



L'artiste, la beauté et le nouveau réel

À propos du livre : *S.K.beau. Pourquoi l'art embarrasse-t-il le psychanalyste ?*

(Paris, Éditions des Compagnons d'humanité, coll. Présence, 2024)

Entretien avec Hervé Castanet

Comment est né votre ouvrage, S.K.beau, Pourquoi l'art embarrasse-t-il le psychanalyste ?

Sur les marges

Hervé Castanet – D'habitude, j'écris des textes sur la clinique, et j'ai publié des ouvrages qui se nouent à l'actualité, aux enjeux cliniques et aux thèmes de l'École. Cependant, j'ai une vie sur les marges de ce que je fais en tant qu'analyste : je rencontre des poètes, des écrivains, des artistes. Depuis plusieurs années, je travaille avec Macha Makeïeff, une metteuse en scène qui marque le théâtre par ses inventions.

Ces liens, que je peux avoir dans ma vie avec un certain nombre de personnes, vous en avez les traces dans *S.K.beau*. Sur les marges, je me suis plu à tirer quelques fils et à voir la forme qu'ils pouvaient prendre. Entre trace et marge, je voulais parler des artistes et non de doctrine. D'ailleurs, dans ce livre, je ne fais la leçon de la psychanalyse à personne, et surtout pas aux créateurs – si je le faisais, je ne les connaîtrais pas. Je ne suis pas là pour faire une intervention analytique et surtout pas pour mettre des concepts dans la machine pour expliquer ce qu'ils font.

Dans ce livre, il y a aussi des entretiens. Il s'agit de parler avec des gens qui ne sont pas de notre champ. À une époque, avec Christiane Alberti, nous allions voir des expositions, lisions des auteurs et demandions sans complexe aux artistes : *Comment vous y prenez-vous ?*

Lacan embarrassé

Le sous-titre donne le la en mettant l'accent sur l'embarras, pourquoi ce choix ?

Hervé Castanet – C'est une phrase de Lacan à la fin de son enseignement, où il a des mots durs sur la psychologie – ce n'est pas la première fois. Il dit que la psychologie de l'art, c'est délirant¹ ; et la psychanalyse de l'art, ce n'est guère mieux.

1. Cf. Lacan J., Le Séminaire, livre XXI, « Les non-dupes errent », leçon du 9 avril 1974, inédit.

Il indique, dans des termes presque humoristiques, qu'il est lui-même *embarrassé* avec l'art². On pourrait penser que ce sont les artistes qui sont embarrassés pour produire ce qu'ils ont à produire – embarrassés par leur création, par leur histoire. Cependant, ce n'est pas ce que dit Lacan. Il dit que c'est lui qui est embarrassé, et que Freud, ce n'était guère mieux.

Dans le Séminaire *L'Angoisse*, Lacan aborde la division subjective³ : comment A décline \mathcal{S} , avec le reste, *a*. Et il ajoute que l'*em-barras*, c'est le moment où la barre tombe sur le sujet. En somme, ce n'est pas un Lacan qui sait tout, comprend tout, explique tout – heureusement. C'est une leçon : nous n'avons à faire ni le perroquet sur les œuvres d'art, ni le bon docteur, ni l'intellectuel... Cela change la perspective.

D'ailleurs, dans son commentaire du *Ravissement de Lol V. Stein*, Lacan qualifie de « sottise » et de « goujaterie »⁴ le fait d'essayer d'interpréter les œuvres d'art à l'aune de la psychanalyse. Dans « Litturaterre », il démontre que ce qui fait la civilisation, ce ne sont pas forcément les grandes œuvres de la sublimation, mais les moyens par lesquels on conduit les saloperies concrètes hors de la vie domestique : les latrines, *les égouts*⁵. Enfin, il ajoute que l'Œdipe n'apporte rien à la lecture de Sophocle, par exemple.

C'est donc une inversion par rapport à ce qu'on pourrait penser : comme si, avec son savoir, le psychanalyste avait pour objet l'œuvre d'art qu'il aurait pour tâche d'interpréter. Lacan propose plutôt de repérer comment l'art pose une question à la psychanalyse.

J'ai été amusé que Lacan emploie certains mots populaires – tel celui d'embarrassé – pour « ridiculiser » l'Université qui prétend interpréter l'art. Cela ne veut pas dire pour autant qu'il ne faut pas savoir : l'érudition peut avoir un intérêt, à condition de changer la perspective et d'indiquer qu'il y a autre chose.

Effets de formation

Sur l'art, habituellement on cite la phrase de Lacan : l'« artiste toujours [...] précède [le psychanalyste] »⁶.

Hervé Castanet – Il s'agit d'une phrase tirée de l'hommage de Lacan à Marguerite Duras : celle-ci écrirait ce que lui-même enseigne, mais elle ne le saurait pas. L'« artiste toujours [...] précède [le psychanalyste] et [...] il n'a donc pas à faire le psychologue là où l'artiste lui fraie la voie ». Cette phrase de Lacan a été tellement répétée qu'elle met, malgré son énoncé, le psychanalyste dans une position de savoir. Dans cet article, Lacan définit la sublimation comme ce par quoi l'œuvre d'art récupérerait l'objet. Aussi, interroger la sublimation, c'est interroger un traitement de l'objet *a*. Le risque est alors de devenir l'analyste qui donne une leçon à l'artiste, là où pourtant l'artiste le précède – on ne pourrait l'éviter.

2. Cf. Lacan J., « Préface à l'édition anglaise du *Séminaire XI* », *Autres écrits*, Paris, Seuil, 2001, p. 573.

3. Cf. Lacan J., *Le Séminaire*, livre X, *L'Angoisse*, texte établi par J.-A. Miller, Paris, Seuil, 2004, p. 37 & 20.

4. Lacan J., « Hommage fait à Marguerite Duras, du ravissement de Lol V. Stein », *Autres écrits*, *op. cit.*, p. 192.

5. Lacan J., « Litturaterre », *Autres écrits*, *op. cit.*, p. 11.

6. Lacan J., « Hommage fait à Marguerite Duras... », *op. cit.*

Or, à la fin de son enseignement, la question de l'escabeau est plutôt : qu'apprend Lacan lorsqu'il lit Joyce ? On pourrait croire que Lacan est suffisamment au clair avec l'œuvre de Joyce pour en avoir un système explicatif... Pas du tout ! Il ne se demande pas vraiment si ce dernier est fou ou non en termes diagnostiques. Il s'agit plutôt de repérer comment la lecture de Joyce transforme Lacan par rapport à ce qu'il est en train d'énoncer – d'ailleurs, le mot lacanien « *S.K.beau* ⁷ » est introduit à la lecture de Joyce démantibulant la langue anglaise, ce n'est pas sans effet sur Lacan.

Joyce pose donc une question à Lacan, et ce dernier ne force pas les concepts qu'il a déjà pour en rendre compte. Il se laisse lui-même travailler, diviser, interroger par Joyce. C'est pour cela que dans « Joyce le Symptôme », Lacan parodie Joyce au niveau du style. Le fait que Joyce ait pu produire ce qu'il a produit inquiéterait la théorie de Lacan. Modestement, je me suis dit qu'on pouvait tenter cette même opération avec d'autres auteurs, avec les bouts de réel dont ils témoignent et voir quel statut ils ont.

Punctum et dettaglio

Y a-t-il un lien entre l'embarras face à l'œuvre d'art et le punctum – ce qui me point dans l'œuvre –, tel que Barthes le distingue du studium dans La Chambre claire ?

Hervé Castanet — Le *studium*, nous y sommes habitués. Le *punctum*, nous en avons la forme magnifique dans le tableau de Holbein, *Les Ambassadeurs*, que commente Lacan et qui sert de couverture au Séminaire XI.

L'interprétation du tableau par Lacan porte sur le moment où tout bascule par un point de néantisation, qui est représenté par la forme oblongue que nous apercevons en sortant et en regardant le tableau à la dérobée, c'est-à-dire au moment où l'anamorphose se révèle être un crâne creux. C'est l'idée qu'au *studium*, à l'ensemble des savoirs constitués sur le tableau de Holbein, nous pouvons opposer *le point qui me regarde*, le *punctum*. Le *punctum* est donc cette forme oblongue, où chacun trouve son point de néantisation là où il croit assurer sa maîtrise.

Freud avait déjà repéré ces détails lorsqu'il faisait référence à Morelli, qui avait trouvé un moyen de distinguer, dans l'ensemble des musées italiens, les vrais des faux par l'étude des détails. Le copiste, par exemple, va faire à la manière du Titien, de Botticelli, etc., mais va un peu délaissé les lobes des oreilles ou les orteils : il ne va pas tout à fait faire les ongles comme il faut. Ainsi, de magnifiques femmes, des saintes ont des pieds bizarres, tordus, avec des traces noirâtres autour des ongles – ce qui ferait dire, avec nos critères d'aujourd'hui, qu'elles ont les pieds sales, alors même que leur visage est impeccable de beauté, diaphane. Le détail, le *punctum*, là, ce sont les pieds des saintes. En peinture, Daniel Arrasse distingue ainsi *il dettaglio*, qui est un morceau de peinture incarnée, et *il particolare*, qui est une petite partie d'un tout.

L'outil S.K.beau

Pouvez-vous revenir sur l'S.K.beau lacanien ? En quoi fait-il « outil ⁸ », comme vous le soulignez dans votre introduction ?

7. Lacan J., « Joyce le Symptôme », *Autres écrits*, op. cit., p. 565 & sq.

8. Castanet H., « Un fil », *S.K.beau. Pourquoi l'art embarrasse-t-il le psychanalyste ?*, Paris, Éditions des Compagnons d'humanité, 2024, p. 14.

Hervé Castanet — Le concept de sublimation trouve sa forme pleine chez Lacan dans le Séminaire VII. Les précédents Séminaires insistent sur l'inconscient qui travaille, l'inconscient besogneux, la rhétorique, les formations de l'inconscient, etc. Mais dans le Séminaire VII, Lacan dit que la réalité qui commande est muette : *Das Ding*.

Alors qu'il est question de Sade, il introduit la sublimation. Il s'agit d'élever quelque chose, un objet, à la dignité de la Chose⁹. Le modèle qui le représente est l'échelle qui monte jusqu'aux cieux – ce que nous trouvons dans les musées de la Renaissance. Ensuite, quand il critique cette conception de la sublimation, il dit préférer l'escabeau¹⁰, car on y monte, mais pas bien haut – en opposition à la sphère céleste, à Dieu, et à l'absence de corps.

L'*S.K.beau* comme concept est donc un outil, car il permet à Lacan d'insister sur le corps – le corps dans sa matérialité, qui ne relève pas de la sphère, mais d'une topologie pulsionnelle – et sur la dimension du bricolage. Il invite à sortir d'une conception idéaliste de la sublimation, d'un idéalisme de la sphère à laquelle le corps était réduit et constitué par le regard. C'est le corps glorieux montant sur l'échelle des cieux tel qu'on le voit représenter dans la cathédrale d'Orvieto, par exemple. La sublimation est ici une *Aufhebung*.

Il fallait donc mettre du corps, des bouts de jouissance là-dedans, et tirer vers *a* plutôt que vers *Das Ding*. En tirant vers *a*, on a cette « saloperie¹¹ », comme l'appelle Lacan, tandis que *Das Ding*, si on s'en approche, c'est l'horreur. La peinture est ici le dernier voile sur l'horreur. Il fallait donc un nouveau terme permettant de construire l'affaire autrement : ce sera *S.K.beau*.

Faire question

Hervé Castanet — Quand je rencontre des artistes, quand je discute avec eux, ce que j'essaie de faire humblement, avec souplesse, c'est de voir comment ils s'y prennent. D'ailleurs, on serait en droit, après tout, de nous demander comment on s'y prend en tant qu'analyste : est-ce que vous arrivez à prouver quelque chose de ce que vous faites ? Ce sont des enjeux. Pour les artistes, c'est pareil – et on leur pose la question.

À propos de l'artiste Max Charvolen, vous écrivez : « La représentation, loin d'aller de soi, fait question¹² ». C'est une thèse forte : cultiver la question pour ouvrir un sas.

Hervé Castanet — Max Charvolen appartient à l'école de Nice, est enseignant dans une école des beaux-arts et architecte de formation. Il dit lui-même qu'il y a une cassure dans la réalité avec la représentation. C'est également ce dont atteste Olivier Py. Dans notre entretien, ce dernier révèle comment, jusqu'à l'âge de quarante ans, il ne savait pas quelle était sa position sexuée dans le monde. Il ne se dit finalement cisgenre que depuis très récemment. À sa façon, Phia Ménard, qui est née Philippe, va dans le même sens en ayant opté pour passer d'homme à femme. Elle se produit dans les grands théâtres du monde entier.

9. Cf. Lacan J., *Le Séminaire*, livre VII, *L'Éthique de la psychanalyse*, texte établi par J.-A. Miller, Paris, Seuil, 1986, p. 133.

10. Lacan J., « Joyce le Symptôme », *op. cit.*, p. 565.

11. Lacan J., *Le Séminaire*, livre XI, *Les Quatre Concepts...*, *op. cit.*, p. 232.

12. Castanet H., « Max Charvolen. La peinture + le concept », *S.K.beau*, *op. cit.*, p. 352.

Dans Saison sèche, Phia Ménard commence par la phrase de Donald Trump, « Je te claque la chatte », puis s'en va. En comparaison, dans votre entretien avec elle, il y a une grande douceur.

Hervé Castanet — Phia Ménard peut prendre à partie un public en s'adressant à lui de manière provocante, elle cogne un peu.

Parfois, on se demande ce que devient une forme de virilité exacerbée dans les cas de transition. Certaines violences n'ont pas disparu. Une certaine modalité de rapport à l'inscription phallique ne s'est pas effacée. Cela donne à ses spectacles une position incroyable, de voir qu'elle a pu passer de l'un à l'autre. Quand vous interrogez des artistes trans, cela peut parfois sembler codé, stéréotypé, mais pas avec Phia Ménard. Dans l'entretien, elle explique des choses inouïes sur le patriarcat et la sexualité virile.

J'ai du respect pour cette artiste. Nos entretiens, même devant un public important, sont assez doux, alors que ce dont elle parle cogne. Il y a notamment quelque chose de très physique au moment où elle démonte une maison qui lui tombe dessus. C'est incroyable : elle déplace plusieurs tonnes durant le spectacle !

Ce sont d'abord des rencontres humaines.

Fi(x)ion menteuse

Dans la postface de votre ouvrage, Macha Makeïeff écrit : « Fabriquer l'artifice et provoquer l'aveu. ¹³ » Cela résonne avec ce que vous dites dans votre conclusion à propos de la « vérité menteuse ».

Hervé Castanet — Si on utilise le concept de sublimation, d'*Aufhebung* (avec la montée vers les cieux, la sphère, etc.), la vérité est alors préservée, parce que Dieu en est le garant. La vérité est garantie par lui – que l'on croie en Dieu ou que l'on n'y croie pas. Si on y croit, alors elle est doublement garantie, elle se redouble de garantie, pourrait-on dire.

S.K.beau constitue un autre moment de l'élaboration de Lacan, et le concept de vérité n'y a pas cette garantie, puisque, de toutes façons, la vérité est toujours mensonge sur le réel. Ce qui ne signifie pas que toutes les vérités se valent, ni que toutes les fictions se valent. Ce n'est pas : *Je fais n'importe quoi et après tout, on ne peut pas faire autrement, donc soyons joyeux de ce point-là.*

L'idée d'une vérité menteuse densifie l'enjeu de l'entretien. Il ne s'agit alors pas d'extorquer des aveux au sens de la vérité, la vérité divine en quelque sorte ou la vérité scientifique (du côté des exactitudes) mais d'interroger quelle fiction se construit là.

Je ne peux pas ignorer que ce type de livre est aussi ma propre vérité menteuse. Tous ces textes sont de petits bricolages dans lesquels vient s'inscrire quelque chose de ma propre vérité menteuse. Il y a un petit élément de *fi(x)ion* menteuse dans ma façon de bricoler qui témoigne de ce que j'ai affronté dans mon analyse par rapport à l'écriture elle-même. Je parle de ma propre fiction menteuse, néanmoins je suis allé me préoccuper des fictions des autres.

Cependant, la position de l'analyste n'est pas de créer une nouvelle fiction qui lui serait propre, mais de devenir un déchet, comme le Séminaire *L'Acte psychanalytique*

13. Makeïeff M., « Qu'est-ce qui me prend, alors ? », in Castanet H., *S.K.beau*, op. cit., p. 565.

le démontre. C'est soit la fiction menteuse, soit l'objet *a*. La fiction menteuse, c'est pour le patient ; l'analyste, c'est du côté du *a*.

Un nouveau réel

Cela donne à entendre la valeur que peut prendre la fiction face au réel rencontré...

Hervé Castanet — ...et la fiction crée aussi un nouveau réel. Ce n'est pas simplement bricoler avec des bouts de réel, mais, bricolant, cela fait advenir un nouveau réel. Dans « Un réel pour le XXI^e siècle », Jacques-Alain Miller indique que Lacan crée un réel qui n'est pas celui de la science¹⁴. La science crée un réel, mais la psychanalyse aussi en crée un.

Lacan parle aussi de « signifiant nouveau¹⁵ », et Jacques-Alain Miller rapproche la séance de l'épopée : « Faire de sa vie, à la narrer, une épopée, cela consiste à faire un effort de poésie¹⁶ » – *Je fais advenir, j'ai cet effort d'un bien-dire, un effort de poésie*. De cette opération, il y a un reste. Ce n'est pas simplement un traitement du réel, au sens où il serait déjà là. La psychanalyse n'utilise pas des bouts de réel comme on utiliserait des briques déjà existantes. Non, cela crée un nouveau réel qui n'est pas le même. Vous pouvez aussi bien dire *un signifiant nouveau* qu'*un réel nouveau*. Les deux termes ne sont pas synonymes, seulement ils prennent les choses par deux biais différents.

De la même façon que la psychanalyse, les artistes font advenir un nouveau réel, et il me paraît intéressant d'aller le questionner chez eux. Après Joyce, il y a un réel nouveau dans la littérature. Il en est de même dans l'écriture après le Marquis de Sade : auparavant, comment pouvait-on écrire le mal dans une fiction ? Qu'est-ce que cela donne comme effet sur la littérature elle-même, sur l'écriture ? C'est à ces questions que Sade comme Joyce, comme d'autres, apportent des réponses inouïes.

Le dernier équilibre précaire

Quel est le rapport de la beauté et du réel ?

Hervé Castanet — Dans le Séminaire *L'Éthique de la psychanalyse*, où il est question d'Antigone, Lacan donne des formules radicales sur la beauté. Il en parle également dans son Séminaire XI à propos de l'œil, du regard et de l'image.

La beauté, c'est le dernier voile avant l'horreur¹⁷. Lacan mentionne l'histoire terrible d'Alphonse Allais sur les bayadères¹⁸. Un rajah dit aux danseuses qui réalisent la danse des sept voiles : « Encore ! », jusqu'à ce qu'elles arrivent au dernier voile. Lorsqu'elles sont nues, qu'il n'y a plus de voile, il dit : « Encore ! » Puisqu'elles ne s'exécutent pas sur ce *encore*, les soldats du rajah les écorchent vives. Nous passons de la plus extrême beauté à l'horreur pure. Cela donne une idée de ce qu'est la beauté dans une conception où celle-ci est réduite au voile.

14. Cf. Miller J.-A., « Le réel au XXI^e siècle. Présentation du thème du IX^e Congrès de l'AMP », *La Cause du désir*, n° 82, octobre 2012, p. 93 : « Le réel inventé par Lacan n'est pas le réel de la science. »

15. Cf. Lacan J., *Le Séminaire*, livre XXIV, « L'insu que sait de l'une-bévue s'aile à mourre », leçon du 17 mai 1977, *Ornicar ?*, n° 17-18, printemps 1979, p. 7-23.

16. Miller J.-A., « Faire de sa vie une épopée », *L'Hebdo-Blog*, n° 100, 26 mars 2017, publication en ligne (www.hebdo-blog.fr).

17. Cf. Lacan J., « Kant avec Sade », *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 776.

18. Cf. Lacan J., *Le Séminaire*, livre VII, *L'Éthique de la psychanalyse*, *op. cit.*, p. 23.

C'est ce qu'indique Lacan dans le Séminaire *Les Quatre Concepts fondamentaux de la psychanalyse* : le regard troue la vision et la représentation. Or, c'est à partir de ce trou du regard que la représentation se construit, se constitue. Il y a toute une partie de l'art où la beauté n'est plus assimilée à la représentation – comme, par exemple, chez Marcel Duchamp –, où on peut choisir le laid, où on peut aussi choisir le brisé, le cassé, l'insupportable, etc. Néanmoins, si l'on peint l'insupportable sur le voile, cela reste un voile.

À ce propos, il y a le fameux concours entre Zeuxis et Parrhasios sur les qualités de la représentation visuelle. Zeuxis présente une peinture de raisins qui, dit-on, attire les oiseaux pour venir les manger. Il se tourne ensuite vers Parrhasios et lui dit : *Maintenant tu m'enlèves ton voile et tu me montres ce que tu as fait. On va voir qui est le plus grand peintre de l'Antiquité : toi ou moi.* Parrhasios ne bouge pas. Zeuxis s'approche pour enlever lui-même le voile et s'aperçoit alors que la peinture, c'est le voile. Il reconnaît aussitôt Parrhasios comme un plus grand peintre que lui, puisqu'il est arrivé à tromper son œil.

Lacan oppose ici *trompe-l'œil* et *dompte-regard*, mais tous deux se situent en réalité au niveau de la beauté trouée. Car un paradoxe apparaît : représenter l'horreur n'annule pas le fait que ce soit une représentation. Autrement dit, il y a une beauté de la représentation de l'horreur. De ce point de vue, je crois que parmi les artistes que j'ai rencontrés ou ceux sur lesquels j'ai écrit, aucun n'est sensible à la beauté mièvre et lisse : ils aiment une beauté inquiétée par l'horreur.

Dans *Le Plus Bel Amour de Don Juan* de Barbey d'Aurevilly, il y a des scènes où, derrière la description, gît l'horreur de la laideur de la petite masque. Là où l'on attend Don Juan et la beauté, on a Don Juan et la petite masque, la topaze brûlée, c'est-à-dire une petite fille horrible, laide, fille de l'une de ses maîtresses dans sa jeunesse. Alors qu'on pense qu'il va mettre le plus bel amour, la plus belle des femmes rencontrées, Barbey d'Aurevilly introduit des descriptions horribles de cette petite fille de treize ans pour y loger le plus bel amour qu'il inspira¹⁹.

Les « grands auteurs » vont plutôt de ce côté-là que du côté d'encenser le voile. Si les uns encensent le voile, les autres le trouent, l'indéterminent.

Pouvons-nous dire que le problème fait partie de la beauté elle-même ?

Hervé Castanet — La beauté elle-même est une modalité de recouvrir le problème, elle apaise. Il y a cette scène où Dora passe des heures devant la Madone Sixtine de Raphaël à Dresde, sans un mot²⁰. Elle est dans une sorte de ravissement, d'absorption dans la toile. Il n'y a aucun témoignage. C'est à mettre en lien avec le ravissement de Lol V. Stein. La folie de Lol problématise sa beauté. Il y a une phrase de M. Duras, que Lacan reprend : *Elle était nue sur sa robe*²¹, et non *sous* sa robe. On ne comprend pas au niveau descriptif, mais on saisit que c'est quelque chose d'autre qui surgit : l'énigme

¹⁹. Cf. Castanet H., « Barbey d'Aurevilly avec Lacan ou Don Juan au Second Empire », *La Cause du désir*, n° 94, novembre 2016, p. 62-65.

²⁰. Cf. Freud S., « Fragment d'une analyse d'hystérie (Dora) », *Cinq psychanalyses*, Paris, PUF, 2003, p. 89.

²¹. Cf. Lacan J., « Hommage fait à Marguerite Duras... », *op. cit.*, p. 193 : « Qu'en dire quand c'était ce soir-là, Lol toute à votre passion de dix-neuf ans, votre prise de robe et que votre nudité était dessus, à lui donner son éclat ? »

même de Lol. Nous disons *folie* parce que nous avons des termes pour désigner ces positions subjectives, mais Lol n'est pas une patiente, n'est pas une malade, mais un être de fiction – même si nous avons là des éléments qui nous interrogent.

La beauté, ce n'est pas du tout dionysiaque, ça calme, ça dompte – fonction apollinienne de la peinture –, comme le Lacan dit : « on dépose les armes²² ». Ce point extrême n'est pas qu'apaisant, relève Macha Makeïeff. Le moment de plus extrême suspens, de plus grande beauté, c'est le dernier équilibre précaire avant la catastrophe, avant l'effondrement. Dans sa postface, elle écrit que le « christianisme, c'est l'histoire d'un crime²³ ». On peut considérer la beauté du côté de l'apaisement, du christianisme, de l'image, etc., ou bien du côté du crime – c'est une autre perspective.

L'homme le plus beau que j'ai rencontré dans ma vie, c'était lors d'une présentation de malade : un jeune homme d'une vingtaine d'années qui avait la beauté des jeunes criminels chez Genet – selon celui-ci, le criminel le plus radical est l'assassin d'enfant. Ce n'était pas une beauté codée, mais une beauté exceptionnelle, une beauté « active » – souvent les beautés les plus belles sont des beautés passives : *C'est beau*. Là, c'était une beauté du diable. Un soir, il avait pris un fusil et tué ses parents, puis ses deux jeunes frères. Le propos qu'il tenait était aussi beau dans sa présentation que son physique. Il éblouissait chacun et ce d'autant plus qu'il faisait la une des journaux. Il était nécessaire de se déprendre d'une certaine fascination pour saisir la logique de ses actes meurtriers. Là se percevait cette barrière ultime entre la beauté extrême et le diable, le « mal », l'horreur.

C'est une perspective presque contradictoire : il y a, à la fois, l'horreur du crime et le calme de la volupté.

La dimension de l'abîme, un moteur

Hervé Castanet – Dans mon livre *Quand le corps se défait*, je suis parti d'une phrase de Lacan dans *Le Sinthome* : le « corps fout le camp²⁴ ». Généralement on dit : *le corps fout le camp... dans la psychose, notamment dans la schizophrénie*. Certes, la phrase de Lacan appliquée à la psychose se vérifie. Cependant, il dit que c'est le corps qui, en quelque sorte, *toujours* fout le camp, pour tout un chacun. Dès lors, comment cela tient-il ? Ce sont des questions qui m'ont toujours interrogé : pourquoi ne sommes-nous pas des flaques ? Pourquoi ne fondons-nous pas à la manière d'une glace au soleil ? Pourquoi ne sommes-nous pas par terre ? Pourquoi ne sommes-nous pas couchés ? Parce que, justement, il y a des fictions qui nous font tenir – l'Œdipe en est une, bien sûr.

Néanmoins, il y a toujours ce que Macha Makeïeff qualifie d'*abîme* et dont témoigne largement la clinique, du côté des patients. Elle qualifie ses propres bricolages²⁵ de *contre-désastres*. Aussi, derrière la dimension un peu fleur bleue de la beauté que certains peuvent présenter et qu'on peut facilement rencontrer en parlant

22. Lacan J., *Le Séminaire*, livre XI, *Les Quatre Concepts...*, op. cit., p. 93.

23. Makeïeff M., « Qu'est-ce qui me prend, alors ? », op. cit., p. 568.

24. Lacan J., *Le Séminaire*, livre XXIII, *Le Sinthome*, texte établi par J.-A. Miller, Paris, Seuil, 2005, p. 66.

25. Voir ses cinq récits parus chez Actes Sud : notamment, *Poétique du Désastre* (2011) et *Zone céleste* (2019).

– *C'est joli, c'est beau, c'est formidable !* –, rappelons-nous qu'il y a toujours la dimension de l'abîme.

Chez les artistes que je rencontre ou commente, il peut aussi y avoir une dimension de l'abîme, et c'est à partir de celle-ci qu'ils pensent, montrent, exposent, écrivent, dessinent, etc. C'est un moteur. À vrai dire, aucun des artistes dont je parle n'a jamais pu faire l'économie de ce réel qui cogne à la porte et qui a aussi ce nom d'abîme...

Entretien réalisé par Romain Aubé & Élise Etchamendy – 14 avril 2025