

Se montrer en amour

Michaël La Chance

Number 198, September–October 2004

Les variables de l'amour

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/19054ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (print)

1923-3213 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

La Chance, M. (2004). Se montrer en amour. *Spirale*, (198), 38–40.

SE MONTRER EN AMOUR

EN PROPOSANT des œuvres à caractère autobiographique, qui exhibent un désir d'ailleurs, un besoin de l'autre, l'artiste suscite une activité prévisionnelle plus ou moins ouverte : il veut prévoir et déjouer les histoires par lesquelles on cherchera à reconstituer un sens de l'œuvre, une plausibilité des situations. Cet éventail de lectures possibles, c'est la plasticité immatérielle que l'artiste travaille à façonner. Il y a un rapport entre cette plasticité et un matériau sexuel/affectif sous-jacent. Nous voulons déconstruire le présupposé selon lequel la sexualité est acceptable si elle rentre dans une narration, qu'elle reste inacceptable sinon. Il s'agit de montrer que ce faisceau d'attente plus fondamentale lorsque, partant d'une indétermination sauvage du désir, l'artiste peut se poser au-delà de toute histoire possible : revendiquer la discrétion de qui « ne fait pas d'histoire », laisser le spectateur avec ses projections, lui opposer un déni cinglant : interdisant toute incarnation entre le spectateur et l'œuvre, entre le spectateur et l'artiste. Alors, qui se montre, qui parle ? « Je ne suis jamais là où vous croyez me trouver », « vous ne trouverez pas l'œuvre là où vous l'attendiez. » Revendiquant l'innocence du corps deviné, dénonçant l'indécence des histoires inventées — ou plutôt affirmant sans relâche l'excès du voir.

Les transferts narratifs

Il y a en effet quelque chose de très ambivalent dans les jeux exhibitionnistes des artistes qui nous rendent témoin de leurs relations amoureuses. C'est un travail à la limite. Exacerbé par le caractère minimal de ce qui sera divulgué, nous pressentons la révélation de quelque chose de singulier. L'œuvre suscite en nous un réflexe voyeuriste que l'on ne voudrait pas admettre ? Notre voyeurisme nous conduisant à adopter aussitôt une attitude répressive de jugement ou un déni. Toujours est-il que de tels artistes nous invitent à nous inventer des histoires à leur sujet. Des histoires que l'on esquisse dans les marges de la sexualité et de la demande affective. Et voilà qu'ils nous laissent avec notre regard, en se retranchant dans un parti pris d'innocence et de virginité. Ils se gardent bien de reconnaître quelque connivence, de signaler quelque complicité : en affaire d'interprétation, il suffit de laisser poindre une séduction pour qu'un viol interprétatif soit aussitôt justifié. L'artiste aurait raison de dire que ses œuvres ne parlent pas de sexualité, mais seulement de sa subjectivité.

Et c'est ça qui est pervers dans l'œuvre, d'être tout simplement donnée à voir, et tout à la fois support d'une profusion fantasmatique, d'un

supplément sémantique. Le spectateur est laissé dans la boucle de son interprétation, il développe une expectative voyeuriste mais est laissé à lui-même dans une littéralité mortelle entre séduire et posséder, surtout : entre ne plus séduire et être dépossédé. C'est cela la relation perverse à l'œuvre : exhiber une séduction et tout à la fois marquer comment l'objet du désir, du regard... se dissipe aussitôt que la séduction s'est épuisée. L'artiste est doublement pervers de nous l'imposer et pourtant il reste innocent. C'est une position instable où l'œuvre sera sur-interprétée, dans un excès interprétatif perpétré par le spectateur (un historien de l'art indiscret, un analyste trop curieux) qui va trop loin, ou sous-interprétée dans une indifférence plus feinte que réelle. C'est un jeu de l'oie où il faut tomber pile sur la case d'arrivée, sans quoi on recule d'autant que notre élan nous portait au-delà.

Certaines œuvres se donnent comme reliques d'une histoire personnelle. Mais cette histoire reste celle du spectateur dans son besoin quelque peu onaniste de se raconter des histoires. Il n'est pas nécessaire de revenir là-dessus. Certaines œuvres annoncent un « *portrait de l'artiste avec son amant* », « *avec sa maîtresse* », etc. — mais l'amant, la maîtresse, l'amoureux ici représentés ne sont que des exhibitions d'un désir d'ailleurs, d'une impulsion vers l'autre. Ce ne sont que des figurants dans un jeu représentationnel dont on ne peut rien soupçonner, dans une histoire du cœur qui nous échappe et dans laquelle les figurants du désir s'éloignent à grande vitesse. On croit approcher au plus intime, au cœur de sa lenteur, mais ce n'est que pour apercevoir à quelle vitesse ils s'éloignent. Et l'affection dont ces objets offrent le témoignage reste toute virtuelle et ne s'actualise que de nous faire entrer dans la course, de nous mettre en jeu : il n'y a d'objets-témoins, d'accessoires du désir, de corps-anticipés... que dans notre propre circuit d'interprétation.

Nous appartient-il de vérifier l'authenticité d'une œuvre ? L'œuvre serait authentique par ce qu'elle exprime candidement une demande affective ? Une telle demande serait une vérité dont peut se réclamer l'artiste, lequel crée et parle depuis un surgissement profond qui échapperait à tout conditionnement culturel ? Avec en sus une validation de la demande par le fait de l'énoncer : celui qui demande d'être aimé serait ainsi le plus sincère d'entre nous ! Comment parler d'œuvres et de manœuvres amoureuses sans s'y laisser prendre, sachant qu'elles ne s'adressent pas à nous ni à nos mœurs ? Il peut dire : ce n'est pas de la séduction puisque cela ne s'adresse pas à vous. La demande affective est ainsi détournée et radicalisée. L'artiste peut dire alors : mettez-vous à ma

place (mettez-vous en état de demande) ou bien passez votre chemin et ne vous occupez pas de moi. C'est donc une séduction où chacun doit renoncer à sa position d'altérité, même si les œuvres de toute évidence s'adressent à d'autres — soit ceux qui combinent les besoins affectifs lorsqu'ils sont les mêmes que ceux qui combinent le besoin de montrer. Comment regarder ces artistes et leurs œuvres « en amour » sans se laisser séduire, sans interroger ce qui travaille en nous comme inventivité amoureuse.

Alors on reste dans un rapport d'identification. On tient pour acquis que l'œuvre exprime (ou inscrit de façon plastique) effectivement la demande affective, qu'elle est bien là, que les œuvres sont des tranches biographiques bien saignantes, des portions généreuses arrosées d'un désir ruisselant : le tout offert à notre voracité. Drôle d'histoire, en tenant pour acquis que le vécu passe, que l'authenticité reste entière, que l'œuvre parle, que l'entreprise séduise, etc., nous nous ferons pourtant reprocher de ne pas avoir parlé du vécu, de l'authenticité, de la demande. Nous nous serons toujours rendus trop loin ! Et tout à la fois nous aurons maintenu notre altérité, nous aurons respecté une distance, pour mieux apprécier les miroitements de la demande : en refusant (et en acceptant) de se prêter à l'identification spéculaire, dans une profondeur du miroir qu'ouvre la demande.

Regardez ! Mais cela ne vous regarde pas

On aura tenu pour acquis que le dispositif fonctionne, que le passionnel passe. C'est pourquoi on s'est situé d'emblée du côté de l'autre, de celui qui se demande en quoi il est interpellé, de quel droit le spectateur peut-il s'immiscer dans une histoire sentimentale qui ne le « regarde pas ». Le spectateur est celui qui se demande en quoi ça le regarde. Celui qui, se constituant comme relais télépathique par lequel l'artiste peut « se voir en amour », se demande ce que cela dit sur lui-même. Car, en se racontant une histoire sur la vie personnelle de l'artiste, on se met en position de voyeur et même — dans notre excès interprétatif — de violeur. On éprouve le besoin de produire une « incarnation » de l'œuvre : de l'investir d'un récit de la souffrance, d'en faire l'aveu de l'extase, d'en énumérer le détail d'une aventure sexuelle, d'en faire l'expression de sa béance. Mais on ne peut pas faire connaître sa béance, on n'a pas de langage pour ça.

Toute création comprend une certaine évaluation, par l'artiste, de la réception de son œuvre dans le public. Que se passe-t-il lorsque l'artiste se situe d'emblée dans un registre



Diane Borsato, extrait de *Caresser la vue*, 2003-2004, impression au jet d'encre sur papier archive, 58,5 × 71,2 cm ch.

amoureux, qu'il en fait sa béance originaire : « *quémander l'affection* », mendier des miettes d'amour? Voyez mon désastre amoureux! Tel est mon désastre affectif, telle est la dévastation de mon cœur, voyez comme je me languis d'être ailleurs. Certains artistes entreprendront de travailler spécifiquement sur le transfert narratif qu'ils suscitent.

L'artiste peut susciter une activité prévisionnelle plus ou moins ouverte : prévoir et aussi déjouer toutes les histoires par lesquelles on cherchera à reconstituer un sens de l'œuvre, une plausibilité de la situation. Il peut susciter d'autres histoires, certaines encore plus déchirantes quoique moins plausibles. Cet éventail de lectures possibles, c'est la plasticité de

l'œuvre : non pas comment les choses sont mais comment elles sont perçues et attendues, dans l'horizon de nos affects. Voilà ce qu'est devenu l'amour dans cette aventure artistique : une plasticité immatérielle que l'artiste travaille à façonner et que le spectateur n'a de cesse de s'approprier. Cet éventail de possibilité de sens, ce faisceau d'expectative est d'emblée ressaisi par une structure d'attente plus fondamentale lorsque, partant d'une indétermination sauvage du désir, le monde apparaît avec la jouissance attendue de ses objets.

L'artiste peut se poser en deçà de toute histoire possible : revendiquer la discrétion de qui « ne fait pas d'histoire » — ce qui ne l'empêche pas parfois de vouloir prendre toute la place. Il peut laisser le spectateur avec ses projections, lui opposer un déni cinglant : pas de transfert, pas de transmission — et finalement pas d'incarnations possibles entre le spectateur et l'œuvre, entre le spectateur et l'artiste. « Je ne suis jamais là où vous croyez me trouver », « vous ne la trouverez jamais là où vous l'attendiez. » En tout cas, pas en chair et en os. Une telle œuvre refuse tout transfert narratif, elle se veut post-narrative, ou dys-narrative et revendique un autre mode d'inscription.

L'amour aura révélé une béance

Devant l'œuvre, nous nous racontons des histoires sur la vie personnelle de l'artiste, ou bien nous cherchons à y vérifier ce que l'on en sait. Et quand nous venons à en douter, nous dénonçons aussitôt cette histoire comme supercherie. Il n'y a qu'une chose de vraie dans cette histoire c'est qu'elle révèle notre besoin d'authenticité, notre soif d'intensité. Au départ, l'œuvre n'est qu'un leurre auquel se prendront les voyeurs. Ensuite, on ne reçoit la demande de l'artiste que de la dénoncer comme supercherie. Car nous avons le réflexe de désamorcer continuellement notre propre demande, nous nous méfions de nous-même au point de traiter nos attentes et nos émotions sur le mode de l'ironie. Le sommet de l'ironie n'est-ce pas Louis-Ferdinand Céline, dans *Voyage au bout de la nuit*, qui affirme que « *L'Amour, c'est l'infini à la portée des caniches* »?

Alors, pour nous libérer de l'ironie nous n'avons que le tragique de l'irruption de la béance. L'artiste entreprend de montrer au spectateur que celui-ci se raconte à lui-même sa propre histoire, qu'il est tout emmaillotté de ses histoires. Mis à l'épreuve de l'œuvre, je vois que je ne peux percevoir l'autre et ses relations qu'à travers mes propres relations, selon les blocages et les latitudes de mes relations et selon les histoires que je me raconte à propos de celles-ci. Si le transfert narratif est inévitable, autant le

L'AMOUR AU TEMPS DU COMPRIMÉ

jouer et le déplacer sans cesse, non pour fantasmer un récit originel et secret, mais pour amener le spectateur à se reconnaître dans ses récits. C'est à se donner l'évidence de l'emprise de l'imaginaire que le spectateur peut reconnaître son articulation symbolique, à moins de déclencher une régression sur un « moi » qui porte la fiction de notre cohérence et de notre légitimité. On assiste alors à un renversement des rôles, on croyait construire pièce par pièce le biographème de l'artiste. C'est bientôt l'artiste qui nous prête les accessoires d'une mise en scène de soi à soi.

Il est vrai que l'appréciation de l'art requiert une générosité de la part du spectateur. S'il n'est pas généreux, il ne fait rien de l'œuvre, il ne l'anime pas de ses désirs et de son imagination. Il y a un moment d'amour chez le spectateur inspiré. Ce qui n'empêche pas certains artistes de considérer ce moment d'amour chez le spectateur comme un dû, comme ils l'exigent peut-être de leurs conjoints. Ainsi l'œuvre peut-elle être entièrement absorbée par une exigence passionnelle, ou bien elle peut aussi ouvrir l'illimité d'un rapport à soi. Car toute perception est déjà un mouvement du corps propre, toute image est un événement suspendu dans la vie.

Je me suis contenté de rappeler le parallèle entre signification et séduction. Signifier et séduire, dans les deux cas il y a un même jeu du voiler. L'histoire que l'on se raconte est comme le voile jeté sur l'œuvre, un voile qui la montre de la cacher, qui la cache de la montrer. La logique du désir est déjà présente dans l'articulation des codes. Inversement la possibilité de faire sens surgit au cœur de la séduction. À son désenchantement des objets amoureux, l'artiste veut substituer la plénitude du visible, la prégnance d'un sens. Car il apparaît d'emblée que l'amour ne pourra pas combler les lacunes du symbolique : « nul don, fût-il de l'amour, n'apaise complètement l'insaturation symbolique. Une béance subsiste toujours...³ ». Et l'art doit souvent son existence à cette béance que l'amour aura révélé.

MICHAËL LA CHANCE

1. Notre réflexion prend pour point de départ la photographie dans les arts contemporains : cf. « La Beauté obscène. Robert Mapplethorpe », *Trans. Revue de psychanalyse*, 7, 1996, pp. 125-148. Cf. aussi « Passions photographiques. Ecchymoses de l'art contemporain », dans Francine Belle-Isle (dir.), *Biffures. Revue de psychanalyse*, 1, Automne 1997, pp. 97-112.
2. C'est l'intitulé d'une exposition de Carl Bouchard. Cf. Guy Blackburn, Michaël La Chance, Jean-Ernest Joos, *Carl Bouchard. Se voir en amour*, Séquence Arts visuels et médiatiques, Éditions Le Sabord, 2001.
3. Cf. Moustafa Safouan, « De la structure en psychanalyse », dans Oswald Ducrot, Tzvetan Todorov, et al., *Qu'est-ce que le structuralisme?*, Seuil, 1968, p. 271.

« **L**e médicament redresse tout autant les humeurs des sujets que leurs érections défaillantes. Nous sommes la génération RX prise dès son plus jeune âge dans l'assuétude du Ritalin, jusqu'à la consolation antidépressive. Les sexologues emploient déjà l'expression "chem sex" pour désigner la libido sous l'influence du losange bleu Viagra®. Il suffit de penser à cette publicité où un caucasien atteint d'une légère surcharge pondérale sautille jusqu'à son travail, fier d'avoir pu retrouver une érection ancienne. Une provision de contenants de comprimés sur une table de chevet représente désormais l'unique assurance d'une providence portable. Comme le demande Édith Piaf : "À quoi ça sert l'amour?" »

Je n'ai aucune attirance pour les délinquances du *Mangeur d'opium* de Thomas De Quincey, les expériences mescaliniennes d'écriture d'Henri Michaux ou les dépendances de William Burroughs. Écrire sous influence tient à une excroissance du désir de normalité, à une esthétique de la réserve et du défilement. Raconter l'influence ne revient qu'à observer un tremblement d'ombres : soi.

Nous ne pourrions supporter de côtoyer une seconde le revendeur mafieux. Plutôt l'amour pour celui aseptisé du comptoir des apothicaires avec leurs employées composites de dragées, les petits piluliers vivants, pharmaciennes asiatiques appliquées à remplir les ordonnances. Un dépôt de barbituriques, l'étagère des hypnotiques, des antidépresseurs dans une arrière-boutique et dans ses importants contenants blancs « familiaux » ont quelque chose de rassurant. Un dévot y verrait un sanctuaire, un amoncellement de béquilles de toutes tailles, une preuve de l'efficacité du saint local. Ma bigoterie tient aux rites rassurants de la délivrance de la posologie dans l'affairement de petites mains jaunes surmontées de puissantes myopies. Dégoût pour le monde interlope et pour la jouissance hors-la-loi. Notre préférence : celle du corps sous prescription de l'homme ordinaire, de l'employé avec numéro matricule remboursé par un système d'assurance collective et menant de front une belle carrière universitaire de même qu'une dépression majeure.

Délice de n'être nulle part, de ne rien produire, d'interpréter des textes désuets et de faire face au vieillissement de ses facultés dans l'aménité générale d'une existence dérisoire ponctuée par de longues vacances et des plages horaires aussi vides que celle de l'île du Prince-Édouard. La fascination pour le comprimé par-

ticipé d'une poétique du désœuvrement, de l'amour irresponsable pour le temps qui passe, de la bonté d'un abrutissement complice avec les médias, le quotidien, la publicité. Une manière froide de se réconcilier avec la terreur d'un monde déjà au point de congélation.

Besoin infini de consolation

Ce texte est constitué de petites bouffées d'écritures, d'une bonne humeur chimiquement entretenue. Une lettre d'amour à mes survivants. Non que j'aspire à disparaître avant mon éligibilité actuarielle — délicatement acheminée annuellement sous pli par mon employeur — mais simplement de rendre manifeste l'écriture d'un désarroi depuis le malheur commun. C'est le récit d'un désespoir banal, d'une supplication silencieuse. Comme si, se réveillant seul, on cherchait quelqu'un qui n'est plus là depuis des années. Consolation de la philosophie? Dieu est peut-être mort, mais la pharmacie reste notre perpétuel secours : toujours fraîche avec un néon ouvert en forme de vingt-quatre heures. Hubert Aquin dans *Trou de mémoire* décrit le principe d'insignifiance au fondement de la consistance heureuse des sujets : « Je ne cesserai jamais de m'étonner qu'il y ait des gens qui vivent normalement, qui rentrent tous les soirs au foyer pour y prendre le repas eucharistique et qui, perpétuels en cela qu'ils se meuvent, tournent en rond avec un bruit régulier de machine à coudre. Cela me fascine et me renverse, car ma vie n'est qu'un enchaînement désordonné de coups de foudre et de syncopes ».

Je ne peux imaginer mon existence à jeun, soumise, par cette lucidité dérisoire à la nécessité du travail sérieux et à la réalisation d'une tâche. Temps serré de celui qui, concentré sur son ouvrage, en oublierait ses chats et les bruits du dehors. Cette striction rappelle les phases les plus déplaisantes du développement psychologique. Invariablement, mon esprit ne peut faire advenir quelques faisceaux de son instable complexion. Je tiens en horreur toutes les formes de sobriété; même le sommeil naturel venu à la suite d'une accumulation d'efforts musculaires.

L'idée de subir une séparation ou de ne sentir aucune influence m'effraie comme s'il s'agissait du rejet par les membres fantômes d'un corps mystique qui me priverait d'une participation à la communion des saints. L'incarnation implique, depuis l'abandon du sein maternel, l'acquiescement à tous les paliers d'une béatitude négative, un rapiècement de