le particulier, dans l'expérience concrète :

Mais l'universel, ce qui est catholique en son sens originel, n'est ni la somme du particulier ni l'extrapolation formelle du concept (« homme », par exemple, est une simple abstraction). L'universel s'obtient par intrapolation — pourrait-on dire en jouant sur les mots. C'est-à-dire par l'approfondissement d'une expérience particulière qui nous permet d'entrer en contact avec toute la réalité dans la singularité d'un vécu concret. L'universel ne s'obtient pas par généralisation ni par abstraction mais par l'expérience profonde du concret — comme le suggère le mot même (« concret » vient de *concretere* « croître ensemble »). C'est une croissance conjointement à la « chose » expérimentée, une participation à la gestation même de la chose — que l'on obtient uniquement au moyen de l'amour, c'est-à-dire, si nous sommes allés au-delà de la dichotomie sujet/objet (Panikkar 2002, 14).

La communauté ne se pense pas à partir du général, mais à partir de l'autre, et de l'être — corps et esprit — sacré et aimé de l'autre, autre qui est, au départ de la séduction, objet de la séduction, et qui, dans le processus de la

séduction, peut devenir le sujet de la séduction. C'est ainsi que l'on peut être dans le monde et exister pleinement face au transcendant, par la niche creusée de la séduction.

La séduction brouille les frontières entre la matière et l'esprit. Elle pose le problème de l'incarnation, c'est-à-dire non seulement le problème du rapport entre l'esprit et la matière, mais aussi celui de la relation entre l'immanence et la transcendance. En touchant par les sens, en passant toujours par les affects, la séduction donne un corps au fantasme, car la puissance spirituelle de l'imagination affecte le corps. Les créations de l'esprit se matérialisent dans un texte qui affectera réellement le lecteur, brouillant la frontière définie entre réalité et irréalité. On retrouve ici la doctrine médiévale d'Éros, explorée par Giorgio Agamben dans *Stanze* :

La même théorie permettait aussi d'expliquer la genèse de l'amour ; on ne peut, en particulier, comprendre le cérémonial amoureux que la poésie lyrique des troubadours et du *dolce stil novo* ont légué à la poésie occidentale moderne, si l'on ne tient compte du fait qu'il se présente depuis l'origine comme un processus fantasmatique. Ce n'est pas un corps extérieur, mais une image intérieure, c'est-à-dire le fantasme imprimé par l'intermédiaire du regard dans les *spiritus phantastici*, qui est l'origine et l'objet de l'amour ; et seules, pensait-on, l'élaboration minutieuse et la contemplation éperdue de ce fantasmatique simulacre mental avaient le pouvoir de générer une authentique passion amoureuse (Agamben 1994, 54-55).

L'amour et la séduction opèrent bien à travers l'élaboration de la figure, par la possibilité d'être affecté par un objet de l'imagination, et non seulement par l'objet ancré dans la réalité. Cependant, pour que la littérature mène à la vie, ne faut-il pas que le fantasme lutte avec la réalité de l'autre, avec son corps ? L'irréalité, c'est-à-dire le fantasme, ne doit-elle pas prendre un corps réel pour toucher et ouvrir un espace sacré ? Par la lettre, le sacré, le transcendant, s'incarne et la littérature, la parole littéraire, ouvre à ce corps.

Éros est un « processus fantasmatique » (Agamben 1994, 55) qui lie le corporel à l'incorporel. La séduction est avant tout séduction, mise en marche par l'imagination, séduction de l'irréel, séduction éminemment littéraire puisqu'elle relève d'une histoire que l'on se raconte, d'un fantasme que l'on développe. Mais ce fantasme développé n'est pas désincarné, il prend corps et se confronte à un corps. La vie spirituelle est aussi la plus sensuelle, c'est-à-dire que les fantasmes deviennent véritablement vie sensuelle, vie charnelle touchant au corps. Le souffle, pneuma, et le parfum de la séduction, rejoignent le pneuma fantasmatique :

C'est précisément cette vertigineuse expérience de l'âme qui, par une inversion caractéristique de la pensée médiévale, devient célébration de l'« union ineffable » du corporel et de l'incorporel, de la lumière et de l'ombre. Et cette union, comme on a pu le découvrir en suivant la tradition néo-platonicienne, a pour médiateur spirituel le pneuma de l'imagination (Agamben 1994, 164).

« Si l'esprit ne se fait pas image, il sera anéanti en même temps que le monde » (Simon le magicien, cité par Giorgio Agamben (Agamben 1994, 107)). L'esprit se matérialise dans l'image, se matérialise dans la littérature, mais cette matérialisation entraîne d'autres fantasmes de l'esprit, d'autres vagabondages de la pensée, qui entraîneront à leur tour de nouvelles matérialisations. Lorsque l'esprit se matérialise dans la littérature, il prend un corps, corps d'affects qui touche le lecteur, le fait vibrer, le séduit. L'être qui se met en mouvement pour suivre le bien-aimé, il le fait avec son corps « Lève-toi, ma bien-aimée » nous dit le *Cantique des cantiques* (2,10). C'est un corps parfumé, un corps odorant dont on peut entendre, en mettant l'oreille sur son cœur, les pulsations, le texte vit, s'agite, la lettre éveille et s'éveille sans cesse.

Les odeurs, la myrrhe, le cyprès, les gâteaux de raisin sont les détails dans lesquels on trouve Dieu, « Der liebe Gott steckt im Detail » (Aby Warburg

cité par Agamben 1994, 107). Ces détails portent le corps dans l'écriture. Si Agamben cite la devise de Warburg en écrivant « Der liebe Gott steckt im Detail », « le Bon Dieu niche dans les détails », que l'on pourrait traduire par « le Bon Dieu gît dans les détails », il existe d'autres versions de cette maxime — qui est un renversement de l'expression populaire « Der Teufel steckt im Detail », « Le Diable se cache dans les détails » — dont une aussi attribuée à Warburg par Gershom Scholem, « Der liebe Gott lebt im Detail », « le Bon Dieu vit dans les détails » (Scholem 1971, 313)<sup>8</sup>. Par le chant du cantique, par la voix de la séduction, c'est bien de la vie dont il est question. Le *Cantique des cantiques*, sans évacuer la mort et le désespoir du divin, dessine un « Bon Dieu » dont la vie s'ancre dans le concret et dans la littérature qui permet de plonger dans les détails séducteurs. Les détails qui portent le corps dans l'écriture sont des détails qui évoquent un divin vivant, incarné, et non un divin seulement aérien, uniquement spirituel.

Lorsque l'esprit s'incarne à un point tel que l'on ne peut plus le séparer du corps, le lecteur, celui qui écoute le texte séducteur, peut se laisser totalement emporter par la parole de l'autre. Dans la séduction de la parole matérialisée, le lecteur se perd parfois, perd sa voix, ne peut que répéter, sans jamais se lasser, les phrases lues, les phrases entendues, « Reviens, reviens la sulamite » (*Cantiques des Cantiques*, 7,1), quelques syllabes, une traduction, des mots et un rythme qui envahissent l'esprit, qui font de la conscience un puits, une outre prête à se remplir sans pouvoir créer, sans pouvoir dire le

---

8. Bien que le lieu de l'origine de cet aphorisme ne soit pas encore définitivement assuré, certains l'attribuent à Flaubert, dont l'expression aurait été « Le Bon Dieu vit dans les détails » (Bertozzi 2007, 29). Il semble qu'Aby Warburg tenait particulièrement à la version « Der liebe Gott steckt im Detail » : « On remarquera toutefois la ténacité de Warburg qui, dans la conversation qu'il eut lors de sa rencontre avec Croce en 1929, soutint la version "*Gott steckt* (Dieu se cache, s'épingle) *im Detail* (dans le détail)" contre celle de son interlocuteur "*Gott ist* (est) *im Detail*" » (Caliandro 2008, 98).



sens du *reviens*, *reviens la sulamite*, une outre qui se plaît à renvoyer l'écho. *Reviens, reviens la sulamite, reviens, reviens la sulamite*. L'esprit se perd dans la contemplation, il voudrait n'avoir qu'à répéter ces quelques mots, et que tout soit dit, que tout soit compris. Pouvoir se taire et répéter sans fin, *reviens, reviens la sulamite*, pour que dans la répétition, l'intuition de l'amour, de la séduction, de la transcendance, de la perte, puisse se lever, sans que la théorie et la sécheresse de l'abstraction ne s'amuse à récupérer *reviens, reviens la sulamite* pour en faire l'interprétation. Dans les plis de la parole sans cesse répétée, la pensée parfois s'éveille. *Reviens, reviens la sulamite*, peu à peu les traits se dessinent, la fascination de la parole littéraire n'est pas déchirée, mais elle laisse place à quelques rêveries, à des mots s'alignant pour former une pensée, quelques paroles qui s'enfilent les unes à la suite des autres.

Parfois, l'esprit matérialisé, le livre et le cantique aspirent totalement le lecteur, jusqu'à amener sa déliquescence, comme l'oreiller de plumes de la nouvelle d'Horacio Quiroga<sup>9</sup>. L'oreiller nous dévore, peu à peu, lentement, nous dépérissons au contact du coussin sur lequel notre tête repose, sur lequel nos oreilles se ferment, dans lequel nos yeux s'enfouissent. Lorsque le livre se fait oreiller infernal, lorsque la parole de l'autre nous envahit à un point tel que nous

---

9. « Jordan le souleva ; il pesait extraordinairement. Ils le prirent et, sur la table à manger, Jordan coupa la taie et la doublure d'un coup de couteau. Les plumes du dessus volèrent et la bonne, la bouche grande ouverte, poussa un cri d'horreur en portant ses mains crispées à ses bandeaux. Au fond, au milieu des plumes, remuant lentement ses pattes velues, il y avait une bête monstrueuse, une boule vivante et visqueuse. Elle était tellement enflée que sa bouche apparaissaient à peine.

Nuit après nuit, depuis qu'Alicia s'était alitée, elle lui avait sournoisement appliqué sa bouche — ou plutôt sa trompe — sur les tempes ; elle avait sucé tout son sang. La piqûre était imperceptible. En secouant chaque jour son oreiller, on l'avait sans doute au début empêchée de se développer ; mais dès que la jeune femme ne put plus bouger, la succion fut vertigineuse. En cinq jours, en cinq nuits, elle avait vidé Alicia.

Ces parasites d'oiseau, minuscules en milieu naturel, parviennent à acquérir dans certaines conditions des proportions énormes. Le sang humain semble leur être particulièrement favorable, et il n'est pas rare d'en trouver dans les oreillers de plumes » (Quiroga 1985, 39).

ne savons plus qui pense, de l'autre ou de moi, lorsqu'il n'y a pas révélation, inspiration, mais que notre esprit peu à peu dépérit, la séduction nous terrasse, elle devient esclavage, car la possibilité de la maîtrise nous est absolument enlevée, nous ne pouvons plus devenir séducteur. Mais pouvons-nous toujours savoir si la séduction nous perd ou si elle nous révèle à nous-même et à l'autre ? Lorsque le livre nous dévore — et il faut toujours qu'il nous dévore un peu, car, ne l'oublions pas, le Verbe est un *feu dévorant* — l'esprit n'est plus qu'une outre, la répétition ne peut plus être reprise, les paroles vides s'enfilent les unes après les autres, les mots un temps créatifs, joyeux, deviennent des cadavres sordides, pas un jour ne passe sans qu'on les entende, sans qu'on les lise, ces mots fascinants que vomit la théorie lorsqu'elle ne sait plus penser. La reprise, au fond du lac de la répétition, nous demande de donner un bon coup de pied pour échapper à la noyade, pour échapper à l'asphyxie. La séduction demande que l'on respire à fond ses parfums, que l'on nage dans ses eaux, et que l'autre rive, un jour, soit en vue, faute de pouvoir être atteinte.

Ce qui se dit dans la répétition et dans la fascination exercée par une phrase littéraire, dans la litanie et dans les rites répétés, c'est la lutte entre l'esprit et les sens, entre l'esprit et le sens qui sans cesse se défile. La question du personnage conceptuel, traitée dans le premier chapitre de cette thèse, rejoint justement la question de la tension entre l'âme, le corps et l'esprit, incarnée dans l'incantation :

L'histoire de l'humanité nous montre dans l'homme, et uniquement dans l'homme, le combat "jusqu'à la mort" entre la vie universelle et une puissance extra-spatio-temporelle, qui veut anéantir les pôles en les divisant, désanimer le corps et décorporer l'âme : on la nomme esprit (*logos, pneuma, nous*). Il se manifeste conformément à la nature double qui est aussi la nôtre : par la discrimination réflexive (*noésis*) et par la volonté finaliste (*boulésis*). L'ancrage commun des deux, qui, en nous, est devenu le milieu excentrique

de la vie, s'appelle : le moi ou le soi. En tant que porteurs de la vie, nous sommes identiques à tous les individus (c'est-à-dire aux êtres singuliers indivisibles) ; en tant que porteurs de l'esprit, nous sommes, en plus, des moi ou des soi. « Personne », *persona* en latin, identique au grec *πρόσωπον*, désignant à l'origine le masque du mime à travers lequel parle le démon, est depuis longtemps devenu la vie violée par l'esprit, la vie au service du rôle que lui impose le masque de l'esprit ! (Klages 2008, 92).

Deleuze et Guattari appellent le personnage conceptuel Mime<sup>10</sup> et Klages, en rappelant l'étymologie de personne, s'intéresse à la victoire de la personne, du moi et du soi, « Ich oder Selbst » (Klages 1963, 62), sur l'unité du monde. Le personnage conceptuel, en étant personnage, en étant Mime, est un masque littéraire que revêtent les concepts. Si la notion de personne conceptuel ne permet pas de penser, comme énoncé dans le premier chapitre, une fusion totale opérée par la figure entre littérature et philosophie, lorsque la figure devient vie de l'esprit — et je n'entends pas ici l'esprit, au sens klagésien de *der Geist* (la raison, la logique, le *logos*), mais comme ce qui, par le souffle, met en mouvement la force de pensée tout en recevant les affects —, c'est bien parce qu'il demeure personnage et que la fusion que la littérature opère entre l'esprit et le corps ne se laisse pas totalement dire par le personnage conceptuel. Le personnage peut être creux face à la figure pleine. Si le personnage conceptuel ouvre le monde des concepts, le monde du discours philosophique, la figure quant à elle affecte toujours, elle a ainsi une certaine vie affective et spirituelle dans le monde, animée par la pensée et l'imaginaire qui s'en emparent, la contemplent, la rêvent et la forgent.

Chez Klages, l'opposition entre l'esprit, l'âme et le corps est portée à un extrême qui fait de l'esprit une puissance néfaste. Cette vision de l'esprit est problématique, car elle place celui-ci dans un système manichéen, où la vie

---

10. Voir les pages 42 et 43 du premier chapitre de cette thèse.

primitive est célébrée en ne laissant pas grand espoir pour la vie moderne, égarée dans la technique. Si je ne peux acquiescer sur ce point, la vision de la suprématie du *logos* présentée par Klages n'en est pas moins pertinente pour ma recherche. La séduction relève de l'Éros, et si, en étudiant la séduction, j'ai été amenée à penser ce qu'on pourrait appeler la plongée dans le flux de la vie (comme chez Hofmannsthal par exemple, dans la *Lettre de Lord Chandos*), c'est bien parce que l'état d'« ivresse érotique » (Klages 2008, 83) est un état qui plonge dans le mouvement même de la vie. La transcendance est pensée ici comme le dépassement de soi qui permet la suspension historique, la possibilité pour que l'amour infini, que certains appelleront le Messie, advienne.

Or, et à la différence de ce qu'affirme Klages, dans ce dépassement, le masque, *πρόσωπον*, est essentiel, car il tient au secret. La séduction passe par les masques, et notamment par le masque de l'esprit, mais aussi par le masque du corps, par la danse du corps, par les atours revêtus. Pour Socrate, Kierkegaard, Nietzsche, le masque est celui de l'ironie, et le séducteur est souvent ironique. Car pour plonger dans la vie, pour atteindre l'absolu, pour vivre l'ivresse érotique, il ne s'agit pas de pénétrer directement dans l'âme du maître, d'accéder sans détour à la vie éternelle, il faut se mettre à l'écoute du masque (masque du *logos* peut-être, mais un *logos* qui se rit toujours de lui-même), il faut se laisser prendre dans les charmes du masque, pour découvrir peu à peu sa propre voix<sup>11</sup>.

À propos de cette ivresse érotique, moment d'extase et de communion avec l'univers qui rejoint l'époque d'Hofmannsthal dans la *Lettre de Lord Chandos*, Klages écrit :

---

11. On connaît la fausse étymologie du nom latin *persona*, qui le fait découler du verbe *personare*, résonner de toute part, faire retentir. Bien qu'elle soit erronée (c'est du moins ce qu'en dit Émile Littré), le succès du lien fictif entre *persona* et *personare* rappelle l'importance de la voix, de faire retentir une voix, sa voix, dans le masque.

L'ivresse érotique ressemble si peu à un besoin quelconque que ce qui en elle est une poussée doit être qualifié de poussée de débordement, de profusion rayonnante, d'un don de soi sans mesure. Elle n'est ni besoin ni manque, mais l'excès d'une plénitude, une flamme qui répand de l'or et une fertilité porteuse de mondes (Klages 2008, 84).

L'état d'ivresse érotique, « [der] Zustand des *erotischen Rausches* » (Klages 1963, 54), ouvre sur l'*Éros cosmogonique*, « un état de plénitude débordante selon lequel l'intérieur — dans un accouchement immédiat — devient instantanément un extérieur, monde et réalité apparue [*Welt und erscheinende* (apparue, figurée) *Wirklichkeit*] » (86). Dans l'ivresse érotique, intérieur et extérieur se rejoignent dans l'image apparue. De l'extase, on verra plusieurs manifestations, l'une de contemplation, qui advient par les sens, par une plongée dans la nature et l'autre, extase que l'on atteint par l'exercice de la volonté, volonté telle qu'elle s'annule, extase artistique, extase du *duende*. La séduction peut mener à ces deux extases, car elle peut être séduction immédiate et séduction réfléchie, séduction de la matière qui éblouit et séduction d'un être qui cherche à attirer l'autre. La séduction prépare ainsi l'extase, car elle mène toujours à une sortie de soi :

S'il en est ainsi, toute extase doit parcourir deux phases : la phase dans laquelle le moi *sombre* [*untergeht* (coule, disparaît)], et celle où la vie *resurgit* [*aufsteht* (ressuscite)]. Celle-là est la partie préparatoire, celle-ci la partie d'accomplissement, la *telete* des Ordres secrets, dont Aristote (selon Synésios) a interprété avec justesse le caractère immédiat en observant que ce n'est pas par un « mathein », c'est-à-dire, par un apprentissage, mais par un « pathein », c'est-à-dire par une souffrance [*Erleidnis*, quelque chose que l'on subit, que l'on endure], que celui qui se prépare à recevoir le mystère se parfait. Le chemin qui mène à la vie passe par la mort du moi, et la vie, pour tout être doué d'esprit, ne s'acquiert qu'au prix de la mort (Klages 2008, 96).

Cette mort du moi, n'est-elle pas justement ce qui est présenté dans la corrida, dans la tauromachie parcourue par le *duende*? Mort nécessaire et éphémère du moi pour que la relation puisse advenir, passion subie pour atteindre la libération, tension du corps qui endure et s'abandonne. Cependant, et je l'ai déjà souligné, le *duende* est plus souvent rêve que réalité, les états d'ivresse érotique font partie de ces courts instants, vécus à bout de souffle et dont on sait qu'ils seront peu nombreux ou qu'ils ne seront que rêvés. Autour de ce nœud érotique se trouvent aussi la lente descente — ou faudrait-il dire ascension? — du désespoir, la découverte de la distance infinie qui nous sépare de l'autre. Lorsque Klages écrit « Le nœud érotique n'est pas une fusion [*Vermischung* (mélange)] : il lie les pôles sans les annuler » (114), il rappelle que l'amour est toujours une tension entre le soi et l'autre. Si cette tension est définitivement résolue, l'amour et la séduction s'annulent. Il n'en reste pas moins que c'est cette fusion qui est désirée, et c'est l'impossibilité tragique de ne pouvoir jamais la réaliser qui submerge les amants.

Dans la mise en marche vers l'extase, dans la séduction, c'est une transfiguration qui a lieu, univoque si l'on pense au séducteur comme à un maître incapable de se déprendre de la maîtrise, bivocale dès lors que le séduit et le séducteur se sculptent l'un l'autre<sup>12</sup>. Johannes ne veut pas posséder le corps de Cordélia, il veut le transfigurer, jouir du parfum, voir les mouvements du corps sans pour autant s'en emparer — du moins pas tout de suite. Socrate n'a cure de posséder le corps d'Alcibiade, il veut l'amener vers la beauté spirituelle, vers la vision, donc la transformation : « À plusieurs reprises, nous avons exprimé l'idée que la vision transforme le voyant ; ce qui, de toute évidence,

---

12. « Car le "sauveur" et le "messie" ont en effet ceci en commun avec l'amant créateur qu'ils ne veulent pas posséder le corps de celui qu'ils aiment, mais le "transfigurer", fût-ce au prix de l'oppression bien pire de la vie sous le joug du logos parasitaire » (Klages 2008, 114).

s'oppose le plus à l'acte de perception, où celui qui perçoit se distingue de l'objet perçu et s'assure de son être-pour-soi [*Fürsichseins*] limité » (Klages 2008, 172). L'union entre l'objet et le sujet définie par Klages est celle aussi du mouvement littéraire qui emporte pour un temps totalement le sujet, celle aussi du mouvement de la séduction qui mène vers l'amour, où les êtres ne se définissent comme des sujets face à des objets.

On dit, à propos de la panthère, que son parfum ne se perçoit pas, rappelant ainsi que la perception implique que l'on ne s'identifie pas à la panthère, que l'on ne devienne pas la panthère, car on la considère consciemment comme autre. Le parfum de la panthère, parfum de la séduction, nous place dans cet *entrebescar* singulier où nous ne percevons pas, c'est-à-dire que nous ne pouvons pas encore nommer notre objet, lui donner un lieu, mais où nous sentons et où nous partons en chasse, un peu affolés et sans bien savoir ce qui nous attend. Pouvoir, à travers la figure, aimer, c'est faire de l'aimé non pas seulement l'objet de la pensée, mais le corps réel de la transformation. L'ivresse érotique est ce vers quoi mènent l'amour, et la séduction lorsqu'elle celle-ci ouvre la confrontation à la réalité de l'autre et non à son simulacre. Cette réalité est image de la réalité chez Klages, et différente donc du fantasme, car, en mélangeant l'intérieur et l'extérieur, elle n'habite pas seulement les chambres de l'esprit.

Celui qui, dans l'extase, voit l'image, est transformé par cette vision ; le voyant est celui qui, par la force des images aperçues, change sa vie par l'autre, par le bien-aimé, la bien-aimée. Dans l'union du bien-aimé et de la bien-aimée, c'est bien une transformation qui a lieu :

ô nuit qui me guidas  
 ô nuit aimable plus que l'aube  
 ô nuit qui joignis

l'aimé avec l'aimée  
 l'aimée en l'aimé transformée  
 [...]
   
je restai et m'oubliai  
 le visage appuyai sur l'aimé  
 tout cessa je m'abandonnai  
 abandonnant mon souci  
 entre les lis oublié  
 (Jean de la Croix 1993, 97)

¡Oh noche que guiaste!,  
 ¡Oh noche amable más que et alborada!,  
 ¡Oh noche que juntaste  
 Amado con amada,  
 amada en el Amado transformada!  
 [...]
   
Quedéme y olvidéme,  
 el rostro recliné sobre el Amado :  
 cesó todo y dejéme,  
 dejando mi cuidado,  
 entre las azucenas olvidado.  
 (Jean de la Croix 1993, 96)

Au cœur du désespoir, dans la nuit la plus sombre, l'âme extatique rejoint le bien-aimé et se défait du moi, mais non de son corps érotique. Pour Klages, cette solitude, qui permet le rapport avec le monde, ne peut pas être atteinte dans la relation érotique avec un autre individu<sup>13</sup>. Et pourtant, ce « mystère le plus profond de l'âme » (116), « der Seele tiefstes und letztes Geheimnis » (Klages 1963, 89), est celui qui est exprimé dans le *Cantique des cantiques*, dans *Noche oscura*, dans *Matador*, il est celui qui passe par l'érotisme, compris comme l'ouverture à la transcendance par la matière. L'extase est ainsi toujours liée

---

13. « Mais comment est-ce que l'émotion érotique peut, lorsqu'elle devient une extase authentique, rester sympathétique ? Si l'homme en extase a non seulement abandonné son moi, mais les limites mêmes de son individualité, et s'il est alors lui-même devenu cette trinité dans laquelle s'intériorisent les pôles du monde, comment y aurait-il encore de la place dans son ivresse pour l'ivresse d'un autre ? Cela semble impossible, et s'il devenait pourtant réalité, ce serait alors le mystère le plus profond de l'âme » (116).



à la présence d'un autre au cœur de la solitude, autre imaginaire, autre divin, autre incarné. Chez Klages, cet autre est l'« Éros du lointain » :

Ce qui en distingue le frisson érotique, c'est le fait qu'au moment de l'accomplissement suprême, il reste un *Éros du lointain* [*ein Eros der Ferne*] et que dans l'ivresse l'un est à l'autre un autre avec lequel il ne se confond jamais, comme l'œil de l'univers qui le regarde dans la nuit pourpre. S'abandonner à celui-là ne signifie pas : le désirer ; embrasser celui-là ne signifie pas : se fondre à lui [*mit ihm eins werden* (devenir, ne faire qu'un avec lui)] ; et sombrer en lui signifie : s'éveiller ! La solution de ce que l'on appelle l'énigme du monde est l'intériorisation extatique du mystère du monde (Klages 2008, 117-118).

L'Éros du lointain constitue l'impossibilité de s'unir pleinement à l'Éros — on pourrait ajouter à Dieu, au Christ, à l'autre — mais la possibilité d'entrer dans sa sphère sacrée. Dans cet Éros du lointain, c'est la bonne distance que nous retrouvons, qui n'est pas la fusion et qui doit peut-être, pour s'épanouir, faire le deuil de la fusion. L'impossibilité de devenir le transcendant et de comprendre le monde fait ainsi place à une « intériorisation extatique du mystère du monde », « die ekstatische Innerung des Mysteriums der Welt » (Klages 1963, 90). La séduction se place sur le seuil de cette intériorisation, car elle place séduit et séducteur dans l'impossibilité de s'appartenir totalement et, cependant, elle indique tant le mouvement du savoir que le mouvement de la foi, en amenant à croire, à suivre et se transformer. Dans la séduction, je fais l'expérience la plus intime, dans l'espoir et dans le désespoir, de ce lointain. Pour Klages, le lointain est ce qu'on ne peut posséder, ce que l'on ne peut s'approprier par la parole raisonnable. La connaissance rationnelle cherche à saisir, donc à posséder le lointain difficilement compréhensible, en voulant le rassembler sous des concepts et des catégories connues. L'état d'extase est un état dans lequel on pénètre — et l'on pénètre corps et esprit, esprit non pas au sens de raison,

mais au sens de vie spirituelle — sans pour autant chercher à s’emparer de ce lointain, sans chercher à le faire nôtre, mais au contraire en se défaisant de notre enveloppe.

Ce à quoi mène la séduction, c’est à l’éveil, éveil des sens certes qui devient éveil spirituel, sans jamais que les sens ne soient abandonnés, sans que l’ascèse ne devienne la solution unique à l’approche du sacré. Si, dans l’Éros du lointain, c’est l’âme qui se libère de l’esprit pour Klages, ne peut-on pas penser une approche de l’Éros du lointain dans laquelle l’âme ne se libère plus de l’esprit mais s’y lie absolument ? Le savoir marque-t-il toujours la victoire du *logos* sur l’âme et sur le corps ? Ne faut-il pas penser le savoir acquis dans la vision extatique comme un savoir au sein duquel esprit, corps et âme peuvent être pensés pleinement ensemble ? Tout désir de connaissance aboutit-il à une « déréalisation du monde » (Klages 2008, 217), « Entwirklichung der Welt » (Klages 1963, 199) ? Il ne s’agit plus d’opposer, comme le fait Klages, une âme et un corps bénéfiques à un esprit nuisible, mais de penser, par la littérature, la possibilité d’union de l’esprit et du corps, du spirituel et du charnel, union dont des expériences telles que celles du *duende* nous donnent un certain savoir.

Les images pour Klages doivent permettre d’approcher le monde et l’Éros du lointain sans que les concepts ne conservent, dans ce mouvement, une suprématie sur les images poétiques<sup>14</sup>. Il s’agit de voir les images non pas comme un masque de la réalité, une illusion, mais comme ce qui participe de la réalité. Les images ne sont pas des représentations de concepts et d’idées, mais

---

14. « Si, au contraire, la vraie image originelle [*das echte Urbild*] est, par la nature de l’expérience, *quelque chose d’unique qui n’a lieu qu’une seule fois* [*etwas unwiederholbar Einziges*], elle nous amènera obligatoirement à une conception de la réalité qui ne se rattachera à l’idéalisme platonicien ni par pont ni par chemin intermédiaire » (Klages 2008, 135).

des réalités que nous percevons par l'expérience du monde, des phénomènes qui constituent le monde. Elles ne sont plus seulement les fruits de l'activité de l'esprit, les fantasmes liés à l'Éros, mais font partie du monde et sont une porte vers ce que Klages appelle « l'âme du monde, créatrice d'essences » (83), « die wesenbildende Seele der Welt » (Klages 1963, 53).

L'image s'oppose chez Klages à l'objet, par la fulguration de son apparition, par le lien essentiel et nécessaire avec l'expérience qui la fera surgir, par son ancrage dans la vie et dans l'expérience singulière<sup>15</sup>. Ce qui est en jeu ici est sa réalité dans l'expérience vécue. Elle est intime, éphémère, inséparable de son expérience, telle la littérature, telle la séduction, liée à la vie, car liée à l'expérience. Pour Klages, l'image n'est pas construite par la conscience mais reçue par l'âme. Elle est une image du lointain. Cette ouverture du lointain dans l'image nous permet de penser l'ouverture du transcendant, du sacré dans la figure littéraire :

Donc : pour celui qui brise la forme de la personne dans l'extase, le monde des faits s'écroule au même moment et à sa place resurgit *le monde des images* [*die Welt der Bilder*] dont la réalité puissante repousse tout le reste. De ce monde, l'âme voyante est le pôle intérieur, la réalité vue le pôle extérieur [*Die schauende Seele ist deren innerlicher, die geschauten Wirklichkeit ihr äußerlicher Pol*] (Klages 2008, 129).

Face à l'image, le moi se dissout pour donner à voir le lointain, échappant ainsi à la maîtrise des institutions, aux catégories imposées par la raison.

Chez Klages comme chez Agamben, l'expérience amoureuse passe par les images et non pas par le seul contact avec l'objet aimé, la personne aimée.

---

15. « l'image [*das Bild*] n'a de présence [*Gegenwärtigkeit*] qu'au moment d'être perçue [*im Augenblick seines Erlebtwerdens* (à l'instant de son devenir-vécu)]; l'objet est "saisi" une fois pour toutes. L'image coule au gré de l'expérience vécue; l'objet demeure, dure, se dresse dans une indistinction hostile à la vie. L'image n'existe que dans le vécu de la personne [*das Bild ist nur im Erlebnis des Erlebenden* (l'image n'est que dans l'expérience de celui qui vit, qui expérimente)]; l'objet existe dans n'importe quel acte de perception » (Klages 2008, 129).

C'est dire que l'amour ne peut jamais atteindre l'objet, mais il peut édifier une image qui touchera tant l'esprit que le corps. On ne peut jamais s'unir pleinement à l'autre, mais par son image, on peut s'unir au monde<sup>16</sup>. Comment penser la réalité de l'image, son rapport à la matière? Comment penser une relation éthique à l'autre dès lors que cette relation prend la forme d'une image, comprise non pas comme la pâle représentation d'un concept, illusion masquant la vérité ou appartenant au monde des simulacres, mais image comprise comme participant de la réalité? Les images rejoignent ici, sans pour autant y être identiques, la fonction que peuvent prendre les figures dans l'esprit. Image — conçue comme ce qui apparaît soudainement, une vision reçue qui doit être pensée dans la temporalité de cet instant de révélation, qui se pense toujours à partir de cette expérience subite — et figure — qui peut se détacher du moment de sa révélation, s'élaborer et se construire au fil des lectures, des mots, des souvenirs — peuvent être pensées non pas comme des objets détachés de tout corps, mais comme des corps littéraires, corps réels qui participent de la vie de l'esprit tout en affectant le corps de l'être, le corps du lecteur, lecteur du monde, lecteur du livre.

L'image chez Klages est une révélation éphémère, toujours liée à une expérience soudaine, différente de l'expérience de la perception d'un objet, mais qui marque durablement l'être qui la voit :

Je peux avoir regardé une centaine de fois la forêt derrière ma fenêtre sans avoir vu autre chose que l'objet [*ohne etwas anderes als eben nur das Ding zu erleben* (sans rien faire d'autre que seulement l'expérience de la chose)], ce même objet que voit également le botaniste; mais à un moment, lorsqu'elle s'enflamme dans le coucher du soleil, sa contemplation peut me ravir de mon propre

---

16. « Car l'expérience vécue de l'amant, même si le plus souvent il l'ignore, ne s'attache pas à la personne aimée, qui reste toujours la même [*der bleibenden Person des Geliebten*], mais à l'image de celle-ci qui, elle, coule dans le fleuve du temps [*sondern dessen mit dem Zeitstrom strömendem Bilde*] » (Klages 2008, 136).

moi ; alors, mon âme voit soudain, pendant peut-être une minute ou une seconde seulement, ce que je n'ai jamais encore vu ; quoi qu'il en soit de la durée de la vision, ce que je viens de voir était l'image originelle de la forêt [*das Urbild des Waldes*] et cette image-là ne reviendra jamais, ni pour moi ni pour quelqu'un d'autre (Klages 2008, 137).

L'image, dont j'ai fait l'expérience dans un instant de ravissement du moi, n'est pas l'écho de l'essence de la forêt pour Klages, elle est l'essence même de la forêt, elle est présentation, intime, unique et éphémère, de la vérité du monde. Klages voit en ces images des images originelles, renvoyant ainsi le monde à des temps immémoriaux et bénis dont il pense pouvoir retracer l'origine historique. Cet archaïsme présuppose la vénération de temps révolus, privilégiant une pensée qui s'oppose, peut-être facilement et dangereusement, à la technique. Ce qui m'intéresse chez cet auteur est sa pensée des images de la réalité, des images qui ne sont plus simulacres, mais lieu d'une expérience révélatrice, expérience qui permet d'accéder à une certaine vérité dans un ravissement éphémère du moi, dans une suspension de la conscience, de la capacité à penser la distance entre l'objet et le sujet. Le littéraire porte les traces de ces ravissements inconstants et les provoque. Il est ainsi à la fois le travail de l'esprit et le travail du corps. Les images littéraires peuvent constituer des vérités éphémères de l'amour, de la forêt, de la mort, vérités qui ne sont pas éternelles, mais qui, au moment où nous les percevons, agissent en nous. Si les figures s'ancrent, plus que les images brusques décrites par Klages, dans une mise en scène, dans une certaine narration, elles exigent cependant aussi la suspension de la conscience. Elles constituent notre savoir, si nous leur accordons notre foi.

Être séduit, et être séduit par la littérature, c'est accepter de suivre les figures, de se laisser porter par elles et de laisser l'esprit, pensée et imaginaire, les rêver. Pour exprimer ce qu'il appelle l'« âme du monde », Klages se sert

toujours d'exemples littéraires relatant des voluptés et émotions amoureuses générées par la nature ou exprimées par le vocabulaire de la nature. Cette union montre en quoi, chez Klages, nature et Éros participent d'un même monde et comment, à travers la littérature, les images de « l'âme du monde » trouvent leur expression. Ces images ne sont pas des métaphores pour l'auteur, c'est-à-dire qu'elles ne constituent pas un déplacement de sens où un terme est utilisé pour parler d'un objet désigné par un autre terme<sup>17</sup>. Elles sont des portes réelles pour pénétrer l'âme du monde. Klages écrit « le vin *est* le sang » (183), « der Wein *ist* Blut » (Klages 1963, 161), soulignant que pour le voyant, l'image, la figure, l'objet utilisé dans la cérémonie n'est pas là pour faire « comme si » mais doit son efficacité à la foi qu'on lui porte, à la croyance qui pose que « le vin *est* le sang ». L'auteur rappelle que « [l]a règle sacrificielle des Romains énonce en effet de manière concise : *sciendum in sacris simulata pro veris accipi* = il faut savoir que dans les sacrifices ce qui est simulé doit être pris pour vrai ! » (184). La parole littéraire, par l'appel des figures, par leur séduction, exige une foi semblable, qui pousse à prendre pour vraies les figures qui surgissent à la lecture. Le parfum du *Cantique des cantiques* envahit la chambre de celle ou celui qui le lit.

La séduction appelle à délaisser les limites rationnelles pour admettre, peut-être dans un état d'ivresse, que la figure est la réalité. Il ne s'agit plus de prendre la figure pour une représentation d'une réalité mondaine mais de faire d'elle une réalité. Le sacrifice dans la séduction littéraire n'est ainsi pas la représentation d'un sacrifice, mais il est réellement sacrifice, mise à mort. C'est l'intensité paradoxale de cette réalité littéraire, réalité du sacrifice dans

---

17. « Des métaphores, nous dira-t-on. Loin de là ! Car si nous remontons jusqu'au niveau des chants originels, nous voyons se produire, en vertu du pouvoir magique de la parole, ce qu'énonce la bouche enthousiaste du voyant » (140).

la séduction, que nous permettent de penser les figures tauromachiques. La littérature n'est ainsi pas un ramassis de métaphores (qui peuvent bloquer celle-là dans une *mimesis* du monde) mais la possibilité réelle d'un accès à la réalité du monde. Elle agit ainsi sur l'esprit et sur le corps.

Je ne peux pas suivre Klages et faire des images des visions archétypales, redonnant dans un temps immédiat des époques antérieures bénies. Cependant, faire que l'objet, sous le choc de l'image, devienne « le centre du monde » (Klages 2008, 142), « [der] Mittelpunkt der Welt » (Klages 1963, 116), permet de penser la transcendance qui peut avoir lieu dans la rencontre littéraire. Pour Klages, les images sont perçues par l'âme grâce à une étincelle, transmise du démon à l'âme (142). Dans la séduction, le démon est peut-être au départ le séducteur, mais le séduit lui-même peut se faire démon, devenir *daimon*. Le démon n'est ainsi pas extérieur au séduit ou au séducteur, il leur devient intérieur, tout en maintenant le lien avec l'extérieur.

Si l'image constitue l'extase érotique, la figure peut quant à elle amener celle-ci. L'image qui est ivresse érotique peut être le réceptacle du tout, peut nous faire pénétrer dans le monde. Dire que la « réalité des images » est « démonique et vivante » (Klages 2008, 143), c'est dire qu'il ne s'agit pas, par les images, de fixer des représentations objectives mais de plonger, à chaque fois, par chaque image, au cœur du monde. La réalité démonique et vivante est aussi celle des figures littéraires qui m'occupent ici, celle que dessine la séduction littéraire, celle qui annonce la plongée extatique.

Le travers de Klages est de faire du monde préhistorique le lieu de l'expérience de la réalité des images, et du monde moderne le lieu de la dégradation, voire de l'accès impossible des images. Passer par Klages permet cependant de penser la figure littéraire du séducteur et le pouvoir des images

littéraires dans le lien établi avec la réalité et avec la puissance érotique. À la différence de l'image klagesienne, l'image conçue par Benjamin donne à voir l'autrefois dans le maintenant, non pas seulement à partir de la contemplation de la nature, mais aussi par les arts que l'on dit kitsch et *camp*, par des œuvres qui exposent sans embarras l'artificialité de la fantasmagorie. Cette image permet de ressaisir l'histoire et non l'essence du monde. La grandeur de Benjamin, et Adorno lui-même souligne cela en commentant *Paris, capitale de XIXe siècle* (Adorno 2001, 152), est de faire jaillir l'image (image d'un lointain) au cœur de la marchandise et non pas dans le rêve d'un temps révolu. C'est ainsi dans le kitsch, dans le *camp* de l'esthétique d'Almodóvar que l'homme contemporain peut approcher l'Éros du lointain.

La « plongée au cœur du monde » constitue la possibilité de penser la dissolution du moi tout en restant en relation avec les autres, la possibilité d'accueillir la présence des autres et du monde, de réaliser que je ne suis pas seul, et que le *je* n'est qu'un grain de poussière, mais que c'est par ce grain de poussière, dans les plis de son désespoir, que je pourrai accéder au monde. Ainsi se pose l'éthique de la séduction qui permet de penser l'ouverture à l'autre. La séduction, puissance érotique, esthétique, éthique, spirituelle, est voie vers les images données dans l'extase, voie qui appelle l'exploration intérieure pour que l'extérieur puisse s'ouvrir à nous, pour que l'intérieur devienne l'extérieur et que l'extérieur devienne l'intérieur, dans une union sacrée.

L'ivresse érotique serait l'état de conscience au sein duquel on ressent l'expansion de l'espace et du temps. Or, chez Klages, cet état de conscience nous permet de pénétrer l'âme du monde : « Souvenons-nous encore une fois de la révélation mystique : l'extérieur est l'intérieur transposé dans un état de mystère » (150) mais aussi « celui qui a échappé à son moi pour devenir un avec



le battement du pouls de l'éternité, celui-là accomplit et parachève peut-être même la tentative dangereuse de conjurer les morts » (157) et il ajoute « nous pouvons définir l'essence spécifique de la vision comme une "présentification de l'absent", ou encore plus précisément comme la "présentification d'un passé" [*Vergegenwärtigung des Gewesenen*] » (157). L'extase dans laquelle nous plonge la vision est violente<sup>18</sup>. Or, ce choc avec le monde, la littérature peut le produire, car elle amène le moi à perdre ses repères, à perdre la voie connue sans pour autant laisser l'être dans le désespoir, sans le priver de la joie, sans l'empêcher de s'élancer, à son tour, sur les routes du *Cantique*.

La présentification du passé dans une image présente rejoint le temps messianique décrit par Walter Benjamin :

Les devins qui interrogeaient le temps pour savoir ce qu'il recelait en son sein ne le percevaient certainement pas comme un temps homogène et vide. Celui qui considère cet exemple se fera peut-être une idée de la manière dont le temps passé était perçu dans la commémoration : précisément de cette manière. On sait qu'il était interdit aux Juifs de sonder l'avenir. La Torah et la prière, en revanche, leur enseignaient la commémoration. La commémoration, pour eux, privait l'avenir des sortilèges auxquels succombent ceux qui cherchent à s'instruire auprès des devins. Mais l'avenir ne devenait pas pour autant, aux yeux des Juifs, un temps homogène et vide. Car en lui, chaque seconde était la porte étroite par laquelle le Messie pouvait entrer (Benjamin 2000b, 443).

C'est vers cette suspension du temps, nœud de cravate, évanouissement, duende, extase, ivresse érotique qui ouvre à une autre temporalité, anhistorique, que nous entraîne la séduction. Celle-ci pose l'extase dans son avenir. Il ne s'agit d'établir une chronologie temporelle entre l'image et la figure, de concevoir

---

18. « Ce qu'un homme accomplit extérieurement, que ce soit voulu ou non, n'est jamais autre chose qu'un processus de la vie intérieure qui s'est concrétisé de manière réactive dans un choc avec le monde. Si l'initié doit déchirer le dieu pour entrer avec lui dans un rapport de polarité, cela signifie qu'il ne parvient à la dépossession de soi qu'après avoir anéanti son soi de manière violente » (192).

qui de l'une ou de l'autre serait la première, mais d'essayer de penser, dans la littérature, le parcours de la figure, celui de la séduction, et la révélation de l'image, celle de l'ivresse érotique. S'il est vain de vouloir établir des frontières définies, on peut cependant explorer ces corps différents, leurs modes d'apparition et, ainsi, le lien entre la littérature, le sacré et le savoir.

Lorsque la littérature nomme, elle passe par les lèvres qui s'entrouvrent, par la bouche, par le corps pour provoquer le tremblement du sacré, l'apparition de « l'Éros du lointain ». La séduction du *Cantique des cantiques* place le corps, l'union du corps et de l'esprit comme l'essentiel de la littérature. L'universel généré par la littérature, c'est-à-dire la possibilité de la communauté, se pose dans l'amour incarné, donc dans le texte littéraire, dans la réalité des images et des figures, dans l'individu non pas seul, mais toujours placé en face de l'autre, face à l'autre, devant l'autre. La séduction est la tension qui permet l'universel ; en étant ni fusion, ni solitude radicale, elle est le saut de la panthère.

## MISE EN MARCHE

Et tout n'était que mort et rien que mort  
*à cinq heures du soir.*

[...]

Nul ne te connaît plus. Non. Mais moi je te chante.  
Je chante pour demain ton profil et ta grâce.  
La maturité insigne de ton savoir.

Lo demás era muerte y sólo muerte  
*a las cinco de la tarde.*

[...]

No te conoce nadie. No. Pero yo te canto.  
Yo canto para luego tu perfil y tu gracia.  
La madurez insigne de tu conocimiento.  
(Lorca, *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*)

Penser la séduction signifie penser dans une sphère où la relation à l'autre et au monde ne peut pas être envisagée uniquement sur un mode positif, l'être est déchiré dans la séduction, écartelé par l'impossibilité d'une union totale avec l'autre, par les souffrances continues générées par les rapports humains. La souffrance n'est pas ici la grande désolation que l'on peut nommer, celle qui peut s'exprimer librement par des cris et des pleurs, des hurlements incessants, déchirements de l'âme qui s'exposent. Elle est une souffrance quotidienne, douleur de la relation aux autres qui ne peut être simple, écueil des malentendus perpétuels, des incompréhensions répétées, du désir de ce que l'on appelle le cœur à cœur et qui n'advient jamais. Cette souffrance s'accompagne de joie, joie de l'amour qui devient sacré, qui importe plus que tout et ouvre sur l'infini, sur l'absolu, joie de la complicité, joie du partage, joie de la communion. Cette communion peut être littéraire, joie de l'esprit touché par le texte, ravi, dont la pensée s'éveille, car les affects ont permis l'accueil et la réception de l'autre.

La séduction agit dans les entrelacs de la douleur et de la joie, du quotidien de la confrontation du soi à l'autre.

La séduction n'est ainsi pas seulement une force d'union, une puissance d'hospitalité, elle participe aussi du désir de domination sur l'autre, d'une mise à mort de la volonté de l'autre, d'une soumission de son désir pour que le séduit désire ce que le séducteur veut qu'il désire. Dans cette tension, le chemin de la séduction peut être le lieu d'un exercice spirituel, la séduction peut être pensée comme la relation entre le maître et l'élève permettant la transformation de soi, mais la richesse de ce parcours repose dans la difficulté qu'il présuppose, dans l'incertitude du résultat. Si la séduction promet, elle n'assure rien. La séduction rappelle que, dans la relation au sacré et dans la relation à l'autre, ce n'est pas l'aboutissement qui importe, mais le quotidien des instants répétés, le quotidien d'une relation qui pourra devenir relation d'amour. L'autre restera peut-être toujours un objet pour le sujet séducteur, il ne sera peut-être jamais pleinement reconnu. Mais si cette séduction se fait éthique, alors l'autre deviendra peu à peu, aux yeux du sujet séducteur, un sujet, un séducteur à son tour, et le séducteur se reconnaîtra comme séduit. La séduction maintient la distance et constitue la quête de la bonne distance, celle qui nous permet de vivre et de grandir avec les autres. Elle trace les premiers pas érotiques permettant de penser une communauté qui puisse se former en dehors des rapports autoritaires.

La séduction exige un acte de foi que l'on doit sans cesse reprendre et répéter. Elle prépare l'extase, mais elle n'a pas besoin de la validation de l'extase. Elle peut reposer entièrement sur l'exercice spirituel qui se poursuit dans un travail quotidien, sans que l'ivresse érotique soit espérée. La séduction rend le salut possible, mais ne l'assure pas, elle rend la conversion possible,

mais ne la donne pas. Dans la séduction, le salut et la conversion ne sont peut-être pas l'important, ne sont pas l'essentiel. L'essentiel est la mise en marche, la foi et la nuit de la foi qui l'accompagne. La conversion — *conversio* : la révolution, le changement, la mutation, l'action de tourner et de se retourner — qui s'effectue dans la séduction n'est pas définitive, elle exige d'être sans cesse réitérée, elle ne donne pas la vie éternelle. L'être vit dans la séduction. Vivre dans la séduction, c'est apprendre à se laisser séduire, à séduire, à s'abandonner et à accueillir l'autre. La séduction, face à la douleur de vivre avec soi et avec les autres, dans le monde, nous demande de sortir, de trouver un espace de relation et de continuer à avoir foi. La séduction ne donne pas l'amour, mais elle exige la croyance en l'amour, même dans le plus grand désespoir, lorsque l'espérance a été perdue.

Penser la séduction correspond à penser l'entre-deux, un entre-deux à la fois spirituel et corporel, à la fois littéraire et philosophique, à la fois affect et pensée, entre-deux d'une foi qui est toujours mal assurée. Entre-deux du profane et du sacré, entre-deux de la littérature. Pour parler du sacré et de la séduction, le parfum a été privilégié, car il évoque tant l'élément aérien que l'élément matériel et corporel. L'air, souvent nommé comme le véhicule du sacré, est le souffle de l'énergie, ce qui permet de penser la relation entre la terre et le ciel, un lien entre la matière et l'esprit, entre le *logos* et le *pathos*. La séduction, pensée à partir du parfum, rappelle que le sacré n'est pas incorporel, le sacré touche le corps, comme un parfum ressenti, il éveille les sens et les agite.

La séduction exige du penseur qu'il confronte la difficulté de l'existence, la misère, quitte à s'épuiser dans cette confrontation. Si l'essentiel est de penser l'existence, et de plonger dans ses méandres, le parfum du sacré rappelle que celle-là n'est pas ancrée absolument dans le désespoir, mais que la joie est aussi

présente dans le vivre, dans la pensée qui cherche à affronter l'existence. On répète que le sacré a fui le monde, que du sacré, l'on ne jouit que des miettes, que des ruines, de vieux relents laissés par des ancêtres bien enterrés. Le sacré est alors associé aux traces<sup>19</sup>, on ne le perçoit plus, mais on contemple ce qu'il a laissé en chemin. La séduction peut mener à un sacré, non plus par les ruines, mais par le parfum, parfum qui envahit le corps, qui pénètre l'esprit et ouvre à la transcendance.

La séduction rejoint le scandale d'une médiation entre le divin et l'humain qui n'est plus médiation, scandale de la figure christique, du Dieu fait homme qui lie le divin et l'humain sans pourtant être médiation, dès lors que le Christ est à la fois Dieu et homme. Il s'agit là du scandale d'un corps qui soit corps divin, d'un Dieu qui se fasse corps. Penser un Dieu séducteur demande de penser ce corps du divin, corps de la séduction et ainsi d'interroger le lien de la matière et de l'esprit, entre la transcendance et l'immanence.

La littérature, en étant parole séduisante, permet à l'esprit de s'éveiller, de se construire, de reconnaître le monde non pas comme un outil, mais comme un autre, pleinement sujet. La séduction littéraire fait de la matière du texte une matière parfumée, elle rappelle que la littérature place le lecteur dans une sphère où pensées et affects se rejoignent absolument, dans un espace où la pensée est provoquée par le parfum, sans même que le lecteur ne soit conscient de cette provocation, sans même qu'il ne puisse la nommer. La littérature enlève parfois la parole, on suit le texte, silencieux, l'esprit semble presque endormi. La séduction met en mouvement sans que l'on puisse dire ce qui incite à se mettre en marche et elle demande que l'on suive le texte, que l'on accepte de se laisser emporter, de se laisser saisir et envahir par la parole littéraire. Sans

---

19. Voir à ce sujet le recueil de textes *Traces du sacré, Visitations* (Alizart 2008).

peut-être savoir pourquoi, l'esprit s'en remet au texte, et cette foi accordée, elle est celle d'un exercice spirituel toujours renouvelé, exercice qui exige que l'on ne cherche pas à découper le texte, mais que l'on se mette en marche, par la lecture.

On dit du parfum de la violette qu'on ne peut le sentir que seulement quelques secondes et qu'il n'est plus perceptible ensuite, qu'il endort les nerfs olfactifs et que l'on ne le discernera plus si on laisse le nez s'attarder trop longtemps près de la fleur. Tout comme la panthère, la violette éveille et s'éloigne ensuite. On a senti, on ne sent plus, et malgré les doutes, malgré l'impossibilité de savoir, il faut se mettre en marche, suivre la panthère que l'on ne voit plus, suivre la violette disparue. La quête spirituelle qui se déploie dans et par la littérature est souvent semblable ; un mot, une phrase ou un vers lus, l'esprit et le corps partent en quête, sans savoir où celle-ci mènera, sans même savoir si elle mènera quelque part. Si les résultats dans l'espace littéraire, dans la recherche philosophique et littéraire semblent souvent bien vains, paraissent n'être que des parcelles d'un savoir qui ne peut se transmettre, il faut faire du parcours l'essentiel, de la mise en marche l'espace du savoir. Le savoir se fait ainsi exercice spirituel, savoir du corps et de l'esprit qui se forge jour après jour. La séduction et les figures de l'esprit qui l'expriment permettent justement de penser le savoir littéraire comme un exercice spirituel, comme le lieu de la transformation de soi et de l'ouverture — absolue et transcendante — à l'autre. Il faut alors reconnaître que les moments de la séduction, les instants où l'on perçoit le parfum, où l'on se laisse séduire, ne sont pas des étapes à oublier, à rejeter ensuite pour aller à l'essentiel, à la découverte, à la révélation. Les moments de la séduction, de la foi accordée à l'autre, qu'il soit texte ou être, sont ce qui importe. La foi accordée dans la séduction inscrit le savoir

dans le corps.

Passer par la séduction pour penser la quête littéraire, c'est aussi se rappeler que la séduction n'est pas explosion des sens, mise en chantier complète de la raison et de la logique, libération du désir. La séduction, si elle est réfléchie, rassemble à la fois le moment où la conscience n'est plus reine, où l'être suit les affects sans pour autant nommer les sensations vécues, et le moment de la pensée, où l'esprit met en mots, forme des phrases, construit un discours. Il ne s'agit pas ici de proclamer la victoire d'une séduction qui plonge l'esprit et la pensée dans la plus grande obscurité, il ne s'agit pas d'acclamer la suprématie de forces infra ou supra-rationnelles, le retour aux pulsions vitales, mais de laisser la place au combat, combat qui est celui du *duende*, de la maîtrise acquise par la discipline jusqu'à s'effacer, de la fascination qui éveille la pensée, pensée qui s'énonce et qui s'écrit.

La séduction n'est pas tout, elle ne régit pas toutes les relations à soi et à l'autre, elle ne résume pas la littérature. Elle est une porte d'entrée pour comprendre le corps du sacré, pour penser la relation entre l'esprit et la matière, entre les affects et la pensée, entre le soi et l'autre. La séduction est un mode de relation, et penser le sacré à partir de la séduction exige de penser le sacré comme une relation, non pas seulement spirituelle, mais aussi corporelle, un sacré qui s'ouvre dans un amour corporel, s'opposant ainsi au sacré pensé comme ce qui s'atteint lorsque l'esprit se défait du corps. Le corps du sacré n'est pas, dans la séduction, simplement le corps du soi, il est aussi le corps de l'autre. C'est par l'autre que l'on pénètre dans la sphère du sacré.

Cette thèse a été un effort pour penser ensemble la figure, la pensée, l'existence et le sacré, à partir de la séduction. Face aux questions posées subsistent bien sûr les doutes. La foi doit-elle vraiment passer par le désespoir



pour poser une relation absolue au transcendant ? Est-il encore possible, dans le plus grand désespoir, dans l'échec continué de la relation avec l'autre, de lui accorder notre foi, de se donner à lui ? L'ivresse érotique n'est-elle pas un mirage littéraire, une jouissance de l'esprit qui espère la fusion dans la matière ? La séduction du sujet de la recherche a bien sûr opéré, je me suis laissée porter par les mots, les idées séduisantes, celles qui bercent et parfois réconfortent, celles qui promettent qu'il existe un espace plein, un lieu lumineux qui permette, pour un temps, d'échapper à l'obscurité du chaos.

Si les questions restent, la mise en marche se poursuit, la séduction agit.

## BIBLIOGRAPHIE

- ADORNO, THEODOR W. *Sur Walter Benjamin*. Traduit de l'allemand par Christophe David. Rolf Tiedemann, éd. Paris : Gallimard, 2001.
- AGAMBEN, GIORGIO. *Stanze : parole et fantasme dans la culture occidentale*. Traduit de l'italien par Yves Hersant. Paris : Payot et Rivages, 1994.
- ALBERTI, RAFAEL. *El matador (Poemas escénicos)*. Barcelona : Seix Barral, 1979.
- ALIZART, MARK. *Traces du sacré. Visitations*. Paris : Éditions du Centre Pompidou, 2008.
- ALMODÓVAR, PEDRO, STRAUSS, FRÉDÉRIC. *Conversations avec Pedro Almodóvar*. Paris : Cahiers du Cinéma, 2004.
- ALMODÓVAR, PEDRO, RÉAL. *Matador*. Culver City, CA : Sony Pictures Home Entertainment, Vidéodisque, 2007.
- ARÉVALO, JOSÉ CARLOS. « Le rite vu de l'intérieur ». *Critique. Éthique et esthétique de la corrida*, Tome LXIII. 723-724 (août-septembre 2007) : 583-597.
- ARTAUD, ANTONIN. *L'ombilic des limbes*. Paris : Gallimard, 1993.
- BAKHTINE, MIKHAÏL. *Esthétique et théorie du roman*. Traduit du russe par Daria Olivier. Paris : Gallimard, 1978.
- BALZAC, HONORÉ DE. *La Duchesse de Langeais. La Comédie humaine*. Pierre et Anne-Simone Dufief, éd. Paris : Omnibus, 2007, 113-226.
- BARBEY D'AUREVILLY, JULES. « Le bonheur dans le crime », *Les Diaboliques*. Paris : Librairie Générale Française, 1985, 113-176.
- BARRERA, CLAUDIA FERNANDA. *Puissances de la séduction. La présence poétique au monde*. Paris : L'Harmattan, 2009.
- BARTHES, ROLAND. *Le plaisir du texte*. Paris : Seuil, 1973.
- . *Fragments d'un discours amoureux*. Paris : Seuil, 1977.
- . *Comment vivre ensemble : simulations romanesques de quelques espaces quotidiens : notes de cours et de séminaires au Collège de France, 1976-1977*. Claude Coste, éd. Paris : Seuil, Institut mémoire de l'édition contemporaine, 2002a.

- . « Plaisir/écriture/lecture, propos recueillis par Jean Ristat, Les Lettres françaises, février 1972 », *Les œuvres complètes. Tome IV*. Éric Marty, éd. Paris : Seuil, 2002b, 199–213.
- BASHUNG, ALAIN, MONS, CHLOÉ. *Cantique des cantiques*. Paris : Wagram, CD, 2002.
- BATAILLE, GEORGES. *L'expérience intérieure*. Paris : Gallimard, 1954.
- . *L'Érotisme*. Paris : Minuit, 1957.
- . « Le sacré », *Œuvres complètes I*. Paris : Gallimard, 1970, 559–563.
- . *Les Larmes d'Eros*. Paris : J.-J. Pauvert, 1971.
- BAUDELAIRE, CHARLES. « Le peintre de la vie moderne », *Sur le dandysme*. Roger Kempf, éd. Paris : Union Générale d'Édition, 1971, 189–246.
- . « Mon cœur mis à nu », *Œuvres complètes*. Claude Pichois, éd. Paris : Gallimard, 1975.
- BAUDRILLARD, JEAN. *De la séduction*. Paris : Galilée, Denoël, 1979.
- BECKER-THEYE, BETTY. *The seducer as mythic figure in Richardson, Laclos and Kierkegaard*. New York : Garland, 1988.
- BECKETT, SAMUEL. *Oh les beaux jours, suivi de Pas moi*. Paris : Minuit, 1974.
- BENJAMIN, WALTER. « Paris, capitale du XIXe siècle », *Œuvres III*. Traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Pierre Rusch et Rainer Rochlitz. Rolf Tiedemann, éd. Paris : Gallimard, 2000a, 44–66.
- . « Sur le concept d'histoire », *Œuvres III*. Traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Pierre Rusch et Rainer Rochlitz. Paris : Gallimard, 2000b, 427–443.
- . *Charles Baudelaire : Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*. Traduit de l'allemand par Jean Larose. Rolf Tiedemann, éd. Paris : Payot et Rivages, 2002.
- BERTOZZI, MARCO. « Chasseurs d'indices. Quelques réflexions sur les formes de rationalité et les ruses de l'intelligence », *L'interprétation des indices. Enquête sur le paradigme indiciaire avec Carlo Ginzburg*. Denis Thouard, dir. Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, 2007, 25–36.
- BÉVOTTE, GEORGES GENDARME DE. *La légende de Don Juan ; Son Évolution dans la Littérature des Origines au Romantisme*. Paris : Hachette, 1929.

- BOLOGNE, JEAN CLAUDE. *Histoire de la conquête amoureuse. De l'Antiquité à nos jours*. Paris : Seuil, 2007.
- BOURGEOIS, BERNARD. « Présentation », *Phénoménologie de l'esprit*. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, auteur. Paris : Vrin, 2006, 7–49.
- BRANTHOMME, MATHILDE. *L'image du séducteur au XIXe siècle dans la littérature européenne*. Mémoire de maîtrise. Toulouse : Université de Toulouse II-Le Mirail, 2005.
- . « Jouir et mettre à mort : la séduction sacrificielle ». *Loxias*, Doctoriales IV. 18 (2007) : <<http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=1770>>. Mis en ligne le 17 juin 2007. Consulté le 15 mai 2010.
- . « Les singuliers évanouissement d'Angel : un sacré malaise ? ». *Lignes de fuite*, Hors-série. 1 (2010b) : <[www.lignes-de-fuite.net/article.php3?id\\_article=129](http://www.lignes-de-fuite.net/article.php3?id_article=129)>. Consulté le 15 mai 2010.
- . « Secrets de séducteurs, secrets de matadors ». *Post-Scriptum.ORG*, 8 (automne 2008b) : <<http://www.post-scriptum.org/alpha/index.htm>>. Consulté le 15 mai 2010.
- . « Chères paillettes, vous m'éblouissez : incursion tauromachique dans la mode ». *Lignes de fuite* (avril 2010a) : <[www.lignes-de-fuite.net/article\\_pdf.php3?id\\_article=155](http://www.lignes-de-fuite.net/article_pdf.php3?id_article=155)>. Consulté le 15 mai 2010.
- . « Le trublion de la grâce : à l'écoute du duende ». *Atopia*, 12 (juillet 2008a) : <[http://www.atopia.tk/index.php?option=com\\_content&task=view&id=111&Itemid=74](http://www.atopia.tk/index.php?option=com_content&task=view&id=111&Itemid=74)>. Consulté le 15 mai 2010.
- BROWN, FORD MADOX. *The Finding of Don Juan by Haidee*. Musée d'Orsay : Huile sur toile, 1869-1978.
- BRUNEL, PIERRE, DIR. *Dictionnaire de Don Juan*. Paris : Robert Laffont, 1999.
- BYRON, GEORGE GORDON. *Don Juan*. London : Penguin Classics, 2004.
- CALIANDRO, STÉFANIA. *Images d'images : le métavisuel dans l'art visuel*. Paris : L'Harmattan, 2008.
- CARASSUS, ÉMILIEN. *Le mythe du dandy*. Paris : Armand-Collin, 1971.
- CAU, JEAN. *Les oreilles et la queue*. Paris : Gallimard, 1990.

- CAVORET, ANNE BOUVIER. « Un séducteur paradoxal : Fabrice del Dongo dans La Chartreuse de Parme », *Littérature et séduction : mélanges en l'honneur de Laurent Versini*. Roger Marchal et François Moureau, dir. Paris : Klincksieck, 1997, 567–576.
- CLAIRVAUX, BERNARD DE. « Sermon LXXXIII », *L'expérience de Dieu avec Bernard de Clairvaux*. Jacques Brault, éd. Montréal : Fides, 1999.
- CLÉMENT, CATHERINE. *La syncope. Philosophie du ravisement*. Paris : Grasset et Fasquelles, 1990.
- COCHRAN, TERRY. *De Samson à Mohammed Atta. Foi, savoir et sacrifice humain*. Montréal : Fides, 2007.
- . *Plaidoyer pour une littérature comparée*. Québec : Nota bene, 2008.
- CORDOBA, PEDRO. « La cérémonie de la mort ». *Critique. Éthique et esthétique de la corrida.*, Tome LXIII. 723-724 (août-septembre 2007) : 561–570.
- COURCELLES, DOMINIQUE DE. « Introduction », *D'un principe philosophique à un genre littéraire : les "secrets"*, Actes du colloque de la Newberry Library de Chicago, 11-14 septembre 2002. Dominique de Courcelles, dir. Paris : Champion, 2005, 9–23.
- DANTE, ALIGHIERI. *De vulgari eloquentia*. Pier Giorgio Ricci, éd. Firenze : Felice Le Monnier, 1957.
- . *Divine comédie. Œuvres complètes*. Traduit de l'italien par André Pezard. Paris : Gallimard, 1965, 879–1675.
- DELEUZE, GILLES. *La philosophie critique de Kant*. Paris : Presses Universitaires de France, 1963.
- . *Logique du sens*. Paris : Minuit, 1969.
- . *Différence et répétition*. Paris : Presses Universitaires de France, 1972.
- . *Francis Bacon, Logique de la sensation*. Paris : Différence, 1981.
- . *Deux régimes de fous*. Paris : Minuit, 2003.
- DELEUZE, GILLES, GUATTARI, FÉLIX. *Qu'est ce que la philosophie ?* Paris : Minuit, 1991.

- DENDIEN, JACQUES, CONCEPTION. « Syncope. Évanouissement », *Trésor de la Langue Française informatisé*. En ligne. Nancy : Centre National de Ressources textuelles et lexicales, 2009, <<http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=4044266085>>. Consulté le 15 avril 2010.
- DERRIDA, JACQUES. *Donner la mort*. Paris : Galilée, 1999.
- DIDI-HUBERMAN, GEORGES. *Le danseur des solitudes*. Paris : Minuit, 2006.
- DONAPETRY, MARÍA. « Once a Catholic ... : Almodóvar's Religious Reflections ». *Bulletin of Hispanic Studies*, 76. 1 (1999) : 67–75.
- DU BOS, CHARLES. « Avant-propos pour les écrits en prose de Hugo von Hofmannsthal », *Approximations*. Paris : Syrtes, 2000, 717–737.
- DURAND, JACQUES. *Figures de la tauromachie*. Paris : Seghers, 1990.
- ÉCOLE BIBLIQUE DE JÉRUSALEM, TRAD. *La bible de Jérusalem*. Paris : Desclée de Brouwer, 1975.
- EVANS, PETER. « Almodovar's "Matador" : Genre, Subjectivity and Desire ». *Bulletin of Hispanic Studies*, 70. 3 (Juillet 1993) : 325–335.
- FELMAN, SHOSHANA. *Le scandale du corps parlant : Don Juan avec Austin ou la séduction en deux langues*. Paris : Seuil, 1980.
- FOCH, SYLVAIN. « Secret et confinement, de la cellule à l'enceinte », *Le secret*. Bernadette Bertrandias, dir. Clermont-Ferrand : Presses universitaires Blaise Pascal, 1999, 131–137.
- FOUCAULT, MICHEL. *Histoire de la folie à l'âge classique*. Paris : Gallimard, 1972.
- FREUD, SIGMUND. « Au-delà du principe de plaisir », *Essais de psychanalyse*. Traduit de l'allemand par Samuel Jankélévitch. Paris : Petite Bibliothèque Payot, 1963, 7–81.
- GIRARD, RENÉ. *La violence et le sacré*. Paris : Grasset, 1972. ISBN 2246000513.
- GOBINEAU, JOSEPH-ARTHUR DE. *Les pléiades. Œuvres III*. Jean Gaulmier, éd. Paris : Gallimard, 1987, 1–302.
- GOYA, FRANCISCO. *La tauromaquia*. Eau-forte, aquarelle, pointe sèche et burin, 1815-1816.

- HADOT, PIERRE. *Exercices spirituels et philosophie antique*. Paris : Albin Michel, 2002.
- HARTMANN, PIERRE. *Le contrat et la séduction : essai sur la subjectivité amoureuse dans le roman des Lumières*. Paris : Champion, 1998.
- HEGEL, GEORG WILHELM FRIEDRICH. *Phänomenologie des Geistes*. Hamburg : Felix Meiner, 1952.
- . *Phénoménologie de l'esprit*. Traduit de l'allemand par Bernard Bourgeois. Paris : Librairie Philosophique J. Vrin, 2006.
- HEMINGWAY, ERNEST. *Death in the afternoon*. New York : Scribner's sons, 1960.
- HENNEQUIN, JACQUES. « Séduction de l'homme, séduction de Dieu selon saint François de Sales », *Littérature et séduction : mélanges en l'honneur de Laurent Versini*. Roger Marchal et François Moureau, dir. Paris : Klincksieck, 1997, 167–170.
- HOFMANNSTHAL, HUGO VON. *Andréas et autres récits*. Traduit de l'allemand par Eugène Badoux et Magda Michel. Henri Thomas, éd. Paris : Gallimard, 1970.
- . *Der Tor und der Tod. Gedichte Dramen I, 1891-1898*. Bernd Schoeller, éd. Frankfurt am Main : Fischer Taschenbuch GmbH, 1979a, 279–298.
- . « Aufzeichnungen aus dem Nachlasse (note de 1893) », *Gesammelte Werke, Reden, Aufsätze III*. Frankfurt am Main : Fisher, 1979b.
- . *La mort et le fou. Le chevalier à la rose et autres pièces*. Traduit de l'allemand par Colette Rousselle. Paris : Gallimard, 1979c, 35–60.
- . *Lettre de Lord Chandos*. Traduit de l'allemand par Pierre Deshusses. Paris : Payot et Rivages, 2000.
- . *Électre, Le chevalier à la Rose, Ariane à Naxos*. Traduit de l'allemand par Pierre-Antoine Huré et Laurent Muhleisen. Paris : Flammarion, 2002.
- HÖLDERLIN, FRIEDRICH. « Patmos », *Œuvre poétique complète*. Traduit de l'allemand par François Garrigue. Michel Knaupp, éd. Paris : Différence, 2005, 824–834.
- HUSSERL, EDMUND. « Une lettre de Husserl à Hofmannsthal ». *La part de l'œil*, 7 (1991) : 12–15.
- . « Husserl an von Hofmannsthal, 12. I. 1907. », *Briefwechsel Band VII Wissenschaftlerkorrespondenz*. Dordrecht : Kluwer Academic, 1994, 133–136.

- JEAN DE LA CROIX. « Nuit obscure. Noche oscura », *Poésies*. Traduit de l'espagnol par Benoît Lavaud. Paris : Flammarion, 1993, 92–97.
- KANT, IMMANUEL. *Critique de la faculté de juger*. Traduit de l'allemand par Alexis Philonenko. Paris : Vrin, 1993.
- . *Critique de la raison pratique*. Traduit de l'allemand par Jean-Pierre Fessler. Paris : Flammarion, 2003.
- . *Critique de la raison pure*. Traduit de l'allemand par Alain Renaut. Paris : Flammarion, 2006.
- KIERKEGAARD, SØREN. « Journal du séducteur », *Ou bien... ou bien*. Traduit du danois par F. et O. Prior et M. H. Guignot. Paris : Gallimard, 1943a, 235–346.
- . *Ou bien... ou bien*. Traduit du danois par F. et O. Prior et M. H. Guignot. Paris : Gallimard, 1943b.
- . « In vino veritas », *Étapes sur le chemin de la vie*. Traduit du danois par F. Prior et M. H. Guignot. Paris : Gallimard, 1948, 15–75.
- . *Le concept d'ironie constamment rapporté à Socrate. Œuvres complètes II*. Jean Brun, éd. Paris : Orante, 1975.
- . *La reprise*. Traduit du danois par Nelly Viallaneix. Paris : Flammarion, 1990a.
- . *Le concept de l'angoisse*. Traduit du danois par Knud Ferlov et Jean-Jacques Gateau. Paris : Gallimard, 1990b, 157–336.
- . *Miettes philosophiques*. Traduit du danois par Knud Ferlov et Jean-Jacques Gateau. Paris : Gallimard, 1990c, 35–155.
- . *Traité du désespoir*. Traduit du danois par Knud Ferlov et Jean-Jacques Gateau. Paris : Gallimard, 1990d, 337–496.
- . *Crainte et tremblement*. Traduit du danois par Charles Le Blanc. Paris : Payot et Rivages, 2000.
- . *La dialectique de la communication*. Traduit du danois par Else-Marie Jacquet-Tisseau. Paris : Payot et Rivages, 2004.
- . *Begrebet angst. Søren Kierkegaards skrifter*. En ligne. København : Søren Kierkegaard Forskningscenteret ved Københavns Universitet, 2008a, <<http://sks.dk/BA/txt.xml>>. Consulté le 20 mai 2010.



- . « Forførerens Dagbog », *Enten-Eller. Søren Kierkegaards Skrifter*. En ligne. København : Søren Kierkegaard Forskningscenteret ved Københavns Universitet, 2008b, <<http://sks.dk/EE1/txt.xml>>. Consulté le 20 mai 2010.
- . « De umiddelbare erotiske Stadier eller det Musikalsk-Erotiske », *Enten-Eller. Søren Kierkegaards skrifter*. En ligne. København : Søren Kierkegaard Forskningscenteret ved Københavns Universitet, 2008c, <<http://sks.dk/EE1/txt.xml>>. Consulté le 20 mai 2010.
- . *Enten-Eller. Søren Kierkegaards skrifter*. En ligne. København : Søren Kierkegaard Forskningscenteret ved Københavns Universitet, 2008d, <<http://sks.dk/EE1/txt.xml>>. Consulté le 20 mai 2010.
- . *Frygt og Bæven. Søren Kierkegaards Skrifter*. En ligne. København : Søren Kierkegaard Forskningscenteret ved Københavns Universitet, 2008e, <<http://sks.dk/FB/txt.xml>>. Consulté le 20 mai 2010.
- . *Gjentagelsen. Søren Kierkegaards skrifter*. En ligne. København : Søren Kierkegaard Forskningscenteret ved Københavns Universitet, 2008f, <<http://sks.dk/G/txt.xml>>. Consulté le 20 mai 2010.
- . *Om begrebet Ironi. Søren Kierkegaards skrifter*. En ligne. København : Søren Kierkegaard Forskningscenteret ved Københavns Universitet, 2008g, <<http://sks.dk/BI/txt.xml>>. Consulté le 20 mai 2010.
- . « In Vino Veritas », *Stadier paa Livets Vei. Søren Kierkegaards Skrifter*. En ligne. København : Søren Kierkegaard Forskningscenteret ved Københavns Universitet, 2008h, <<http://sks.dk/SLV/txt.xml>>. Consulté le 20 mai 2010.
- . *Sygdommen til Døden. Søren Kierkegaards skrifter*. En ligne. København : Søren Kierkegaard Forskningscenteret ved Københavns Universitet, 2008i, <<http://sks.dk/SD/txt.xml>>. Consulté le 20 mai 2010.
- KLAGES, LUDWIG. *Vom Kosmogonischen Eros*. Bonn : Bouvier Herbert Grundmann, 1963.
- . *De l'Éros cosmogonique*. Traduit de l'allemand par Ludwig Lehnen. Paris : L'Harmattan, 2008.
- KLEIST, HEINRICH VON. « Über das Marionettentheater », *Sämtliche Werke*. München : Winkler, 1967a, 945–951.
- . « Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden », *Sämtliche Werke*. München : Winkler, 1967b, 880–884.

- . « Sur le théâtre des marionnettes », *Anecdotes et Petits Écrits*. Traduit de l'allemand par Jean Ruffet. Paris : Payot, 1981a, 101–109.
- . « De l'élaboration progressive des pensées dans le discours », *Anecdotes et Petits Écrits*. Traduit de l'allemand par Jean Ruffet. Paris : Payot, 1981b, 76–83.
- KOFMAN, SARAH. *Séductions : de Sartre à Héraclite*. Paris : Galilée, 1990.
- LACLOS, PIERRE CHODERLOS DE. *Les liaisons dangereuses*. Paris : Garnier Flammarion, 1996.
- LAPLANCHE, JEAN. *Nouveaux fondements pour la psychanalyse : la séduction originaires*. Paris : Presses universitaires de France, 1987.
- . *Entre séduction et inspiration : l'homme*. Paris : Presses universitaires de France, 1999.
- LEIRIS, MICHEL. *Miroir de la tauromachie*. Paris : Fata Morgana, 1981.
- . « De la littérature considérée comme une tauromachie », *L'âge d'homme*. Paris : Gallimard, 2006, 9–22.
- LEV, LEORA. « Tauromachy as a Spectacle of Gender Revision in Matador », *Post-Franco, postmodern : the films of Pedro Almodóvar*. Kathleen M. Vernon et Barbara B. Morris, dir. Westport, Conn. : Greenwood Press, 1995, 73–86.
- LHOTE, MARIE-JOSÈPHE. *Figures du héros et séduction : Le séducteur vu par Hoffmannsthal, Paul Valéry, Thomas Mann, Albert Cohen, Max Frisch*. Paris : L'Harmattan, 2001.
- LORCA, FEDERICO GARCÍA. « Théorie et jeu du "duende" », *Œuvres complètes I*. Traduit de l'espagnol par André Belamich, Jacques Comincioli, Claude Couffon, Robert Marrast, Bernard Sesé, Jules Supervielle. André Belamich, éd. Paris : Gallimard, 1981, 919–931.
- . « Juego y teoría del duende », *Conferencias*. Christopher Maurer, éd. Madrid : Alianza, 1984, 85–109.
- . « Llanto por Ignacio Sánchez Mejías », *Obras completas*. Arturo del Hoyo, éd. Madrid : Aguilar, 1986.
- MANNS, FRÉDÉRIC. *Là où est l'esprit, là est la liberté*. Paris : Mediaspaul, 1998.
- MARCHAL, ROGER, MOUREAU, FRANÇOIS, CROGIEZ, MICHÈLE. *Littérature et séduction : mélanges en l'honneur de Laurent Versini*. Paris : Klincksieck, 1997.

- MARMANDE, FRANCIS. « L'éthique, c'est l'esthétique de l'avenir ». *Critique. Éthique et esthétique de la corrida*, Tome LVIII. 723-724 (août-septembre 2007) : 667–679.
- MARTIN-MÁRQUEZ, SUSAN. « Pedro Almodóvar's Maternal Transplants : From Matador to All About My Mother ». *Bulletin of Hispanic Studies*, 81. 4 (2004) : 497–510.
- MENDES, VICTOR, PELLETIER, CLAUDE. *Tu comprends ? Victor Mendes*. Bayonne : Imprimerie S. Sordes, 1986.
- MICHAUD, GINETTE. *Tenir au secret, Derrida, Blanchot*. Paris : Galilée, 2006.
- MOLIÈRE. *Dom Juan : comédie*. Paris : Larousse-Bordas, 1998.
- MONTAIGNE, MICHEL DE. « Les cannibales, XXXI, livre I », *Les essais. Œuvres complètes*. Albert Thibaudet et Maurice Rat, éd. Paris : Gallimard, 1962, 200–213.
- MONTEBELLO, PIERRE. *Deleuze. La passion de la pensée*. Paris : Librairie Philosophique J. Vrin, 2008.
- MONTHERLANT, HENRY DE. *Le chaos et la nuit*. Paris : Gallimard, 1963.
- MOZART, WOLFGANG AMADEUS, LORENZO DA PONTE (LIBRETTISTE) ET ROBIN LOUGH (RÉALISATEUR). *Don Giovanni*. Waldron, Heathfield, East Sussex : Opus Arte, 2009.
- PALESTRINA, GIOVANNI I PIERLUIGI DA. *Song of Songs*. Burbank, Calif. : Harmonia Mundi, CD, 2009.
- PANIKKAR, RAIMON. « Soleil levant et soleil couchant ». *Diogène*, 4. 200 (2002) : 5–16.
- PLATON. *Le banquet. Phèdre. Apologie de Socrate*. Traduit du grec ancien par Luc Brisson. Paris : Flammarion, 2008.
- PLESU, ANDREI. *Despre îngerii [Sur les anges]*. Bucarest : Humanitas, 2007.
- PONTALIS, JEAN-BERTRAND. *Perdre de vue*. Paris : Gallimard, 1999.
- PEPELIN, CLAUDE. *La tauromachie*. Paris : Seuil, 1970.
- QUINTILIEN. *De l'institution oratoire. Quintilien et Pline le jeune : Œuvres complètes avec la traduction en français*. M. Nisard, dir. Paris : J.J. Dubrochet et compagnie, 1842, 1–498. Google Books. Consulté le 10 mai 2010.

- QUIROGA, HORACIO. « L'oreiller de plumes », *Contes d'amour, de folie et de mort*. Traduit de l'espagnol par Frédéric Chambert. Paris : A.-M. Métailié/Unesco, 1985, 35–39.
- RANK, OTTO. *Don Juan et le double*. Paris : Payot, 1973.
- RENAUT, ALAIN. « L'humanisme de la corrida ». *Critique. Éthique et esthétique de la corrida*, Tome LXIII. 723-724 (août-septembre 2007) : 552–560.
- RICŒUR, PAUL. *Vivant jusqu'à la mort ; suivi de Fragments*. Paris : Seuil, 2007.
- ROCHLITZ, RAINER. « Présentation », *Œuvres I*. Walter Benjamin, auteur. Paris : Gallimard, 2000, 7–49.
- SCHAËFFNER, YVES. « La mode XXL défile... Enfin ! ». *Elle*, 242 (Octobre 2009) : 124–128.
- SCHÉRER, RENÉ. « La composition du charme ». *Le Portique*, 12. Charme et séduction (2003) : <<http://leportique.revues.org/document571.html>>. Mis en ligne le 15 juin 2006. Consulté le 23 mai 2010.
- SCHOLEM, GERSHOM. « The Science of Judaism - Then and Now », *The Messianic Idea in Judaism and other Essays on Jewish Spirituality*. Traduit de l'allemand par Michael A. Meyer. New York : Schocken, 1971, 304–344.
- SMITH, PAUL JULIAN. *Desire unlimited : the cinema of Pedro Almodóvar*. London : Verso, 2000.
- STEINER, GEORGE. *In Bluebeard's castle : some notes towards the redefinition of culture*. New Haven : Yale University Press, 1971.
- STENDHAL. *Souvenirs d'égotisme*. Paris : Le Divan, 1950.
- . *De l'amour*. Paris : Garnier-Flammarion, 1965.
- TIRSO DE MOLINA. *El burlador de Sevilla*. Alfredo Rodríguez López-Vázquez, éd. Madrid : Cátedra, 1990.
- VIDAL, NURIA. *El cine de Pedro Almodóvar*. Barcelona : Destino, 1988.
- VILLADSEN, LISA STORM. *The rhetoric of seduction*. Thèse de doctorat, Northwestern University, 2000.
- WAHL, JEAN. *Kierkegaard, L'Un devant l'Autre*. Vincent Delecroix, éd. Paris : Hachette Littératures, 1998.

- WEIL, SIMONE. *La pesanteur et la grâce*. Gustave Thibon, éd. Paris : Plon, 1948.
- WOLFF, FRANCIS. « De la distance éthique et esthétique. La corrida entre art et combat ». *Critique. Éthique et esthétique de la corrida*, Tome LXIII. 723-724 (août-septembre 2007) : 680-692.
- XÉNOPHON. *Banquet, Apologie de Socrate*. Traduit du grec ancien par François Ollier. Paris : Les Belles Lettres, 1961.
- YARZA, ALEJANDRO. *Un caníbal en Madrid : la sensibilidad camp y el reciclaje de la historia en el cine de Pedro Almodóvar*. Madrid : Libertarias-Prodhufi, 1999.
- ZUCKER, ARNAUD. *Physiologos : le bestiaire des bestiaires*. Grenoble : Jérôme Millon, 2004.
- ZULOAGA Y ZABALETA, IGNACIO. *Torerillos de pueblo*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía : Huile sur toile, 1906.
- ZUMBIEHL, FRANÇOIS. *Des taureaux dans la tête, Dominguíñ, Vazquez, Ordoñez, Paco Camino, El Viti et El Cordobés par eux-mêmes*. Paris : Autrement, 1987.