Acta fabula
Revue des parutions
vol. 18, n° 2, Février 2017
DOI : https://doi.org/10.58282/acta.10056

L'érotique de l'artiste & du spectateur au XVIe siècle

Pierre Vinclair

Lise Wajeman, *L'Amour de l'art. Érotique de l'artiste et du spectateur au XVIe siècle*, Genève : Droz, 2015, 424 p., EAN 9782600019477.

Pour citer cet article

Pierre Vinclair, « L'érotique de l'artiste & du spectateur au XVIe siècle », Acta fabula, vol. 18, n° 2, Notes de lecture, Février 2017, URL : https://www.fabula.org/revue/document10056.php, article mis en ligne le 09 Janvier 2017, consulté le 29 Avril 2024, DOI : 10.58282/acta.10056

Ce document a été généré automatiquement le 29 Avril 2024

L'érotique de l'artiste & du spectateur au XVIe siècle

Pierre Vinclair

Dans *L'Amour de l'art*, Lise Wajeman s'intéresse à reconstituer, comme l'annonce le sous-titre de l'ouvrage, l'« érotique de l'artiste et du spectateur au xvie siècle ». Il s'agit, pour elle, de montrer que le rapport sensible et affectif que nous avons aux œuvres d'art est historiquement déterminé, qu'il ne va pas de soi, d'une part ; et que ce rapport est d'abord, au moment de son irruption à la Renaissance, fondamentalement « érotique », c'est-à-dire lié à la question de l'amour et même du désir. Une telle érotique de l'art, d'après l'auteur, est ce que l'on pourrait appeler, en paraphrasant les sociologues, « un fait artistique total ». De même que « les faits sociaux totaux », selon Mauss, « mettent en branle dans certains cas la totalité de la société et de ses institutions[1] », l'amour de l'art concerne, d'après L. Wajeman, à la fois la *production* et la *réception* de l'art. Qui plus est, il concerne à la Renaissance *tous lesarts*, de la peinture à la poésie et de la sculpture au théâtre, et *tous les pays* européens. Éclaircir ce point implique de se pencher sur les rapports du désir à la pensée.

Le désir de créer

Après avoir, dans un premier chapitre, distingué trois figures de l'amour de l'art producteur, *Amor pictor* (l'amour peintre), *Amans pictor* (l'amant peintre), et *Amor picturae* (l'amour de la peinture), l'auteur s'attache longuement dans le chapitre 2 à raconter, et à tirer des leçons, de l'histoire d'Apelle, Alexandre et Campaspe, rapportée par Pline, « […] un récit des temps anciens [qui] revient […] dans les traités avec une régularité qui en fonde l'autorité » (p. 63). Mettant en scène l'offre, par l'Empereur (Alexandre), du modèle (Campaspe) au peintre (Apelle), l'anecdote fonctionne en effet non seulement comme une allégorie de la peinture relative au pouvoir du peintre, mais en quelque sorte aussi comme un symptôme qui nous offrirait un moyen pour caractériser le geste critique propre à la Renaissance. En effet, son « intrigue repose sur une inversion des paradigmes communs, qui permet la promotion de l'art : l'artiste est normalement au service du peintre, l'anecdote montre que le peintre peut être honoré par les puissants. La peinture était un art

[1] Marcel Mauss, « Essai sur le don », dans *Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF, p. 274.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

servile, elle devient une source de connaissance et de plaisir. » (p. 65) Mais surtout, L. Wajeman voit dans les tableaux qui représentent cette légende une méditation pratique sur la dimension érotique de la peinture :

> [l']anecdote ne se résume pas à un rapport entre deux hommes, elle suppose une relation triangulaire, et Campaspe ne représente pas simplement un cadeau hors de prix, mais également un objet de désir et de plaisir. Les sentiments du peintre pour la courtisane se confondent avec ceux qu'il voue à son art, et le récit fournit aussi l'occasion d'assembler la clairvoyance de l'amant et celle du peintre, le plaisir de l'art et celui de l'amour. (p. 74)

Dès lors, le geste même qui, identifiant le modèle et l'image, fait de la peinture un objet et une pratique digne d'amour, libère celle-ci comme un champ spécifique, séparé des affaires de la vie. Que ce geste, à la fois érotique et théorique, qui rend l'image désirable par transitivité, ne soit du reste pas nécessairement en lui-même justifié par les hommes de la Renaissance (comme le montre un excursus dans le théâtre élisabéthain), n'empêche pas que cette « anecdote ne soutient un éloge de l'art qu'à condition d'assimiler objet d'amour et sujet de peinture. » (p. 101)

Du reste, cette modification à l'aube de la modernité des configurations idéologiques entre art (et plus particulièrement, peinture) et désir, a aussi ses conditions matérielles :

> Il n'est pas indifférent que le personnage du peintre séducteur prenne forme au moment où se réinvente un genre de peinture ainsi que les techniques modernes de cet art : le portrait, qui nécessite une étude d'après nature, se répand depuis le xve siècle dans les milieux bourgeois et suppose une intimité entre le peintre et son modèle ; l'art de la perspective, qui fait de la peinture un savoir nouveau, suscite un intérêt érotique et intellectuel. (p. 123-124)

Ainsi, l'amour de l'art a son pendant dans le fait que l'acte de peindre lui-même baigne dans une atmosphère de désir, au point que le maniement du pinceau puisse être identifié, comme dans ce poème de Bronzino, à l'acte sexuel :

> Il suffit que pour lui faire ou par devant ou par derrière,
> de travers en raccourci ou en perspective
> le pinceau se mette en œuvre à toute occasion. (cité p. 125)

On le comprend, une telle identification de la production avec l'acte érotique implique, dans la mesure où les peintres sont en majorité des hommes (voir le chapitre 5), de faire de la peinture « un genre féminin » (c'est le titre du chapitre 4), au double sens où « la peinture (l'art) est une femme » et où, surtout, « la peinture (le tableau) est une femme », voire que « la peinture est une putain » (p. 153). Il s'agit pour l'auteur de montrer que « les représentations de Bethsabée au bain ou de Suzanne et les vieillards, qui se multiplient à la Renaissance, visent moins à

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

éveiller la dévotion que la concupiscence du spectateur et, partant, son admiration pour le peintre. » (p. 160). C'est ce « et, partant », qui dévoile le mieux le projet de l'ouvrage de L. Wajeman car on pourrait tirer de la dimension presque pornographique d'une toile son absence de dignité. Au contraire, l'auteur voit dans la capacité de l'œuvre à éveiller le désir une manifestation de sa puissance, bien davantage que de sa soumission hétéronome à un modèle en lui-même déjà érotisé. Car dans ces œuvres, il s'agit « de mettre en scène la centralité du regard, d'un regard désirant, et d'exalter ainsi les pouvoirs de la peinture, capable d'éveiller l'appétit charnel par les simples moyens de la vue. » (p. 160)

La réception désirante

Dans la deuxième partie, L. Wajeman concède une grande place à un mythe en quelque sorte symétrique à l'histoire d'Alexandre, Apelle et Campaspe, et lui aussi venu de l'Antiquité : celui de Pygmalion. C'est sous le registre de l'« agalmatophilie » que va être ainsi pensé, principalement, le rapport des récepteurs aux œuvres qu'ils contemplent.

À la Renaissance, en effet, « le spectateur, et singulièrement le spectateur de sculpture, est soupçonné d'éprouver le désir pour les œuvres. » (p. 238). Or, si « l'importance de l'expérience sensible dans la réception artistique préoccupe tout particulièrement la Renaissance » (p. 239), c'est

> [f]ondamentalement lié à la prééminence nouvelle des corps dans les œuvres : formés sur les canons antiques, nus, profanes, les sujets sollicitent une attention qui peut se délier des impératifs de spiritualisation chrétiens, pour ne plus porter que sur les corps ; face à ces œuvres, le corps du spectateur acquiert lui aussi une importance spécifique, manifeste notamment par l'intérêt progressivement porté au toucher. (p. 248)

De manière tout à fait remarquable, dialectisant en quelque sorte la querelle des Anciens et des Modernes, L. Wajeman va ainsi faire du rapport érotique à l'art si typique de la modernité naissante la résultante de la redécouverte d'une Antiquité païenne plus sensible à la matérialité des corps, que ne l'était l'art chrétien médiéval.

Pour autant, toute sensible qu'elle soit, la réception des œuvres à la Renaissance n'en est pas moins soutenue par une « métaphysique » qui tire aussi certaines de ses sources dans l'Antiquité, chez Horace ou dans le *Phèdre* de Platon, et qui a pour corrélatif la puissance prêtée à l'image, dans les trois grands modèles qui permettent de la comprendre : « celui de l'idole, de la figure magique, et du corps vivant [...]. » (p. 268). Dans la suite de la démonstration, en s'intéressant notamment

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

aux tableaux et aux sculptures représentant Vénus, L. Wajeman s'attache donc à analyser dans les images chacune de ces trois dimensions, qui peuvent d'ailleurs mêler ou faire se rejoindre leurs effets. Elle suggère ainsi, à propos de sculptures de la déesse antique, qu'« il n'est guère étonnant que ce soit la déesse de l'amour qui suscite l'inquiétude : figure d'une féminité profane, elle incarne un érotisme qui peut s'avérer menaçant [...]. » (p. 274).

Au-delà du cas particulier de la sculpture de Vénus, dont on voit bien comment elle incarne, dans ses formes comme dans ses dimensions, un objet en lui-même érotique, L. Wajeman s'attarde à comprendre comment, dans une « esthétique de la réception » (chapitre 8), le spectateur peut être considéré, par son désir même, comme un véritable auteur de l'œuvre. Ou, pour le dire de manière moins paradoxale, comment le désir du récepteur est constitutif de l'art. Une gravure d'après Salviati, représentant l'étreinte d'Ixion avec une allégorie de l'aurore, sert alors de support à sa méditation : cette gravure, demande L. Wajeman,

> [v]iendrait-elle montrer qu'à sa façon de spectateur désirant, Ixion est le père de la sculpture ? Épris d'un nuage en forme de chef-d'œuvre de Michel-Ange, n'a-t-il pas engendré les centaures, que les hommes ont reconnu dans le ciel et d'après lesquels ils ont inventé l'art de la statuaire ? On pourrait mettre à ce compte la présence incongrue de petites sculptures en bas de l'image : un faune mutilé, un lion décharné, qui compte peut-être parmi les créatures hybrides nées des amours d'Ixion. L'hypothèse est bien fragile, mais il est en tout cas tentant de voir en Ixion celui qui invente par son fantasme la forme de l'*Aurore* : la puissance désirante est elle-même une création. (p. 341)

Dans un dernier chapitre, l'auteur s'attache à la figure de la femme spectatrice, et aux survivances des superstitions anciennes relatives au pouvoir des images sur les femmes enceintes. Elle montre que dans cette conception, il est double, « érotique et prophylactique » (p. 356). En effet, « la représentation permet l'excitation en même temps que la fécondité du couple, et plus particulièrement de la femme, sans qu'il s'agisse de rentrer dans le détail des identifications : image du père ou du fils, c'est tout un, la beauté virile est à l'œuvre » (p. 356-357).

Le désir & la pensée

L'ouvrage de L. Wajeman est extrêmement riche : il aborde un très grand nombres d'œuvres et comporte un grand nombre d'illustrations soignées, mais aussi une foule de textes critiques, philosophiques (de Platon à Ficin en passant par la tradition aristotélicienne), ou participant d'autres genres artistiques (de la poésie italienne au théâtre élisabéthain), et ce à la fois issus de l'Antiquité et de la Renaissance, dans tous les pays d'Europe (principalement Italie, France, Angleterre,

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Allemagne, Hollande) et bien sûr dans plusieurs langues. L'impression de profusion est donc vive, pour le lecteur passant avec l'auteur d'un poème de Bronzino à un tableau de Dürer, d'une sculpture de Michel-Ange à un essai de Montaigne. Du reste, tous les auteurs mobilisés ne sont pas aussi célèbres, et au passage nous découvrons bien des œuvres, artistiques et surtout critiques, oubliées par les siècles. Le revers de cette richesse est peut-être malgré tout de laisser un peu de côté non pas tant la singularité des œuvres, que la particularité des époques, des régions et des genres, pour identifier tous les discours dans la constitution d'un seul paradigme esthétique, celui de l'amour de l'art. Surtout, c'est l'absence de distinction entre les textes théoriques et les œuvres, qui peut sembler embarrassante, L. Wajeman mobilisant tous les textes de l'époque à égale dignité pour illustrer ses arguments.

Une telle manière de procéder a deux effets : un avantage et un inconvénient. D'abord, en traitant les commentaires théoriques mais aussi les œuvres comme des *discours* fiables, à même de caractériser correctement l'époque dans laquelle ils sont produits, on leur prête une transparence problématique. Car le fait que les critiques du xvie siècle disent que l'art de leur époque est objet d'amour n'est un argument pour dire que l'art du xvie siècle fut *véritablement* objet d'amour que si ces discours sont *lucides*, d'une part, et qu'ils sont *descriptifs* d'autre part. Or, l'indécidable problème de la lucidité mis de côté, la poétique à cette époque est largement, on le sait, plus prescriptive que descriptive[2]. C'est d'autant plus le cas lorsque les textes mobilisés sont des œuvres d'art (poèmes ou pièces de théâtre) elles-mêmes prises dans des stratégies rhétoriques qui empêchent de les considérer comme des discours transparents et fiables. Comme l'écrivait Roberto Calasso, « les déclarations de poétique sont souvent des pièges amoureusement placés par les écrivains pour leurs lecteurs[3] ».

Une telle manière de faire risque même la contradiction performative lorsqu'elle traite comme des objets quasiment *théoriques* des œuvres d'art qu'elle définit *en même temps* comme appelant de la part du récepteur un rapport *sensible*. Quoiqu'il en soit, cet inconvénient est le revers d'un avantage. En effet, en traitant sur un pied d'égalité les œuvres et les discours critiques, en montrant les théories contenues dans les images ou les poèmes autant que leurs effets érotiques, en passant d'un texte de Platon à une gravure de Dürer ou à une scène de Shakespeare, L. Wajeman nous rappelle que l'art, lui aussi, pense. Comme le dit l'auteur, en effet,

> [l]'approche renaissante peut être féconde pour notre modernité : elle ne tente pas de modéliser de manière abstraite un plaisir de spectateur, se contentant

[2] Voir Gisèle Mathieu-Castellani, « La notion de genre », dans Guy Demerson (dir.), *La Notion de genre à la Renaissance*, Genève, Slatkine, 1984, p. 17-34.

[3] Roberto Calasso, *La Littérature et les dieux*, tr. fr. J.-P. Manganaro, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2013, p. 123.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

> simplement d'en constater les effets, mais travaille, par le biais de fictions, de comparaisons ou de métaphores, c'est-à-dire sur le mode du « comme si », à analyser la façon dont le sentiment amoureux croise le geste créateur ou affecte le spectateur. Il faut rappeler cette efficacité du recours à la fiction à notre modernité, qui assimile de plus en plus systématiquement le discours d'analyse à une parole ordonnée par la seule raison logique. (p. 366-367)

Mais alors comment dépasser cette tension entre l'idée que l'art est objet de désir, d'un côté, et qu'il pense, de l'autre côté ? N'est-ce pas à une nouvelle alliance entre le désir et la pensée, dans la droite ligne du *Banquet* de Platon qu'il cite bizarrement très peu, que nous invite ce beau livre ? Ou bien faut-il considérer que l'auteur se range, implicitement, à la thèse de Hegel, selon laquelle l'art serait une présentation sensible du vrai ? Pourtant, la reconstitution historique par L. Wajeman de la naissance de ce paradigme sensible semble aboutir à dénoncer la prétention à voir dans la réception sensible un effet de la *nature* anhistorique de l'art. Selon Hegel, en Grèce ancienne comme en Inde et partout ailleurs, c'est avec nos sens que nous apprécions les œuvres parce qu'elles incarnent dans un corps sensible la vérité qu'elles portent ; pour L. Wajeman, le rapport sensible à l'art est au contraire une invention du xvie siècle, qui n'a rien d'évident. Selon Hegel, l'esthétique (donc le rapport sensible aux œuvres) est un mode du *savoir*, et relève finalement d'une noétique ; pour L. Wajeman, poétique et esthétique, à la Renaissance, relèvent d'abord d'une érotique qui n'a pas nécessairement vocation à se dépasser dans une théorie de la *connaissance*. En conséquence, l'autre *topos* hégélien, celui de la mort de l'art, est à son tour invalidé : loin d'être une forme caduque de présentation de la vérité, dont se serait détournée la modernité, l'art de la Renaissance, par la sensibilité dont il témoigne et qu'il appelle, en est au contraire l'origine et la première manifestation.

***

Par la reconstitution des différentes dimensions de cet amour de l'art, « qui continue d'être opérant dans nos pensées et nos affects modernes, lorsqu'il affleure dans nos expériences ou nourrit la réflexion esthétique » (p. 365), il s'agit bien sûr pour Lise Wajeman de faire la généalogie de notre propre rapport à l'art : « l'art moderne se définit, à sa naissance, par sa capacité à éveiller de l'amour, et du désir et, de ce point de vue, il semble que nous soyons encore les héritiers de la Renaissance. » (p. 366) Non seulement, d'ailleurs, parce que l'art nous est toujours objet d'amour, mais parce que, pour les hommes du xvie siècle comme pour nos contemporains (comme L. Wajeman), *bien aimer* revient peut-être à *proposer une*

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

théorie de ce que l’on aime — l’exercice de la pensée étant, suprêmement, l’acte d’amour.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

PLAN

- Le désir de créer
- La réception désirante
- Le désir & la pensée

AUTEUR

Pierre Vinclair
Voir ses autres contributions

Courriel : pierre.vinclair@yahoo.fr

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.