

Colloque du Collège International de Philosophie

Lacan avec les philosophes

1991

Philippe Lacoue-Labarthe

De l'éthique : à propos d'Antigone

PHILIPPE LACOUÉ-LABARTHE

Il y a des circonstances qui sont telles : elles obligent. Vous me permettrez d'inscrire ici, en épigraphe, ceci — qui est de Jacques Lacan et que j'extrais du texte qui va nous occuper :

Le registre de l'être de celui qui a pu être situé par un nom doit être préservé par l'acte des funérailles.

•

Pourquoi faut-il à l'éthique un théâtre ?

Et pourquoi, de ce théâtre, l'éthique, la visée éthique, ne veut-elle rien savoir ?

Il y a trente ans, à un jour près — la séance est datée du 25 mai 1960 —, Lacan entamait sa lecture d'*Antigone*. Il le faisait au titre de *L'Éthique de la psychanalyse*, un enseignement qu'il faut se garder de tenir pour secondaire ou subordonné. Il y allait bien au contraire, à ses yeux, de l'essentiel. Soit, je vais y revenir, de la possible inscription historique de la psychanalyse. Mais soit, également, du cheminement, à la limite du savoir, d'un enseignement tenu de s'imposer (par l'écrit aussi bien : Lacan se promettait de récrire ce séminaire, précisément). En témoigne, entre autres traces, la célèbre ouverture du séminaire *Encore* (1972-1973), où tout, malheureusement, est dans un certain ton que je ne saurais restituer :

Il m'est arrivé de ne pas publier *L'Éthique de la psychanalyse*. En ce temps-là, c'était chez moi une forme de la politesse — après vous j'vous en prie, j'vous en prie... Avec le temps, j'ai appris que je pouvais en dire un peu plus. Et puis, je me suis aperçu que ce qui constituait mon cheminement était de l'ordre du *je n'en veux rien savoir*.

C'est sans doute ce qui, avec le temps, fait qu'*encore* je suis là, et que vous aussi, vous êtes là. Je m'en étonne toujours... *encore*.

Ce qui, depuis quelque temps, me favorise, c'est qu'il y a aussi chez vous, dans la grande masse de ceux qui sont là, un *je n'en veux rien savoir*. Seulement, tout est là, est-ce bien le même ?

Votre *je n'en veux rien savoir* d'un certain savoir qui vous est transmis par livres, est-ce de cela qu'il s'agit chez moi ? Je ne crois pas, et c'est bien de me supposer partir d'ailleurs que vous dans ce *je n'en veux rien savoir* que vous vous trouvez liés à moi. De sorte que, s'il est vrai qu'à votre égard je ne puis être ici qu'en position d'analysant de mon *je n'en veux rien savoir*, d'ici que vous atteignez le même il y aura une paye.

Rouvrir la question de l'éthique, à cette date, on remarquera qu'il y fallait un certain courage. Ce n'est pas seulement que l'époque n'était pas à ce genre de préoccupations et qu'il ne fallait pas moins que toute la rigoureuse indifférence structuraliste pour tenter de faire pièce à l'humanisme indécent qui continuait de s'exhiber, comme si de rien n'était, à l'Université ou ailleurs. C'est, en réalité, que le siècle avait *interdit* l'éthique. En témoignaient, pour des raisons toutes opposées, la précipitation embarrassée de Sartre (revers de cette Morale indéfiniment promise) et la *Lettre sur l'humanisme*. En témoignait également que le marxisme, malgré ce qui s'était dévoilé du socialisme réel, tenait lieu de morale. Pour quiconque ne se dérobaît pas à l'exigence de penser, la voie en direction de l'éthique, ou simplement en direction de la question de l'éthique, était plus que périlleuse. Il n'y allait pas d'autre chose que d'une entière réélaboration de la question. Et Lacan le savait très bien.

Une telle réélaboration, il ne le savait pas moins, devait répondre à deux conditions.

Il fallait tout d'abord, et pas seulement parce que Heidegger y contraignait, prendre une vue sur le tout de l'histoire occidentale de l'éthique, et par conséquent de la philosophie, si c'est de fait la philosophie qui a fondé l'éthique et qui — mais pas seule — en a soutenu au cours des âges le projet.

Il fallait ensuite, puisque — position oblige — l'entreprise s'engageait depuis « la question de savoir quelles sont les conséquences éthiques générales que comporte le rapport à l'inconscient tel qu'il a été ouvert par Freud » [338]*, viser ce que j'appellerai une archi-éthique — et de la viser deux fois, selon une double modalité de l'*arkhè* :

1. sous l'angle de ce que Freud permet d'articuler quant à l'origine de l'éthique, pour autant — c'est rappelé maintes fois — que l'origine de l'analyse est elle-même d'ordre éthique, que Freud « est parti d'une intuition initiale, centrale, qui est d'ordre éthique » [48] et que l'éthique, dans la pratique même, est une « dimension essentielle de la psychanalyse » [159]; mais pour autant aussi que dans la spéculation freudienne, dans la métapsychologie, il est possible de « trouver la trace d'une élaboration qui reflète une pensée éthique » [48] et que dans les textes dits « anthropologiques » de Freud — que Lacan s'emploie du reste à sérieusement réévaluer — il n'est question que de l'origine de l'éthique ;

2. sous l'angle de la recherche d'une éthique plus originelle que

* Toutes les références chiffrées entre crochets renvoient à la pagination de l'édition, due à Jacques-Alain Miller, de *L'Éthique de la psychanalyse-Le Séminaire, Livre VII* (Le Seuil, 1986).

l'éthique philosophique qui domine — mais encore une fois, pas seule — le champ de la moralité occidentale et qui peut très largement se définir comme une éthique du bien : la démarche est ici analogue au *Schritt zurück* heideggérien, au « pas en arrière », — avec la même ambiguïté, que Heidegger finira par dissiper, quant au *zurück* (à l'« en arrière »), puisque s'il s'agit de revenir « avant » l'éthique du bien, c'est-à-dire de remonter jusqu'à sa possibilité (selon un questionnement au fond transcendantal), il n'est pas toujours évité — loin de là — que cet « avant » ne prenne un sens temporel ou historique, pour autant que l'historicité de l'éthique, Lacan y insiste beaucoup, est liée à celle de l'inconscient — je crois même qu'on pourrait dire : pour autant qu'il y a une historialité de la pulsion de mort.

C'est au cours de cette rétrocession, de Freud à Aristote en passant par Bentham et Kant (entre autres) — où du reste il est apparu que la ressource, dans cette sorte d'anabase, depuis l'hypothèse de l'inconscient, vers la source de l'éthique, est, outre une certaine théologie, « l'art littéraire, si proche pour nous du domaine éthique » [129] —, que Lacan rencontre Antigone. L'héroïne (ou la figure) et le poème. Je ne dirai pas forcément la pièce.

Le moment est décisif : il ne s'agit pas moins que de « franchir la ligne » [271, 278]. Et — Lacan a beau dire : « Il ne s'agit pas de ce que nous faisons ici, mais de ce qui se passe dans le monde où nous vivons » — l'enjeu « théorique » est immense : dans le retour à *Antigone*, il y va de la possibilité, historique, de fonder un au-delà de l'éthique du bien, soit ce que Lacan nommera plus tard, achevée la lecture d'*Antigone*, l'éthique tragique de la psychanalyse. Au double sens du génitif.

Quelle ligne est à franchir ?

(C'est là, il faut le remarquer, le langage d'un certain nietzschéisme allemand, celui de Jünger en particulier, dont le livre, *Über die Linie*, « Au-delà de la ligne », interroge la possibilité de franchir la ligne du nihilisme. Heidegger, de plus en plus circonspect à l'égard des thématiques du franchissement ou du surmontement (*Überwindung*), avait répondu en 1955 à Jünger par un texte initialement intitulé : « Über " die Linie " », « Au sujet de " la ligne " » (et désormais *Zur Seinsfrage*, « Contribution à la question de l'être »). Lacan, probablement, ne le savait pas. Il y aurait été certainement très attentif.)

La ligne à franchir est « la barrière gardée par la structure du monde du bien » [272]. Et si elle est à franchir, c'est parce que « la dimension du bien dresse une muraille puissante sur la voie de notre désir » [270]. Le désir est l'ennemi du bien, c'est-à-dire du plaisir. Mais cette ligne est une frontière historique. Il s'agit, nous le savons, de « ce qui se passe dans le monde », aujourd'hui. Au-delà du « malaise » que décelait Freud, cela veut dire que le monde du bien s'est révélé, historique-

ment, comme le monde du mal — et du mal radical —, qu'emblématise la célèbre réversibilité de « Kant avec Sade » mais aussi le meurtre à l'infini sous le règne de la politique du bonheur (puisque la morale du bien, à préserver, n'engendre qu'une politique). Les mises au point ou les allusions historico-politiques ne manquent pas dans le texte de Lacan : ce que tout l'Occident avait conçu avec horreur comme l'enfer, cet au-delà de la mort qui est encore une vie, sans nom et sans visage, et de pure douleur, tel est ce qui s'est effectué, de même que s'est généralisé au grand jour, et jusque dans les possibilités de la technique, le crime, que la lecture de Sade permet d'assigner comme la « seconde mort » par laquelle il serait « au pouvoir de l'homme de délivrer la nature des chaînes de ses propres lois » [303]. C'est pourquoi cette révélation se double d'une autre, non moins historique, à savoir que « le mouvement du désir est en train de passer la ligne d'une sorte de dévoilement historique » [277]. Ce qui s'indique par la découverte freudienne de la pulsion de mort.

Une ligne, donc, se franchit — « ici et maintenant, et non pas *ad aeternum* » [277]. L'au-delà de cette ligne, c'est à la psychanalyse, comme éthique ou comme archi-éthique, non pas seulement de le désigner, mais d'entreprendre d'y accéder. Il y va d'un « espoir » [275], dit Lacan avec une particulière gravité, la gravité qu'on peut attendre d'une pensée que hante, c'est partout lisible, une eschatologie catastrophique : s'il n'y a pas cet espoir, la promesse de cet espoir, si le pas ne peut être franchi, alors c'est la fin, le monde du bien « nous entraîne tous à notre perte » [272], nous sommes au bord du désastre — ce qu'il faut entendre littéralement si, du « discours surgi des petites lettres mathématiques » [276], ce « discours qui, par structure, n'oublie rien » et qui affecte la « toute-puissance » du signifiant, on ne sait pas s'il faut attendre « l'intégration de la Nature ou [...] sa désintégration » [277].

Or là se dresse une autre barrière : celle du savoir :

Le redoutable inconnu au-delà de la ligne, c'est ce que, en l'homme, nous appelons l'inconscient, c'est-à-dire la mémoire de ce qu'il oublie [272].

Qu'y a-t-il au-delà de cette barrière ? N'oublions pas que si nous savons qu'il y a barrière et qu'il y a au-delà — ce qu'il y a au-delà, nous n'en savons rien [272].

L'inconscient dans son cycle propre se présente actuellement, pour nous, et bien qu'il soit repéré en tant que tel, comme le champ d'un non-savoir [277].

Franchir la ligne — vous aurez entendu la résonance bataillienne de ce mot : non-savoir —, c'est franchir la limite du savoir, que l'on peut aussi bien écrire *Savoir*, avec un grand S, ou *Science*, à la manière dont il faut transcrire en français la terminologie de l'Idéalisme spéculatif, parce que ce qu'il s'agit de franchir, ce n'est pas autre chose que ce que Heidegger, dans le texte de 1955 que j'évoquais tout à l'heure, appelait

la barrière ou la clôture (*Schranke*) de la métaphysique, c'est-à-dire de la philosophie.

C'est pourquoi il n'y a pas de hasard dans le choix d'*Antigone* et de la tragédie grecque. Lacan sait que la tragédie, depuis Kant (et par conséquent depuis Sade), est l'épreuve décisive de la philosophie, ou de la pensée : c'est dans l'interprétation de la tragédie que se joue la possibilité de la philosophie, la chance de sa réassurance et de son accomplissement, ou, à l'inverse, l'espoir de son dépassement, d'un pas au-delà, de l'accès à une autre pensée : c'est vrai de Hegel et de Schelling, c'est vrai de Hölderlin, vrai de Kierkegaard et de Nietzsche. Vrai encore, plus près de nous, de Benjamin et de Heidegger. Lacan n'échappe pas à cette règle, pas plus que n'y échappera le Derrida de *Glas*.

C'est que la tragédie est « avant » la philosophie ; c'est-à-dire avant Platon qui l'édifie, la philosophie, contre elle. Selon l'accent qu'on fait porter sur ce « contre » et l'interprétation qu'on en donne, ou bien la tragédie recèle en puissance l'entier déploiement de la philosophie (c'est la version dialectique) ; ou bien c'est un document plus ancien ou plus archaïque que la philosophie, et devant lequel la philosophie fait écran. Mais où se dissimule, aussi bien, une pensée que la philosophie a obnubilée ou oubliée. C'est bien entendu la version à laquelle se range Lacan, dans le respect de la démarche heideggérienne et compte tenu de l'ambiguïté que je signalais il y a quelques instants : mais que la tragédie ait tout simplement eu lieu avant l'élaboration de la pensée du Souverain Bien [331] et qu'il faille souligner la « distance qui sépare l'enseignement propre des rites tragiques de son interprétation postérieure dans l'ordre d'une éthique qui est, dans Aristote, science du bonheur » [330, 331] ; ou qu'elle soit « avant » en ce sens qu'elle « nous [...] donne la sous-structure » du « champ où s'est élaboré la morale du bonheur » [281], cela importe au fond assez peu : selon une logique historique rigoureusement heideggérienne, l'« avant » de la tragédie signifie son « en avant » (de nous) ; la tragédie recèle un impensé (c'est-à-dire une pensée) qui, pour ne pas avoir été pensé justement, attend encore de l'être et configure ainsi un à venir. J'utilise le lexique heideggérien, mais c'est la structure même du rapport qu'il y a entre savoir et non-savoir. La tragédie est au-delà de la ligne ou de la barrière au bord de laquelle est entrevu, mais surtout espéré, un franchissement possible.

Lacan avait indiqué, de cette barrière, deux points de franchissement possibles : l'un, qui est l'exemple historique ou infra-historique du potlach, de la « destruction maîtrisée des biens », si « différente de ces immenses destructions auxquelles nous tous [...] avons déjà pu assister » [276]. Mais Lacan n'y insistait pas : après tout, dans l'ordre du non-savoir, cela relevait de la compétence, si j'ose dire, de Bataille.

L'autre, qui « peut permettre de repérer avec précision un élément du champ de l'au-delà du Bien » [278], est le beau. La lecture d'*Antigone* s'ouvre sous le signe de cet élément.

Quel est le principe de cette lecture ?

Il est de contrer la lecture hégélienne, posée ici comme le parangon de la lecture *philosophique* de la tragédie. Et de la tragédie qui, aux yeux de Hegel lui-même, était la tragédie par excellence.

La lecture de Lacan s'organise en effet sur deux plans.

Il s'agit d'une part de porter au jour « l'essence de la tragédie » [289], c'est-à-dire, au-delà des ressources mythiques reconnues par Freud (pourtant Freud, quant à la tragédie, fait plus que cette simple utilisation), l'essence de la fonction tragique : soit l'essence de la *katharsis*, qui dans Freud est plus ancienne que le complexe d'Œdipe. Rétrocession, également, dans la psychanalyse : la scène, c'est le cas de le dire, est plus complexe qu'il n'y paraît.

D'autre part, il s'agit d'interpréter le texte lui-même, c'est-à-dire la signification du destin d'Antigone.

La raison de ces deux gestes simultanés est très simple : c'est que le seul document grec concernant l'essence de la tragédie est la *Poétique* d'Aristote, et que le peu qui s'y trouve dit sur la *katharsis*, qu'on l'interprète comme purgation (médicale) à la manière de Jakob Bernays (dont Freud, question de famille, devait bien avoir entendu parler) ou comme purification (rituelle) ainsi que cela s'était dit depuis la Renaissance, lie de toute façon la *katharsis* au plaisir. C'est un « apaisement », dit Lacan. La question se pose alors de savoir si la tragédie reste prise dans l'économie du plaisir et soumise, de la sorte, à l'éthique du bien — qu'Aristote, plus que Platon, a au fond instaurée. C'est pourquoi il faut lire *Antigone*. Que dit effectivement le texte, qui permette de comprendre comment et pourquoi la tragédie « apaise » la crainte et la pitié ?

Vous savez tous, je suppose, comment procède cette lecture. J'en relèverai néanmoins quelques traits, qui sont pour moi les traits saillants et qui donneront une indication sur ma propre lecture de cette lecture. Je serai, forcément, très schématique. Et je le regrette, eu égard à la richesse et à la force de cette interprétation.

Premier trait : d'où procède l'interprétation, c'est de deux évidences, je dirai : éclatantes — mais qui, pour cette raison, avaient aveuglé pratiquement tous les commentaires antérieurs. C'est d'abord l'horreur du supplice d'Antigone : être enterrée vivante, subir « l'entre-la-vie-et-la-mort », et le fait — car on l'avait remarquée, cette horreur — que « le tiers central de la pièce est constitué par l'apophanie détaillée qui nous est donnée de ce que signifie la position, le sort d'une vie qui va se confondre avec la mort certaine, mort vécue

de façon anticipée, mort empiétant sur le domaine de la vie, vie empiétant sur la mort » [291]. Car qui l'avait remarquée, cette place centrale de l'apophanie du *Sein zum Tode* atrocement condensé dans un supplice ? — L'autre évidence, c'est que l'argumentation ultime d'Antigone sur le frère irremplaçable, si scandaleuse pour l'interprétation humaniste (Lacan évoque Goethe), est au contraire l'indication la plus nette et la plus rigoureuse quant au caractère absolument entier et intraitable de la passion d'Antigone.

La reconnaissance de cette seconde évidence revient à faire d'Antigone — deuxième trait — le seul héros tragique de la pièce : sa passion est absolue, c'est un être inflexible, inhumain, qui « sort des limites humaines » [306] ; mais surtout, dit Lacan (et il faut retenir ce trait), elle est la seule à se situer, jusqu'au bout, au-delà de la crainte et de la pitié. Ce qui veut dire — contre la thèse hégélienne de l'antagonisme à égalité des deux principes ou des deux lois — que Créon, en ce qu'il se laisse finalement toucher par la crainte, n'est pas héroïque. Sa faute n'est pas de l'ordre de la *hubris* mais de celui de l'*amartia*, de l'erreur de jugement, traduit Lacan. C'est qu'en réalité, il veut le bien, répondant en cela à sa vocation politique, à la charge qui est la sienne de la communauté. C'est pourquoi son édit est dans la forme kantienne et parle le langage de la raison pratique : « on ne peut pas également honorer ceux qui ont défendu la patrie et ceux qui l'ont attaquée. Du point de vue kantien c'est bien une maxime qui peut être donnée en règle de raison ayant valeur universelle » [301]. Par où s'avère que la tragédie est « l'objection première » à l'éthique du bien, en ce qu'elle présente que « le bien ne saurait régner sur tout, sans qu'apparaisse un excès dont [elle] nous avertit des conséquences fatales » [301].

Victime de sa *hubris* — troisième trait —, Antigone est donc *au-delà*. Pas seulement de la crainte et de la pitié mais, et ceci explique cela, de l'*atè*. Si « le héros et ce qui l'entoure se situent par rapport au point de visée du désir » [308], le propre d'Antigone est de nous faire voir « le point de visée qui définit le désir » [290]. Or ce que vise Antigone, c'est l'*ektos atas* [305], cet au-delà de l'*atè*, voire de l'*allogria atè* (de l'*atè* « qui relève de l'Autre » [323]). « *Ektos atas* a dans le texte, dit Lacan, le sens du franchissement d'une limite, et c'est bien autour de cela que le chant du Chœur se développe à ce moment-là [il s'agit du chœur du deuxième *stasimon*], de même qu'il dit que l'homme se dirige *pros atan*, c'est-à-dire vers l'*atè* [...]. C'est parce que l'homme prend le mal pour le bien, parce que quelque chose d'au-delà des limites de l'*atè* est devenu pour Antigone son bien à elle, un bien qui n'est pas celui de tous les autres, qu'elle se dirige *pros atan* » [315].

Lacan ne traduit pas *atè* : « Ce mot, dit-il, est irremplaçable. » Il récuse « malheur », comme trop faible, et il évoque curieusement, en passant, « atroce » : « Le même mot, *atè*, sert donc dans *atroce* » [306].

Mais il indique que s'en approcher ou pas est lié à une « chaîne, celle du malheur de la famille des Labdacides » [306]; et pour finir, il l'associe au « pur et simple désir de mort » [329] qu'incarne Antigone, pour autant que ce « désir de l'Autre » doit se brancher sur le « désir de la mère » qui est « à l'origine de tout », de la fondation familiale comme du crime : il faut dire : de la fondation de l'espèce comme le crime : « La descendance de l'union incestueuse s'est dédoublée en deux frères, l'un qui représente la puissance, l'autre qui représente le crime. Il n'y a personne pour assumer le crime, et la validité du crime, si ce n'est Antigone. [...] Antigone perpétue, éternise, immortalise cette *atè* » [329].

Assumer le crime, la « seconde mort », est dès lors ce qui voue Antigone, comme tous les héros de Sophocle (excepté Œdipe, peut-être, et encore : une *Fussnote* du *Psychè* d'Erwin Rhode viendra à point nommé montrer qu'il n'en est rien) dans la position du « à bout de course » — « morte dans la vie, dit-elle, je suis déjà morte à tout » —, à se situer « d'emblée dans une zone limite, entre la vie et la mort » [317], dans « l'entre-deux-morts ». Le tragique est cette épreuve paradoxale, c'est-à-dire impossible, de la mort, de ce *rien* vers quoi se dirige l'homme, comme le dit le chœur du premier *stasimon* que Lacan interprète, à telle nuance de gouaille près ou telle attention à l'« invention » des maladies, au plus près de l'interprétation heideggerienne. Mais « l'entre-deux-morts », c'est l'enfer que notre siècle a réalisé ou se promet de réaliser encore, et c'est à cela que Lacan répond et devant quoi il veut la psychanalyse responsable. N'a-t-il pas dit un jour que le « trou » de la métaphysique, c'est la politique ? La scène avec Heidegger — et il y en a une — se situe toute là.

Quatrième trait : Antigone se réclame des lois non écrites, soit de « quelque chose qui est de l'ordre de la loi mais qui n'est développé dans aucune chaîne signifiante, dans rien » [324] : c'est l'au-delà inaccessible du langage, ou son horizon. Une limite radicale, là encore, « l'*ex nihilo* autour de quoi se tient Antigone. Ce n'est rien d'autre que la coupure qu'instaure dans la vie de l'homme la présence du langage » [325]. Autrement dit, le tragique présente ceci qu'il y a le langage ou, cela revient au même, qu'au-delà de la mort, il y a le désir de mort — le désir de remonter à l'origine du langage. Au dieu, probablement, et en tout cas à Dieu, à ce Dieu mort du Christianisme qui nous barre tant l'accès aux dieux des Grecs mais qui s'est révélé au moins une fois comme ceci qu'il y a le langage : *en arkhè èn ho logos*.

Cinquième trait enfin : l'éclat d'Antigone, le beau. C'est ce qui fait chavirer le chœur, dans le *kommos* qui s'enchaîne sur le troisième *stasimon* (« Amour invincible au combat »), lorsque se fait visible le désir — *imeros enargès* — « qui se dégage des paupières de l'admirable jeune fille » [327]. « L'illumination violente, dit Lacan, la lueur de la

beauté, coïncident avec le moment de franchissement, de réalisation, de l'*atè* d'Antigone. » Mais cet « effet de beauté est un effet d'aveuglement ». Le beau comme éclat — c'est l'*ekphanestaton*, je vais y revenir — aveugle : il dissimule ce qui se passe encore au-delà, « qui ne peut être regardé ». C'est pourquoi, Hölderlin l'avait remarqué presque dans les mêmes termes, lorsque Antigone se compare à Niobé se pétrifiant — à un inanimé —, c'est en direction du désir de mort qu'elle fait signe. C'est là l'outrage, la *hubris* : une certaine « conjonction mystérieuse du beau au désir », le passage « d'on ne sait quelle invisible ligne » [279]. La « fonction du beau » — et c'est ce qu'incarne, littéralement, Antigone — est « précisément de nous indiquer la place du rapport de l'homme à sa propre mort, et de ne nous l'indiquer que dans un éblouissement » [342].

Ce rappel est caricatural. Il ne laisse rien passer, je dirai : de la précipitation, ou plutôt de l'emportement de l'interprétation. Le tragique, en cela même qu'il nous est dérobé, historiquement (la plainte de Lacan sur notre appartenance chrétienne n'est pas feinte), et qu'y miroite cependant comme une vérité trop proche à force d'être si lointaine, contraint à l'emportement, à une certaine précipitation sur le texte même (le grec), qu'on traduit sans traduire, qu'on restitue plutôt à une sorte de sauvage incompréhensibilité d'où l'on attend que le sens se fraye une voie avec éclat. Un tel emportement est lisible dans Hölderlin et dans Heidegger. Dans Lacan, c'est lui qui est responsable de ceci, qui est tout de même très étrange : que, la part faite du lexique et de telle ou telle remarque incidente, je ne dirai pas : l'interprétation ne doit rien à l'analyse, mais : elle pourrait fort bien s'en passer. Et que tout se passe au fond comme si ce que Lacan cherchait à articuler depuis le début à partir de l'hypothèse freudienne d'un au-delà du principe du plaisir, c'est là, dans le texte d'*Antigone*, qu'il en trouvait, non pas la confirmation, mais l'évidence première. La psychanalyse, à ce compte, procéderait de ce que Bataille appelait l'*horreur tragique*.

Cette lecture, cela dit, on ne peut éviter de l'interroger — ce qui ne signifie pas, surtout pas, de la critiquer. (Et ne vous précipitez pas à entendre là une « dénégation ».)

Elle n'est en effet possible, je crois, qu'à deux conditions :

1. que la crainte et la pitié, les deux passions à purifier, purger, apaiser, soient repérables dans les héros eux-mêmes (les éprouvent-ils ou non ? C'est tout ce qui décide de leur héroïsme), au lieu, comme le précise tout de même Aristote, d'être éveillées par l'action elle-même, le drame, c'est-à-dire le destin des héros ;

2. par voie de conséquence, que la *katharsis*, l'effet cathartique, soient détachés de la *mimèsis*, contrairement à ce que suggère Aristote au début du très célèbre chapitre 4 de la *Poétique* où, pour expliquer le

lien qu'il y a entre plaisir et *mimèsis*, il énonce que « nous avons plaisir à regarder les images les plus soignées des choses dont la vue nous est pénible dans la réalité, par exemple les formes d'animaux parfaitement ignobles ou de cadavres » — et je note en passant, même si je crois que c'est absolument décisif, que « prendre plaisir » ce n'est pas ici *hèdunô* mais *khairô*, qui fait signe vers une joie (*kharis*) — Lacan aurait peut-être dit une jouissance — et un éclat, une brillance. Aristote en dit plus que ne le croit Lacan. Il est clair que si la tragédie a pouvoir de *katharsis*, c'est parce que, en tant que *mimèsis* d'une action grave, elle autorise cette *kharis*.

C'est bien pour contourner ce qu'il pense être du plaisir que Lacan, qui sur ce point peut s'autoriser d'Aristote, en quelque sorte fait l'impasse sur le théâtre, ou plus exactement sur le spectacle (ce qu'Aristote appelle l'*opsis*), comme si la *mimèsis* se réduisait au fait de la représentation. Comme pratiquement tous les philosophes, Heidegger compris, Lacan méprise le théâtre. Mais que la tragédie soit du théâtre n'interdit pas qu'à la simple lecture, comme dit Aristote, on puisse éprouver cette *kharis*, cette joie éclatante qui « purifie ». Du théâtre, il y en a bien au-delà du théâtre — nous ferions mieux de le savoir — ; c'est pourquoi la grandeur du théâtre est peut-être de ramener le théâtre au théâtre, en toute rigueur. Cela veut dire que le décisif, en matière d'art, c'est bien la *mimèsis*.

Ce que Lacan, à propos de la tragédie, sait et ne sait pas — ou ne veut pas savoir. Quand *mimèsis* veut dire pour lui « mise en scène » (« Les mérites de la mise en scène sont grands, je les apprécie toujours [...], mais n'oublions pas qu'ils ne sont si importants que pour autant que, si vous me permettez quelque liberté de langage, notre troisième œil ne bande pas assez — on le branle un tout petit peu avec la mise en scène » [295]), — quand *mimèsis*, donc, veut dire « mise en scène », il faut que Lacan reporte sur le chœur l'effet de *katharsis* : ce n'est pas tant le spectateur qui est ému que d'abord le chœur, qui médiatise en quelque sorte la *katharsis* : « Le chœur, ce sont les gens qui s'émeuvent [...]. Vos émotions sont prises en charge dans une saine disposition de la scène. Le chœur s'en charge. Le commentaire émotionnel est fait » [294-295]. Quand en revanche un sens plus enfoui vient à trembler dans la langue qui survient à Lacan, *mimèsis* engendre « image » — et c'est Antigone elle-même « qui nous fascine, dans son éclat insupportable » [290], c'est la visée du désir « qui va vers cette image » [290], c'est la beauté, c'est l'éclat d'Antigone — c'est Antigone comme anamorphose :

Un jour, je vous ai montré ici une anamorphose [...]. Vous vous souvenez du cylindre autour de quoi surgit ce singulier phénomène. A proprement parler, on ne peut pas dire, du point de vue optique, qu'il y ait là une image. Sans entrer dans la définition optique de la chose, c'est pour autant que sur chaque

génératrice du cylindre se produit un fragment infinitésimal d'image que nous voyons se produire la superposition d'une série de trames, moyennant quoi une merveilleuse illusion, une très belle image de la passion [il s'agit d'une crucifixion, imitée de Rubens [162]], apparaît dans l'au-delà du miroir, tandis que quelque chose d'assez dissous et dégueulasse s'étale autour.

C'est un peu de cela qu'il s'agit. Quelle est la surface qui permet le surgissement de l'image d'Antigone en tant qu'image d'une passion? — j'ai évoqué l'autre jour à son propos le *Mon père, pourquoi m'avez-vous abandonné?*, qui est littéralement dit dans un vers. La tragédie, c'est ce qui se répand en avant pour produire cette image [318].

Tout dépend donc ici de ce qu'il en est de l'essence de l'art.

Le plus clair de ce qu'indique la lecture d'*Antigone*, et la place qui lui est réservée dans l'économie du séminaire, c'est qu'il n'y a d'éthique qu'à se soutenir d'une esthétique. Lacan, du reste, ne cesse de l'affirmer : ce qu'il veut montrer « peut se situer entre une éthique et une esthétique freudiennes », même s'il en minimise un peu la portée en posant que « l'esthétique freudienne n'est là que pour autant qu'elle nous montre une des phases de la fonction de l'éthique » [190] ou s'il s'en tire, à l'occasion, d'un ironique : « nous, artistes de la parole analytique » [122]. Mais en réalité, cela veut dire que ce que construit Lacan n'est rien d'autre que ce que vous me permettrez d'appeler une *esthétique* — avec deux h. Laquelle, donc, pour être *aussi* éthique, veut arracher l'esthétique à l'esthétique, comme pratiquement toutes les philosophies de l'art de notre temps. C'est-à-dire arracher l'esthétique à ce qui la constitue comme telle depuis Platon, à savoir comme mimétologie.

Lacan, bien avant le commentaire d'*Antigone*, en produit la démonstration.

Elle se fait à partir de la position de la Chose, *das Ding*, l'Autre en exclusion interne : l'« extimité » comme il dit [167]. L'esthétique freudienne, « au sens le plus large du terme », c'est-à-dire comme « analyse de toute l'économie des signifiants » est faite pour nous la montrer « cette Chose, inaccessible » [190]. Et de fait, selon un geste classique au moins jusqu'à Heidegger, c'est au langage que Lacan rapporte en dernière instance l'essence de l'art. Un peu auparavant, en présentant l'anamorphose comme ce mode de rechercher dans l'illusion ce point où « l'illusion elle-même se transcende, se détruit, en montrant qu'elle n'est là qu'en tant que signifiante », Lacan avait indiqué : « C'est ce qui redonne éminemment la primauté au domaine du langage, où nous n'avons bel et bien affaire, en tous les cas, qu'au signifiant. Et c'est ce qui rend sa primauté dans l'ordre des arts à la poésie » [163].

La Chose, dans son rapport à l'art, je dirai : au registre de la *tekhnè* (Lacan parle de « création »), c'est d'abord la cruche de Heidegger, c'est-à-dire la chose en tant que son essence est le vide. Ou, traduit

par Lacan, c'est « un objet fait pour représenter l'existence du vide au centre du réel » en sorte que la Chose, ce vide, se présente dans la représentation « comme un *nihil*, comme rien », et qu'« il y a identité entre le façonnement du signifiant et l'introduction dans le réel d'une béance, d'un trou » [146]. Motif de la création *ex nihilo* et définition de la Chose comme ce qui du réel pâtit du signifiant. Raison pour laquelle s'il y a un au-delà du principe du plaisir, si le *Todestrieb* est une « notion ontologique absolument foncière » et non une notion psychologique [152], c'est parce que « l'homme *façonne* ce signifiant et l'introduit dans le monde » « à l'image de la Chose, alors que celle-ci se caractérise en ceci, qu'il nous est impossible de nous l'*imaginer* » ([150] — c'est moi qui souligne).

Tout est là : ce dont il s'agit, dans la « création », c'est d'une pure *fiction*, au sens strict du terme, c'est-à-dire de la *mimèsis* (« à l'image de » — *imago*, on le sait, n'est pas sans rapport, sémantiquement, avec *imitatio* et *mimèsis*) de quelque chose d'inimaginable. La fiction — le façonnement — est l'image de l'inimaginable. Ou pour le dire autrement : la *mimèsis* est sans modèle. Elle est si l'on veut, dans la forme pure de l'oxymore, *mimèsis* originaire.

A sa manière Lacan ne dit pas autre chose que ce que dit Heidegger. C'est pourquoi les conséquences, quant à l'art proprement dit (aux Beaux-Arts), sont rigoureusement heideggériennes.

Une autre séquence, dans la 9^e Leçon, permet de l'établir.

Elle est titrée par l'éditeur : « Sur l'histoire et sur les fins de l'art. » Le départ y est pris dans l'origine de l'art, c'est-à-dire dans la caverne d'Altamira — et non dans celle de Lascaux (autre scène avec un Bataille plus loin méchamment épinglé comme « bel esprit » [236] —, laquelle, quant à l'extimité qu'est la Chose, n'est pas, si j'ose dire, caverne pour rien. Et de là, retour est fait à l'anamorphose, après une foudroyante histoire de l'art qui, de la paroi de la caverne conduit au temple et à son centre vide (la place de la Chose), puis à « la figuration du vide sur les parois de ce vide », « pour autant que la peinture apprend progressivement à le maîtriser, ce vide », et enfin à l'apparition de l'illusion de l'espace. Qui est tout autre chose que la création du vide. « C'est ce que représente, dit Lacan, l'apparition des anamorphoses à la fin du xvi^e, début du xvii^e » :

[...] l'intérêt pour l'anamorphose est décrit comme le point tournant où, de cette illusion de l'espace, l'artiste retourne complètement l'utilisation, et s'efforce de la faire entrer dans le but primitif, à savoir d'en faire comme telle le support de cette réalité en tant que cachée — pour autant que, d'une certaine façon, il s'agit toujours dans une œuvre d'art de cerner la Chose [169].

Sur quoi s'engage une interrogation sur les fins de l'art, c'est-à-dire en réalité sur *la* fin de l'art : « La fin de l'art est-elle d'imiter ou de ne pas imiter ? L'art imite-t-il ce qu'il représente ? » Et ce qui se révèle, c'est

qu'il s'agit là d'une question piégée — et dès longtemps : nommément, est-il rappelé, depuis Platon. C'est une question piégée parce que si bien entendu l'art imite ce qu'il représente, sa fin n'est justement pas de le représenter. En l'imitant, il fait de l'objet autre chose. L'imitation est une imitation « feinte ». Car, énonce Lacan, « l'objet est instauré dans un certain rapport avec la Chose qui est fait à la fois pour cerner, pour présentifier, et pour absentifier ». Ce que Lacan illustre de l'exemple de Cézanne :

Tout le monde le sait. Au moment où la peinture tourne une fois de plus sur elle-même, au moment où Cézanne fait des pommes, c'est bien évidemment qu'en faisant des pommes, il fait tout autre chose que d'imiter des pommes — encore que sa dernière façon de les imiter, qui est la plus saisissante, soit la plus orientée vers une technique de présentification de l'objet. Mais plus l'objet est présentifié en tant qu'imité, plus il nous ouvre cette dimension où l'illusion se brise et vise autre chose. [J'ai cru pouvoir montrer ailleurs, sur les exemples de Diderot et de Hölderlin, que cette logique paradoxale est la *mimétologie* elle-même.] Chacun sait qu'il y a un mystère dans la façon qu'a Cézanne de faire des pommes, car le rapport au réel tel qu'alors il se renouvelle dans l'art fait alors surgir l'objet d'une façon qui est lustrale, qui constitue un renouveau de sa dignité, par où, si je puis dire, sont *datisées* d'une nouvelle façon ces insertions imaginaires [169, 170].

On le voit, il n'est pas plus facile à Lacan qu'au Heidegger de *L'Origine de l'œuvre d'art* — du reste sollicité au cours du séminaire à propos de Van Gogh — d'exorciser l'imitation. Pour la simple raison que seule la *mimèsis* — que je qualifiais à l'instant, faute de mieux, d'originnaire — est à même de le faire. Lorsque Heidegger dit, dans la première version de *L'origine...* que « l'œuvre d'art ne (re)présente [*darstellen*] jamais rien, et cela pour cette simple raison qu'elle n'a rien à (re)présenter, étant elle-même ce qui crée tout d'abord ce qui entre pour la première fois dans l'Ouvert », il ne cherche pas à dire autre chose que ce que Lacan, qui l'a bien lu, cherche ici à dire. Pourquoi dénier alors que la *mimèsis* soit essentielle à l'art ?

De ce qu'énonce Lacan, je retiendrai deux mots, même si le temps m'oblige à ne faire un sort qu'à l'un d'eux. Je dirai : le cerne et le lustre.

« Il s'agit toujours dans une œuvre d'art de cerner la Chose. » Qu'est-ce que cerner ? C'est circonscrire, limiter d'un contour. Or, comme le rappelle Heidegger, une telle circonscription, quant à l'œuvre d'art, présuppose la compréhension platonicienne de l'étant comme *eidos*, aspect, d'où s'origine au reste la distinction *hulè-morphè*, *materia-forma*. Lacan resterait-il soumis à cette surdétermination eidétique de l'œuvre ? L'œuvre cernant la Chose en offrirait-elle, tout en la dérochant, l'idée, voire l'Idée — avec un I majuscule — à la manière dont elle est présente dans l'analytique kantienne du sublime (dont Lacan, au reste, diffère sans cesse l'examen, bien qu'il sache de

manière sûre que c'est là que gît le secret de la sublimation) ? D'autant plus, ajoute Heidegger, qu'« on apporte dans ces déterminations [matière — forme] ce qui s'offre à l'esprit, dès que l'œuvre d'art est éprouvée en tant que ce qui paraît : *phainestai* selon son *eidōs*. L'*ekphanéstaton*, ce qui paraît avec le plus d'éclat (*Schein*), est le Beau. Par le détour de l'*idéa*, l'œuvre d'art passe dans la caractérisation du Beau en tant qu'*ekphanéstaton* ». Même si je ne suis pas si certain que l'*ekphanéstaton*, le Beau comme éclat (aveuglant, comme dit Lacan, en quoi il transfigure (*verklärt*) l'objet et ravit la Chose), soit commandé par l'eidologie platonicienne, à tout le moins la question se pose. Vous voyez qu'elle nous entraînerait très loin.

L'autre mot que je voudrais retenir est ce « lustral » qui qualifie l'objet que l'art fait surgir, la pomme de Cézanne. La lustration, ça se sait, est un rituel de purification — pas seulement par l'eau : cela, dans Rome, pouvait se dérouler autrement. Nous voici revenus à la *katharsis* : l'art serait la *katharsis* de l'objet, son épuration, d'où s'indiquerait, dans le battement de la présentification et de l'absentification, dans l'éclair éblouissant de l'éclat, la Chose en son cerne.

Allant du « cerne » à ce « lustral », Lacan ne croit pas si bien dire : car dans la forme sacrificielle du rite, avant qu'on se contentât de l'eau, c'est-à-dire dans l'âge où la lustration était encore un sacrifice expiatoire (de *luo*, λύω ; délier, acquitter, subir un châtement, expier — et non, si ce n'est par contamination, de *luo*, λούω : laver, baigner), la lustration consistait à faire tourner la victime *autour* de l'objet à purifier. Il s'agissait de cerner l'objet. De là que *lustrō*, qui veut bien dire purifier (au besoin par les flammes), signifie également : tourner autour, entourer. Si l'on ajoute à cela que le *lustrum* officiel, à Rome, avait lieu tous les cinq ans, à l'expiration du cens — la signification nous en reste —, on voit que la « datisation » de l'objet dans les insertions imaginaires de l'art (et il y va de l'historicité même de l'art) ne survient pas ici, selon l'ordre de la langue, de façon trop arbitraire. La lustration scande un temps qui demanderait probablement que fût réélaborée la notion de répétition.

On voit bien que dans *lustrō*, pris au sens figuré comme disent les dictionnaires, dans le « tourner autour », une certaine aimantation a lieu, qui associe ce verbe, de façon répétée, à la lumière. *Lustrō* peut vouloir dire : passer en revue — une colonie sur le départ ou une armée, cérémonie qui d'ailleurs oblige au sacrifice. Par extension, je n'ose pas dire par laïcisation, c'est parcourir, visiter. Parcourir des yeux aussi bien, ou passer en revue par la pensée, comme dans Cicéron. Mais pourquoi la lumière ? Suffit-il de relever les occurrences, nombreuses, surtout dans la poésie, où *luce lustrare* ou *lumine lustrare* signifie : parcourir de sa lumière quelque chose, répandre sa lumière

sur quelque chose ? Ou bien de faire un sort au *sol omnia lustrans* de Lucrèce, au soleil qui visite (illumine) toutes choses ?

Car enfin, il y a notre lustre qui, avant d'être un appareil d'éclairage relativement travaillé et luxueux, est « le brillant ou le poli que l'on donne à un objet ou qu'un objet a » (Littré) ou « le brillant, l'éclat naturel et artificiel » (Robert). Et à terme la gloire. Je veux bien que le mot ait été formé en 1489 sur l'italien *lustrò*. Mais *lustrò*, c'est le *lustrare* latin, qui devait donc bien signifier aussi : briller, jeter un éclat.

Nous sommes donc, dans ce lieu de condensation de la langue, entre purification, cerne, éclat : *katharsis*, *eidos*, *ekphanéstaton*. Tout l'enjeu, en sous-main, de l'esthétique.

La Chose, même, n'y manque pas — à la situer du côté de cet oublié dont l'inconscient est la mémoire, c'est-à-dire du côté de « la puanteur, [de] la corruption toujours ouverte comme un abîme — car la vie, c'est le borborygme » [272]. Car *lustrum* a son doublet — de *luo*, λούω. C'est le borborygme. Puis tout lieu sauvage, les tanières et les repères, ἦθος. Des trous. Et les mauvais lieux enfin, les lieux de la débauche. Le *lustrò* est un pilier de bouge, le *lustramentum*, selon qu'il dérive de l'un ou l'autre *lustrare*, est un moyen de purification ou un stimulant pour la débauche, *lustrivagus* est celui qui erre dans les lieux sauvages — par où l'on peut associer — et que fait d'autre Lacan ? — l'enfer infini de la débauche sadienne et la « sauvagerie du monde des morts » où, selon Hölderlin, descend Antigone.

Deuxième enjeu de l'esthétique — mais c'est le même : la Chose est là — l'horreur —, mais dans ce lustre qui la purifie, et doit la purifier. Le Beau, dit Lacan. Je dirais plutôt le sublime, qui n'est pas moins aveuglant.

Je reviens au théâtre. Après tout, comme dit à peu près Baudelaire, ce qu'il y a de plus beau au théâtre, c'est le lustre.

Quand Lacan pose, au fond — c'est une condition du franchissement de la ligne —, que la tragédie n'est pas essentiellement du théâtre, ce qu'il cherche, comme Heidegger, c'est à franchir la ligne de l'esthétique. L'esthétique, autrement dit, suppose qu'on ait franchi simultanément les limites de l'éthique et de l'esthétique. C'est pour cette raison que tout vient se condenser sur la *katharsis*, dont il faut montrer, qu'effet propre de la tragédie en son essence (du tragique), elle n'a aucun rapport avec une édification morale.

C'est là que le lien avec Aristote se fait problématique : car ou bien Aristote, malgré le siècle qui l'en sépare, a dit le vrai sur la tragédie — à savoir qu'elle *kathareî* crainte et pitié — et il n'y a aucune chance de désolidariser la *katharsis* de la *mimêsis*, qui en est le moyen. On n'excède pas « la clôture de la représentation » (c'est une citation),

c'est-à-dire du plaisir. Sauf à s'interroger sur ce qu'Aristote, dans ce contexte, appelle au juste « plaisir ». Ou bien la tragédie n'est pas essentiellement théâtre, elle ne se laisse pas capter dans une « économi-mimèsis » (c'est encore une citation), et alors on ne peut rien retenir de la *katharsis*. Et même si l'on voulait rétrocéder jusqu'à sa signification rituelle ou sacrificielle, comme s'y risque un instant Lacan, on retomberait sur un théâtre : il est arrivé à Bataille d'en faire la rude épreuve dans sa contestation de Hegel (c'est une dernière citation). Sauf à s'interroger sur ce que Lacan lui-même, cette fois, appelle une « feinte » ou un « leurre » (Bataille parlait de « subterfuge ») et assigne au registre de la « simulation ». Et si, de là, on pouvait regagner la *mimèsis*, là où l'éclat du Beau, précisément, la dérobe au regard ?

Il n'y a, dans ces questions, rien de critique. Je ne cherche pas à induire simplement que la psychanalyse suppose un dispositif théâtral, un espace de « déréalisation » comme disait naguère Lyotard. Si tel était le cas, quel argument cela ferait-il au juste au regard de ce qui se passe dans l'analyse — et c'est assurément quelque chose de « grave », comme dit Aristote ? Ou au regard de ce que j'ai appelé l'archi-éthique de Lacan, qui est la seule à répondre de fait (avec celle qu'on peut déceler chez Heidegger) à ce temps qui est le temps de la mort — immémoriale — de Dieu ?

Je n'ai qu'une inquiétude. Elle touche à l'art. Quand Lacan dit qu'« il est clair que Dieu est mort [...] puisque Dieu est sorti du fait que le Père est mort » [152] (et il s'agit de l'*Urvater*, Dieu est mort de toujours), il crédite Freud d'avoir produit « le seul mythe dont l'époque moderne ait été capable » [208], ce qui, dans les parages de l'*esthétique*, résonne étrangement. Mais pourquoi faut-il un mythe ? Pourquoi — c'est la même question que j'adresse à Heidegger, et vous savez ses implications politiques et historiques —, pourquoi, chez celui que hérissait précisément l'attitude politique de Heidegger, un attachement au programme romantique d'une nouvelle mythologie ? D'un mythe pour notre temps ?

L'éthique tragique (sublime), il n'y en a pas d'autre, aujourd'hui. Les artistes de notre temps, les grands, sont les premiers à le savoir. Ce n'est pas une raison, je crois, pour esthétiser l'éthique. Il faudrait, il faut le savoir.