



**« Existence poétique » et représentation sublime :
la « Postface » de Philippe Lacoue-Labarthe**

Nicolas Murena
(ENS de Lyon)

*Mais il nous faut recueillir les croyances anciennes,
en les transposant pour nous.*
Michel Deguy, « Le grand dire »¹.

La question de la *représentation*, et notamment d'un régime *sublime* de la représentation, constitue une question importante des textes de Philippe Lacoue-Labarthe : celle où plusieurs fils de sa pensée sur l'art et le politique viennent se croiser, celle où un lien fondamental entre *pensée* et *écriture* est tissé et s'élabore concrètement à travers les pratiques très proches chez lui de la poésie et de la traduction.

Ces différentes articulations, bien entendu, ne sont pas nouvelles et s'inscrivent au contraire dans une longue tradition du sublime que Lacoue-Labarthe connaissait bien. Il s'agit cependant moins, dans cette étude, de revenir sur une telle tradition que de comprendre comment sa convocation est ici l'enjeu de toute une pratique, c'est-à-dire d'une certaine éthique et d'une certaine politique aujourd'hui. En quoi l'écriture sublime représente-t-elle en effet pour Lacoue-Labarthe l'enjeu d'une déprise à l'égard d'un narcissisme dominant ? Comment lui offre-t-elle la possibilité d'une *autre* mise en rapport de soi à soi comme de soi aux autres, en lieu et place des phénomènes d'engluement identitaire et de repli² ?

I

S'il ne porte pas à première vue sur le sublime, le petit texte conclusif de *Préface à la disparition* peut nous permettre d'entrer dans la question. Intitulé sobrement « Postface », il constitue

¹ Michel Deguy, « Le grand dire », in : Jean-François Courtine, Michel Deguy *et al.* (éd.), *Du Sublime*, Paris, Belin, coll. « L'extrême contemporain », 1988, p. 13.

² Je tiens ici à me placer sous le patronage d'Évelyne Grossman qui, dans *La défiguration*, sans employer le mot de sublime, travaille pourtant au plus près de cette notion et poursuit tout au moins le même but : « À l'encontre des idées reçues qui assimilent éducation et repérage des formes, apprentissage des modèles et des rôles, adhésion aux moules et empreintes, la défiguration est tout à la fois dé-création et re-création permanente ("sempiternelle", aurait-dit Artaud) des formes provisoires et fragiles de soi et de l'autre. Non pas donc, se conformer mais délier, déplacer, jouer, aimer. C'est ce que nous enseignent ces écritures modernes réputées difficiles : leur lecture, en ce sens, est un apprentissage de la déliaison amoureuse, de la déconstruction du narcissisme. Entre figuration et défiguration. » Voir Évelyne Grossman, *La défiguration. Artaud – Beckett – Michaux*, Paris, Les Éditions de minuit, coll. « Paradoxe », 2004.

probablement l'un des derniers textes de la main de son auteur. En tout état de cause s'agit-il d'une forme de testament littéraire. Lacoue-Labarthe, qui vient de sortir d'une seconde expérience de coma, rapproche ici sa traversée entre conscience et non-conscience de sa conception de l'existence poétique :

Deux fois, donc, je suis mort. En l'espace d'à peine quelques mois : 25 mai 2006, 29 décembre de la même année. Chaque fois, usant de puissants moyens, on m'a ramené à la conscience – c'est l'expression consacrée –, c'est-à-dire à ce monde en son entier, qui est parce qu'il *paraît*, sans la moindre exception. Mais chaque fois j'eus la furtive intuition que ce qui s'offrait comme le monde était avant qu'il *existait* (*qu'il était présent*), d'une existence qui précédait imperceptiblement la pleine existence de tout.

Tel fut l'envers de la disparition. Un effacement de la condition de l'exister – cette pure impossibilité. En somme, furtivement, l'impossible me fut possible ("... *un éclair, puis la nuit...*") ; et à ce signe je reconnus soudain la condition de l'existence poétique. Laquelle n'est pas de traverser les apparences (il n'y a pas, précisément, d'apparences) mais de se risquer à se tenir au lieu [point] d'origine du paraître, qui est tout. Funambulisme métaphysique sans garde-fou métaphysique. Ou si l'on préfère : expérience métaphysique évidée, pure exposition au néant [dans son absolu retirement même]³.

Comme de juste, c'est de (*re*)*présentation* dont il est d'abord question, et peut nous intéresser singulièrement la manière dont Lacoue-Labarthe en décline un double régime entre *parution effective* (phénoménalisation, empiricité) et *limite de la parution* – mais où le monde (le même, exactement) se donne malgré tout dans une sorte de légère préséance, et pourtant à rebours de l'être et du paraître, soit de toute saisie comme de toute conscience. Lacoue-Labarthe distingue en effet, d'une part, la présentation du monde en son entier, « qui est parce qu'il paraît » – régime de la conscience et de la présence –, et d'autre part une sorte d'archi-monde qui ne paraît plus et donc rigoureusement *n'est* plus mais s'appréhende tout de même dans une « furtive intuition » ainsi qu'« imperceptiblement », soit sur le mode d'une *sensation limite* et uniquement *a priori* – pas en arrière, si l'on veut, qui nous place à l'interstice du régime ordinaire de la parution et celui d'une non-parution totale : la mort.

Bien entendu, ce n'est pas un simple vécu clinique qui est décrit mais celui-ci relève également d'une double expérience métaphysique et eschatologique. On reconnaîtra de fait ici un schème narratif bien connu, celui de la traversée et du retour, soit le schème d'une anabase ou d'une catabase. À la limite de la mort, dans un quasi « hors de » que l'on peut comprendre aussi bien comme un en-deçà ou un au-delà de l'existence (soit des contraintes de la représentation ordinaire), le sujet *dit* le monde délié de sa condition mortelle, et c'est une entre-vue sur le pouvoir de paraître lui-même qui est permise (un coup d'œil sur la *technè* originaire, si l'on veut : ce qui fait *qu'il y a*).

Le verbe *appréhender*, que nous avons employé plus haut pour évoquer cette expérience, n'est cependant pas très satisfaisant. S'il conviendrait à la description d'un jugement de connaissance qui n'est tel, dans la sphère de l'*a priori*, qu'à lier intuition et concept (donc *prise* et *saisie*), il faut insister non seulement sur la dimension *furtive* du second régime – où l'intuition se trouve en réalité réduite à une « intuition éclair » (première singularité) – mais aussi, et surtout, sur le fait que cette dernière ne se trouve alors accompagnée d'aucun concept adéquat. La *prise* n'est pas appréhendée mais glisse ou échappe. L'entendement « ne suit pas » et « dérape », si l'on veut, étant tout au plus au stade de la déprise ou de la reprise, dans l'entre-deux clinique de l'entrée/sortie de coma.

Si l'on ne peut pas fixer une telle représentation, on peut cependant tout de même, et bien que faiblement, tenter d'en témoigner. Faiblement, en effet, car ce n'est alors, semble-t-il, que sous la forme d'une expression syncopée, comme celle que reprend Lacoue-Labarthe à Baudelaire (« À une passante ») :

un éclair... puis la nuit

³ Philippe Lacoue-Labarthe, « Postface » in : *Idem, Préface à La Disparition*, Paris, Christian Bourgois, coll. « Détroits », 2009, p. 45-46. On doit noter l'existence d'un autre commentaire sur ce texte : celui de Jean-Christophe Bailly, intitulé « L'infinif de la césure », in : *Id., La véridiction. Sur Philippe Lacoue-Labarthe*, Paris, Christian Bourgois, coll. « Détroits », 2011, p. 53-78. Il s'agit là de quelques pages très inspirées et plus définitives que les miennes. Je joue cependant ici le jeu de « l'oubli » afin d'en ouvrir un peu plus encore la portée possible. Comme l'explique Jean-Christophe Bailly, en effet, ce texte est « ouvert – offert – à l'interprétation, et d'autant plus que, dans son extraordinaire densité comme dans son feulement oraculaire, il semble inépuisable » ; voir J.-C. Bailly, *La véridiction*, p. 59.

Si la *présentation*, au sens de la *Vorstellung* kantienne, relève toujours du sensible, on pourrait donc pourquoi pas envisager ici un double régime de la présentation au sein duquel se démarque, d'un côté, une présentation consciente accompagnée de concepts et, de l'autre, une *présentation limite sans concept adéquat*, absolument inexprimable, sinon de manière limite à son tour, par le recours poétique : antithèse, vers marqué par la rupture et la chute, le mot qui manque.

C'est là une définition possible du sublime, comme un exemple caractéristique d'énoncé de ce type⁴.

II

On devinera cependant aussi, à côté de la terminologie kantienne, une référence possible à Schelling – qui représente pour Lacoue-Labarthe une sorte de moyenne du projet romantique et idéaliste.

Lorsqu'on parle au fond de la possibilité d'une expérience immédiate du tout en dehors de la sphère de l'expérience ordinaire, on pense nécessairement à la notion d'intuition intellectuelle, et par contre-coup aussi à l'« impossible possible » de l'art, que décalque peut-être ici Lacoue-Labarthe dans une expression que l'on est bien tenté de rapprocher : « furtivement, l'impossible me fut possible ». C'est en effet dans l'art, comme on le sait, et dans l'art comme *représentation (Darstellung)* qu'une telle intuition est alors recherchée et qu'on tente alors de mettre le doigt sur ce qui, dans l'ordre du sujet connaissant (mais aussi par la suite du sujet moral), manque à constituer un fondement véritable. Conclure cependant que l'œuvre d'art ou la poésie⁵, pour Lacoue-Labarthe, rendrait possible l'intuition intellectuelle, partant qu'elle autoriserait une articulation de la poésie et de la philosophie autre qu'analogique, relèverait sans doute d'une double erreur : celle de confiner la philosophie de Schelling à un systématisme parfaitement satisfait de lui-même (ce que Lacoue-Labarthe ne dit jamais), celle de le voir emboîter le pas à une pensée de ce type, dont il imagine au contraire le revers. On ne peut sans doute, à l'égard de ce texte tout de même très elliptique, n'émettre que de simples hypothèses, mais gageons, à la lecture de l'ensemble du parcours philosophique de Lacoue-Labarthe, que l'« impossible » désigne certes sans doute pour lui nul autre qu'une intuition effective du cadre présentatif *lui-même*, à la fois à l'origine de *tout* (le monde *in nuce*) et pourtant impossible objet d'expérience dans la vie consciente, mais que cette *intuition*, précisément, ne dépasse jamais par ailleurs les bornes que nous avons vu fixées plus haut, et n'assure donc ainsi l'effectuation d'aucun système.

L'expérience d'une entrée/sortie de coma, comme jeu de conscience/non-conscience, est similaire à celle de l'existence poétique en tant qu'elle offre la possibilité d'un rapport aux formes pures de l'espace et surtout du temps – qui sera assimilé à la divinité même, chez Hölderlin –, mais cette expérience ne tient qu'à être démarquée strictement du régime de la présentation ordinaire. Autrement dit : la poésie n'offre pas une connaissance du transcendantal comme ce même transcendantal (et la théorie du schématisme qu'il implique) assure une connaissance du divers phénoménal. Elle assure cependant tout au moins, comme le veut au fond la tradition du sublime, depuis le Pseudo-Longin, de pouvoir prendre la *mesure* de la condition mortelle, d'avoir une vue sur ce qui ne peut être vu sans atteindre ce point haut, étant dans le moment du sublime *comme* ou *près* de la condition divine – réserve caractéristique qui laisse l'art du côté d'un *analogon* et ne dépasse pas la condition humaine par un transport véritable. Le moment sublime reste un « comme si » de la condition divine, à savoir de l'immortel, de ce qui dépasse notre très nécessaire périr. Autrement dit : le sublime nous fait passer *comme et seulement comme* à travers la mort. Et, si l'on peut dire, rien de plus.

⁴ On peut se référer, par exemple, au § 49 de l'Analytique du sublime, lorsque Kant rapporte le sublime au pouvoir de présentation des Idées esthétiques : « par une idée esthétique, j'entends cette représentation de l'imagination qui donne beaucoup à penser, sans que toutefois aucune pensée déterminée, c'est-à-dire aucun *concept*, ne puisse lui être adéquate, et que par conséquent aucun langage n'atteint complètement ni ne peut rendre compréhensible ». Voir E. Kant, *Critique de la faculté de juger*, trad. fr. par A. Renaut, Paris, GF-Flammarion, 2000, p. 300.

⁵ Ce que Lacoue-Labarthe nomme ici « expérience poétique », et qui est aussi une « expérience sublime », doit être distingué de ce qui serait une « expérience de l'art », et de l'art précisément désigné comme manifestation sensible d'un contenu spirituel. L'expérience poétique, qui est encore dans ses textes l'expérience de la « phrase », constitue même précisément ce que d'un mot repris à Adorno Lacoue-Labarthe nomme le *désart*.

La ligne de partage tracée par Lacoue-Labarthe est donc peut-être deux fois double. La présentation poétique sublime se distingue du régime de la présentation ordinaire en ce qu'elle relève d'une intuition impossible dans le cadre de la *Vorstellung* consciente et ne s'associe à aucun concept de l'entendement (premier point). Elle se distingue aussi de toutes les tentatives de dépassement du strict régime de présentation des *Idées esthétiques* en présentation effective, soit de l'ambition de la *création* ou de la *fondation*, comme en témoignerait pour lui la tentative idéaliste ou romantique (second point). Ce qui revient aussi bien à dire, sobrement, que le poète *n'invente rien* ou *n'ajoute rien*, qu'il n'est en aucun cas *démiurge*, et pas même *prophète* : qu'aucun pas ne peut être franchi entre le pur *fictionnement* (l'activité de représentation régulatrice de l'imagination) et le *façonnement* (la réalisation d'une construction effective à partir de cette représentation). C'est très précisément, à vrai dire, ce qui constitue pour Kant également la limite entre un nécessaire usage régulateur de la raison et la métaphysique à proprement parler, qui relève au contraire d'un pas au-delà dans la réification de l'Idée. Si l'Idée esthétique vient suppléer au défaut d'une présentation possible, cette suppléance ne joue qu'un rôle d'*analogon* et n'assure pas la *réification* d'un donné sensible par la suite expérimentable au même titre que tout autre. La représentation de l'œuvre d'art ne produit pas le *surcroît* qui manque à la réalisation du système.

III

La production d'un tel surcroît, pourtant, est aussi bien ce que toute une tradition conçoit à travers le recours aux *mythes*, et ce qu'explore en conséquence particulièrement Lacoue-Labarthe dans ses nombreuses lectures allemandes : Winckelmann, les frères Schlegel, Schiller et Hölderlin, pour ne citer ici que les références les plus fréquentes. C'est ce que résume par exemple le célèbre – mais également très elliptique – « plus ancien programme de l'idéalisme allemand », dont le principal motif, l'appel à une nouvelle mythologie, est à loisir repris par la suite dans de nombreux textes⁶.

Or le refus du mythologique, chez Lacoue-Labarthe, est total : pour des raisons *politiques* et *théologiques*, soit au nom de ce qu'il nomme aussi bien une « onto-politique » qu'une « onto-théologie » du mythe, détaillée ici ou là, dans toute son œuvre, mais particulièrement dans ses textes sur Wagner et la tradition de l'opéra (*Musica ficta*⁷), sur l'engagement politique de Heidegger (*La Fiction du politique*⁸ ; *Heidegger. La politique du poème*⁹), ou bien encore plus largement dans les analyses qu'il propose avec Jean-Luc Nancy du national-socialisme (*Le mythe nazi*¹⁰). Il ne s'agit pas bien sûr pour lui de confondre l'idéalisme, le romantisme, Wagner ou Heidegger et de rabattre l'ensemble sur le programme d'une idéologie nazie – tout de même... Il s'agit cependant très certainement de comprendre l'histoire moderne à la lumière de la pensée et de l'art en Occident, partant

⁶ Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy en fournissent une amorce de commentaire dans *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1978, p. 39-52. Le refus du mythologique, qui s'inscrit dans le refus de la *Darstellung* romantique, ne doit pas cacher par ailleurs la part romantique du travail de Lacoue-Labarthe. Il y a un certain romantisme de l'auteur, repérable dans la pratique de l'écriture collective, dans la thématization de l'écriture fragmentaire et des genres, dans la problématique du rapport entre *écriture* ou *poésie* (plutôt que littérature, chez lui) et *philosophie*, à la fois au sein de son travail et dans sa proximité avec celui de Jean-Luc Nancy. Renvoyons, sur ce point très précis, au témoignage biographique éclairant de ce dernier publié dans *L'« Allégorie »*, sous le titre : « Un commencement ». Renvoyons également à un article moins connu de Lacoue-Labarthe sur la *Lucinde* de Friedrich Schlegel, dont il envisage la lecture par Hegel. Ce texte, intitulé « L'imprésentable », nous le trouvons dans *Poétique*, 1975 (21), « *Littératures et philosophie mêlées* », p. 53-95. On peut y lire une très franche prise de partie pour le texte de Schlegel contre Hegel. L'argument, dans les premières lignes, est alors tiré d'une lecture de Blanchot : le romantisme, « dès son début », aurait reconnu le germe de dissolution porté dans son projet. À l'origine au moins (en 1975), Lacoue-Labarthe est donc peut-être assez fidèle à l'idée d'un genre dont l'« essence propre » est, dans son développement à l'infini, de ne pouvoir « jamais s'accomplir » (voir « *Fragments de l'Athenaeum* », in : P. Lacoue-Labarthe, J.-L. Nancy, *L'absolu littéraire*, frag. n° 116, p. 112). C'est là peut-être, dans ce manquement de la perfection, dans ce vertige où l'écrivain, visant l'Œuvre, n'écrit que le livre, que la *Darstellung* devient *mimèsis* non imitative, *mimèsis* de rien. Le *rien*, ici, c'est ce manquement de l'Œuvre rapporté dans le livre, et ce à partir de quoi se constitue une écriture par contrainte fragmentaire.

⁷ P. Lacoue-Labarthe, *Musica ficta. Figures de Wagner* [1991], Paris, Christian Bourgois, coll. « Titres », 2007.

⁸ P. Lacoue-Labarthe, *La Fiction du politique. Heidegger, l'art et la politique* [1987], Paris, Christian Bourgois, coll. « Détroits », 1988.

⁹ P. Lacoue-Labarthe, *Heidegger. La politique du poème*. Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2002.

¹⁰ P. Lacoue-Labarthe, J.-L. Nancy, *Le Mythe nazi*, Paris, Éditions de l'Aube, coll. « Poche essai », 1991.

de comprendre *ce à partir de quoi une pensée de type fasciste* est en général possible – mouvement de rétrospection qui peut certes générer aussi bien une sorte de défaut : celle de reconstituer une théorie du romantisme ou de l'idéalisme à la lumière de ses succédanés les plus fades (et c'est là bien sûr un danger dont il faut aussi se méfier).

Qu'on ne s'y trompe pas, donc : c'est l'histoire moderne – *Auschwitz*, si l'on peut métonymiser ainsi l'horreur – qui sous-tend de part en part le discours de Lacoue-Labarthe sur le mythe, par conséquent sur l'art et la *présentation*, et donc à terme sur la poésie et le sublime. Et cela, bien entendu, change tout, parce que l'invitation au sublime peut se comprendre, au-delà de la médiation kantienne et postkantienne, comme une invitation à sortir du typage social ou politique : schème rigidifié en *skémata* arrêtées ou marques dont on frappe l'individu. Le mythe, en effet, explique volontiers Lacoue-Labarthe, est « inducteur de conduites » : il est ce à partir de quoi se *façonne* une identité qui sans lui manquerait à naître, partant aussi bien un sujet qui, sur le terrain du seul criticisme kantien, ne parvient pas à s'appréhender réellement, pas même à vrai dire à travers l'exercice du jugement réfléchissant – on sait combien l'appel à une nouvelle mythologie est décisive dans la tentative de fondation d'un sujet moderne, dans le postkantisme et chez Schelling particulièrement. Mais le recours au mythe vaut aussi au niveau collectif comme moyen de mise en œuvre d'une société – mais d'une société, explique Lacoue-Labarthe, où triomphe le fusionnel et où ce qui ne s'agrège pas au type est perdu.

Une caractéristique essentielle du mythe, si l'on veut résumer brièvement la pensée de Lacoue-Labarthe, explique sans doute qu'il le refuse : *le mythe, s'il est inducteur de pratiques et d'identité, induit plus précisément des identités figées*. C'est exemplairement ce que retient Platon lorsqu'il décrit son pouvoir dans un célèbre passage de la *République II*. On peut alors être attentif à tout le lexique de la plastique. Le mythe, en effet, est ce par quoi la pâte tendre de l'esprit enfantin prend forme et se rigidifie dans un sens où dans l'autre :

[Socrate] Ne sais-tu pas qu'en toutes ces choses la grande affaire est le commencement (ἀρχή), principalement pour tout être jeune (νέω) et tendre (ἀπαλφ), parce que c'est à ce moment qu'on façonne (πλάττεται) et qu'on enfonce (ἐνδύεται) le mieux l'empreinte (τύπος) dont on veut marquer un individu ?

[Adimante] C'est bien certain.

[Socrate] En ce cas laisserons-nous à la légère les enfants prêter l'oreille à n'importe quelle fable (μύθου) imaginée par le premier venu et recevoir dans leur esprit des opinions le plus souvent contraires à celles qu'ils devront avoir, selon nous, quand ils seront plus grands¹¹ ?

Or si Platon conclut qu'il s'agit donc de trier parmi les mythes afin de ne retenir que les mythes adéquats à l'éducation que l'on souhaite donner, Lacoue-Labarthe déduit surtout de l'usage du mythe la manière dont il prive l'individu du propre usage de lui-même (et partant de sa capacité de réinvention) :

[...] le mythe a toujours fonctionné comme un dispositif chargé de procurer une identité à ceux qui y adhèrent, d'une manière ou d'une autre. Et adhérer au mythe, cela veut dire se laisser dicter par lui, consciemment ou inconsciemment, les conduites pratiques de l'existence¹².

Au sujet *rigidifié* par le mythe, il s'agirait plutôt de substituer un sujet (et une politique) des possibles. Bien entendu, il ne s'agit pas d'opposer à la pétrification mythique une pâte molle infinie (une dispersion de l'identité) mais une telle pensée suppose au contraire l'existence d'un jeu possible entre *identification* et *désidentification radicale*, ce qui sur le plan de la représentation signifie aussi l'existence d'un jeu entre *forme figée* et *bougé de la forme*. Car nous vivons toujours un tant soi peu dans le mythe, remarque Lacoue-Labarthe, et l'effort qui nous requiert consiste donc non pas à vivre radicalement en dehors de lui mais plutôt à nous déprendre de la menace toujours relancée d'un carcan

¹¹ Platon, *La République*, Livre II, 377b, trad. fr. par É. Chambry, Paris, Gallimard, 2008, p. 73-74.

¹² P. Lacoue-Labarthe, « De Hölderlin à Marx : mythe, imitation, tragédie », *Labyrinthe*, 2005 (22), entretien de Philippe Lacoue-Labarthe réalisé par Bruno Duarte [en ligne]. Dernière consultation le 30/08/2016 : <<http://labyrinthe.revues.org/1484>>.

de la forme figée comme typage : autrement dit des stéréotypes et des modèles. Le funambulisme métaphysique consiste ainsi aussi bien à se dépandre d'un *trop de forme* que d'une *chute dans l'informe*. Il s'agit de ne se tenir qu'à la possibilité d'un « bougé » comme rééquilibrage constant entre une vie de cliché et une identité dérégulée. Ou donc, aussi bien : le funambulisme est une identité en mouvement. Nous retrouvons ici l'idée centrale d'Évelyne Grossman, dans *La défiguration* (un essai d'ailleurs partiellement inspiré de Lacoue-Labarthe). C'est dans ce mouvement, en effet, que l'auteure reconnaît alors la justesse des écritures modernes :

Il s'agit à la fois de défaire l'identification narcissique à une forme qu'on immobilise, une image-mirage statufiée (mon père, ma mère, cet autre en face de moi qui me ressemble ; cet homme/cette femme que j'incarne) et d'inventer les figures plurielles, provisoires, d'une identité en mouvement : *des* identités. À la fois une et plus d'une. Ce qui signifie s'identifier non à une image mais *au mouvement d'une image*, en chacun des points où elle se stabilise provisoirement, dans ce défilé qui la fait plurielle, changeante. La désidentité dirait ce lien incessant de la forme aux mouvements qui la déforment. Alors l'identité est un théâtre. L'inverse même de la représentation narcissique de soi, cette mise en scène qui se joue sur la scène vide d'une psyché désertée¹³.

Le « bougé » de la forme, comme bougé de la présentation et bougé de l'identité, conduit à *des* identités et forme ainsi un théâtre. Ce qui signifie aussi bien que le *modèle* de l'écrivain devient le bon comédien. Il s'agit de s'identifier non à une forme (à un *type*) mais au mouvement qui permet de passer à son gré d'une forme à l'autre. Quoi d'étonnant si l'image du funambule, chez Lacoue-Labarthe, se trouve également reprise ici ou là pour évoquer le jeu du comédien, comme on le trouve par exemple au cœur d'un poème de jeunesse intitulé « La distance » ?

[...] au milieu d'eux tous, lui – un personnage plus éclatant, plu gai, plus intrépide que tous les autres – se tient, ou plus exactement ne cesse de surgir (il apparaît, disparaît, revient) et son inlassable énergie, sa prodigieuse "présence" ne cessent d'étonner. [...] [S]es métamorphoses sont infinies, – à tel point qu'on ne sait jamais très bien qu'elle est son élément, si même il n'est pas à lui seul tous les éléments à la fois [...]. Mais comme chacun sait, ce démon sauvage est un miracle d'équilibre perpétuellement repris dans un étourdissant vertige, risquant toutes les souffrances en voulant tout épuiser avec une sorte de rage systématique (presque jusqu'à l'aveuglement), au moment même où l'on croirait qu'il va sombrer, il esquive avec tant de grâce le danger, il joue avec tant de lucidité, il s'aventure avec tant de légèreté sur l'abîme, qu'il franchit sans aucun mal l'obstacle et retourne se précipiter dans le même tourbillon sans fin [...] ¹⁴.

Comme on pouvait s'y attendre, nous retrouvons ici un mode de représentation spécifiquement sublime : surgissement, apparition/disparition à l'infini, « étourdissant vertige », « tourbillon sans fin »... Le sublime garde du schématisme le pouvoir du commencement : le côté enlevé de la production de formes, telles donc qu'elles n'ont précisément pas pris forme mais se tiennent encore dans l'indécision d'une illimitation. C'est, pour Lacoue-Labarthe, ce qui définit aussi bien la rigueur du jeu et de la bonne représentation scénique. Il s'agit de tenir le spectacle dans la production de la forme sans le laisser se pétrifier dans la réduplication massive du même signe. Le jeu n'est alors plus que caricature ou sur-jeu. Le personnage n'est plus vrai. C'est un type qui apparaît sur scène. Au contraire, de même que l'existence poétique efface le monde en tendant vers un *archi-monde* limite (transcendantal), la scène de théâtre doit être sous-tendue par une *archi-scène* du jeu de la libre forme avec elle-même, où se noue et se dénoue sans cesse une identité : un sujet du passage ou du tracé, de l'esquisse.

IV

Lacoue-Labarthe entend de la sorte glisser en dehors de l'eidétique, soit d'une saisie (philosophique) du monde partagé entre *idea* et *eidōs* (être et apparence, ou aspect), lequel se partage à

¹³ É. Grossman, *La défiguration*, p.114-115.

¹⁴ P. Lacoue-Labarthe, « La distance », in : *Id., L'« Allégorie »* (Suivi de « Un commencement »), Paris, Galilée, coll. « Lignes fictives », 2006, p. 88-89.

son tour entre *forme* (ce qui délimite, coupe) et *matière* (ce qui est limité, le contenu).

C'est par exemple ce que nous pouvons pressentir dans le très lapidaire : « il n'y a pas, précisément, d'apparences », mais qui représente aussi tout l'enjeu de « La vérité sublime », contribution jointe à celle de Michel Deguy et de quelques autres (dont Jean-Luc Nancy) pour former le collectif déjà mentionné (*Du Sublime*, 1988). Se livrer à l'existence poétique, pour exposer la thèse d'une traite, c'est se livrer ainsi pour lui à une expérience au sein de laquelle le monde n'est plus déjà compris à travers sa saisie eidétique, et par conséquent où le monde (le *même* monde, le *même* étant) nous est rendu dans son entière disponibilité à partir du point limite de son apparition même (de son enlèvement). Et ceci revient à dire, ou bien : 1. que l'*existence poétique* ne relève pratiquement plus de l'art, tout au moins suivant la définition qu'en donne l'idéalisme, et particulièrement Hegel, comme expression d'un contenu spirituel dans une forme sensible (l'existence poétique vrille le programme de la signification de l'œuvre et Lacoue-Labarthe adhère alors volontiers au constat d'une *fin de l'art* comme fin d'un tel programme possible) ; 2. ou bien l'art lui-même ne relève pas de l'eidétique, et il existe donc toujours dans l'art quelque chose qui résiste à une telle précompréhension du monde – or c'est peu ou prou ce que Lacoue-Labarthe nomme ici poésie, mais qu'il propose de nommer ailleurs plus rigoureusement par le mot de *phrase* :

J'appelle ici *phrase*, faute de mieux, ce qui a de toujours entravé le programme de la signification et ce qui, par conséquent, a de toujours délivré l'art¹⁵.

Il conviendrait dès lors d'observer combien le *sublime*, pour Lacoue-Labarthe, est précisément saisi comme ce régime de l'inadéquation d'une matière à une forme, et combien la tradition (artistique) du sublime relève donc précisément de (la) *phrase*. (La) *phrase* est sublime, et non pas belle. Ce qui veut dire aussi bien que Lacoue-Labarthe déchoit le poème de toute possibilité de présenter l'absolu. Ce que le poème présente, c'est plutôt l'absolu qui manque à se présenter sous une forme en s'illimitant (lumière aveuglante, vide, syncope, sanction de cécité).

Tradition judaïque et moderne iconoclasme, dira-t-on, et pour cause...

Le sublime – Lacoue-Labarthe en suit notamment le traitement chez Hegel – représente le moment négatif du beau et commande comme tel son dépassement dans l'adéquation du spirituel et du sensible. Mais ce moment négatif est aussi le moment *symbolique* de l'art, qui est aussi le moment *judaïque* de la religion. L'adéquation, dans le sublime, manque au plus haut point qui est celui de la présentation de l'absolu, dont on ne peut concevoir l'image ni le nom. L'image taillée (l'eidétique) de l'absolu est refusée, la chose est bien connue.

Lacoue-Labarthe aura toujours été fidèle à l'expression par laquelle Hölderlin célébrait en Kant le « Moïse de notre nation ». Si l'absolu est de fait le schème, ce à partir de quoi *tout* est présentable, l'absolu lui-même ne se présente pas dans le cadre d'une saisie eidétique. Seule une présentation sublime de l'absolu est possible – mais de fait ce n'est plus vraiment une *présentation*, comme on l'a dit, tout au plus une tentative d'approche. C'est bien la tâche qui semble être celle de Lacoue-Labarthe dans *Phrase*, lui qui se livre ainsi au tâtonnement sans fin d'une saisie impossible, qui emprunte la voie de l'absolu dans une montée en tension hyperbolique mais faillit aussi bien lorsque s'atteint la limite de son expression possible : il faut alors renoncer :

"Renoncer" a voulu dire : annoncer, énoncer. "Phraser", en grec, dit à peu près la même chose. Aujourd'hui toutefois "renoncer" signifie : ne plus vouloir dire, accepter. Par exemple un destin, ou une fatalité : ce qui est dit.

Alors il peut y avoir phrase : toujours la même, jamais elle-même ; revenant de loin, nombreuse, saccadée.

Il est inévitable que nul ne soit prophète en sa langue¹⁶.

¹⁵ P. Lacoue-Labarthe, « Une lettre sur la musique », in *Id.*, *Pour n'en pas finir. Écrits sur la musique*, Paris, Christian Bourgois, coll. « Détroits », 2015, p. 70.

¹⁶ P. Lacoue-Labarthe, « Phrase II, 2 », in : *Id.*, *Phrase*, Paris, Christian Bourgois, coll. « Détroits », 2000, p. 13.

V

Les conséquences d'une telle pensée ont une influence très vaste sur la conception de l'art moderne qui se dégage des textes de Lacoue-Labarthe. Au moins pouvons-nous en citer deux :

1) Le régime de la présentation sublime, en rouvrant l'art à rebours de sa conception eidétique, le contraint à la *reprise incessante* d'un même procès défaillant au moment où un dépassement serait attendu. C'est ainsi bien sûr la capacité d'une *œuvre achevée* qui défaille, et ce qui explique en retour qu'elle puisse se concevoir, l'œuvre, comme le lieu d'un *work in progress* infini, mais où l'infini ne se comprend jamais comme possibilité d'absolutisation du procès entamé :

*L'approximation est sans terme, mais aussi démunis que nous soyons, nous sommes contraints de le déclarer*¹⁷.

Si le *medium* de la poésie est bien le langage, c'est à un langage par contrainte *approximatif* qu'elle se livre ainsi nécessairement. Plus exactement, il s'agit de tenir la langue poétique dans l'étau d'une double contrainte entre *fuite de tout cliché* et *perte dans le non-sens* à la limite duquel elle se tient pourtant nécessairement à chaque fois qu'elle tente de livrer une expression de l'absolu. L'œuvre poétique tend ainsi à se rapprocher du silence, du bredouillement, de l'idiome, comme volontiers chez Beckett, Michaux, ou encore dans cet extrait de Paul Celan (tiré de « Tübingen, janvier »), que Lacoue-Labarthe commente abondamment dans *La poésie comme expérience*¹⁸ :

S'il venait,
venait un homme,
venait un homme au monde, aujourd'hui, avec,
la barbe de clarté
des patriarches : il devrait
s'il parlait de ce
temps, il
devrait bégayer seulement, bégayer,
toutoutoujours
bégayer.

(« Pallaksch. Pallaksch. »)

La parole rapportée (révélée) du patriarche, celle ou devrait se révéler la vérité théologique, vient butter sur l'énigme de l'idiome et le poème ne rapporte pas l'absolu vers lequel il tendait pourtant. La parole révélée n'apparaît alors qu'en se voilant : « Pallaksch. Pallaksch. »

Reprise compulsive et avortement : c'est ainsi qu'on pourrait désigner rapidement le parcours d'écrivain de Philippe Lacoue-Labarthe, à condition d'y voir bien sûr la recherche obstinée d'une justesse, c'est-à-dire, quoi qu'il puisse en dire, un certain *héroïsme*. Son travail entier semble en effet s'organiser comme un travail fait de *reprises* et de *défaillances* : traductions de traductions (dans le but de mettre en scène au TNS les traductions allemandes de Sophocle par Hölderlin) ; poésie de l'écho et de la réécriture interne, où la même phrase se reprend à chaque fois à travers des modulations diverses (« Phrase I », « Phrase II. Clarification », « Phrase III. (Deux exemples) », etc.) ; pratique de la philosophie limitée à un commentaire et à une analytique de la volonté de thèse philosophique, dans des textes qui se présentent eux-mêmes toujours comme des *préfaces*, c'est-à-dire où le texte philosophique lui-même et ses *conclusions* se trouvent toujours remis à plus tard – par exemple, ici, à la fin d'une conférence intitulée « Poétique et politique », publiée dans *L'imitation des modernes* :

Les questions d'où je suis parti étaient très simples. Quelque chose me retient, achevé *provisoirement* ce parcours, de leur apporter une réponse elle-même simple. Ce serait, il me semble, prématuré¹⁹.

¹⁷ *Ibidem*, p. 14.

¹⁸ Voir P. Lacoue-Labarthe, *La Poésie comme expérience* [1986], Paris, Christian Bourgois, coll. « Détroits », 1997. Je reprends ici la traduction que Lacoue-Labarthe propose lui-même du poème de Celan.

¹⁹ P. Lacoue-Labarthe, *L'imitation des modernes. Typographies II*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1986,

Cette langue du tâtonnement a un nom : on appelle cela *prose*. Et de fait la *prose* est la langue sublime par excellence. Elle n'est pas, comme on l'imagine parfois, cessation de toute exigence de forme mais en constitue au contraire la radicalisation, comme libre jeu et génie de ne pas se faire sentir tout en étant le fruit d'une exigence suprême. La *prose* est le nom de la *forme en-deçà de toute forme* par laquelle le sublime imprésente en l'illimitant l'absolu dans l'œuvre.

2) Or ce *work in progress*, cette *fugue* et fuite nécessaire de l'écriture est ce qui engage bien sûr aussi un tout autre rapport au théologique. Je voudrais rapidement y insister. La *prose*, comme répétition, reprise incessante, fugue et correction, est en effet peut-être le mode moderne d'un *rapport médiat* au théologique. L'absolu apparaît en quelque sorte malgré tout, sans apparaître à proprement parler, dans l'intermittence de l'éclair, et la répétition compulsive de l'expérience poétique n'est peut-être qu'une manière de retrouver une sorte de continuité impossible. On peut penser, par exemple, au mouvement de rotation d'une pièce tournoyant sur une table à toute vitesse et qui, par la vitesse même de la rotation, semble nous apparaître dans sa fixité. La répétition compulsive (ou la rotation à toute vitesse) rend en effet en fixité ce que la restriction de l'entre-vue faisait perdre. À la pleine lumière du beau, au soleil aveuglant de la métaphysique se substitue un battement de la lumière qui illumine les textes d'un tout autre éclairage mais où c'est toujours le divin qui rayonne. L'athéisme déclaré peut donc sans aucun doute se concevoir comme la fin d'un *certain* rapport et d'une *révélation* mais il n'abandonne pas la volonté, malgré tout, de s'articuler à l'exigence d'un surcroît. Nous souscrivions ainsi volontiers à la conclusion du livre récent de B. Baas consacré à Lacoue-Labarthe et Lacan, que l'auteur achève par une citation empruntée à S. Žižek, dans *La Parallaxe* :

Mais, indépendamment de la perspective clinique, on doit aussi reconnaître que la contrainte de la répétition qu'implique la pulsion de mort est ce qui aura poussé nombre d'artistes, peintres, musiciens, poètes, penseurs... à ne jamais se tenir quitte de leur œuvre, mais à remettre, encore et encore, l'ouvrage sur le métier, cherchant interminablement – *infiniment* – et sans doute aussi désespérément à cerner l'insaisissable dont ils avaient été eux-mêmes toujours déjà saisis.

Qu'on songe à Monet [...], à Cézanne [...], à Rembrandt aussi [...] ; qu'on songe à Malher [...] ; qu'on songe à Hölderlin ou à Nietzsche [...]. Et – comment ne pas le rappeler ici ? – qu'on songe aussi à Philippe Lacoue-Labarthe et à ce qu'il disait de "l'existence poétique"... Tous attestent que "la vie humaine n'est jamais "simplement la vie" : les humains ne sont pas simplement vivants : ils sont possédés par *l'étrange pulsion* de jouir de la vie à l'excès, ils sont passionnément attachés à un surplus qui dépasse et ébranle le cours ordinaire des choses"²⁰.

L'athéisme à proprement parler, ce serait peut-être le refus de l'enlèvement ou de l'hyperbole eux-mêmes. Ce serait n'attendre rien de plus de la vie que le pain quotidien. Mais c'est là encore une toute autre affaire...

VI

Le berceau balance au-dessus d'un abîme, et le sens commun nous apprend que notre existence n'est que la brève lumière d'une fente entre deux éternités de ténèbres.
Vladimir Nabokov, *Autres rivages*²¹.

Il y a rapport du sublime au testamentaire.
Les mots sublimes sont les mots de la fin.
Michel Deguy, « Le grand dire »²².

Si l'on se résume ainsi brièvement : la présentation sublime, chez Philippe Lacoue-Labarthe, est envisagée comme retrait ou rebours (*réécriture*) de la présentation eidétique, portée à sa limite ;

p. 200. Je souligne.

²⁰ Bernard Baas, *L'écho de l'immémorial. Lacoue-Lacan*, Paris, Hermann, coll. « Tuché », 2016, p. 164-165.

²¹ Vladimir Nabokov, *Autres rivages*, trad. fr. par Yvonne Davet, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1991, p.23.

²² M. Deguy, « Le grand dire », in : J.-F. Courtine, M. Deguy *et al.* (éd.), *Du Sublime*, p. 17.

elle est comme telle une quasi-sortie de cette eidétique, portée au paradoxe et à l'oxymore, ainsi qu'une tension hors du mythe, par le jeu d'outre-passement ou d'apparition/disparition qu'elle assure ; elle suppose ainsi une *écriture* : la *prose*, ainsi qu'un autre rapport à l'absolu, qui n'est plus à proprement parler *révélation* mais ne s'atteint plus que dans une compulsion de répétition et l'éclair d'une parution qui se voile aussitôt. Mais il y a plus, car la furtive intuition d'un tel régime de l'expérience poétique ne se donne ici que dans une quasi-expérience de la *mort*.

Qu'on relise une minute la « Postface ». Lacoue-Labarthe prolonge ici à l'évidence une longue tradition du récit thanato-graphique ou auto-thanato-graphique. Son expérience rappelle en effet volontiers celle de Nerval, traversant deux fois vainqueur l'Achéron (*El Desdichado*), mais aussi bien celle de Montaigne (*Essais*, livre II, chapitre 6 : « De l'exercitation ») ; Rousseau (*Rêveries du promeneur solitaire*, II) ; Artaud (*Conférence du Vieux Colombier*) ; Borgès (« Le Miracle secret », dans *Fictions*) ou Blanchot (*L'instant de ma mort*), et d'une manière générale tous les textes liant explicitement la littérature et la mort, sinon plus précisément l'écriture de soi et la mort, comme les *Mémoires d'outre-tombe* (un titre hautement sublime), ou par exemple ces premières lignes qui ouvrent l'autobiographie de Nabokov, et que nous nous sommes permis de rappeler en épigraphe.

Le « montage » du texte, qui possède une généalogie en deux strates, le place d'ailleurs sans aucun doute dans cette tradition que Lacoue-Labarthe connaissait bien. La « Postface » ne vient en effet qu'après coup, à un moment où Lacoue-Labarthe entreprend de reprendre et publier un récit de rêve écrit alors qu'il n'était encore qu'étudiant (en 1965). Or ce récit rapporte précisément l'histoire d'une mort : la sienne, à la manière d'une scène de sacrifice au sein de laquelle il est à la fois paradoxalement spectateur et victime :

Apparut alors très distinctement une sorte de place qui ne me sembla d'aucune ville parce que je ne me souvenais pas l'avoir vue quelque part ; elle était vaste, entourée de hauts murs, absolument déserte et toute illuminée d'une lumière d'une éclatante blancheur – qui n'était pas sans rappeler la tonalité curieuse de la photographie dans les anciens films de Sternberg, où il y a peu d'ombres. Il y eut soudain, au milieu de la place, une voiture de police blanche et verte (ou blanche et noire), immobile, les portières ouvertes – surmontée d'un phare tournant de couleur bleue qui, malgré la violence de la lumière, jetait par intermittence un bref éclat. Plus loin il y avait aussi, je crois, une ambulance. On entendait des *hurlements de sirène*. Quelques policiers, six ou sept, dont un certain nombre (bleu ciel, un casque aux reflets métalliques, des bottes hautes) et, pour tous, le regard masqué par des lunettes noires, circulaient en criant autour de la voiture. Ils tenaient à la main des revolvers et faisaient des gestes (appels du bras, courses brèves, immobilisations soudaines) d'une incroyable brutalité. Un autre homme que je distinguais mal semblait poursuivi, mais se heurtait aux murs et peu à peu s'y voyait acculé. Bientôt, ils l'immobilisèrent tous, les policiers en demi-cercle, à quelque distance, et lui presque adossé au mur ne bougeant pas. Cette disposition vue de loin, rappelait celle des protagonistes et du chœur dans une tragédie grecque, ce qui me fit penser, lorsque les policiers levèrent leurs armes, le bras tendu, et tirèrent (on entendait des cris et ils le touchèrent au ventre et à la tête, le visage absolument impassible malgré l'extrême sauvagerie de l'acte), à l'ancien meurtre du dieu sur la scène primitive. En m'approchant, je vis que l'homme étendu couvert de sang avait le visage d'un oiseau de proie – comme certains personnages des lithographies de Goya ou des collages de Max Ernst. On lui retira brutalement son masque et je découvris bien entendu qu'il s'agissait de moi²³.

Contraint par une santé qui se dégrade (et que ponctue ses deux expériences de coma), Lacoue-Labarthe ne peut reprendre le texte à sa guise mais change le titre et l'accompagne d'un paratexte qui comprend, avec la Postface, une dédicace à Gérard Genette ainsi que deux épigraphes de Blanchot. Or tous ces éléments sont parfaitement significatifs du projet qui pouvait être celui de Lacoue-Labarthe au moment de reprendre le texte, bien qu'il soit on le comprend impossible d'imaginer les transformations qui auraient été les siennes.

La modification du titre peut paraître en soi anecdotique mais elle est en réalité exemplaire de l'écriture de son auteur. Le récit, initialement intitulé *La disparition*, prend désormais place avec son récent paratexte dans un ouvrage intitulé *Préface à la disparition*, titre par lequel le texte semble donc en réalité annexé en *paratexte* et conçu comme sa propre amorce retardée. Le récit de rêve central s'offrirait ainsi au lecteur comme ce qui, tout en se donnant pour ce qu'il est, un texte littéraire, en

²³ P. Lacoue-Labarthe, *Préface à La Disparition*, p. 37-38.

réalité ne se donne pas vraiment mais s'annonce seulement en pointillés. Une double hypothèse interprétative est alors envisageable. On peut d'abord considérer que Lacoue-Labarthe, conscient de l'impossibilité d'achever, décide d'un titre adapté à l'inachèvement contraint de son texte. Le texte lu ne serait qu'une ébauche du texte qu'aurait écrit Lacoue-Labarthe s'il avait eut les moyens de le faire. Il s'agit pourtant d'une hypothèse faible, si l'on considère au contraire : 1) d'une part, que *Préface à la disparition* renvoie sans doute bien plutôt à l'approche imminente de la mort de son auteur et constitue ainsi le texte d'une mort à venir mais non encore survenue (moment *limite* par excellence) ; 2) d'autre part que l'inachèvement, ici, est sans doute matriciel : si Lacoue-Labarthe étudiant peut encore s'illusionner de la possibilité de l'Œuvre (ce serait néanmoins encore à prouver), le philosophe chevronné, critique du romantisme, ne l'entend plus de la sorte. Le texte ne peut jamais se tenir qu'au seuil de l'Œuvre, et sans doute le paratexte vient-il ici apporter une distance critique au texte de jeunesse, soit une distance critique à la tentative de rendre compte du *spectacle de sa propre mort*.

Mais il ne s'agit bien sûr que d'hypothèses... que le reste du paratexte tend pourtant peut-être à confirmer.

Ce sont à vrai dire les deux épigraphes de Blanchot qui doivent nous retenir avec le plus d'insistance. L'une et l'autre, en effet, entrent en écho avec le contenu du récit comme avec celui de la Postface. La première est issue de *L'instant de ma mort* (1994), ce petit texte tardif dans lequel le narrateur rapporte l'expérience interrompue sur le fil de sa propre exécution par les soldats nazis, en 1944 ; la seconde est tirée de *L'Écriture du désastre* (1980) et constitue un extrait de fragment déjà publié dans un autre contexte un peu plus tôt²⁴ :

Ni bonheur, ni malheur. Ni l'absence de crainte et peut-être déjà le pas au-delà. Je sais, j'imagine que ce sentiment inanalysable changea ce qui lui restait d'existence. Comme si la mort hors de lui ne pouvait désormais que se heurter à la mort en lui. "Je suis vivant. Non, tu es mort"²⁵.

Mourir veut dire : mort, tu l'es déjà, dans un passé immémorial, d'une mort qui ne fut pas la tienne, que tu n'a donc connue ni vécue, mais sous la menace de laquelle tu te crois appelé à vivre [...].

Écrire, c'est ne plus mettre au futur la mort déjà passée, mais accepter de la subir sans la rendre présente et sans se rendre présent à elle, savoir qu'elle a eu lieu, bien qu'elle n'ait pas été éprouvée, et la reconnaître dans l'oubli qu'elle laisse [...].²⁶

Bien entendu, c'est toujours la question de la mort qui revient. Que peut donc signifier cette double convocation dans son rapport à la conception que se fait Lacoue-Labarthe du régime de la présentation sublime ? Bien entendu, le soupçon vient aussitôt de penser que la conception de la mort qui est celle de Blanchot, et qu'on sait précisément en dialogue avec celles de Hegel ou de Heidegger, est aussi ce qui assure à Lacoue-Labarthe une démarque à l'égard du philosophique. Ce qu'on peut dire encore ainsi : l'expérience sublime, non dépassée dans le beau, relève d'un tout autre rapport à la mort que celui qu'envisage la tradition philosophique et l'idéalisme, avant tout, dans son épreuve de dépassement dialectique. Or ce rapport, précisément, est celui d'une acceptation sans dépassement et élévation à la conscience de soi : « écrire, c'est [...] accepter de [subir la mort] sans la rendre présente et sans se rendre présent à elle, savoir qu'elle a eu lieu, bien qu'elle n'ait pas été éprouvée ». Le sublime ne nous fait pas *traverser* la mort, comme Ulysse revient à bon port après l'épreuve initiatique de la catabase, mais il nous porte sur son seuil et nous y tient. On peut parler d'un commerce et d'un jeu, d'une proximité ou d'une intimité : l'écrivain qui s'en tient au sublime est celui que ne quitte plus la sourde présence de la mort mais qui l'entend revenir sans cesse comme un écho lointain, c'est-à-dire de manière obsessionnelle ou comme un *leitmotiv* pourtant jamais saisi...

Blanchot est de fait, pour Lacoue-Labarthe, un exemple à suivre. L'importance de cette référence pour lui est telle à vrai dire qu'il constitua depuis ses premières lectures une sorte d'arrière-fond peu thématiqué mais toujours très présent, sans doute en raison du trouble de son parcours

²⁴ Blanchot reprend en effet, dans *L'écriture du désastre*, le contenu d'une recension publiée un peu plus tôt au sujet d'un essai de Serge Leclair, *On tue un enfant* – ouvrage de psychanalyse dans lequel l'auteur revient sur le rapport de la mort à la représentation narcissique primaire.

²⁵ Maurice Blanchot, *L'instant de ma mort* [1994], Paris, Gallimard, 2002, p. 15.

²⁶ M. Blanchot, *L'écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980, p. 108.

politique, qui supposa toute une patiente explication.

En 1976, par exemple, alors qu'il dirige une petite revue avec son ami Mathieu Bénézet (*Première livraison*), Lacoue-Labarthe prend contact avec Maurice Blanchot dans l'espoir d'obtenir une contribution. Il s'agit plus précisément de demander à Blanchot une explication sur son revirement politique. Blanchot répond par un petit texte intitulé « Une scène primitive », qu'il republiera lui-même quatre ans plus tard, avec un titre (et un texte) légèrement modifié, dans *L'écriture du désastre* : « (Une scène primitive ?) » :

Vous qui vivez plus tard, proches d'un cœur qui ne bat plus, supposez, supposez-le : l'enfant – a-t-il sept ans, huit ans peut-être ? – debout, écartant le rideau et, à travers la vitre, regardant. Ce qu'il voit, le jardin, les arbres d'hiver, le mur d'une maison ; tandis qu'il voit, sans doute à la manière d'un enfant, son espace de jeu, il se lasse et lentement regarde en haut vers le ciel ordinaire, avec les nuages, la lumière grise, le jour terne et sans lointain.

Ce qui se passe ensuite : le ciel, le même ciel, soudain ouvert, noir absolument et vide absolument, révélant (comme par la vitre brisée) une telle absence que tout s'y est depuis toujours et à jamais perdu, au point que s'y affirme et s'y dissipe le savoir vertigineux que rien est ce qu'il y a, et d'abord rien au-delà. L'inattendu de cette scène primitive (son trait interminable), c'est le sentiment de bonheur qui aussitôt submerge l'enfant, la joie ravageante dont il ne pourra témoigner que par des larmes, un ruissellement sans fin de larmes. On croit à un chagrin d'enfant, on cherche à le consoler. Il ne dit rien. Il vivra désormais dans le secret. Il ne pleurera plus²⁷.

Ce texte, sans nul hasard et de manière très précise, se trouve encadré dans l'*Écriture du désastre* par une série de fragments proposant une méditation sur la mort sous la forme d'une démarque avec la conception de la mort qui est celle de la psychanalyse (lacanienne, post-lacanienne) comme avec celle de la dialectique (Hegel) ou de l'*être-à-la-mort* (Heidegger). Or ce que Blanchot refuse, c'est bien sûr la possibilité d'*éprouver consciemment la mort*, y compris à travers toutes sortes de ruses au sein desquelles la littérature joue son rôle en raison des ressources de la fiction poétique. Les mythes, le travail de la fiction assurent un *travail* du négatif, comme par ailleurs le *transfert* ou la dialectique. Ce serait la conclusion de Blanchot, et ce qu'affirme aussi bien Lacoue-Labarthe dans la conclusion d'*Agonie terminée, agonie interminable*, livre posthume qu'il lui consacre :

[...] la fiction n'a pas d'autre origine – ni d'autre fonction – que le *travail* conceptuel ou thérapeutique, philosophique ou analytique. Elle relève, de la même manière, de la négativité "à l'œuvre". Une même logique *organise* la littérature, la philosophie et la psychanalyse. C'est la *logique* elle-même.²⁸

La « scène primitive » de Blanchot est pourtant sans doute, à son tour, une sorte de *fiction*... Elle est en effet le récit d'un moment de bouleversement (ou « agonie primitive ») qui, dans le discours psychanalytique, correspond à un moment de la formation du moi où le sujet n'en est pas encore un et ne dispose pas de conscience de soi. Cette scène, autrement dit, ne peut être inscrite dans la conscience du sujet et il ne peut en avoir la mémoire. Ce n'est que parce qu'elle est en réalité ici *fictionnée* qu'elle assure en retour au sujet la possibilité d'une stabilité. Pourquoi, donc, la maintenir dans *L'écriture du désastre* ? Pourquoi la conserver, bien qu'en même temps Blanchot la suspende ou la tienne à distance, comme l'indiquent le jeu des parenthèses, du point d'interrogation et son encadrement par un ensemble de fragments critiques ? L'hypothèse de Lacoue-Labarthe est alors la suivante : il s'agirait, ainsi, de mieux la *démythologiser* – d'exhiber à la fois le mythe et le geste d'arrachement ou de retrait qui serait celui de Blanchot dans la reprise.

Qu'il s'agisse bien de cela ne nous importe guère, dans le cas présent. On peut en revanche observer une fois encore l'attention de Lacoue-Labarthe à l'égard d'une pratique de la *réécriture*. Et si, comme on commence à le subodorer, *Préface à la disparition*, avec tout son paratexte, n'était autre que la *réécriture* du récit de rêve passé – une fiction lui aussi, inscrit après coup dans la conscience à

²⁷ *Ibid.*, p. 117.

²⁸ P. Lacoue-Labarthe, *Agonie terminée, agonie interminable. Sur Maurice Blanchot*, suivi de *L'émou*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2011, p. 145. Pour l'essentiel, nous nous contentons ici de reproduire aussi fidèlement que possible le commentaire que Lacoue-Labarthe propose de ce texte dont il proposera lui-même la réécriture dans *Phrase* : « Phrase III » : « L'enfant, à supposer que ce soit lui, regarde, etc. »

travers le geste de son écriture ? Lacoue-Labarthe, ainsi, prendrait soin de conserver le récit (naïvement) mythique d'un spectacle de sa propre mort pour en réalité le suspendre par tout un paratexte et tout un commentaire critique rapportant en réalité cette expérience à l'impossible même. De « une scène primitive » à « (Une scène primitive?) » se jouerait le même geste de démystification de l'œuvre que du récit de rêve à sa reprise.

On peut noter de fait que, de la *Disparition* à la Postface, deux éléments changent radicalement. 1) Lacoue-Labarthe, tout d'abord, ne rapporte plus une mort mais seulement une quasi-mort, à savoir un moment limite (la mort en elle-même étant l'impossible que le sujet ne peut rapporter – il faudrait d'abord mourir). 2) Or ce passage d'une mort à une quasi-mort va aussi de pair avec un changement d'éclairage : d'un côté, un espace massivement et continûment illuminé, sans ombres ; de l'autre, l'éclair et la nuit, la furtivité d'une apparition qui se voile aussitôt (vrillement caractéristique du beau et de l'eidétique du côté du sublime.)

La reprise et le réarrangement tardif de Lacoue-Labarthe viennent donc sans doute suspendre tout le fonctionnement du texte original et il est difficile de ne pas voir dans ce réarrangement final une sorte d'*analogon* au geste de correction qui caractérisent les dernières années de la production « consciente » de Hölderlin : à un sujet qui se saisit dans le dépassement de la mort ou du négatif se substitue un sujet vrillé qui garde de son commerce avec la mort la sourde présence d'un dérangement et d'un débordement. Ou bien encore : à l'auto-présentation du sujet par-lui même comme œuvre belle se substitue un sujet du sublime habité par la menace de l'effondrement :

À certains moments [...], lorsque la phrase, sans que j'y prenne moindrement part, se refait ou revient – et que je l'entends [...] [s']ouvre en tout cas au-dessous de "moi", sous l'intrusion bouleversante de la phrase, quelque chose de pire, de bien pire (plus repoussant, plus bas, plus étranger encore) que ce que nous croyons reconnaître vainement dans l'animalité. De pire aussi, dans l'insoutenable, que la joie. Je me retrouve infirme, je m'y perds, je n'y peux rien.

D'ailleurs ne reste, dans ces moments-là, qu'un obscur ou confus sursaut pour me ressaisir. Il a toujours lieu. (Jusqu'à présent du moins il a toujours eu lieu.) Sinon, j'imagine, ce serait l'agonie : se laisser mourir. Mais à force, de moins en moins se restitue ou se recompose. D'où l'immense distraction, qui va s'accroissant. La distance qui s'aggrave, vis-à-vis de tout. L'indifférence. Je me tais : la phrase me lamine – consommation froide – lentement. Me prend le souffle ou me prive de respiration, m'asphyxie. Me vieillit systématiquement, méthodiquement. M'esquinte, pour ne pas dire noblement "m'abîme". M'esquinte, parce que c'est un affaiblissement : la détérioration²⁹.

VII

*[...] je sacrifierai donc à l'autobiographie ; j'y sacrifierai.
Lacoue-Labarthe, Agonie terminée, agonie interminable³⁰.*

À travers l'épreuve sublime, le sujet *s'abîme*, et finalement se ressaisit : double mouvement oscillatoire caractéristique qui assure au sujet la possibilité de passer d'un état à un autre. Et cet abîme, suivant le témoignage qu'en livre Lacoue-Labarthe dans le « post-scriptum » qui vient d'être mentionné, se creuserait peu à peu jusqu'à un point de non-retour.

Il y a donc, en tout état de cause, une sorte de *suicide*, sinon même de *sacrifice* – mais qui bien sûr est sans rapport, absolument, avec le sacrifice de *La Disparition*, avec le spectacle sous la clarté solaire de la mort d'autrui ou de soi-même, se voyant mourir. De quel sacrifice relève donc le sacrifice de la phrase et du sublime, s'il en est un ?

On connaît l'importance de la thématique, à travers le romantisme et l'idéalisme. À un sujet qui, pour atteindre à la conscience de soi, devrait pouvoir mourir en vivant, c'est-à-dire en ayant jusqu'à la conscience de sa mort qui représente pourtant l'anéantissement de la conscience, le sacrifice vient offrir un subterfuge par le *transfert*. C'est ce que rappelle Bataille, par exemple, dans son célèbre article sur « Hegel, la mort et le sacrifice » :

²⁹ P. Lacoue-Labarthe, « Post-scriptum », in : *Id.*, *Phrase*, p. 20-21.

³⁰ P. Lacoue-Labarthe, *Agonie terminée, agonie interminable*, p. 63.

La manifestation privilégiée de la Négativité est la mort, mais la mort en vérité ne révèle rien. C'est en principe son être naturel, animal, dont la mort relève l'Homme à lui-même, mais la révélation n'a jamais lieu. Car une fois mort, l'être animal qui le supporte, l'être humain lui-même a cessé d'être. Pour que l'homme à la fin se révèle à lui-même il devrait mourir, mais il lui faudrait le faire en vivant – en se regardant cesser d'être. En d'autres termes, la mort elle-même devrait devenir conscience (de soi), au moment même où elle anéantit l'être conscient. C'est en un sens ce qui a lieu (qui est du moins sur le point d'avoir lieu, ou qui a lieu d'une manière fugitive, insaisissable), au moyen d'un subterfuge. Dans le sacrifice, le sacrifiant s'identifie à l'animal frappé de mort. Ainsi meurt-il en se voyant mourir, et même en quelque sorte, par sa propre volonté, de cœur avec l'arme du sacrifice. Mais c'est une comédie³¹ !

Il s'agit d'une comédie parce que Bataille, comme Blanchot (ou donc Lacoue-Labarthe) refuse de voir le sacrifice autrement que comme une scène analogique à ce qui serait la mort véritable, et dont l'épreuve reste impossible. Si le spectateur du sacrifice projette ainsi sa mort devant lui (autrement dit s'il la fictionne), la possibilité d'une saisie de soi par cette stratégie de détour ne pourrait qu'avorter. L'activation du sacrifice laisse le sujet dans un état de *partage*, et par conséquent de détresse. Ce serait, pour Lacoue-Labarthe, ce que découvrit Hölderlin dans son analyse de la tragédie, et dont il fait à son tour un aspect indépassable de la pensée de l'identité (individuelle ou collective). Nous sommes contraints de ne pas pouvoir nous approprier. La sollicitation du rituel sacrificatoire conduit même (comme en témoigne Œdipe) le sujet – ou la collectivité – à sa perte³².

Reste cependant le « sacrifice » de la phrase. L'expression, à vrai dire, n'est pas très heureuse et sans doute aurait-elle très certainement déplu à Lacoue-Labarthe. Si je prends le risque de la maintenir, ici, bien qu'avec toute la réserve des guillemets, c'est parce qu'il me semble malgré tout que quelque chose du sacrifice demeure dans la phrase et sa poétique. La *phrase*, en effet, n'est pour Lacoue-Labarthe qu'à être articulée à partir d'une *césure* – mot qu'il reprend à Hölderlin et qui, dans le vocabulaire musical dont il tire son origine, désigne le silence et la *coupe*, ce qui autrement dit partage le *melos* (étymologiquement le « chant » ou le « membre ») en morceaux qu'elle articule. Très curieusement, notre vocabulaire poético-musical repose sur une métaphore organique qui réactive tout le vocabulaire du sacrifice. Mais bien entendu l'affaire n'est pas seulement cosmétique : la *phrase*, en effet, ou l'énoncé sublime, dans le poème, est ce geste incessamment repris de montées hyperboliques jusqu'à une coupe qui les articule en articulant simultanément un sujet jamais fixé à différentes esquisses.

Ce que la césure *coupe* ainsi, ce n'est cependant pas à proprement parler le sujet – qui précisément ne s'atteint jamais – mais le transport ou le dépassement lui-même par lequel la conscience de soi est espérée. Par la *phrase* et la *césure* le geste de l'appropriation et d'une révélation de l'absolu s'interrompt à son point culminant. Il faut alors, au sujet, moduler et moduler encore, passant d'un état à un autre, sans espoir de voir sourdre enfin quelque chose comme *une* identité. Or c'est aussi, cette pulsation, ce qu'on appelle encore le *rythme*.

Le rythme, à la différence de la figure, n'articule que sur un vide qui est précisément la césure (dans le vocabulaire de Hölderlin) ou la syncope (dans celui de Nancy). À un sujet de l'ontotypographie (marqué et façonné par le mythe) succède un sujet du rythme, déplacé et relancé sans cesse, en marge de toute conscience de soi absolutisée comme de toute perte pure et simple. Car le rythme n'est rien de plus que ce qui, articulant ensemble deux membres (au point de vue métrique, dramatique ou musical), articule aussi deux *états* du sujet, ainsi démembré-remembré à l'infini. Le sujet, par le rythme, ne se réinvente constamment qu'à se détruire et se manquer.

Cela forme-t-il encore une synthèse ? Sans doute pas. À moins de considérer le vide lui-même (la coupe de la césure), comme une sorte de paradoxale figure par laquelle tout se tient. Tout en se faisant oublier (silence de la partition, respiration du poème, suspens dramatique), la césure serait dès lors ce qui malgré tout *fait système*. Elle serait au cœur de la prose comme au cœur de la représentation sublime. C'est ce que sans doute, proche de Lacoue-Labarthe, soutient Michel Deguy lorsqu'il rappelle, dans sa relecture du Pseudo-Longin, que le sublime est synthèse (rythmique), apte à se faire

³¹ Georges Bataille, « Hegel, la mort et le sacrifice », in : *Id., Œuvres complètes*, t. XII, Paris, Gallimard, 1988, p. 336.

³² Sur tout cela, on peut se référer au commentaire de Lacoue-Labarthe dans « La césure du spéculatif », in *Id., L'imitation des modernes. Typographies II*, p. 39-69.

oublier :

[...] le sublime en tant que réunion [...] est le nom de l'unité qui fait oublier en elle ses constituants, les opérateurs de l'unité³³.

Sans aucun doute, à condition de rappeler toutefois que cette *relève* n'en est pas vraiment une, précisément, et qu'elle constitue au contraire le revers exact de toute relève. C'est parce que la relève, l'expérience de la mort, *n'a pas lieu*, que le procès amorcé s'effondre et qu'une nouvelle amorce est nécessaire, donnant naissance au rythme. Le rythme est alors la relance du procès impossible de l'œuvre, la pulsation de reprise à l'infini qui oblige l'artiste au double impératif contradictoire d'une tension vers l'absolu et d'une faillite : double *fallere/fallire* qui contraint très exactement le travail de Lacoue-Labarthe. Entre les deux se tient le moment sublime, qui est le moment de la suspension dans le battement des figures comme de toute identité : l'impossible même, mais qui pourtant anime le sujet et le poème.

Un peu plus loin, au cœur d'un très beau texte intitulé « L'offrande sublime », Jean-Luc Nancy ne dément pas cette idée :

Pour la pensée dialectique, le contour d'un dessin, le cadre d'un tableau, le tracé d'une écriture renvoient hors d'eux-mêmes à l'absolu d'une présentation totale [...]. Pour la pensée du sublime, le contour, le cadre et le tracé ne renvoient à rien qu'à eux-mêmes – et c'est encore trop dire : ils ne renvoient pas, mais ils (se) présentent, et leur présentation présente sa propre interruption, le contour, le cadre ou le tracé. L'union d'où procède l'unité présentée (figurée) se présente comme cette interruption, comme ce suspens de l'imagination (de la figuration) en lequel la limite se trace et s'enlève. Le *tout*, ici, [...] n'est pas ailleurs que dans le suspens. En vérité, le tout, sur la limite, se divise autant qu'il s'unit, et le tout n'est que ça : la totalité sublime ne répond pas [...] au schème supérieur d'une "présentation totale". La totalité sublime ne répond pas à un schème du Tout, mais plutôt [...] au tout du schématisme : c'est-à-dire à l'incessant battement dont s'affecte le tracé du *skéma* [...] cette infinie, infinie pulsation, cette infinie, infinie désinence rythmique qui se produit continûment dans le tracé du moindre contour [...]³⁴.

Peut-on dès lors deviner, dans la *phrase* et dans l'analyse de la représentation sublime, chez Lacoue-Labarthe, l'enjeu d'une sorte de « synthèse négative » ou de « synthèse de la non synthèse » ? C'est possible, bien sûr, à condition de bien voir ce que cette synthèse *paradoxale* tend *in fine* à interdire : le rituel de la différence, le façonnement de l'identité par l'érection et le dépassement de la non-identité.

Mais bien sûr s'agit-il aussi d'une sorte de mort (organique, celle-ci) à petit feu. De son propre aveu, l'artiste moderne n'est qu'à faire de lui-même le lieu d'une infinie expérimentation qui finit un jour par le perdre. C'est la mort lente ou l'agonie que Lacoue-Labarthe reconnu très tôt comme le destin du moderne et dans laquelle il finit lui-même par sombrer. *Agonie terminée, agonie interminable* dit bien, dans son titre, ce jeu de pendule ou le sujet se perdant se reconstitue en s'offrant à la mort qui peu à peu le gagne, et c'est sans doute ce que Lacoue-Labarthe, dans l'existence poétique, aura à sa manière expérimenté.

³³ J.-F. Courtine, M. Deguy *et al.* (éd.), *Du Sublime*, p. 26.

³⁴ *Ibid.*, p. 60.