

La fonction du beau dans le séminaire sur l'éthique de la psychanalyse

Raoul DUTRY

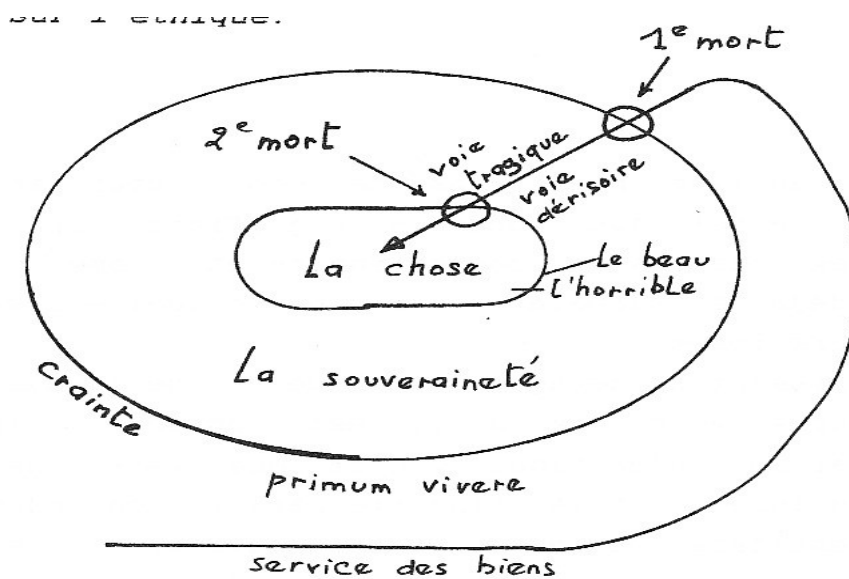
(91) Si l'analyse n'est pas une école pour marchands de bonheur, ainsi que **Lacan** le signifiait lors d'une des dernières séances de son séminaire et comme cela a sans doute déjà été rappelé à ce micro, à quelle enseigne est-elle alors logée ?

S'agissant de dégager l'éthique¹ de l'analyse, **Lacan** se tourne vers ce qu'il est convenu d'appeler la psychanalyse didactique plutôt que vers une pratique thérapeutique dont la finalité serait confondue avec un des résultats obtenus assez souvent, à savoir la restauration ou l'amélioration du « confort », pour reprendre un terme dont il fait un usage peu aimable.

Quand elle poursuit au-delà du gain de confort et qu'elle tend à toucher de plus près le ressort du sujet en tant que celui-ci s'articule comme une chaîne signifiante, en ce que, ce faisant, le sujet « *touche ainsi du doigt qu'il peut manquer à la chaîne de ce qu'il est* » (*L'Éthique*, p. 341), l'analyse le conduit à appréhender son « être-pour-la-mort » (appréhender n'est pas à prendre dans son second sens de « craindre », car au bout du voyage il semble (92) qu'il n'y ait plus même d'angoisse). A la vérité, l'entrée en analyse s'effectue elle-même en une sorte de mort inaugurale marquant la souveraineté du sujet baissant la garde par laquelle le moi organise son ignorance, en se laissant à explorer son désir. La seconde mort, la vraie mort, est semblable à celle d'**Oedipe** qui, au bout de son parcours, décrète ce « μη πῦναι » (plutôt ne pas vivre) plein de sens.

L'analyse, cette traversée entre deux morts, comparée à la voie tragique parcourue par **Oedipe** ou par **Antigone**, ou bien à la voie dérisoire suivie par le roi **Lear**, je la représenterai provisoirement ainsi qu'il suit, en m'inspirant de la « topologie » décrite à la page 369 du Séminaire sur l'éthique.

¹ Sur la distinction entre éthique et morale, voir Schelling : « La morale en général pose un commandement qui ne s'adresse qu'à l'individu (...); l'éthique pose un commandement qui suppose une société d'être moraux et qui assure la personnalité de tous les individus par ce qu'elle exige de chacun d'eux ». *Oeuvres*, I, 252. Cité par Lalande.



On voit, dans la zone intermédiaire, que le « beau » définit une plage située aux abords du lieu assigné à la « chose » connotée, elle, par l'« horrible ». Il constitue en quelque sorte l'horizon de la zone de turbulence traversée par le héros tragique. Remarquons que Lacan répugne à définir le « beau » autrement qu'en terme de fonction. Il n'est pas un domaine, dit-il, où les créateurs ne soient plus légitimement insatisfaits de ce qui a pu se formuler de pédantesque que celui de l'esthétique. Dès lors, on ne (93) saurait être trop bref, même si, comme je le crois, il n'est pas sans intérêt le rapide passage que je vous invite à faire dans ce domaine où les pédants sont, paraît-il, légions.

Pour prendre la chose à un niveau très général, disons que le beau est ce qui, dans une culture donnée, suscite une certaine émotion. Ceux qui parmi vous se sont intéressés à l'Antiquité grecque et romaine savent que ce que l'on appelait « canons de beauté », c'étaient des dessins indiquant combien de fois une unité de longueur donnée devait se trouver dans chaque dimension d'un corps ou d'un monument pour que ce soit beau. Depuis, on a beaucoup glosé sur les canons de beauté. En particulier leur relativité suivant les peuples ou les époques est une des tartes à la crème des dissertations d'écoliers. Platon s'est préoccupé d'un autre aspect de la relativité de la beauté. Dans l'*Hippias majeur* notamment, où l'aporie suivante est exposée : comment se fait-il qu'une même chose puisse être appelée, tantôt belle, tantôt laide suivant qu'on la compare à telle ou telle autre ? Ainsi, le singe le plus beau (par rapport à ses congénères) sera laid comparativement à un homme ; la faïence la plus belle, par rapport à une belle femme, etc. Vous n'êtes pas sans savoir que **Platon** a résolu la question ainsi posée en tenant qu'il existe, dans un ailleurs immatériel, une entité éternellement autosubsistante et identique à elle-même – autrement dit, un absolu de la beauté auquel la beauté sensible participe. Dans le *Philèbe*, **Platon** explicite ce rapport assez mystérieux de participation comme suit : « la mesure et la symétrie (μετριοτης και συμμετρια) se transforment partout en beauté et en vertu ». Nous voici ramenés aux canons : la beauté issue de l'adéquation à une certaine formule mathématique avec, en plus, une dimension métaphysique : la règle mathématique appliquée (« mesure et symétrie ») se formule dans un ailleurs, sur un registre autre, ou, pourrait-on avancer à condition de quitter Platon et la métaphysique : articulée par le désir de (94) l'Autre. En ce qui concerne l'art, la doctrine de **Platon**, exposée dans la République, est celle de la ??? (l'imitation). Par là, la production artistique se trouve reléguée dans un espace épistémologique extrêmement confiné. En effet, si l'objet sensible est une copie de la Forme idéale dans la doctrine platonicienne, que

dire de la copie de l'objet sensible en laquelle la théorie de la *μυεσις* fait consister la production de l'art, si ce n'est que, s'agissant de copie de copie, voilà multipliées les imperfections eu égard au modèle (la Forme idéale) et, en conséquence, voilà rendue plus éloignée la possibilité de connaissance vraie.

Vous n'ignorez pas l'importance de la doctrine platonicienne dans le monde chrétien. On peut dire que la conception suivant laquelle la production de l'art est une *fantaisie* est aujourd'hui encore la plus communément répandue et tient lieu de théorie esthétique pour celui qu'on appelle, Dieu sait pourquoi, l'homme de la rue. Observons toutefois que l'art obtient de par une telle conception un bénéfice non négligeable : d'être tenu comme plaisir innocent, est précisément ce qui lui a donné, des siècles durant, une liberté d'expression inespérée et lui permettra de constituer un réservoir de signifiants où, survenant à son déclin, la théorie analytique ne cessera d'emprunter son matériel. A l'inverse, d'avoir été pris au sérieux par nos contemporains, n'a pas été sans effet néfaste sur la production d'art. Il y aurait là beaucoup à dire... aussi nous allons nous en abstenir. D'ailleurs nous voilà passés du beau à l'art un peu précipitamment alors que ce ne sont pas choses précisément pareilles : la production artistique n'est pas nécessairement la production du beau. Inversement, la beauté en cause, dans la fonction du beau, n'est pas nécessairement du niveau de celle des créateurs, en ce compris les créateurs d'art « brut » tel qu'il est défini par **Dubuffet**. Loin s'en faut. Lorsque **Lacan** nous parle du surgissement, dans le texte du discours de l'analysant, de références qui lui font penser **(95)** qu'indubitablement la fonction du beau est à l'oeuvre, ce sont les références culturelles du tout venant, « *des gens*, dit-il, *qui ont eu quelques rapports* (au pluriel) *avec le champ conventionnel (...) de la beauté (...), selon la nationalité, telle référence à la Bible, telle référence à un auteur, classique ou pas, telle évocation musicale.* » (Ibid., p. 280)

Ce beau, de seconde main, pourrait-on dire, mais néanmoins paré de certains traits sublimes, puisqu'il s'agit d'un « *beau, n'y touchez pas* », **Lacan** va se demander prosaïquement, à quoi il sert : il va l'interroger, comme nous le disions tout à l'heure, dans sa fonction. A ce point de vue, l'évidence du rapport existant entre le beau et le désir n'en livre pas d'emblée la nature. A la réflexion, ce rapport, à vrai dire mystérieux, est comparé par **Lacan** à celui que nourrissent, dans l'outrage, l'agent et son objet : il semble appartenir à la structure qu'il y ait une sorte d'hétérogénéité entre eux. C'est la barrière fondée sur l'hétérogénéité et son franchissement qui constituent les traits substantiels de l'ouvrage. Un tel rapport, où la tension s'alimente de l'impossible, caractérise la relation du désir à la beauté.

A ce propos il ne manque pas d'intérêt de rapporter les observations faites par **Georges Bataille**, sans vouloir pour autant démontrer une communauté de vues entre lui et **Lacan**. Signalons que l'*Érotisme* (dont l'avant-propos remercie Lacan pour sa contribution aux recherches documentaires de l'auteur) a été publié en 1957, soit peu avant que se tienne le séminaire sur l'éthique de la psychanalyse.

Là où les deux points de vue se confondent en tout cas, c'est que **Bataille** s'interroge sur la fonction de la beauté plutôt que sur sa définition in abstracto, adoptant par là une démarche similaire à celle de **Lacan**. Pour faciliter la compréhension de cette approche, il faut que je vous rappelle très brièvement que, pour **Bataille**, la destinée de l'homme est marquée par l'opposition de deux **(96)** mouvements antagonistes : la « pléthore de l'être se déchirant et se perdant dans la *continuité* » et, d'autre part, l'obstination de l'*individu* (qui est soumis à l'ordre du discontinu au point de vue biologique) à se maintenir dans la durée. « *Nous sommes des êtres discontinus, individus mourant isolément dans une aventure inintelligible, mais, ainsi qu'il le formule de manière quelque peu romantique, nous avons la nostalgie de la continuité perdue* » (*L'Érotisme*, pp. 21-22)

La continuité, c'est la nostalgie de l'individu. C'est bien évidemment aussi ce qui lui fait

horreur, au sens où elle représente la mort de l'individu en tant que tel. L'érotisme bataillien est commandé par ces deux mouvements : expansion et tassement. C'est dans l'amour que l'expérience paradoxale de la continuité aussitôt perdue que touchée est la plus communément effectuée. N'appelle-t-on pas argotiquement « petite-mort » la perte d'identité vécue dans la fulgurance de l'orgasme ?

Ce bref rappel de quelques éléments de la thématique bataillienne nous permet d'amener à ce qu'il en est de la fonction du beau pour l'auteur de *L'Érotisme*. La beauté est, dit-il, ce qui, dans l'objet, le désigne au désir (désir fondamentalement ambigu comme nous venons de le rappeler) et elle ne peut y parvenir que par l'effet de ce qu'elle masque. Cette dernière proposition mérite un moment d'attention plus grande. Il n'y a de beauté qui ne se soutienne de ce qu'elle masque. Ainsi en va-t-il de la beauté d'une femme : l'image de la femme désirable (que les canons de beauté éloignent autant que possible de l'animalité) serait « *fade – elle ne provoquerait pas le désir – écrit Bataille, si elle n'annonçait pas, ou ne révélait pas, en même temps, un aspect animal secret, plus lourdement suggestif* » (Ibid., p. 159). Ce que la beauté masque sans toutefois en omettre l'indice est ce qui provoquerait rien moins que la répulsion. On pourrait dire dès lors, sur foi de l'expérience bataillienne, qu'il (97) n'est pas de beauté pure si ce n'est celle de convention et qu'aucun *absolument beau* n'est susceptible de faire naître le désir. La beauté se soutient de ce qu'elle masque. Lacan ne dira pas autre chose, même s'il se situe à un autre niveau d'expérience et de formalisation qui l'amènera, par exemple et pour dire vite, à distinguer l'objet du désir et celui du besoin. Il reste que nous sommes très loin, dans le cas de **Bataille** comme de **Lacan**, des théories de la beauté qui se réclament d'un rapport à un certain idéal. Or nombreuses et variées sont les théories esthétiques réductibles au modèle ainsi réalisé. En effet s'y ramènent toutes celles se référant à un idéal immanent autant qu'à un modèle transcendant, de même celles s'inscrivant vis-à-vis dudit idéal dans un rapport d'opposition autant que dans un rapport de conformité. A cette constatation il faut ajouter que **Bataille**, pas plus que **Lacan**, ne veut bâtir une théorie esthétique et que les approches fonctionnelles de la beauté faites par l'un et l'autre valent sans préjudice du fait que le beau soit marqué historiquement et socialement, fait qui n'a rien pour sidérer. A cet égard, **Lacan** cherche à montrer (contre une simplification freudienne excessive, semble-t-il) que le ressort de la sublimation ne tient pas, pour l'essentiel, dans la valorisation économique-sociale de l'objet. Quant à l'envers du beau, ce champ de l'horrible, que la pudeur convient de tenir hors du regard, assurément cela est également marqué historiquement et socialement. Non pas l'horrible lui-même (la « chose ») qui est structurellement voilé, mais bien le champ de la pudeur. Les transformations de la pudeur mériteraient davantage que d'être simplement évoquées, il faudrait y revenir à une autre occasion...

Pour en revenir à *L'Éthique*, où le désir et la beauté sont posés dans un rapport réciproque défini par analogie avec la relation survenant entre l'objet et l'agent de l'outrage, Lacan observe que le désir est comme interdit ou, mieux, intimidé dans le beau et, qu'à l'inverse, (98) lorsqu'il est fait référence à la beauté dans le cours d'une analyse (ou d'une tragédie), on peut être assuré que ces références « *sont corrélatives de quelque chose qui se présente à ce moment-là, et qui est toujours du registre d'une pulsion destructive* ». Poursuivant au-delà de ce niveau d'observation, **Lacan** remarque, de manière très fine : « *La fonction du beau nous éveille et peut-être nous accommode sur le désir, en tant que lui-même est lié à une structure de leurre* » (ibid., p. 280). Plus haut dans le séminaire, il nous avait rappelé que la notion d'objet tel qu'il est structuré dans la relation narcissique est introduite dans une relation de mirage en ce qu'il est « *perpétuellement interchangeable avec l'amour qu'a le sujet pour sa propre image* » (ibid., p. 117). La fonction du beau se ramène dès lors à ceci : le désir étant lié à une structure de leurre, c'est en tant que tel que le beau sur lui nous éveille. Cette formule quelque

peu énigmatique, on la comprend mieux en se reportant à la dernière partie du séminaire où **Lacan** entend d'amener son auditoire à la notion du beau en choisissant de raconter l'épisode d'une certaine paire de chaussures, aussi peu académiques qu'il est possible, posées à la porte d'une chambre d'un hôtel londonien et qui évoquent néanmoins chez l'épouse de Lacan, *sans transition*, dirions-nous, la présence du professeur D. qu'on était à mille lieues d'avoir à attendre en cet endroit et qui se vérifie, à la stupéfaction du couple, en l'espèce de l'ombre, glissant dans le couloir, du porteur d'un « *caleçon long hautement universitaire* » (Ibid., p. 343). Ce qui du beau ici fortuitement s'accrédite n'est-ce pas la saisie, la reconnaissance, dans l'éblouissement d'un éclair, du rapport métonymique fixé dans l'extranéité de l'inconscient et s'imposant dès lors comme de l'extérieur, entre un être objet de désir du fait qu'il se situe habituellement « *dans le commerce des vivants* » et son représentant (les croquenots du professeur) n'apparaissant autrement que sous les traits nauséux de la facilité ou (99) du « déchet » ? Pour appuyer son propos, **Lacan** évoque notamment l'étude de **Paul Claudel** sur la nature morte hollandaise. Sans doute serez-vous intéressés par la lecture du passage de *L'Oeil écoute* (p. 46 dans l'édition originale de 1946) auquel **Lacan** se réfère : « *La nature morte hollandaise est un arrangement en train de se désagréger, c'est quelque chose en proie à la durée. Et si cette montre que souvent Claes aime à placer sur le rebord de ses plateaux et dont le disque de citron coupé en deux imite le cadran, ne suffisait pas à nous en avertir, comment ne pas voir dans la pelure suspendue de ce fruit le ressort détendu du temps, que la conque plus haut de l'escargot de nacre nous montre remonté et récupéré, tandis que le vin à côté dans le verre come établit comme un sentiment d'éternité ?* »

La fonction du beau, nous a donc dit **Lacan**, « *est de nous indiquer la place du rapport de l'homme à sa propre mort, et de ne nous l'indiquer que dans un éblouissement* » (ibid., p. 342). L'intuition lacanienne n'est pas aisée à saisir et l'anecdote des croquenots du professeur D., quelque croustillante soit-elle, nous laisse un tantinet sur notre faim. Prenant au mot le conseil donné, de chercher d'autres exemples si celui-ci ne nous convainquait pas, j'ai pensé que vous jugeriez digne d'intérêt d'appeler ici à l'aide **Roland Barthes** qui s'est intéressé, avec la grande sensibilité qui le caractérise, à cette fulgurance, à cet éblouissement dans lequel le beau donne à entendre à ceux qui veulent bien y prêter attention ce qui précisément ne saurait se dévoiler sans provoquer un aveuglement. Il n'est pas indifférent que le bref passage de *La chambre claire* que vous allez entendre est extrait d'une étude phénoménologique sur la photographie réputée comme l'art de la copie du réel. On entendra chez **Barthes** que ce *réel* précisément, dont la plaque argentique restitue fidèlement l'empreinte n'est pas banal lorsqu'on le rencontre dans l'expérience du beau : « *En 1865, le jeune Lewis Payne tenta d'assassiner le (100)secrétaire d'Etat américain W.H. Steward. Alexandre Gardner l'a photographié dans sa cellule ; il attend sa pendaison. La photo est belle, le garçon aussi : c'est le studium. Mais le punctum, c'est : il va mourir. Je lis en même temps : cela sera et cela a été ; j'observe avec horreur un futur antérieur dont la mort est l'enjeu. En me donnant le passé absolu de la pose (aoriste), la photographie me dit la mort au futur. Ce qui me point, c'est la découverte de cette équivalence* » (*La chambre claire*, p. 150).

Vous lisant ce passage barthien je constate que vous manquez inévitablement une part de l'émotion qu'il provoque lorsque l'on a sous les yeux la photographie dont il est question et dont Barthes a veillé à ce qu'elle figure en regard du texte. Je touche là une impuissance incontournable à faire entendre dans un sabir quelconque ce que l'image belle fait *immédiatement* saisir, à l'instar des croquenots du professeur D., par un « signe d'intelligence, comme le dit **Lacan**, situé très précisément à égale distance de la puissance de l'imagination et de celle du signifiant » (ibid., p. 343). « *Signifiant, poursuit-il, qui signifie à la fois une présence et une absence pure* » (ibid., p. 344).

Nous avons vu, tout à l'heure, que le beau agit comme une barrière, qu'il intimide, qu'il interdit le désir. Nous voyons ici le deuxième pan de sa fonction en ce que le beau agit comme un

fanal dont l'éclat guide avec sûreté ceux qui s'avancent dans la région frontalière où le sujet fait l'expérience dernière de l'*Hilflosigkeit*, la détresse où « l'homme, dans ce rapport à lui-même qui est sa propre mort (qu'il touche dans l'exploration du désir) n'a, comme le dit **Lacan**, à attendre d'aide de personne » (ibid. p. 351) et où il est souhaitable qu'aïlle faire un tour celui qui se prépare à devenir analyste.