

D'une expérience subjective du beau

NOTES

1. Kiedtze Havel, *Paroles indiennes. Textes indiens d'Amérique du Nord*, recueillis par M. Piquemal, Paris, Albin Michel Jeunesse, 1993, p. 13.
2. J. Libis, *Folies douces, Approches de la peinture de Marie Javouhey*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1995, p. 43.
3. Ce texte fait partie d'un corpus de données d'une recherche sur l'image et la mort. Il provient de l'iconothèque du Musée des Arts et Traditions populaires, Centre d'ethnologie française, Musée de l'Homme, à Paris. Étant à l'origine écrit en vieux français et en langage journalistique, l'intégralité de la syntaxe, du vocabulaire et de la ponctuation a été conservée.
4. Peut-être aurait-elle choisi une monstrueuse chirurgie esthétique, un ravalement de façade, un nivellement du look ? Ou plutôt serait-elle restée en deuil — avec ou sans voile annonciateur-protecteur - de sa beauté ? Comment à l'instar de ces malades au corps ravagé, aurait-elle reçu les raidissements de la posture, les alambiquages du recul qui ne peut se dire ? Comment ??? Belles questions pour les esthètes. Et justement, quel était alors le statut du beau, dans l'imaginaire collectif ?
5. La mort étant associée au féminin (voir à ce propos *Frontières. Le féminin et la mort*, vol. 7, n° 1, printemps 1994), il n'est pas étonnant que se disparte sur elle l'esthétisme, mais aussi l'indignation pure et simple : « Il n'y a pas de jolies morts. Elles sont toutes affreuses, même quand elles ont des apparences dont se consolent les survivants. Quand la vie s'arrête dans un immense gargouillis ou comme une bougie qui s'éteint après un dernier sourire ou une ultime grimace, la mort reste une injustice et toutes les injustices sont laides... Que meurent ceux qui en ont envie. Les autres n'ont pas à mourir. » (Jean-Charles, *La Mort, madame*, Paris, Flammarion, 1974.)
6. I. Kadaré, *La légende des légendes*, Paris, Flammarion, 1995, p. 14.
7. *Ibid.* : p. 271.
8. J. Cocteau, *Les enfants terribles*, Paris, Grasset, coll. « Livre de poche », 1970 (1925), p. 16.
9. Une représentation remarquable de ce mythe est donnée par Pierre Subleyras dans un tableau daté d'avant 1734, intitulé *Caron passant les ombres*, ces dernières entièrement drapées de blanc laiteux, friieuses, résignées, affaissées et lui, dans sa nudité athlétique, imprimant à sa barque le mouvement vers une roseur étrange (Musée du Louvre). Notons que le terme « ombre » est très souvent utilisé pour désigner la représentation du double et du coup, la mort. D'où les superpositions avant trait à l'ombre dans nombre de cultures. Par ailleurs, ne dit-on pas de quelqu'un qu'il est ombrageux, non seulement parce qu'il serait irritable, mais aussi par ce qu'il dégage de ténébreux, de mystérieux, renvoyant ainsi au domaine de la mort ?
10. E. Maïm, *L'homme et la mort*, Paris, Seuil, 1970 (1950), p. 150.
11. J. Baudrillard, *L'échange symbolique et la mort*, Paris, Gallimard, 1976, p. 216-217.
12. J. Cocteau, *op. cit.*, p. 26.

Le

essence du Sublime viendrait-elle nous cacher les aspérités de la détresse humaine ou nous révélerait-elle la beauté tragique de notre humanité ?

Le Beau interrogeant le Sublime serait-il suspect d'aveuglement ou nous tiendrait-il lieu de vérité ?

L'artiste d'aujourd'hui ou d'hier serait-il soupçonnable de cécité lorsqu'il nous conduit à voir la beauté du chant du monde ou serait-il un *passer-de-regards* qui nous porte à l'éveil, en ouvrant l'œil de la lisse perfection du monde sur le silence de sa déchirure ?

◆
L'Œuf, miroir du regard

Soutenir la question du Beau en psychanalyse à travers l'œuvre de Constantin Brancusi¹, exposée à Paris l'été dernier lors d'une grande rétrospective, entraîne mon propos et m'incite à l'écriture.

J'avais fait la rencontre de l'œuvre de Constantin Brancusi en 1969 à travers une de ses sculptures exposée au musée d'Art moderne de Paris. Cette rencontre avait été de l'ordre de celle qui vous poursuit, même lorsque l'objet a disparu, rencontre dont on ne peut faire le deuil, tellement elle a créé en vous un état de fulgurance.

Cette sculpture que j'avais nommée, pour l'usage de mon souvenir, « l'Œuf de Brancusi » était une forme qui rendait aux choses leur essentiel. Polie pour que le regard la saisisse dans sa splendeur, elle était l'image de la perfection du monde, promesse sinon d'immuabilité, du moins de continuité sans ruptures. Elle représentait le gage de l'Un-possible-en-Soi que l'artiste offrait aux regards comme un Idéal du Moi, dans son attrait si puissant que le désir s'y trouvait à la limite de la paralysie.

Cette forme, gardée intacte dans mes pensées, pour autant qu'elle semblait parfaite, n'en recelait pas moins un mystère qui portait son inquiétude. Était-ce l'inquiétante attirance pour Hermaphrodite ou encore la troublante prédiction de la chute de la complétude narcissique ou y avait-il lieu d'évoquer là un autre mystère qui s'originait encore plus loin dans « l'arrière-pays² » de notre psychisme ?

Le désir de revoir l'Œuf qu'avait créé l'artiste et que l'image de son œuvre avait inscrit en moi, tel un émoi esthétique sans cesse renouvelé, se faisait prégnant au point de ne pas pouvoir concevoir de passer outre au détour par l'exposition de Paris.

L'Œuf de Brancusi que je nommais ainsi, longtemps par ignorance ou par simple adhérence trop étroite à la surface des choses, ou encore à la façon d'un « petit nom » offert pour marquer l'attachement, était à nouveau là, devant moi, telle une forme dense, pleine et brillante.

Sa surface polie avait conservé l'éclat aussi vif du jour où l'œuvre avait été saisie par un premier regard. Sa forme ovale, si parfaitement ovale, offrait à penser à l'essence des choses, celle qui est avant, avant même que l'existence se donne à voir.

La matière de son bronze pourtant présumée dans sa densité lourde, n'avait de poids que celui prêté par la logique. L'Œuf flottait dans l'espace, tel un Plein porté par les bras du Vide. Il avait la majesté du jour éclaté dans sa lumière et portait la légèreté de l'être offert au trait de l'horizon.

Le sens de l'œuvre pouvait avoir sa puissance et semblait prêt à venir bouleverser ma conception du monde, mais sa brillance me rappelait à elle avec une insistance lancinante, tel un charme obsédant auquel on tente d'échapper. Le sens, aussi proche fut-il de sa surface, se terrait pourtant derrière la chose, à l'ombre de la luminance de l'objet, se fondant dans son image.

L'Œuf était devant moi, j'étais là face à lui, captée et captive de je ne sais quelle magie. Plus mon regard plongeait en cet objet brillant, plus ses contours s'effaçaient pour laisser place à une image réfléchie en lui. Je m'y reconnaissais... j'y revoyais même à une profondeur lointaine ceux qui, à mes côtés, regardaient dans la même direction. Nous étions tous regardant l'objet regardé et captés par lui, spectateurs de sa brillance et acteurs en sa surface.

C'était la mise en œuvre de ce que Marcel Duchamp, ami de Brancusi, se plaisait à souligner : « Ce sont les regardeurs qui font les tableaux. » Nous étions, par la brillance de la surface de l'œuvre, réfléchis en elle comme en un miroir, l'œil pris dans le sac de l'Image. Nous étions là, à être regardés de notre regard, tels de réels *regardeurs* !

Malgré le saisissement de cette joie proche de la plénitude, l'objet façonné par l'artiste s'offrait dans la chaleur de sa luminance comme une tentation pour la main. Désirer toucher devenait de plus en plus prégnant sous les volontaires prétextes de vérifier la réalité de l'autre qui s'y mire, ou de se reconnaître réellement dans l'objet, à distance du corps et pourtant là... tel le corps d'un autre.

Ainsi la surface lisse et en apparence si chaude de l'Œuf entraînait le besoin de ne pas se contenter de voir. Elle réveillait un appel à s'approcher du miroir pour réduire la distance entre soi et l'image dans l'Œuf, tel un corps qui cherche l'accointance de sa peau, tel un cri qui appelle pour réduire l'absence.

Les pas s'esquissaient malgré soi, la distance tendait à se réduire, brisant par le mouvement la suspension du regard, devenue insupportable tellement le désir d'être ravi par l'objet était puissant, tellement la quête de ravissement évoquait l'extase d'une fusion avec l'image.

Pourtant le miroir repoussait le *regardeur* qui voulait s'y voir de trop près, en projetant une fascination qui portait sa menace et empêchait d'aller plus loin, sauf à s'y détruire.

Quelle était donc cette distance que l'œuvre imposait malgré le vif désir de s'en approcher ? Être près, trop près, à la distance du toucher menaçait d'enlever au miroir de l'Œuf le chatouement chaud de son reflet ravissant et de subtiliser au regard la multiplicité de ses images.

Pour le *regardeur*, continuer de voir, jusqu'à devenir *Voyant* de l'œuvre, obligeait à renoncer au toucher car la préhension de l'Œuf reviendrait à perdre la vue de l'image. Prolonger l'intensité de la rencontre avec l'œuvre sous-tendait de trouver la juste assez bonne distance pour la capter du regard sans en devenir entièrement captif.

La brillance de la surface polie de l'œuvre était si évidente dans sa qualité de miroir, que cela ne pouvait pas être le fruit du hasard. Il importait de savoir pourquoi. À ma requête, les tenants de l'exposition me répondaient que Brancusi ponçait à la main ses œuvres en bronze et ce, inlassablement pendant des mois, jusqu'à atteindre une polissure parfaite qui permette, grâce à la lumière, d'augmenter la force de l'œuvre, en jouant sur son pouvoir réfléchissant. Les photographies que l'artiste produira de ses œuvres témoignent d'ailleurs de l'attention particulière qu'il porte aux effets de miroir de ses bronzes polis.

Ainsi l'artiste caressait inlassablement ses bronzes pour les rendre visibles. C'était donc grâce à un toucher doux, patient, répétitif, alterné d'absences et de retours que l'Œuf avait pu s'ouvrir à sa fonction de miroir.

Conçu entre la paume et le cœur, né sous le creux des mains et caressé par l'appétence de l'artiste, l'Œuf était devenu le miroitement du regard de celui qui l'avait créé et naissait comme œuvre en devenant la joie du désir.

Ainsi l'Œuf était promu à sa capacité de réaliser le monde, ainsi l'Œuvre se soutenait du pouvoir de rédemption, portant à la vue une exposition à deux, un espace-entre-deux, lieu qui à lui seul sait offrir la lumière au regard et ouvrir le regard à la parole.

L'Œuf, Miroir du Regard entrait en correspondance si étroite avec la réalité du monde que son reflet portait et annonçait un accent de vérité. Le *regardeur* ressentait alors cette presque-toute-puissance du tout-petit face

à sa récente certitude de pouvoir faire naître la chose par le simple fait de la désirer.

Le corps avait trouvé sa peau et la surface parvenait à faire croire qu'elle était le monde. Et pourtant l'artiste nous prévenait du leurre du miroir qu'il tenait tant à porter à notre regard en disant : « Ce n'est pas la forme extérieure qui est réelle mais l'essence des choses. Partant de cette vérité, il est impossible à quiconque d'exprimer quelque chose de réel en imitant la surface des choses³. »

Certes le Miroir de l'Œuf donnait accès à la profondeur du champ de vision mais que cachait sa surface miroitante, que ne laissait-elle pas encore découvrir à ceux qui, fascinés par l'image, s'y trouvaient confondus ? N'était-ce que pour rendre à l'Œuf le miroir de son regard que l'artiste l'avait inlassablement poncé au point d'effacer la moindre égratignure, de doucir toute échancreure, s'obstinant à trouver la perfection lisse de la surface des choses ?

Les longues heures passées à polir l'enveloppe de l'objet, comme on ponce une peau pour l'adoucir, ne témoignent-elles pas de la conscience du sculpteur qu'il manque toujours à la forme un quelque chose perdu-à-jamais, au point de ne plus pouvoir renoncer au désir de le retrouver ?

La polissure révélée à sa perfection pour capter le regard et lui réfléchir la lumière ne dévoilerait-elle pas, en arrière-plan, la frayeur qui se loge derrière la noirceur ?

Le Plein poli au mieux de sa plénitude ne dénoncerait-il pas un Vide qui se creuse au rythme où il est nié à la surface de la chose pleine ?

La polissure telle une re-touche sur le corps plein de la mère, ne tenterait-elle pas de re-crée la substance perdue ? Par la réitération constante du désir d'effacer, le polissage dans sa valeur d'acte répétitif témoignerait de l'instant tragique de la perte, mais aussi en amont de la terreur face à l'anticipation du corps disparu à jamais.

Ici la polissure de la surface dénoncerait ce qui y est absent, en créant grâce à cette absence reconnue, un espace au regard. Existant par ce regard qu'elle vient capter, l'œuvre de l'artiste proposerait, dans un mouvement de reconnaissance, une approche du Sublime à celui qui aura su la regarder.

L'intention de Brancusi de rendre à ses formes pleines et polies une fonction de Miroir du Monde, dérochant son image à celui qui regarde et la lui restituait portée par l'œuvre, nous submerge du sentiment de réelles accointances métaphoriques avec l'énoncé de Lacan sur la Subjectivité : « [...] la Subjectivité ne s'y distingue pas de l'image sur la captive, et que l'individu n'y apparaît que comme représentant passager de cette image, que comme passage de cette image représentée dans la vie. A l'homme seulement, cette image révèle sa signification mortelle, et de mort du même temps : qu'il existe. Mais cette image ne lui est donnée que comme image de l'autre, c'est-à-dire lui est ravie⁴. »

Sous cet éclairage, le miroir de l'œuvre nous donne à voir en un point de convergence ce qui, par le regard, fonde le Moi à être et qui, du même mouvement, lui ravit ce qu'il est. La surface miroitante de l'objet annonce un Plein qui dénonce un Vide, fait entrevoir un manque en soi qui appelle l'autre pour un mouvement de Soi, réfléchit un rapport à Soi qui ne peut prendre corps que par l'aliénation à l'autre.



L'Œuf devenu Commencement du Monde

L'Œuf poli et brillant dans sa polissure pouvait-il m'amener encore plus loin dans le bouleversement de ma vision du monde ? Quelle essence des choses se terrait derrière les lueurs de sa surface ?

L'Œuvre dans sa splendeur miroitante réfléchissait un lieu d'avant la brisure, un lien avec la forme de l'Un. Elle évoquait l'espace mythique du Primordial et peut-être était-ce là son mystère et la raison de l'inquiétude qui accompagnait si souvent sa ressouvenance, à la manière d'une advenue qui annonce sa disparition dans le simple fait de naître.

Son lien d'évidence avec l'Origine des choses lui avait valu d'être désignée par l'artiste comme « Le Commencement du Monde ». À cet instant l'Œuvre pouvait naître à son nom et devait prendre corps dans un autre espace que celui du regard. Mais qu'allait-il advenir du choc de ma rencontre avec l'Œuf à partir de sa nomination, qui avait été tue à mon oreille jusqu'à cet instant ?

Certes, le vocable qui désignait l'œuvre fondait le cheminement interne qu'elle avait tracé pour se maintenir comme possibilité de reviviscence, mais du même coup, l'énonciation de l'artiste me précipitait dans un renoncement, obligée que j'étais à la privation du « petit nom » affectif avec lequel j'avais caressé le souvenir de l'objet, au cours de tant d'années. L'Œuf était devenu « Le Commencement du Monde » et il m'était impossible d'échapper à cette barre du symbolique qui m'enlevait du *mien* pour m'ouvrir à *plus-que-moi*, en passant par l'*autre*.

Je ne pouvais pas ne pas demeurer là, dans cet espace ouvert par la nomination, présente à ce double mouvement d'une découverte saisissante et d'une perte obligée. Comme l'enfant recient la mère pour ne pas qu'elle le quitte trop tôt, je me berçais au rythme de l'évocation du temps mythique de l'Origine, temps qui d'avoir été, nous mène vers ce qui a été perdu, tels l'éreinte primordiale sans distinction possible de l'un ou de l'autre, l'avant-scène de la vie, l'espace clos avant que le souffle ne naisse, le silence d'avant les mots où pourtant... « ça nous parlait déjà⁵ ».

Je me comblais de souvenirs oubliés pour ne pas échapper ce qui pourtant était déjà perdu, ce temps d'avant où l'autre n'avait pas encore posé son regard sur moi et où sa parole ne m'avait pas encore nommée. À partir de l'instant même de la désignation par l'artiste, ma perception ne pouvait plus revenir à son point d'origine, la fraîcheur et la légèreté de mon ignorance m'étaient devenues interdites.

« Le Commencement du Monde » signalait pour moi la fin de mon accointance intime avec l'Œuf et le commencement d'une distance nécessaire au mouvement vers l'Œuvre.

Si la vie court déjà après être née, dans la rapidité de son mouvement le passage entre le « senti » et le « su » se glisse sans que nous puissions l'entr'apercevoir, mais là, face à l'objet contemplé dans son appellation, le *sauit des sens* se développait en moi dans une très grande lenteur, au rythme du flottement d'une coquille vide soulevée par le vent.

Était-ce la coquille de l'Œuf qui s'était brisée sous le choc de la nomination ? Était-ce la forme qui libérait déjà l'espace de son secret contenu ? Au cœur de la perte du plein de l'Œuf, à la frontière de sa présence absente, au seuil de l'advenue de l'autre, l'éclat d'amour entre l'œuvre et celle qui la regarde était à son comble de clarté.

Le sentiment si mystérieux de la présence de l'autre me parvenait par la révélation du nom, et je le faisais mien. L'artiste par son acte de nomination venait éclairer l'œuvre en la faisant naître à son sens unifié. Par son acte de présence, il se posait comme stèle de l'œuvre non seulement en la présentant par son appellation mais en la fondant à être par son nom.

ICI le retour du choc du miroir était à son comble, tel qu'en sa première vision où l'instant du regard vers soi dans le miroir devient « assumption jubilatoire⁶ », grâce à l'immédiateté de la saisie de soi comme corps entier sorti du fragmentaire, grâce à l'anticipation de son unité par la simple portée du regard de l'autre et par son assentiment bienveillant.

Le nom du corps de l'Œuvre s'appelait en moi, m'appelait et allait même jusqu'à me nommer. Il me rendait à la joie de ma propre envelopure, réconfortée par l'image pensée de l'artiste qui avait su rassembler en un simple regard sur la chose, les sensations éparses que l'Œuvre avait répandues en moi, longtemps auparavant.

Son nom devenait approbation de l'émotion qui rendait un peu de chair à toute pensée. Son nom se risquait à être le signe de ce qui manque au corps de l'Œuvre lorsque la main caressante l'a quitté.

Je me sentais alors non pas savante avant d'avoir su, mais nommée par le désir de l'artiste inscrit dans l'œuvre et unifiée comme par un regard maternel qui aurait su pour moi avant même que je puisse saisir ce que je savais de lui.

ICI la forme n'était plus seule à se dire, le vocable parvenait jusqu'à l'acte symbolique d'une œuvre nommée.

Pour rebondir avec le *tant du sens* que l'artiste avait inscrit dans son œuvre, il fallait accepter de renoncer aux premiers contours de l'objet mais aussi à notre première façon de le désigner, tels les premiers pas vers la Parole signent la valeur d'un renoncement.

L'Œuf était bel et bien devenu *Commencement du Monde*, mais pour accéder à cette ouverture de l'Œuvre vers le Monde, il fallait accepter de perdre la chaleur de l'Œuvre pour soi, comme parler ne sait se bâtir qu'au prix d'une perte de corps et comprendre générale à sa suite le vertige de l'ignorance.

La perte du tangible pour accéder à l'ouverture vers l'essentiel n'est certes pas le fruit du hasard et porte une vérité pénétrante comme un regard, au point de nous inscrire dans l'effort du Beau qui nous porte vers le Sublime, quitte à nous frotter, après coup, à la béance de notre méconnaissance.

Si la surface de l'Œuvre provoque une émotion saisissante tel un ravissement, ce n'est qu'au prix du rapt de son extériorité, du ravissement de l'Image par celui qui la regarde. Ainsi, par une oscillation entre la joie d'un gain et le sentiment d'une perte, l'Œuvre offrira au *regardeur* son image de regardant.

« Le Commencement du Monde » se présente sous forme d'un corps plein et d'une surface flamboyante qui sous l'effet de son nom s'offrent à la dépliure jusqu'en son creux, espace vide qui non seulement gît au sein de la forme mais la fonde.

Ainsi densité et luminance renvoient à la grâce du fruit qui offre la plénitude de sa pulpe mais révèle en son cœur une déhiscence, telle une nécessaire meurtrissure pour que la vie demeure.

Si le Nom enlève de la chair au corps pour que l'humain advienne, ainsi le fruit se rend à la vie et à son « dur désir de durer⁷ » grâce à la déchirure qu'il porte, creusant dans l'intimité de sa chair un vide qu'on ne peut lui soustraire.

Ainsi l'Œuf avait su concevoir et porter « Le Commencement du Monde » grâce au génie de l'artiste qui l'avait engendré.

« Le Commencement du Monde » nous révélait que seul le Vide qui nous fonde ne peut nous être ravi, aussi déchirant soit-il nous pouvons l'entrevoir, telle la déhiscence du fruit *qui signe la pulpe dans son possible de désir*.

Le Corps de l'Œuvre marqué par la flèche qui le fend, par la blessure cachée qui le donne à être ouvre notre regard sur l'image ravie du miroir, mais dans une même immédiateté nous porte vers le silence de la déréliction qui s'impose à tout être né pour mourir.

Pour que l'Œuvre esthétique se réalise comme promesse du Vivant, ne faut-il pas que son *regardéury* soit appelé par la reconnaissance de l'Image et de son chatouement sans pour autant que lui soit évité le vertige absolu d'angoisse inhérent à toute découverte du *creux marquant la bordure d'une vérité, au bord de l'innommable* ?

◇

NOTES

1. Exposition-rétrospective de l'œuvre de Constantin Brancusi du 14 avril au 21 août 1995, Musée national d'art moderne (Centre Georges Pompidou) à Paris, également présentée au Philadelphia Museum of Art (États-Unis) du 8 octobre au 31 décembre 1995.
2. Y. Bonnefoy, *L'arrière-pays*, Genève, Éditions d'art, Albert Skira, 1972, revu et corrigé en 1992.
3. Propos de Constantin Brancusi lors de l'exposition en 1926, à Brummer Gallery de New-York, repris dans le livre de l'exposition de Brancusi, *Beaux-Arts Magazine*, Publications Nuit et Jour, mars 1995.
4. J. Lacan, « Variantes de la cure-type », in *Écrits*, Paris, Éditions du Seuil, 1966, p. 345-346.
5. Énoncé lacanien.
6. J. Lacan, « Le stade du miroir comme formation de la fonction du Je telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique », in *Écrits*, Paris, Éditions du Seuil, 1966, p. 94.
7. P. Éluard, M. Chagall, *Le dur désir de durer*, Paris, Éditions Bordas, 1950, livre poétique évoqué par Jacques Lacan dans *L'éthique de la psychanalyse*, *Séminaire livre VII*, Paris, Éditions du Seuil, 1986.