

André Hirt

ORATORIO

Le théâtre de la voix de Philippe Lacoue-Labarthe

Conférence prononcée le 20 octobre 2012 à L'ENS, rue d'Ulm, dans le cadre du colloque organisé par Dimitra Panopoulos et Flore Garcin-Marrou :

« Images et fonctions du théâtre dans la philosophie française contemporaine »

Dans un entretien radiophonique de 1979 avec Mathieu Bénézet, et suite à une lecture à haute voix d'un poème de Hölderlin, Philippe Lacoue-Labarthe est interrogé sur « sa voix » (« Vous venez de vous entendre, lisant : j'aimerais que vous nous parliez de votre voix ») :

[je retranscris donc fidèlement, mais sans préjuger de la ponctuation, aléatoire en l'occurrence, cette déclaration *orale*] :

« Sans fausse coquetterie, sans fausse modestie, c'est une voix, je ne dois pas être le seul dans ce cas-là, que je ne supporte pas d'entendre de l'extérieur, quelquefois même, pour des raisons profondes et qui tiennent au passage de la voix d'autrui dans votre propre voix. Je n'aime pas non plus l'entendre de l'intérieur. Je reconnais simplement quelque chose : c'est qu'elle est hachée, distribuée, scandée selon un certain rythme, et que, comme toute voix, j'imagine qu'elle est révélatrice (...) d'une certaine frappe, d'une certaine empreinte, d'un certain type dont je suis persuadé que nous sommes marqués et qui, outre nos gestes, nos attitudes, impose certains traits à notre voix. J'ai l'impression, ou le soupçon, que la voix est ce qui révèle le plus d'un sujet, si tant est qu'un sujet soit véritable. Et en tous les cas, ce qui me fascine, m'émeut ou m'intéresse, ou requiert mon attention chez les autres, la plupart du temps, c'est la voix : la voix parlée, habituelle, normale, mais aussi, bien entendu, la voix chantée. »

Juste avant de reprendre cette déclaration, j'aimerais mettre en regard ceci, une autre déclaration, écrite celle-là, mais qui conserve tous les traits de l'*oralité* :

« Si je me suis risqué à la dramaturgie et à la mise en scène – quel qu'en ait été le résultat –, c'était avec cette idée ou cette question : « comment casser le spectacle ? »¹.

On sait la passion de Lacoue pour le théâtre, celui qui est joué, mis en scène, contre tous les mépris et les refoulements à son encontre, comme ceux Platon, de Rousseau et en dernier de Heidegger. On sait aussi la critique féroce que Lacoue dirige contre le théâtre, la théâtralité, le Grand Œuvre, c'est-à-dire la figure wagnérienne pour finir. On sait enfin que Lacoue a mis au premier plan de sa pensée (et de la pensée) une autre scène, un « *théâtre antérieur* », un « *théâtre originaire* », une « *scène* » (je reprends ici les termes de Lacoue), bref un théâtre d'avant le théâtre, un théâtre décisif en somme, duquel il faudrait repartir nécessairement si l'on veut être au clair avec le théâtre. Pour le moment, Lacoue, c'est un peu *notre Rousseau*² : théâtre contre le théâtre, soit une pensée du théâtre *en vérité* contre le théâtre. La question devient donc : que doit-il rester du théâtre ? Autrement dit, quel est le théâtre essentiel, la « *scène* » ?

Et puis, il y a la voix, la voix de Lacoue parlant de la voix et théorisant la voix. Si je croise les deux déclarations que je viens de mentionner, il faudrait dire : « *casser la voix* », ou bien : « il faut casser la voix », ou encore : « comment casser la voix ? »

Mais pourquoi donc ? J'essaierai de m'engager sur cette voie, sachant que je ne puis espérer atteindre que le contenu philosophique de cette affaire, aucunement donc le contenu existentiel, vécu et expérimenté en personne, de Lacoue.

En revenant à ses remarques sur sa voix et la voix, je voudrais souligner, ne serait-ce que pour aller vite et passer sur ce qui est bien connu de tous, quelques aspects pour souligner à quel point Lacoue en authentique philosophe fut cohérent, en un mot conséquent.

1/ Le rapport rousseauiste à la voix, c'est-à-dire l'apparence (le paraître) et le mensonge qu'il faut débusquer et avouer. Surtout, le statut et la venue « *extérieur[e]* » de cette voix,

¹ Philippe Lacoue-Labarthe (avec Jean-Luc Nancy), *Scène*, in Nouvelle Revue de Psychanalyse, n° 46,

² « [...] nous ne cherchons qu'à nous répandre au dehors, et à exister hors de nous ; trop occupés à multiplier les fonctions de nos sens et à augmenter l'étendue extérieure de notre être, rarement faisons-nous usage de ce sens intérieur qui nous réduit à nos vraies dimensions, et qui sépare de nous tout ce qui n'en est pas. C'est cependant de ce sens dont il faut nous servir, si nous voulons nous connaître ; c'est le seul par lequel nous puissions nous juger... » Jean-Jacques Rousseau, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, Paris, Folio, p. 125/126. Ce texte est cité en note par Philippe Lacoue-Labarthe dans *Poétique de l'Histoire*, Paris, Galilée, 2002, p. 33.

insupportable. C'est l'homme en extériorité, « l'homme de l'homme » éloigné de ce qu'il est en vérité : c'est l'homme acteur.

2/ La voix « *intérieure* », hantée, tout aussi insupportable, la voix habitée par l'hérédité, toute une *mimesis* subie, constatée avec stupéfaction comme l'image de soi rencontrée dans une vitrine : toujours, mais autrement, l'homme acteur, bien malgré soi.

3/ La voix *figurée* par et dans toute une tradition : elle est rythmée et frappée, typée et marquée : l'homme acteur, toujours, dans la plus grande contrainte, extérieure et intérieure. C'est l'homme Sujet, l'homme (de la) métaphysique.

4/ La voix, en somme, est « *révélatrice* », fût-ce négativement. La voix est la voie royale de la vérité.

5/ Enfin, la voix est certes le sujet, tout le sujet, mais elle est – elle doit être ! – brisée : l'une des cordes est abandonnée d'un côté au monde et à la perception, et l'autre demeure réservée, inaudible en l'état, tout en se constituant néanmoins en « objet » décisif de la pensée.

On aura reconnu au passage les grands philosophèmes et *topoi* de Lacoue : l'écho du sujet, la *mimesis* dans la pluralité de ses déclinaisons, le refus de la figure, l'impropriété, la défiguration, etc.

On accordera également que ce partage de la voix en plusieurs voix fait deux théâtres : l'un qui s'érige en scène où l'homme joue sa comédie, l'autre où le même homme se sait comédien, mais va à la source de son être de comédien. C'est alors toute la scène de l'origine, de l'infigurable et de l'expressivité originaire.

Enfin, on ajoutera ceci, pour soutenir cette thématique de la voix, que Lacoue n'a cessé de rappeler que pour lui l'*oralité* est la question et que la *question* c'est l'oralité. Ainsi : la littérature est, affirme-t-il, « *orale* ». Partant, la question philosophique est celle de l'oralité, de l'émission de la voix, des modalités éventuellement catastrophiques de cette émission comme du tropisme que la voix constitue pour la pensée exigeante.

« *Casser la voix* », c'est donc tout un projet de pensée... Pour Lacoue, ce fut même, pour qui a lu *Phrase*, tout un trajet d'existence et l'objet de son expérience.

Et pourquoi le théâtre est-il si décisif pour Lacoue, au point qu'il est en jeu, toujours, même lorsqu'il paraît (en vérité rarement) textuellement en retrait ? Parce qu'il énonce la vérité de l'homme (Aristote et Rousseau), parce qu'il est aussi la scène *sur* laquelle

l'homme oublie cette vérité et s'oublie par conséquent lui-même, parce que, enfin, il constitue la scène *de* l'homme. L'homme est en effet une scène, cette fois-ci *dans* laquelle il fait l'épreuve de la venue à soi (« *il faut* » qu'il la fasse pour espérer s'élever à « *l'expérience* »), scène où il entend l'écho de sa voix originaire tout comme lui-même est l'écho (la différance) de cette voix. Bref, la scène est le moment critique de la « *désistance* » du sujet³. Jamais, dans ces conditions, il n'est concevable de se retirer du théâtre, de quitter la scène, de démonter la scène. Même sans la scène, concrètement parlant, il reste « la scène ». Et après tout, c'est toujours de cette scène qu'il est question (qu'il doit être question) dans le théâtre. Son oubli est non seulement une erreur, mais une faute.

Qu'est-ce à dire ? Tout simplement que le rapport de l'homme à lui-même (continuons à le nommer ainsi avec Rousseau, mais « sujet » est le mot de Lacoue, via sa réinterprétation et son déplacement dans la psychanalyse) est fictionné, nécessairement (c'est « *l'origine de la littérature* », mais aussi de l'art en général), et que l'erreur et la faute consistent à oublier ce fictionnement au moment même où il prétend constituer la plus grande réalité en se donnant des Figures, en se typant, se frappant et par conséquent en s'érigeant.

Tout cela est bien connu, mais le rappel à la scène *primitive*, sans scénario écrit, est toujours nécessaire...

Ce rappel, ce *souci* de l'écho (souci de l'origine, de la naissance, pour Lacoue, et, comme on sait, de la mort aussi) passe par la « *cassure* » du « *spectacle* ». Autrement dit, moyennant un iconoclasme érigé en condition philosophique, par la négation de l'*opsis* et l'écoute de la voix, l'attention à la voix pour elle-même, comme extraite, coupée, césurée de l'*opsis* afin que « *la phrase* » ait la chance de se frayer un chemin, de trouver en elle-même sa voix.

Toutefois, n'oublions pas un seul instant que cette opération de la pensée se déroule sous une double contrainte indépassable, celle d'une part et en un mot de la *représentation* (le théâtre extérieur comme contrainte absolue) dont la doctrine du schématisme ou de l'imagination transcendante livre les éléments (exister, être au monde, c'est imager le monde comme monde, sachant qu'il n'est pas de monde pour nous sans – c'est le sens de transcendantal, de cette « *négativité transcendante* » comme dit *Poétique de l'Histoire* – cette imagination), celle d'autre part de la

³ Cf. Jacques Derrida, *Désistance* (1986), in *Psyché*, Paris, Galilée. 1987.

discrimination de « *la phrase* » comme l'essentiel, si l'on peut dire, du sujet, à savoir le déploiement scénique, spatial, temporel et rythmique de la subjectivité en son écart et comme écart. Qu'est-ce que cette « *phrase* », sinon la scène originelle (ou « *le théâtre antérieur* »), dans laquelle le Nom se dilue immédiatement en musique et où la musique s'évanouit au bord de la nomination. Double contrainte, donc, ou bien double *mimesis*, *mimesis* antagonistes. Deux théâtres par conséquent, nécessaires l'un et l'autre, pour Lacoue l'un dans l'autre ou mieux l'un pour l'autre. Car le théâtre en soi n'aura pour Lacoue de sens que s'il fait entendre la voix dans les voix, que si les voix des acteurs se portent à leur *limite* (cette limite⁴ est d'une part le point de crise du sujet, que le théâtre doit révéler, et aussi le point d'origine, de possibilité et de transcendantal de la littérature et de l'art), que si donc la voix qui porte « *la phrase* » parvient à se délier, en d'autres termes que si un déplacement a lieu, celui qui fait passer de l'attention de la pensée de la voix figurée (en toute rigueur de la figure de la voix, ou de la figure comme voix) à la voix à entendre. Le théâtre de Lacoue porte en effet une injonction impérative : celle liée à *l'écoute*. Et ce trait majeur n'a aucunement à être écrasé sur et dans la seule musique... À cet égard, Lacoue est aussi notre Diderot notre rédacteur du *Paradoxe* : plus la voix est extérieure, plus elle est « *extérieure* » et portée, en somme plus il y a « le théâtre », moins il y a théâtre ; inversement, dans ce paradoxe, plus la voix est cassée, moins il y a « le théâtre » et plus il y a théâtre.

*

Au-delà de ces rappels élémentaires, quelques questions se posent, dont je voudrais faire état dans les limites de cet exposé, et l'une ou l'autre pistes peuvent être ouvertes. Ces questions devraient être posées à Lacoue (je suppose qu'elles lui furent posées... ; je soupçonne également qu'il n'y aurait pas répondu, parce que, aurait-il prétendu, l'expérience de pensée qui fut la sienne y suffit). Tout de même, posons-les.

1- À tous égards, Lacoue met en scène la voix ; il analyse sa figuralité métaphysique, qui érige absolument le Sujet, bref le Sujet-*sur-scène* et comme scène objective ; il montre par de précieuses analyses comment cette érection du sujet métaphysique a oblitéré l'origine de la scène, comment encore cette origine ne se laisse pas, sans reste, dialectiser (sauver !⁵). Car devenu Figure, le sujet est imaginaire, au sens de Lacan, il doit

⁴ La question de cette limite apparaît cruciale dès les textes de jeunesse, dans *L'« allégorie »*, Paris, Galilée, 2006 (en particulier à travers le « personnage » de la cantatrice).

⁵ Comme on sait, il s'agit de la question débattue de la *catharsis*, dont le dernier état (publié) figure dans *Poétique de l'Histoire*.

avec Rousseau reconsidérer l'origine, le « *théâtre antérieur* », constater la dérive de cette origine dans l'extériorité et la reprendre, dans un geste de « (re)commencement ». C'est-à-dire en quittant, *fictivement* (à la Descartes, en quelque sorte), la scène de l'Histoire, pour établir que la scène, donc le théâtre, est *absolument* primitive. Seulement, ce n'est qu'à travers le défictionnement du fictionnement de la théâtralité que la scène primitive, par un autre tour de fictionnement, peut s'imaginer et se dire (c'est l'opération de Rousseau concernant « l'état de nature »). Concrètement et techniquement, j'allais dire scéniquement, le théâtre de Lacoue est celui qui fait « *allusion* »⁶ à la scène originelle, qui ouvre la voie par la voix à cette « *allusion* ». Cela suppose une « *diction juste* » et « *exacte* », cela suppose un travail de *traduction*, donc de mise en écoute de la voix au contenu qui l'habite et qu'elle s'efforce de mettre au jour. Il ne s'agit de rien d'autre que du geste philosophique, à cette précision près que la pensée s'y trouve emportée par l'impensé qu'elle porte, dessaisie de toute volonté propre, donc de tout Sujet métaphysique (qui, lui, touche un fond et un fondement). La scène originelle est ce dont la pensée garde l'écho et ce dont, dans « *la phrase* », elle est l'écholalie. Dans l'expérience en particulier psychiatrique (puisque c'est cette pratique qui a homologué ce terme), mais la psychanalyse (une certaine psychanalyse du moins, on songe évidemment à Reik) s'en est largement saisie, le sujet répète les derniers mots ou un bout de phrase qu'il vient d'entendre ; ils ont fait écho en lui, ils résonnent en subjectivité et comme un questionnement, une répétition obsédante, un *Ohrwurm* (un ver d'oreille), avec un rythme et dans une tonalité singuliers.

Par conséquent, si le sujet « *véritable, si tant est qu'il existe un sujet véritable* », comme dit Lacoue, n'est plus une figure bien découpée ou typée, est-il seulement, dans cette expérience, « *rien* » – rien de la figure, rien de la nature, rien d'une idée ? Assurément, Diderot à sa manière l'affirme à travers le comédien qui révèle la vérité de l'homme ; Heidegger aussi, autrement ; Sartre encore, tout autrement. « Rien » veut dire d'abord, chez Kant, dans sa « table » du « rien », et c'est décisif, « rien » d'étant, rien du phénomène ou du phénoménal. Donc rien d'objectivable ou de connaissable, ou encore d'appropriable. « Désistance », donc, du sujet, qui ne fonde pas – métaphysiquement – une philosophie de la liberté, comme encore d'une certaine manière chez Heidegger ou surtout chez Sartre, plutôt une contrainte abyssale qui manifeste, si l'on peut dire,

⁶ La thématique de l'allusion est en effet avérée et cruciale.

l'origine, mais comme défondation absolue. En rédigeant *Poétique de l'Histoire*, Lacoue rappelle que ce fut la grandeur de Rousseau que d'avoir renouvelé en ces termes, par une problématisation très intense, la question de l'origine.

Mais « rien » ? Vraiment ? Ne faut-il pas, avec infiniment de prudence il est vrai et au risque – inévitable ? – de retomber dans l'ornière métaphysique, tenter de cerner ce « rien », j'allais dire de l'identifier, lui qui ne possède pas d'identité ? Ce que l'on peut dire, c'est qu'il est la « scène » de l'homme, non pas l'homme et puis sa scène, mais la scène dans laquelle se dispose l'homme. Et qui dit « scène » dit d'une part spatialisation, écartement, ouverture, tout comme la bouche peut scéniquement disposer au langage, d'autre part, tonalisation, rythme de la respiration et de l'expiration, enfin dans le langage « scène » dit la langue « maternelle » qui elle-même reçoit les inflexions qu'aucune langue déterminée ne peut à elle seule recueillir, comme si l'homme *parlant* était habité *a priori* et transcendentalement par un excès originel sur la langue et « par plus d'une langue » ainsi que le formule Derrida. En vérité, ce « rien » qui se mime originellement dans le sujet est *un corps*, doublement déterminé, d'un côté par l'horizon transcendantal de la « scène » et de l'autre par le contenu reçu de sa singularité. En somme, le « rien », en soi inappropriable, pur envoi mimétique, *mimesis* originaire, s'oppose à l'imaginaire (Lacoue dirait « *mythologisation* »), donc à l'élaboration de figures. Mais là où celles-ci, dans leur croyance métaphysique, prétendent centrer le sujet, le concentrer, ou encore le substantialiser, la *mimesis* originaire du « rien », le « *mime de rien* », en vérité excentre. Le « rien » est « le mythe » ; il s'oppose à la « mythologisation ». Et le théâtre en vérité ne peut être pour Lacoue qu'un théâtre du mythe (donc d'un fictionnement radical, j'allais dire, sous forme de paradoxe, *littéral*).

Ce mythe est porté, le « rien » est porté. La pensée de cette portée adopte nécessairement une forme singulière (la voix de Lacoue, la voix de Celan ne sont pas celles de n'importe qui : elles ont des tournures, des nouages, des rythmes et des scansions de paroles « propres », c'est-à-dire irréductibles). Si bien que le contenu de *l'expérience* n'est certainement pas singulier, mais il n'y a d'expérience qu'au singulier. On touche là aussi bien à ce qu'il faut entendre par poésie (et « littérature ») et par l'individualité spécifiquement théâtrale dont la vérité réside bien pour chacune dans le fictionnement originaire et dont la voix – *l'oralité* – se doit de faire état. Et *le théâtre n'est rien d'autre qu'une expérience singulière, représentée, de l'expérience* : un « mime » de (ce) rien. Ou encore la tentative scénique de présenter (*Darstellen*) ce rien, l'expérience

d'en être l'écho. Ce qui, dans le cas d'une réussite, qui tient à tellement de facteurs, mais gardons seulement à l'esprit l'amour de Lacoue pour les acteurs (on pense à l'hommage rendu à Clévenot), ce qui, donc, ne doit pas manquer de « *casser le spectacle* », c'est-à-dire le Sujet et ses figures.

Qu'est-ce que l'oralité de Lacoue ? Non pas simplement ce qui s'oppose objectivement à l'écrit. « *Oralité* » veut dire le nouage mimétique originaire du « *rien* » dans un corps, écoute et expiration de ce « *rien* » à travers ce corps. Et ce rapport est « *le mythe* », originaire, lui-même sans origine attestable, sans fondement donc. Bref, dans la poésie comme dans le théâtre – c'est ainsi qu'elles se rejoignent –, la voix s'écoute au-delà d'elle-même, ou bien elle (s')entend (dans) son en deçà. Une autre oreille, une autre diction, une autre vocalisation, cela ne fait pas un sujet, mais cela fait « *allusion* » à sa vérité. L'« *allusion* », sa seule et simple possibilité, est l'expérience de l'existence dans le sujet. Le théâtre est rappel et appel de la scène originaire, sa « *défiguration* », surtout pas sa figuration. Le théâtre *parle* de la naissance et de la mort, de l'infigurable en somme ; il parle, il est – il s'agit toujours du théâtre – le *moyen* de parler de ce qui se soustrait à la parole. Il n'existe donc pas d'assomption théâtrale. Dans ce théâtre, dans cette scène, le sujet ne monte plus *sur* scène ; il est *en* scène sur le dispositif contraignant de la représentation que forment les planches. Mais le sujet est bien la *forme effrangée* qui casse la figure et se casse la figure. Le « *rien* » est cette forme effrangée.

2/ Deuxième question, je me la pose à moi-même, lisant Lacoue, qui découle directement de la première : que reste-t-il *du* théâtre, de ce qu'on entend par là ? On songe à Rousseau, quittant la scène et s'ouvrant à la scène originelle, restreinte et insulaire dans les *Rêveries*, on songe à Hölderlin, à ses abandons philosophiques et théâtraux, et à sa scène mythique et solitaire, on songe à Lacoue et à son adieu au « Grande Oeuvre », donc à Wagner. Il reste la scène, donc le théâtre : théâtre de « *l'allusion* » et donc de « *l'allégorie* ». Il n'y a plus ni moi, ni personne, ni personnage : seulement quelqu'un comme « *personne* » (la Réponse d'Ulysse), soit un corps tendu par une « *phrase* ».

Voilà un terme, *l'allégorie*, qu'à ma connaissance Lacoue, dans les textes de la maturité et de la fin, ne reprend pas. C'est pourtant le terme du « *commencement* »⁷. Concernant cette affaire de l'allégorie, j'irai ici seulement à ce qui me paraît l'essentiel. Disons

⁷ « *Commencement* », en effet, apparaît dans le titre de la conférence de Jean-Luc Nancy prononcée en l'honneur de Lacoue (*Un commencement*) et qui est publiée en postface du livre de Lacoue intitulé *L'« Allégorie »* (notons les guillemets), *op. cit.*, et qui recueille des textes de jeunesse.

abruptement que l'allégorie est la *catastrophe*. Etrange « catastrophe » en effet, si l'on se souvient que ce terme de catastrophe appartient au lexique du théâtre (c'est le moment du dénouement, de la *catharsis*, qui déplace le héros ou le sujet, et toujours en quelque façon le sauve). Mais la catastrophe de l'allégorie est autre : d'une part, elle détruit l'imaginaire dans lequel le sujet se tenait, elle détruit la logique tragique, donc la dialectique ; d'autre part, et c'est le point décisif, elle défonce radicalement le sujet, elle casse toute maîtrise, toute volonté d'un sujet sur lui-même, tout comme au demeurant l'allégorie ne saurait se fixer en une figure directe et transparente. Ici, on aura « l'émoi » dont parle Lacoue : la douleur, mais aussi la joie, l'apaisement *sans raison ni fin, hors sens*, sur une tout autre scène⁸.

Dans le morceau qu'affectionne, c'est peu dire, Lacoue⁹, à savoir le 3^{ième} mouvement du XVI^{ième} Quatuor de Beethoven¹⁰ et dont la didascalie est : « *Heiliger Dankgesang eines Genesenden an die Gottheit, in der lydischen Tonart. Molto adagio. Mit innigster Empfindung* »), soit « *Chant sacré de remerciement [de grâce rendue] d'un convalescent à l'adresse de la divinité, sur le mode tonal lydien. Molto adagio. Avec le sentiment le plus intérieur* », on entend le chant de la subjectivité. C'est, on peut certes le lire ainsi dans un premier temps, une *catharsis*, la *catharsis* en scène ou la scène de la *catharsis* ainsi que l'éprouve et la chante, à sa limite devrions-nous dire, la subjectivité. Mais c'est une *catharsis* soustraite à la tragédie. Lacoue, explicitement reprend ce « *mode lydien* » dans *Phrase V*, sous-titrée *L'Emoi*, pour s'interroger dès la première ligne s'il s'agit d'une scène¹¹ : « *Et ce n'était pas une scène ?* ». Ça n'est pas le lieu ici d'étudier ce « *mode lydien* ». Retenons qu'il s'agit d'un chant de lamentation, répétitif, rituel ; on y perçoit quelque chose d'archaïque qui dessaisit le sujet en propre et fait chanter, met en scène, ce qui s'espace et se rythme en lui. S'il y a catastrophe, à cet égard, c'est celle de la Figure. *Phrase* le dit bien, en répondant à la question de savoir s'il s'agit d'une scène : « *Non, ce n'est pas une image. En aucune manière : la déchéance (l'épanchement) est sans effigie.*

⁸ Cf. outre *Phrase V*, la scène paradigmatique de l'émoi dans *La Poésie comme expérience* et la référence à la 2^{ième} *Rêverie* de Rousseau (la scène de l'accident de Mênilmontant).

⁹ Cf. tout particulièrement le texte de *Phrase (XIV)*, Paris, Bourgois, 2000, p. 89-90.

¹⁰ Il s'agit du Quatuor n° XV, en La mineur, op. 132.

¹¹ Dans *Phrase (V)*, op. cit., p. 43, sous-titré *L'Emoi*, dédié à Maurice Blanchot, sous l'exergue de Beethoven « *In der lydischen Tonart* ».

C'est la raison pour laquelle, le matin venu, dans la lumière infirme de l'aube en effet blanche, tout semblait lavé par cette pluie qui n'était pas tombée et n'avait rien irrigué. Nulle tempête n'avait eu lieu.

(Je pourrais, tu le sais aujourd'hui, le dire tout autrement. Dans mon style mythique mortifère. Le roi Marke, Golaud, si poignante est leur douleur, elle est chantée. Déclamée. Ce chant, je le connais par cœur ; cette déclaration, je pourrais la répéter. Mais la douleur, qui touche pire que le cœur, interdit.) »¹²

Autrement dit, « rien » n'a eu lieu, donc « rien » a eu lieu (« *Il ne s'est évidemment rien passé, mais je savais que cela m'était déjà arrivé : je le savais, l'ignorant.* »¹³); ou encore, c'est un renoncement à la scène, une « *interdiction* » de la scène. Il y a catastrophe, dans ce cas, parce qu'il n'y pas de relève dialectique, qui, quant à elle, ne vise jamais que la Figure. Ou bien, la scène de Lacoue est à la limite de la catastrophe, la catastrophe comme limite. La scène, en somme, d'une catastrophe. C'est ce que pourrait laisser penser « l'allégorie ».

Or le théâtre se tient dans et sur cette limite. La littérature, du coup, au demeurant aussi, puisqu'il s'agit, nécessairement, sous la contrainte de la représentation, de faire *le récit* de la catastrophe (la littérature) et de la mettre en scène, elle, qui est la scène, donc le théâtre.

On peut soutenir que Beethoven, en particulier dans ce mouvement du XV^e Quatuor expose une allégorie. On n'y entendra pas la résolution dialectique, on n'y verra pas de figure ou d'image ; on n'y percevra que l'exposition de la scène de l'émoi : une diction juste, apaisée, sans raison ni désir, sans fondement ni fin de la subjectivité.

Mais l'allégorie, pourquoi l'allégorie ? Comme le morceau de Beethoven, c'est la « *mimesis de l'impossible* », la *mimesis* pure (mieux : la pure *mimesis*). L'allégorie présente la *mimesis* de ce dont il n'y a pas de fondement constitué, à la différence, comme on sait du *symbole* dans lequel la pensée, l'esthétique et la morale se résolvent heureusement, mais imaginativement, dans la satisfaction et la logique. À ce titre, l'allégorie présente un originaire (elle ne le capte pas, elle l'exprime seulement), plus originaire que toute saisie de soi par le sujet. Elle constitue par conséquent la scène

¹² *Phrase V*, p. 47-48.

¹³ *Ibid.* p. 48.

inversée, mais rigoureusement asymétrique, non symbolisable, sans progrès ni progression, de la construction dialectique.

À quoi il convient d'ajouter cette précision cruciale : l'allégorie indique une spatialisation, un écart. Si sa signification est de ne pouvoir recouvrer quelque origine que ce soit, si elle ne peut qu'y faire allusion, si son expression comme récit est proprement (l')impossible, si elle reconnaît l'irreconnaissable (qu'est-ce qui est reconnu là ?), si elle constitue le pur récit de ces inadéquations, si enfin, comme le souligne JL Nancy, l'allégorie « *allégorise ce qui reste hors de prise allégorique* »¹⁴, d'où les guillemets suspendus à l'allégorie par Lacoue, parce que le concept qu'elle vise est radicalement indéterminé, si elle n'est en définitive « *que la mimesis d'elle-même* », donc *intraduisible*, alors elle n'est pas seulement le transcendantal comme tel, mais *l'existential* même.

Ce qui introduit au théâtre de l'existence, en toute rigueur à sa *scène*. En effet, sachant qu'aucune synthèse de la catégorie et du sensible n'est possible ici, à l'inverse du transcendantal, il n'existe pas de théâtre, de pertinence phénoménale du théâtre. Il reste seulement la scène dans laquelle se jouent l'inauthenticité et l'authenticité, que Lacoue traduit à sa manière dans l'impératif de la voix et de sa « *diction juste* ». Comment jouer exactement l'existence ? Comment exister ? Par la « littérature », par la scène qui en constitue la scène originelle, par la prononciation toujours inadéquate, impossible mais nécessaire de la « *phrase* » : « *Cette prononciation avortée, cette hantise, je l'appelle décidément littérature* »¹⁵.

Heidegger, dans *Sein und Zeit*, n'aura pas pensé l'existence en termes de scène ou de théâtre. Lacoue le sait. Et il aura néanmoins repris de l'inauthenticité la notion d'inexactitude, l'illusion du théâtre. Partant, il aura objecté à la puissance affichée de l'existence héroïque et de l'art, à la grandeur en somme, et même à l'idée de création, la sobriété de ce que JL Nancy nomme « *la voix basse de la littérature* ».

Comme l'allégorie, la voix est infondée. Au demeurant, s'il y quelque chose qui ne se saisit pas, même dans la présence à soi, c'est la voix ; elle est toujours déjà modulée, rythmée, colorée et chantée (ça chante *dans* la voix, ce qui est tout différent d'une voix qui chante, qui se croît inaugurale et qui se prête ainsi au cri, à l'hystérie et au théâtral). Qu'y a-t-il allégoriquement dans la voix ?

¹⁴ JL Nancy, *Un Commencement*, op. cit., p. 158.

¹⁵ *Phrase II*, op. cit., p. 12.

Il faut bien considérer que l'allégorie n'oppose pas, en son intraduisibilité, quelque *secret* à la *révélation* symbolique. On comprend que J.L. Nancy, dans *Un Commencement*, puisse parler à juste titre, à propos de Lacoue, d'un « accès à l'inaccessible »¹⁶. Le théâtre de Lacoue, sa scène, est bien cet « accès » paradoxal. Pour Lacoue, il est « inadmissible », c'est son mot, de seulement monter sur scène. Le terme d'allégorie se justifie en ce que tout en présentant il ferme le présenté, à la façon d'un monogramme abyssal. L'allégorie comme accès fait passer le sujet dans l'immémorial (qui qualifie l'originaire), la naissance évidemment en son moment, la mort aussi comme ce qui a déjà eu lieu, ce dont on ne cesse de renaître.

On peut comprendre que l'allusion dit quelque chose de et sur l'allégorie. Ce qui exclut que l'allégorie soit une figure de l'infigurable ; ce serait la renvoyer au sublime. Elle ne sera donc pas l'infigurable figuré, mais la figure impossible, d'où l'allusion, de l'infigurable. Du reste, *la voix, cette allégorie*, ne se figure pas. Loin d'être, très concrètement, l'effet de telle figure, le rapport identifiant et identifié d'une voix avec sa figure et d'une figure avec sa voix, la voix dont parle Lacoue *traverse* le sujet, le dépose, de la naissance à la mort. Elle sera la tonalité, le temps, l'espacement rythmique de l'existence, l'existence même s'éprouvant activement dans sa *passivité* constitutive, dont le sujet ou le moi ne sont que des arrêts ou des ponctuations réifiées ou hypostasiées (« *Toute âme est un nœud rythmique. Nous ("nous") sommes rythmés* »¹⁷). En somme, la voix se creuse « elle-même », elle *mondanéise en même temps qu'elle ne révèle rien de sa manifestation*, elle ouvre et prolonge sa scène. On peut combiner à ce propos, parmi tant d'autres, plusieurs énoncés de Lacoue : celle-ci qui concentre tout : « *Le théâtre n'est pas la mimesis, mais le révélateur de la mimesis* »¹⁸ ; celle-là, à la fois déterminée et universelle : « *L'homme est un existant qui présente* »¹⁹ ; et pour encadrer l'ensemble : « *Je dirais donc plutôt que le théâtre – un théâtre, une scène – est le présupposé de tout art, ou que tout art commence par "faire une scène".* »²⁰

¹⁶ J.L. Nancy, *Un Commencement*, op. cit., p. 131.

¹⁷ P. Lacoue-Labarthe, *Le Sujet de la philosophie*, Paris, Aubier, p. 243 ou 293.

¹⁸ P. Lacoue-Labarthe, *Bye bye Farewell*, in *L'Animal*, n° 19-20, hiver 2008, p. 196.

¹⁹ P. Lacoue-Labarthe, *Scène*, op. cit., p. 91.

²⁰ P. Lacoue-Labarthe, *Dialoguer, un nouveau partage des voix*, Etudes théâtrales, n° 31 et 32, 2004/2005, p. 90.

Une voix donc, toute une scène, qui n'est pas la scène. La voix : (l')*oratorio*, c'est-à-dire (l')oralité, (la) parole, mais aussi (la) prière d'avant toute religion, comme rapport à l'inappropriable, et encore (l')« *adoration* »²¹ (c'est en effet un terme de Lacoue !) comme appel et accès à l'inaccessible et l'invisible. La voix qui présente sans représenter, dans une représentation qui défaille et qui montre cette défaillance, comme *La Métamorphose* de Kafka, cette allégorie, cette voix, cette *mimesis* de l'impossible, cet *oratorio*, dans tous les sens possibles du terme.

Il convient en effet de noter un dernier élément crucial concernant l'allégorie, ici très paradoxale : d'être une écriture (mais indéchiffrable dans l'absolu outre d'être intraduisible). La littérature, mais le théâtre d'abord, on l'a souligné à propos de la question de la reconnaissance, ne savent littéralement pas de quoi elles parlent. Mais elles parlent... Elles se font tragédie, comédie, farce pour le théâtre, et puis poésie ou roman pour la littérature. Lacoue philosophe s'attache, quant à lui, à la scène et au *récit*, tenant pour ainsi dire le « rôle » du chœur, qui constate et commente, se souvient et s'émeut.

C'est qu'il y a en effet de l'écrit dans l'oralité. Il y a une marque (le corps marqué comme celui de Gregor Samsa). Mais le corps, c'est ici l'irreprésentable même. JL Nancy remarque à propos de Lacoue : « ... *c'est qu'au commencement on ne fait qu'allusion et que toute parole est allusion à la gorge d'où elle sort* »²². Sur quoi s'ouvre le rideau, la gorge, qu'est-ce qui les ouvre sur *la limite* entre l'intérieur abyssal et l'extériorité représentative, sur la limite entre la scène et le théâtre ? Lacoue tient que la question du théâtre se joue sur cette limite, qui est *l'oratorio*, et qui engage la voix et la cassure de la Figure. Et pourquoi le théâtre, au fond ? Parce qu'il est la scène inaugurale de l'art, de tout art, mais d'abord de l'existence, et parce qu'ensuite il porte l'oralité et la manifestation, en particulier de la poésie moderne en sa diction orale essoufflée. C'est donc toujours et encore la scène, l'*oratorio* – voyez Celan, dans le *Méridien*, à propos de Büchner – qui habite le poème, qui en constitue et en distribue *l'expérience*, qui l'éveille, le relance et l'« *élargit* ».

²¹ Je souligne l'usage de ce terme par Lacoue au début de *Phrase* (*Phrase II* : « Elle est, la phrase, différemment modulée : selon/ la plainte, la jubilation, le désarroi, l'énergie, la fatigue./ L'adoration aussi. ») On sait l'usage qu'en a fait JL Nancy dans son ouvrage éponyme.

²² JL Nancy, *Un Commencement*, op. cit., p. 166.

André Hirt