

MARC LE BOT

L'amour comme amour et l'art comme art

Pour que le monde ne devienne pas désenchanté, mieux vaut ne pas croire aux miracles. Mieux vaut ne pas croire à l'amour comme coup de foudre ni à l'art comme inspiration créatrice: l'un et l'autre, comme venus du ciel, vous tombant sur la tête. Ni l'amour ni l'art ne sont des réalités absolues. La preuve en est que leurs formes sont toujours liées dans l'histoire. Bien des cultures parlent d'un art d'aimer: elles décrivent maints artifices d'une érotique. Et les témoignages que donne une civilisation des relations qu'aujourd'hui nous disons «amoureuses» se trouvent dans les arts.

En Occident, vers le XII^e siècle, l'amour qu'on dit «moderne» et dont les grandes formes sont restées actuelles naît en connivence avec une forme poétique. Naissent ensemble, s'élaborant l'un l'autre, l'amour comme amour et l'art comme art. Ainsi ce que nous nommons «art» serait le creuset et serait l'épure de l'art d'aimer. Et l'amour serait la force vive et il serait la fin visée par le travail de l'art.

*

Cet événement est manifeste dans l'œuvre des troubadours et il aurait permis une prise de conscience des liens universels entre amour et art. Si bien que notre culture, depuis lors, se serait pour beaucoup attachée à penser l'historicité et la nécessité de cette relation. Depuis que les troubadours en sont venus à penser qu'aimer et faire œuvre d'art sont deux effets d'une même activité de langage, l'Occident n'a pas cessé de méditer, chez lui et dans les autres cultures qui ont à cet égard des comportements très divers, parfois opposés, ce qui fait qu'amour et art sont nécessairement liés.

Ce serait une des tâches culturelles que nous aurait confiées l'histoire dans les temps présents. Cette tâche, certes, ne nous donne aucune supériorité ni en amour ni en art. Peut-être même pensera-t-on le

contraire, non sans raisons. La tâche est un peu abstraite. Alors que le lien entre amour et art est universel, nous porterions une attention obsessionnelle à ce qui lie savoir et jouir. Au point que cette attention deviendrait perverse. Ou ne serait peut-être qu'un travail de deuil qu'on peine beaucoup à accomplir. On ne fait jamais la théorie historique que de réalités dont l'existence est, sinon achevée, du moins menacée. C'est quand elles sont mortes ou qu'elles vont mourir que les choses se donnent, pour peu que ce soit, à comprendre.

*

On ne se dérobe pas à une tâche historique, quand bien même on sait qu'un jour, elle aussi aura fait son temps. Ça ne dépend pas de nous; c'est ça qu'on a à vivre. Cette tâche nôtre est de savoir comment, sinon pourquoi, notre culture d'Occident a isolé et cultivé pour elle-même cette forme d'activité mentale dont l'avvers et le revers sont l'amour comme amour et l'art comme art. Cette question, elle, n'est pas abstraite si même ses démarches le sont parfois. Elle ne met pas seulement en cause près de dix siècles de morale amoureuse et d'activité artistique. Surtout, elle affronte dans le temps présent une terrible menace qui est venue peser sur des réalités, amour et art, à quoi nous demeurons attachés. La menace est celle des amours et des arts réduits à des stéréotypes: à des modèles normalisateurs véhiculés par le flux bourbeux de la «communication» portée au rang de «culture» par le moyen de ses «médias». Là, les liens entre amour et art ne tiennent plus que par des bouts de ficelle qu'on ramasse parmi les gravats: en témoigne quotidiennement le musée médiatique.

La menace du désenchantement vient de là. C'est celle qui met en avant l'idée de «créativité» spontanée et qui méconnaît l'essentiel: l'amour comme travail d'amour et l'art comme travail d'art.

Ce qui est nommé amour est un réseau de relations qu'on noue avec les autres êtres et choses. Les formes de ce réseau sont infiniment différentes, voire opposées, selon les cultures. Mais leur champ symbolique est le même: ces liens mettent en cause le désir de l'autre et ils impliquent la sexualité pour autant que l'autre, pour chacun, est par excellence l'autre de l'autre sexe. Aimer fait l'expérience d'une différence qu'on ne peut réduire. L'amour est l'expérience même de l'altérité.

L'expérience de l'altérité a pour enjeu une échappée symbolique à notre destin mortel. La perspective de la mort clôt sur soi la destinée humaine: elle en fait une solitude. L'expérience de l'amour, étant celle de l'altérité en ce que celle-ci a d'irréductible, est une relation de présence à l'autre comme autre: tout opposée au désir de le maîtriser, ne fût-ce que par le savoir. Celui qui aime s'émerveille: quelqu'un ou quelque chose est là qui pourrait ne pas être. Aussi l'amour est-il toujours fait de joie et d'angoisse. Cette présence à l'autre dénie l'espace et le temps puisqu'elle ne veut rien savoir de rien que de cette présence.

Par cette dénégarion, elle provoque l'expérience d'une immortalité symbolique: elle ouvre une vie à l'autre vie, à la vie autre. Cette issue symbolique à la mort et à la solitude est constamment décrite par métaphore dans les poèmes comme dépassement de soi, voire comme fusion avec l'autre.

*

L'universalité de ce qu'aujourd'hui nous nommons «amour», si elle a la sexualité comme condition biologique, doit son caractère universel à la constance de certains effets psychiques. Qu'il s'agisse de Pâris et Hélène, de Tristan et Yseult, une psychologie est en cause quand même Homère ne cherche pas les mots pour la dire et s'en tient à décrire les comportements. Pourtant une autre constante existe où se manifeste l'amour, quelque nom qu'on lui donne. Il s'agit de la pratique amoureuse comme pratique. Malgré toutes les différences, le jeu et les enjeux sont les mêmes dans la forêt de Brocéliande et dans la plaine de Troie. La considération de l'amour comme un art d'aimer, comme une érotique, comme une pratique, devrait logiquement précéder celle des effets psychologiques: les effets ne sont jamais que seconds.

Le lien de nécessité qui unit amour et art, tel que notre culture s'y rend attentive depuis le XII^e siècle environ, ne donne guère lieu, par malheur, qu'à des spéculations psychologiques. L'art nous rappelle à un tout autre objet d'étude: le travail d'art comme art et le travail d'amour comme amour sont le même. Le penser serait la fondamentale tâche historique que nous aurions à assumer dans le domaine de notre culture.

*

Les relations humaines sont des relations de langage (en donnant, par nécessité, à ce terme une extension qui outrepassa le seul usage de la parole). Ces relations langagières sont, toutes, équivoques. Elles ont, toutes, une finalité pratique: maîtriser l'ordre des choses et le modifier pour en faire usage, par le travail des signes. Cette finalité existe dans les relations amoureuses: elles aussi mettent en cause l'agressivité et le désir de possession. Mais tout acte de langage échappe aussi, en quelque mesure, à ce désir de maîtrise: quand la langue se retourne sur soi, interroge ses propres virtualités formelles, les exalte en les exhibant et, amoureuse de soi, se transfigure en cette langue inusuelle que nous nommons «art».

Le point de rupture entre ces deux démarches langagières qui s'opposent entre elles comme les deux pôles d'une même sphère, est la question de l'altérité. La langue usuelle vise à ce que l'homme se rende «maître et possesseur de la Nature», maître de toutes choses et de tout autre afin de les plier à son usage. La langue inutilitaire de l'art se reconnaît d'abord elle-même, langue singulière dont l'existence est contingente, comme autre encore que tout ce qu'elle-même peut savoir

de soi: toujours surprenante ou nouvelle en ses sons et rythmes singuliers dans les poétiques singulières dont elle fait l'histoire. Elle devient à elle-même son autre énigmatique. Et puisque c'est elle qui distingue tout réel en lui donnant un nom qui, historiquement, lui convienne, quand elle-même exalte sa singularité toujours nouvelle, c'est tout autre être ou chose qu'elle nomme, dont elle exalte l'irréductible et merveilleuse altérité.

L'expérience de l'altérité comme effet de travail de langue est ce que nous nommons la «beauté».

*

Le travail formel de la langue est le travail de l'art ornant de ses propres bijoux la langue qu'il parle. Les formes ont un sens. L'art y insiste. Le sens le plus général, celui de toutes formes artistiques est: l'amour de l'autre comme autre; l'exaltation de la beauté que lui donne la beauté de la langue. Et il est donc advenu, vers le XII^e siècle, que l'amour comme amour et l'art comme art, non seulement soient donnés ensemble, mais qu'ils se soient donnés comme le même, exactement. Deux livres assez récents (et tous les deux admirables) ont relevé cet événement. Giorgio Agamben a publié en 1977 chez Einaudi à Turin, en 1981 chez Christian Bourgois à Paris, un livre intitulé *Stanze*: une de ses parties, au titre de «L'éros mélancolique», fait allusion au travail formel et énonce l'enjeu de la poésie des troubadours et de celle des poètes du *dolce stil novo*. Jacques Roubaud, dans *La fleur inverse* qu'il publie chez Ramsay en 1986, analyse, lui, longuement et par le détail, le travail formel des troubadours et ses effets mentaux.

L'Occident n'a pas inventé l'amour «moderne» par l'office de ses troubadours dans le cadre des «cours d'amour». Parler d'«amour courtois» est mal dire, est rater l'essentiel de ce qui est à dire. Les conditions pratiques, matérielles et sociales, sont une chose: des espaces séparés de la misère; des temps de loisir. Elles rendent possible une invention qui touche les mœurs, particulièrement les mœurs amoureuses: des chevaliers désœuvrés par une paix relative continuent de jouer leur agressivité par les armes, mais dans de pacifiques tournois; et ils s'attachent donc aussi aux relations affectives, non moins ambivalentes que les rapports entre les hommes d'armes, que les troubadours nomment l'«amors». Or l'amour est pensé par les troubadours comme un lien qui crée ses propres termes: pliez-vous au travail de la langue dans le poème, aimez la langue et vous aurez ensemble la Dame et l'Amant à qui seule la langue peut donner existence. Ainsi, amors est presque un nom propre; amors désigne une réalité comparable à celle des êtres mythologiques. Il nomme une force qui vous travaille: qui travaille la langue en vous et, puisque vous êtes êtres de langage, vous travaillez, vous. Aimer est dire les mots de l'amour si bien qu'un tissu de signes drape les amants ensemble.

Toute la modernité de l'amour moderne est là: le lien d'amour se noue par travail de langue. En quoi consiste ce travail pour les troubadours, Jacques Roubaud le dit au long de 349 pages. L'essentiel en est peut-être ceci: on reconnaîtra aux troubadours, dit-il, une invention plus limitée que celle de l'Amour même: «on leur reconnaîtra ici, dans cet essai, une invention à la fois plus limitée et plus singulière, plus orgueilleuse et plus bouleversante: l'invention ou découverte des troubadours n'est pas l'amour; elle est que l'amour est inséparable de la poésie ... L'originalité, la spécificité propre du grand chant des troubadours tient en premier lieu en cette affirmation: la poésie ne se peut pas sans amour. L'amour n'existe pas sans la poésie qui le chante ... En second lieu les troubadours ont inventé que le chant d'amour serait plus qu'une union indissoluble de mots et de sons disant l'amour ... ils ont donné un support, un lieu et une marque à ce lien, à cet *entrelacement*: c'est la *rime* ... Les troubadours font de la rime l'élément moteur d'une *forme* et, de cette forme, la canso, «chanson», une manifestation et un manifeste à la fois de l'amour et de la poésie.»

Un travail de langue, la rime, produit la forme symbolique de l'entrelacement de l'amour. Ceci est vrai, toujours, de tout art. C'est cette pensée que les temps présents nous donnent pour tâche de penser. Il n'y a rien de plus urgent aujourd'hui; rien de plus essentiel pour le devenir de ce que nous nommons «culture».

*

Un peu plus tardivement, vers la fin du XII^e siècle, dans le même temps où Dante fait la théorie du *dolce stil novo*, Giotto fait figure de premier artiste moderne: la poésie était dès longtemps réputée un travail intellectuel, non la peinture; Giotto fait de l'artisan-peintre un artiste et de l'art du peintre cet art auquel nous réservons souvent le mot «art». Dante et Giotto sont les deux figures éponymes, dans notre culture, de la poésie et de l'art. L'amour comme amour et l'art comme art naissent ensemble dans les mots et dans les images. La première fresque du cycle franciscain d'Assise est une histoire terrible de haine-amour: François, nu, jetant ses habits à la figure du marchand d'habits qu'est son père. Il faudra quelques décennies pour que quelque chose des mœurs de l'amour courtois passe dans l'imagerie peinte. Mais l'œuvre entière de Giotto est une de ces formes qui, comme l'«entrelacement» des rimes dans les sextines des troubadours, touche aux relations passionnelles: chacune de ses images, à Assise et Padoue, est faite de tensions entre lignes et couleurs où des groupes humains jouent leur amour-haine.

Le lien passionnel que l'art permet qu'on noue avec le réel perdure quand même les temps sont venus où il doit prendre des formes nouvelles. À imaginer même que la «post-modernité» vienne mettre fin

à l'Histoire comme la modernité l'a comprise, à constater que nous sommes sollicités en effet de penser nos relations humaines en termes de multiplicités brouillées et indécises, d'indétermination et de hasard, de chaos peut-être, mais aussi parce qu'on peut croire (comme je le crois) que cette situation historique n'est ni pire ni meilleure qu'une autre, que c'est comme ça et qu'il nous faut faire avec ça, il reste que la tâche intemporelle de ce que depuis trois ou quatre siècles nous nommons «art» demeure d'affronter l'autre comme autre et, par là, d'affronter le destin. Si l'amour courtois ou l'amour moderne ont fait leur temps, nous n'aurons pas de nostalgie. Le nom de l'amour ou le nom de l'art et bien d'autres noms encore, venus ou à venir, nomment et nommeront toujours cet affrontement à l'autre où se dénouent les solitudes.

*

Or l'art de peindre, aujourd'hui, témoigne de fascinantes transformations. À ne suivre que le fil rouge de la représentation de scènes d'amour en peinture, rien n'a beaucoup changé depuis les Vénus de Giorgione et de Titien jusqu'aux lesbiennes de Courbet. Rien, non plus, sur le registre de la compassion et de la tendresse, entre la déploration du Christ peinte en 1311 par Duccio à Sienne et les périodes bleue et rose de Pablo Picasso. On passe du sacré au profane; d'une pensée de la nudité qui emprunte aux mythes, au libertinage.

Francis Bacon, Balthus et d'autres aujourd'hui, ce n'est pas la même chose. Les corps d'amour ont changé. On parle du même amour, pas du même corps. Ce n'est pas peu de chose dans l'histoire ni de l'amour comme amour ni de l'art comme art.

*

L'art classique a centré sa pensée sur la question de la représentation vraisemblable. Deux tendances s'y opposent. Leur opposition marque, historiquement, ce qui est en jeu dans tout art. D'une part la pensée classique est un réalisme; d'autre part elle tend à idéaliser le réel. Dans ses représentations de l'amour, les unes mettent l'accent sur les aspects communs de la sexualité; les autres idéalisent le corps en se donnant pour modèle, prétendu intemporel, la statuaire antique.

Ce débat historique dévoile, mais aussi risque de masquer, que la relation passionnelle au réel qui est l'enjeu de tout art, ne se joue pas dans l'opposition d'un «réalisme» et d'une «idéalisation» des corps.

Velasquez, peignant la *Vénus au miroir*, idéalise le corps de son modèle. Ou il choisit ce modèle parce que son corps répond aux canons de la beauté idéalisée. Et il introduit ce corps dans un contexte qui évoque les récits concernant la Vénus mythique: le récit évoqué est celui des transformations historiques de la représentation de la déesse comme modèle de la féminité. En son point actuel dans l'œuvre de Velasquez, le modèle de la beauté vénusienne est marqué par tout un attirail composé

d'un lit, de rideaux, d'un miroir et d'une représentation d'Eros qui renvoie, elle, directement au mythe grec. Toutes sortes de significations communes sont ainsi mises en jeu: tout un savoir commun ou usuel des canons de la beauté corporelle ainsi que des récits qui rendent la présence nue de la nudité racontable.

Mais autre chose se joue dans cette image, qui provoque l'effet-passion ou effet d'art. Quelque chose rompt avec la modélisation historique du corps et rompt avec la prise en charge de la présence nue d'un réel par un récit, par une histoire où cette présence est maîtrisée, dans ses effets, par une pensée raisonnable. Cette rupture est la forme matricielle de tout art qui, toujours, rompt avec les histoires qu'on raconte, avec l'Histoire et avec le sens des choses qui n'est jamais que le sens de l'Histoire. L'art pense le réel hors sens et hors histoire. Telle est la forme passionnelle de la relation au réel qui est la tâche intemporelle de ce qu'aujourd'hui nous nommons «art».

*

Dans la *Vénus* de Velasquez, deux artifices opèrent cette rupture.

Velasquez représente Vénus de dos et montre son visage dans un miroir. Cette position semble unique dans l'histoire de la peinture bien qu'on connaisse beaucoup de Vénus au miroir. Vénus est donc ici comme dédoublée, en un corps et en un visage, l'un de l'autre séparés. Le thème mythique du double fait irruption dans l'image érotique avec ce que le fantasme du double entretient de relations avec les fantasmes de mort. L'érotisme et la mort sont deux contraires, là présents ensemble dans l'image. Ceci ranime une hantise universelle. L'érotisme, ici présent sous la figure du dieu Eros, donne un sens à la vie mais ce sens est dans l'instant même détruit par la présence d'un sens contraire, celui qui impose, avec le surgissement du double, la pensée de la mort.

Deux sens contraires sont donnés ensemble et l'image bascule dans un hors-sens intemporel. Elle échappe à la pensée de l'histoire et du sens qui se racontent. Ce corps n'a pas d'histoire, dans sa présence insensée. Sa présence hors le temps et le sens, en fait un corps de gloire: donné à une admiration émerveillée et angoissée.

L'effet se redouble d'un autre artifice. Il touche, celui-ci, à la forme même de l'espace pictural. Quatre bandes de couleurs se superposent sur le plan de la toile, en alternant les valeurs claires et sombres. Chacune de ces bandes désigne le drap, le lit, le corps blanc de Vénus, les rideaux et le mur sombres. Cette alternance des bandes, elle non plus, ne concourt en rien à donner un sens à l'histoire. L'alternance du clair et du sombre attire l'attention sur les qualités formelles que peut prendre la peinture. Le tableau ne parle pas seulement de Vénus: il parle de la peinture elle-même. Il présente la peinture comme un autre réel que les couleurs et formes de l'imagerie usuelle. C'est en attirant l'attention sur le corps de

la peinture, sur ses effets fastueux, qu'il fait de la Vénus un corps de gloire.

*

L'histoire, l'anthropologie, la psychologie historique racontent le destin de l'amour dans le temps, comme institution et comme variété de pratiques. Que disent-elles de son enjeu? de l'effet de présence ou de face à face qui lie passionnellement au réel et dont les arts, intemporellement, ne cessent à travers le temps d'élaborer la forme pure?

L'histoire de l'art dit que la vérité historique de la *Vénus* de Velasquez n'est pas la même vérité que celle de *Mademoiselle O'Murphy en Odalisque*, peinte par François Boucher deux siècles plus tard. Les mœurs ont changé, elles sont devenues légères. Les références ont changé aussi: de la Vénus grecque on est passé à l'odalisque orientale. Et les canons de la beauté du corps féminin se sont modifiés. L'histoire suivra aussi à la trace le destin de la forme spatiale. Un jeu de bandes horizontales, sombres et claires, est analogue dans le tableau de François Boucher à ce qu'il est chez Velasquez. Les innovations deviennent des modèles qui, ici, rendent manifeste que le peintre des temps modernes est au moins aussi attentif à la peinture même qu'à l'objet qu'il peint.

*

Le peintre des temps présents, c'est autre chose. L'*Olympia* d'Édouard Manet est un tableau dont la structure est faite aussi d'une superposition de bandes sombres et claires. Mais voici: les zones claires et sombres ne coïncident plus, chacune, avec les objets qui s'y représentent. Clairs sont le drap, le corps nu d'Olympia, le vêtement de la suivante et le bouquet de fleurs, si bien que ces objets forment une unité qui ne doit rien qu'à la peinture. Et la zone sombre réunit de la même façon, inusuelle, le fond de la scène et le visage de la servante de race noire.

Les corps des êtres et des choses sont désunis d'eux-mêmes par les teintes et par les valeurs. Ils perdent leur identité dans la relation insolite que l'art du peintre leur impose et ils se trouvent unis à d'autres êtres et choses par les teintes et par les valeurs. Si cette réunion n'est pas le fait d'un regard raisonnable, elle naît d'un regard fasciné où joue, non l'ordre des choses, mais le désir de voir. Et voici que le corps du réel, objet du désir de voir, est ici un corps démembré.

*

L'art plus récent insiste sur ces procédures où l'attention que l'œil porte à la peinture est un facteur de dissociation pour le savoir usuel qu'on a des spectacles les plus familiers. Cette dissociation s'opère au gré de jeux formels où l'art du siècle tâche à mettre en avant l'essentiel de sa pensée. Ces jeux sont multiples, hétéroclites. Il s'en invente tous les jours. Le désir de voir s'y met en scène sous des aspects qui expriment à

la fois la cruauté et la tendresse. Si tout art est une érotique, celui des temps présents en dit l'ambivalence essentielle.

La mise en scène de la nudité des corps y est, comme à l'âge classique, le plus vif symptôme. Les modes canoniques de la représentation du corps humain, sa double identité anatomique et psychologique, sont abandonnés: comme dans l'*Olympia* de Manet, les corps se mêlent à leur entour par divers artifices. Cet «entrelacement», quelle que soit sa forme, est l'effectuation symbolique de la relation passionnelle que les yeux nouent avec ce qu'ils voient. Ainsi l'art dessaisit de leur identité le regardeur et le regardé, le sujet et l'objet du désir qui cessent alors d'être sujet ou objet sous une identité stable.

*

Les corps d'adolescentes, peints ou dessinés par Balthus, sont comme écartelés dans leurs postures; dans les dessins, les limites de ces corps tendent à s'effacer: le dedans et le dehors ici et là se compénètrent. Hans Bellmer figure des corps de femmes dont il dissocie les membres puis à nouveau les associe selon une logique qu'il compare lui-même à celle des anagrammes. Francis Bacon tente de ressaisir dans de grands aplats de couleurs et parfois dans le tracé de structures géométriques abstraites, des corps dont il détruit l'identité par plusieurs artifices qui font intervenir le hasard: barbouillage de la peinture encore fraîche; projection de pâte picturale; utilisation de pinceaux trop gros pour détailler un visage.

La violence qui se marque dans ces conduites de hasard brouille la vue qu'on se donne communément du visible des corps. Cette violence passionnelle, immaîtrisable par aucun savoir, Francis Bacon en fait le commentaire à propos d'un tableau de 1970 intitulé: *Trois études pour le corps humain*. Il dit de deux figures accouplées, dont les corps sont mêlés, mal distincts: «... je savais que je voulais mettre deux figures sur un lit et je voulais en un sens qu'elles soient en train de copuler ou de s'enculer — quelque nom que vous donniez à ça — mais je ne savais pas comment faire pour que ça ait la force de la sensation que j'éprouvais à ce sujet ... Je suis resté complètement dans le vide et livré absolument aux marques de hasard que je fais tout le temps.»

Ce qui est nommé hasard par le peintre est le dessaisissement de tout savoir des corps et l'événement d'une relation passionnelle au visible par un travail formel de la peinture.

*

Ceci est l'essentiel de la pensée artistique actuelle qui, certes, ne concerne pas seulement la représentation du corps érotique. Le réel, dans notre art actuel, se donne dans une relation à l'esprit où les savoirs se trouvent symboliquement détruits afin que se manifeste la présence, hors sens, de tout réel à quoi la pensée fait face. Dans le destin

historique de l'art, le moment serait donc venu où nous aurions à penser et à dire que tout art, comme art, à tous les moments de l'histoire, a partie liée avec cette relation au réel que nous nommons «amour» parce qu'elle est l'autre de la relation de maîtrise et d'usage à quoi nous désirons aussi soumettre la réalité.

Ce moment passera. Et passera le temps qu'ouvrissent les troubadours, où l'amour fut pensé comme amour. Mais comment l'esprit cesserait-il jamais de se heurter à l'énigmatique présence du réel et à ce que l'altérité de tout autre a d'irréductible? quand bien même le moment devrait venir où les hommes cesseraient de nommer ça «amour» et «art»?

Marc Le Bot