

2 pointeurs
Dysnarratif
Bouchard (Carl)

Publié 2002

«Déni cinglant. Discretion dysnarrative », in Pierre Ouellet et al. (dirs.), *Identités narratives. Mémoire et perception*. Les Presses de l'université Laval, coll. Intercultures, 2002, p. 207-219.

Voir P(H)ASSIONS

8 — Déni cinglant, discrétion dysnarrative

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 : prévoir et **déjouer toutes 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 façonnerⁱ. 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, inacceptable sinonⁱⁱ. Il s'agit de montrer que ce faisceau d'expectative est d'emblée ressaisi par une structure 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 incarnations 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 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.

I — 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, on pressent 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 laisse 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 perverse dans l'objet, d'être tout simplement donné 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 est être dépossédé. C'est cela la relation perverse à l'objet : exhiber une séduction et tout à la fois marquer comment l'objet 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.

Certes, on constate que ces objets sont d'un grand poids tant qu'ils se donnent comme reliques d'une histoire personnelle. Mais cette histoire reste celle du spectateur en auto-narrateur. Activité quelque peu onanique de se raconter des histoires. Il n'est pas nécessaire de revenir là-dessus. Parfois le titre nous tend un piège, il annonce 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 de son désir d'ailleurs, de son 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 ils 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 elles 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.

Accepter de parler d'une œuvre, au-delà de l'expérience que l'on peut en faire, nous engagerait dans un jeu de la vérité ? C'est-à-dire que nous devrions en parler comme s'il y avait là une vérité qui requiert une approche désincarnée ? On attend de nous de se mettre en position d'autorité, dans le double sens du terme, et de ne pas se compter dans un rapport particulier à l'œuvre, encore moins se laisser prendre dans un jeu de séduction.

Car si nous restons dans le particulier, semble-t-il, ce que nous disons de l'œuvre risque de tomber en porte à faux pour peu qu'il y ait, de la part de l'artiste et du spectateur, un refus de prendre en compte ce rapport particulier : le rapport que nous établissons individuellement avec l'œuvre et surtout entre nous dans l'échange qu'elle occasionne.

On entendra alors : mais qu'est-ce qu'ils font là ces deux là ! L'artiste sera le premier à s'insurger et à nous renvoyer à une exigence de parole qui nous obligerait. Quand nous n'aurions de légitimité dans la parole que d'entreprendre de (dé)légitimer l'œuvre à partir d'un point de vue auteuritaire (sic). Par contre, en disant « on voit ce que tu fais mais on ne se laisse pas prendre » nous maintenons une ambivalence entre le théorique et le personnel. C'est dire ce qu'on voit et en dire les effets de captation, — c'est le formuler en terme de réticences et d'avancées.

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 : je l'énonce donc je suis sincère. Ou encore, 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 intéresser particulièrement, 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. Il 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, comme tu dis, une séduction où chacun doit renoncer à sa position d'altérité, puisque de toute évidence ces pièces s'adressent à un autre (l'amant) que l'artiste . prend soin de mettre en place et de verrouiller, pour verrouiller la position du destinataire : comment regarder ces artistes et leurs œuvres « en amour » sans se regarder tomber, **sans interroger ce qui travaille en nous comme inventivité amoureuse.**

Alors on reste dans un rapport d'identification. On prend 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 prenant pour acquis que le vécu passe, que l'authenticité y est, que l'œuvre parle, que l'entreprise séduit, etc ... on se fera reprocher de **ne pas** avoir parlé du vécu, de l'authenticité, de la demande. On sera toujours rendu trop loin. Et tout à la foi 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.

Nous avons pour notre part pris 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 il peut s'immiscer dans une histoire sentimentale qui ne le « regarde pas. Le spectateur : celui qui se demande en quoi ça le regarde, qui conclut que cela ne le regarde pas ? Celui qui, de se constituer comme relais télé-pathique par lequel l'artiste peut « se voir en amour », se demande ce que cela dit sur lui-même.

Nous avons une propension transférentielle à nous raconter des histoires, à chercher dans les objets, et derrière les objets, des histoires. Et ceci depuis la saisie archaïque d'un *muthos* dans le désordre des apparences. Nous peignons pour chaque objet, la toile de fond d'une histoire. Parce que l'histoire personnelle, intime et secrète de l'artiste, nous paraît le garant de son authenticité. Ce faisant, on tend à occulter la liberté de l'artiste de s'inventer des histoires comme prétexte, lorsqu'il s'agit pour celui-ci d'exhiber son désir de l'autre.

En fait, 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, etc. Mais on ne peut faire connaître sa béance, on n'a pas de langage pour çaⁱⁱⁱ.

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 amoureux, qu'il en fait sa béance originariaire : « quémander l'affection^{iv} », mendier des miettes d'amour ? Voyez mon désordre 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 encore qui seront parfois déchirantes quoique peu 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, soit la plasticité immatérielle que l'artiste travaille à façonner. 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 au-delà 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 possible 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 tout en revendiquant **un autre mode d'inscription**^v.

Parfois le spectateur soupçonne que ce n'est pas une histoire « vraie », il flaire un mensonge de l'artiste, une mystification de l'œuvre. Avant d'interroger son réflexe narratif, son propre besoin de reconstituer un fond diégétique, — il crie à la supercherie, il éprouve un désenchantement. On se raconte une histoire, on croit que c'est l'histoire de l'artiste, et quand on vient à en douter, on dénonce 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 elle n'est qu'un leurre auquel se prendront les voyeurs.

En fait, on ne reçoit la demande de l'artiste que de se laisser la liberté de la refuser, de la dénoncer comme supercherie. Car nous avons le réflexe de désamorcer continuellement notre propre demande, on soupçonne qu'elle est feinte, on la traite sur le mode de l'ironie. 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 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 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 une sorte de 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.

C'est ainsi que l'on saura « incarner » l'œuvre, de lui prêter sa propre chair. En postulant que les idées et les émotions sont des états qui engagent l'ensemble de notre personne. Ce qui donne forme à une idée, ce qui offre un contour à une émotion c'est aussi notre capacité d'interrompre la résonance intime de cet objet en nous, de mettre un terme à l'interprétance. Inversement, contre le besoin d'une maîtrise de soi, l'objet amoureux peut aussi ouvrir l'illimité d'un rapport à soi. Toute perception est déjà un mouvement du corps propre, toute image un événement suspendu dans la Vie^{vi}.

Je veux souligner ici la mise en parallèle de la signification et de la séduction. Dans les deux cas il y a un même jeu du voiler. Et 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, à l'inverse, 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 ... »^{vii}. Alors il paraît plus sûr d'affirmer l'exclusivité du visuel, l'exclusivité et l'objectivité de notre univers visuel contre la résonance du corps et le dépôt des traces.

ⁱ 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, p. 125-148. Cf. aussi « Passions photographiques. Ecchymoses de l'art contemporain », in Francine Belle-Isle (dir.) *Biffures. Revue de psychanalyse*, 1, Automne 1997, p. 97-112.

ⁱⁱ Cf. Myrna Kostash, « Flesh and the Devil. Eroticism and the Body Politic », in Sylvie Gilbert, *Arousing Sensation. A Case Study of Controversy Surrounding Art and the Erotic*, Banff Press, 1999, p. 117-128.

ⁱⁱⁱ C'est cette impossibilité même d'une transmission qui nous conduit à forger l'hypothèse d'un inconscient. Cf. notre « Autonomie de la représentation : Freud », in Simon Harel (dir.); *Résonances. Dialogues avec la psychanalyse*, Liber éditeur, 1998. p. 289-312.

^{iv} C'est l'intitulé d'une exposition de Carl Bouchard. Cf. Jean-Ernest Joos & Michaël La Chance, « Contre l'excès du voir, l'innocence du corps deviné, l'indécence des histoires inventées », *Séquence Arts visuels et médiatiques*, Éditions Le Sabord, 2001.

^v Sur cette distinction incarner/inscrire, voir notre « Les dépendances culturelles. Vulgarisation, disciplinarisation, historicisation » *Protée, théories et pratiques sémiotiques*, vol. 26, no.2 automne 1998, p. 83-96.

^{vi} « c'est dans le rapport à son prochain que l'être humain apprend à se connaître. Les complexes perceptuels émanant de ce prochain seront en partie neufs et incomparables, tels dans la sphère visuelle, ses traits; mais d'autres perceptions visuelles, par exemple ses mouvements de main, vont coïncider chez le sujet avec le souvenir de certaines impressions visuelles tout à fait analogues venant de son propre corps. » S.Freud, *La Naissance de la psychanalyse*, PUF, 1956.

^{vii} Cf. Moustafa Safouan, « De la structure en psychanalyse », in Oswald Ducrot, Tzvetant Todorov, ... , *Qu'est-ce que le structuralisme ?*, Seuil, 1968, p. 271.