

Sommaire

Avertissement	9
Préface : L'étrange émotion, par Jean-Christophe Bailly	11
1. Portrait de l'artiste, en général	29
2. La théorie en sandwich	73
3. Arthur Rimbaud	81
4. L'épreuve du silence	85
5. Venise, légendes	91
6. Sur Malgorzata Paszko	107
7. Retrait de l'artiste, en deux personnes	111
8. Les choses mêmes	131
9. Balthus	139
10. Anecdote	143
11. Sur le « Théâtre des réalités »	147
12. Deuxième entretien, en abrégé	159
13. Sur Malgorzata Paszko	167
14. Sur Aki Kuroda	169
15. Le désastre du sujet	177
16. Sur Salvatore Puglia	185
17. La figure (humaine)	189
18. La désignation	201
19. Sur René Caussanel	213
20. Le négationnisme esthétique	217
21. La photographie, la guerre	225
22. Eu égard	227

23. Le dépaysement	249
24. Transcription	257
Provenance des textes	261
Crédits photographiques	263

Avertissement

Ce livre (re)vient de loin.

Il vient d'abord de la rencontre, il y a près de quarante ans, à Strasbourg, dans les années effervescentes qui suivirent mai 68, entre Philippe Lacoue-Labarthe et l'un de ses étudiants, Christian Bernard. Cette rencontre scella une amitié fidèle, fût-elle discrète, autour de l'art – passion et pensée.

Une trentaine d'années plus tard, un autre étudiant, un autre ami, Federico Nicolao, retrouva, au hasard des étagères, une série de textes de Philippe sur l'art qu'il lui suggéra de rassembler pour en faire un livre. C'est alors que Christian Bernard, devenu entre-temps directeur du Mamco de Genève, sollicita Philippe pour une publication aux presses du musée. Federico envoya les textes au Mamco, où Christine Pont se chargea de les saisir.

Dix ans passèrent sans que l'on pût mesurer que le temps pressait. Le projet restait toujours cher à Philippe qui confiait encore, quelques jours avant sa mort, son désir de le voir venir au jour. Et c'est ainsi, sur l'initiative de Christian Bernard, qu'il fut décidé après quelques mois de le mener à son terme.

C'est alors qu'intervinrent deux autres étudiants, deux autres amis : Leonid Kharlamov à qui Philippe avait confié à sa mort le soin de ses archives, et Aristide Bianchi. Le projet initial devait rassembler des textes sur les arts « visuels » aussi bien que sur la musique et le théâtre. Philippe en avait certes ébauché une liste mais sans déterminer l'ordre ni le titre du volume. Entre-temps, les textes s'étaient multipliés. D'autres, inédits, furent retrouvés dans ses archives. La décision fut alors prise de réunir dans un premier volume – en réservant pour plus tard, peut-être, ce qui concernait

la musique et le théâtre, plus délicat à déterminer – la totalité des écrits qui, s'ils ne se confrontaient pas toujours à des œuvres particulières, menaient obstinément une réflexion sur les « arts du silence ». Leonid et Aristide réalisèrent le montage (textes et reproductions) du livre au plus près de cette réflexion. Ensemble qu'il faudrait évidemment compléter par *La Vraie Semblance*, mais Philippe avait l'intention d'en faire un livre à part entière. Il fut d'ailleurs publié, dans sa version inachevée, en septembre 2008.

Le recueil doit sa forme ultime à deux autres amis « en art », si l'on peut dire, de Philippe. Jean-Marie Pontévia, qui fut son initiateur et sa référence intime : nous lui avons repris le titre, posthume déjà pour lui, des « Écrits sur l'art » ; Jean-Christophe Bailly, dont l'amitié et la pensée ont accompagné l'entretien de Philippe avec l'art durant plus de trente ans : nous lui avons demandé d'en écrire la préface.

Claire Nancy

Jean-Christophe Bailly

L'étrange émotion

Dans l'un des textes de ce recueil, Philippe Lacoue-Labarthe parle de « l'émotion étrange que cette peinture (il s'agit en l'occurrence de celle de Malgorzata Paszko) a le pouvoir de faire naître », et même si un peu plus loin (ou un peu plus tard en revenant sur le sujet) il caractérise cette émotion en disant qu'elle est celle de cet « étrangeté » qui serait en propre le travail de l'art, on ne peut s'empêcher d'y reconnaître le passage d'une autre étrangeté, ou d'une surprise, que d'ailleurs il nomme : celle d'avoir été atteint, touché, ou remué par de la peinture – celle d'avoir été, fût-ce passagèrement, transporté par les signes muets d'un tableau. Cette expérience, qui est décrite à la fois comme intime (ce qui arrive à un sujet et à lui seul devant une peinture) et bouleversante (elle fait sortir ledit sujet hors de soi, elle l'envoie au loin, hors de lui), Lacoue¹ s'en étonne, et tout se passe comme si elle n'était pas évidente, ou naturelle, comme pouvait l'être pour lui, et de façon si nette et si fréquente, l'expérience de l'écoute musicale (qu'il ne décrit d'ailleurs pas comme une sortie du sujet hors de soi, mais plutôt comme une sorte de réappropriation miraculeuse). Et de telle sorte qu'il y a d'abord cela, une certaine rareté, une certaine impossibilité aussi, de cette émotion, et qu'elle ne vient ou ne peut venir (n'a pu venir) qu'envers et contre un régime de méfiance, voire de

1 « Lacoue », c'est ainsi que je dirai, que je nommerai celui qui pour moi fut « Philippe ». Mais utiliser le prénom, la familiarité du prénom, il me semble que ç'aurait été, que c'est presque toujours une faute (tous ceux qui, parlant de Rousseau, s'autorisent d'un « Jean-Jacques » !). À l'inverse, décliner à chaque fois l'entièreté du nom ne m'a pas semblé indiqué : non parce qu'il est long, mais parce que c'eût été pour moi comme de parler d'un inconnu. « Lacoue », c'est ainsi qu'on disait, que disaient les amis parlant de lui lorsqu'il n'était pas là. Et tel est bien le cas.

dénégation, surtout envers l'image, régime dont l'on retrouve un peu partout les traces, qu'il s'agisse de révoquer en droit le système de la représentation ou de prendre ses distances avec le discours esthétique et la façon dont il a dû catégoriser le sensible pour seulement pouvoir exister.

Mais pourtant il y a – il y a eu – cette émotion, comme il y a aujourd'hui ce livre qui en vient: un recueil, donc, de l'ensemble des textes que Philippe Lacoue-Labarthe a écrits à propos de ces arts qu'on dit plastiques ou visuels. Textes qui sont divers par leurs formats, leurs provenances, leurs finalités et qui, pour ce qui est du genre, balayent un vaste champ qui va de la chronique genre salon, tentée il est vrai une seule fois, à l'exposition philosophique pure et simple, assertive et ferme, en passant par des états intermédiaires, mais qui, par-delà cette diversité tout occasionnelle, tissent entre eux un réseau serré de leitmotif et d'échos. Il ne sera certes pas question, à travers la relecture globale de ces textes (nombre d'entre eux, parus en revue ou dans des catalogues, étaient, cela va sans dire, devenus introuvables), d'aller chercher ce que l'on aurait appelé autrefois une « théorie d'ensemble » ou de dénicher les linéaments d'un système. Mais bien qu'il n'y ait en eux aucune visée de ce type (au contraire, ils s'en vont, ils glissent, ils cherchent à se laisser porter par ce qui les a déclenchés), et malgré toutes les résistances que leur auteur pouvait avoir envers un certain usage ou une certaine pesanteur de la philosophie, ils forment entre eux une sorte de longue chaîne discontinue où non seulement les schèmes se superposent, mais où une unique question appuie de toute sa force, de toute son inquiétude. Cette question, qui est celle du sens de l'art, du sens qu'il y a à faire de l'art aujourd'hui, aujourd'hui encore, il nous faudra la préciser, tenter de voir dans quels termes elle peut être saisie et accompagnée, et à quelle distance elle se trouve ici de toute atmosphère d'évaluation empirique comme de toute doxa, mais avant d'y venir, et même si tout converge vers elle, il convient de décrire de façon plus extérieure le réseau – l'entrelacs – où elle se soulève. En d'autres termes, dire d'un peu plus près de quel mouvement s'animent les textes dont est composé ce recueil.

« Parler ou écrire, être arraché au mutisme de la contemplation, c'est en réalité *remercier* », écrit Lacoue, mais comme pour signaler aussitôt la proximité, dans la langue allemande, de *danken*, remercier, et de *denken*, penser². Entre le « don » de la peinture et l'ordre du discours, entre ce qui est muet et

2 Cf. *infra*, p. 162 (« Deuxième entretien, en abrégé »).

ce qui parle, il y a tension, ou recharge: écrire à propos de peinture (ou de photographie), ce sera donc premièrement répondre à un appel, dire qu'un appel a été entendu. Cet appel se tient dans le « mutisme irrévocable » de la peinture et, sur ce silence qui est une insistance, qui appuie, Lacoue revient souvent, il parle même, à son endroit, d'une « certaine détresse »: non seulement celle du sujet regardant se sentant démuné devant ce qu'il voit, mais aussi celle de la chose regardée, qui est ou serait comme abandonnée, en attente d'un discours qui serait sa relève, ou sa reprise: au don de la peinture, répondre, remercier, ce serait d'abord offrir cette possibilité, ce sauvetage: « Et peut-être après tout est-ce la peinture qui, la première, s'est effrayée de son propre silence », écrit-il, parlant d'un peintre peu connu (Scanreigh) dont les tableaux, dit-il, seraient, du fait même de cette tenue silencieuse, « l'éloquence même »³. On pourrait croire qu'ainsi lancée la « critique » de Lacoue-Labarthe a devant elle un champ immense, celui d'un silence vécu comme une épreuve (« L'épreuve du silence » est le titre même du texte que je viens de citer) qu'il suffirait de franchir pour aller de l'avant, pour penser avec lui, à partir de lui, plus ou moins en le comblant, en le faisant glisser dans l'ordre du discours. Pourtant tout se passe comme si cet « art du silence » (la référence à Platon et à sa *tékhnè tès sigès* revient à plusieurs reprises) demeurerait difficilement traduisible, comme si l'accès du silence au langage et celui, concomitant, du langage au silence, demeuraient l'un comme l'autre problématiques.

Ce passage problématique est la question interne de ceux des textes qui sont effectivement consacrés à des artistes et à leurs travaux, et il faut souligner que cela concerne aussi bien ceux qui relèvent de la peinture proprement dite que ceux que l'on peut rapporter à la sculpture (par exemple Bertholin) et que cela touche aussi la photographie, comme on le verra en lisant le texte – l'un des derniers écrits par Lacoue – consacré aux photographies de Thibaut Cuisset. Derrière tous ces textes, et quel que soit donc l'objet sur lequel ils portent, il y a comme l'instance d'un sésame non ouvert, comme le sceau d'une inaccessibilité fondamentale. « La chose est inaccessible », c'est dit dans l'un des textes⁴, où c'est d'ailleurs annoncé comme une « vérité incontestable », mais cela vaut pour l'ensemble de tout ce qui est dit et écrit dans ce livre, où cela a valeur de seuil. Ce qui s'inscrit dans ce refus de laisser croire à une transparence ou à une traductibilité facile

3 Cf. *infra*, p. 85 (« L'épreuve du silence »).

4 Cf. *infra*, p. 144 (« Anecdote »).

entre les arts et le langage, c'est d'abord le respect de la spécificité de chaque mode d'existence. Si la peinture pense, elle le fait en tant que peinture, en tant qu'il y a ou qu'il peut y avoir une action (lente ou rapide) de la pensée *dans* la peinture, elle ne le fait pas selon le mode de la pensée articulée, du logos, et cette différence doit être comprise de façon absolument générique, le poème, par exemple, ne jouissant là d'aucun privilège. Ce qui pourra être repris ou même simplement compris à l'intérieur de l'exercice de remerciement (poème, discours, dialogue) ne sera jamais tel qu'il n'y ait pas, et dès l'origine du travail de pensée, une perte. Lacoue ne le dit pas comme cela, mais cette perte est en vérité le don infini que les arts qui, pour parler comme Poussin, font « profession de choses muettes » font à la pensée.

Cette spécificité de chaque mode d'existence, c'est aussi, bien sûr, la spécificité de chaque art. La critique si affirmée et si précise que Lacoue a faite du *Gesamtkunstwerk* wagnérien (particulièrement dans *Musica ficta*, mais elle traverse toute l'œuvre) comporte, parallèlement à sa visée fondamentale, qui est politique, un pan en quelque sorte technique, qui suppose que les arts, même si bien entendu ils s'influencent et se répondent, ne se versent pas les uns dans les autres, ne viennent former les uns avec les autres aucune sorte de bain de révélation consolatrice. Il y a chez Lacoue une véritable haine de la confusion et de l'épanchement vague : pour étrange qu'elle soit, l'émotion devant l'art est toujours précise, est toujours rapportable au travail d'une désignation orientée et définie. Et c'est justement en s'efforçant de retrouver ce qui est de la sorte et une seule fois comme cela indiqué que le travail de pensée et de merci à la fois bute contre un seuil infranchissable et s'ouvre à lui-même et de lui-même à ce qui constitue sa chance.

Ce rapport-là, tendu, qui s'affronte directement aux œuvres ou aux traces et qui trouve peut-être sa forme la plus appropriée aussitôt qu'un effet « monographique » se libère (ce sont non seulement les textes les plus longs, sur Urs Lüthi ou François Martin, mais aussi les textes de catalogues introduisant à des expositions personnelles), n'est évidemment pas le seul dont témoignent les textes ici rassemblés. Le travail de remerciement prend aussi la forme (comment doit-on dire ? abstraite ? théorique ? spéculative ?) d'une discussion des grands schèmes de la pensée esthétique telle qu'elle s'est développée en Occident des origines à nos jours, et il le fait d'ailleurs si naturellement et si amplement, avec une telle sûreté, que l'on ne peut qu'y voir, malgré toutes les précautions que pouvait prendre, et autrement que par simple pudeur ou humilité, Lacoue, le travail en propre

de la philosophie ou, plus exactement peut-être, du philosophique. Qu'il s'agisse du cadrage platonicien de la mimésis, ou de l'apparition du motif de la fin de l'art dans la caractérisation hégélienne ou encore de la reprise, quasi récurrente, de la notion d'*unheimlich* telle que l'avait développée Heidegger dans son analyse de l'œuvre d'art (il faudrait ajouter encore ici la notion de perte de l'aura chez Benjamin et bien d'autres éléments ou traces de pensée et de culture), et toujours l'utilisation qui est faite de ces outils étonne par sa puissance de récapitulation : ce qui est supposé connu et encodé est en même temps rejoué, décalé, réinvesti au sein d'un nouveau nouement dont les œuvres d'art elles-mêmes sont l'occasion. Il y a là comme un déploiement de leitmotif avec des points soutenus et des jalons secrets : que l'on se reporte par exemple à la façon dont, au contact de la question du paysage et de ce qu'il appelle le dé-payement, la thématique de l'*Unheimlichkeit* est revisitée dans le texte sur Thibaut Cuisset, ou encore, dans ce même texte, comment y est essayé à nouveau le pouvoir d'ouverture de l'étrange note posthume de Freud sur la psyché et l'étendue, qui fonctionne comme une équation non résolue, ou comme une sorte de pensée-ricochet.

Toujours sur le plan de cette imprégnation absolument (résolument) philosophique, j'ai été frappé, en relisant ou en découvrant les textes de ce recueil – mais cela vaudrait sans doute pour l'ensemble de l'œuvre (à l'exception toutefois de *Phrase*, qui est sur un autre mode de contact avec l'oralité) –, par la fréquence, dans le corps du texte, de ce que l'on pourrait appeler des restes ou plutôt (pour éliminer ce que « reste » peut avoir de diminuant) des *réçifs* d'oralité : jalons positionnés dans le discours sans doute spontanément et qui apparentent, bien que les relevés d'interventions proprement orales soient quasi absents dans ce livre, le mode d'exposition à celui du cours, et à tel point que souvent – je crois que c'est une sensation partagée par tous ceux qui ont connu Philippe Lacoue-Labarthe – on l'*entend* dans ses phrases, je veux dire que l'on entend distinctement sa voix, sa scansion ou, pour être plus près de lui, plus près de ce qu'il pensait de la voix, et même s'il ne s'agit pas de prosodie, sa *diction*. Et il n'est question ici, avec cette sensation d'oralité affleurante, ni d'une fluidité particulière ni, bien sûr, d'un ton professoral, ce qui est en jeu, et sur un mode intégralement hérité de Platon et de ses réserves quant à l'écriture telles qu'il les écrit vertigineusement dans le *Phèdre*, c'est un mimétisme, c'est la volonté sinon de rejoindre, du moins de ne pas perdre de vue le ton natif de la pensée, ce qui l'accorde à une venue sans cesse sur le point de rompre.

On pourrait dire que cette oralité non feinte n'est pas le propre de Lacoue-Labarthe, qu'on la retrouve chez bien des philosophes et qu'elle est au fond, dans l'écriture philosophique, une dérive fondamentale inscrite dès l'aube de l'histoire occidentale du penser. Sans doute, mais alors disons que, dans le cas de Lacoue, cette dérive est accentuée, augmentée, et je n'en veux pour preuve que le recours, plusieurs fois dans ce livre (« Deuxième entretien, en abrégé », « Eu égard »), à la forme dialoguée et plus précisément à cette forme particulière de dialogue dans laquelle le sujet parlant se scinde en deux pour faire droit à un singulier concours de répliques, éventuellement très brèves, à une sorte d'agôn critique où le trait d'esprit (dans la tonalité du *Witz* des romantiques d'Iéna) intervient comme facteur d'accélération. Cette « scène » du dédoublement du penser qu'il a tant de fois traversée avec Jean-Luc Nancy, il semble qu'elle ait été pour lui un outil d'autant plus précieux qu'il comportait, y compris dans la feinte d'un dialogue imaginaire entre deux versants du Soi, la possibilité d'une sortie, une façon d'évasion hors de l'étau de solitude qui comprime le phraser dans la stricte écriture, ainsi qu'en témoigne tout ce qui est venu s'en dire de si serré et de si poignant dans *Phrase*.

Et ce que l'on est en droit de penser, c'est qu'au fond la relation à l'art tout entier, et aux artistes, est (a été) vécue par Lacoue comme une telle chance, comme la relance de cette scène dialoguée ou de cette mise en commun du penser dont il avait saisi avec passion l'éclosion chez les romantiques allemands. Ici et là, au fil des textes consacrés aux peintres, on ressent qu'il y a eu pour lui cette joie de la visite d'atelier, cet étonnement devant l'existence et la liberté de manœuvre de l'artiste. C'est particulièrement net dans le rapport d'amitié qu'il a eu avec François Martin, tel qu'il est retracé dans le petit livre qu'ils finirent par produire ensemble (*Retrait de l'artiste, en deux personnes*) dans lequel pourrait-on croire, si le titre l'indique, c'est quasi comme un artiste qu'il a pris la parole: non pas en jouant à l'être, mais à l'intérieur d'une sorte d'étonnant jeu de rôles et d'identité tremblée. L'artiste (qu'il ne rêva toutefois pas d'être, ou alors si, mais vraiment beaucoup plus loin encore, batteur de jazz, dans le surgissement d'un autre monde), l'artiste est pour lui cet Autre à la fois familier et lointain, qui avance dans la vie avec d'autres prises, d'autres modes d'appréhension, avec une habileté et une inventivité, un savoir-faire que tout à la fois il admirait et redoutait: car ce qui aura toujours été en jeu pour lui, ce n'était pas le résultat ou la maîtrise, quels qu'aient pu en être l'importance (jamais niée) ou les sortilèges, mais la fidélité à une idée, non pas de l'œuvre en tant que telle,

comme production ou comme chute, mais de l'art, et de l'art en tant qu'il peut être, depuis la pensée, pour elle, le mirage et le miracle, le triomphe et la joie. C'est ce qu'a dit de façon si précise Patrice Loraux dans « Le Pacte », le texte qu'il a lu lors de la matinée d'hommage organisée au Centre dramatique national de Montreuil, en février 2007⁵: « Lacoue-Labarthe était de la race des philosophes qui subissent l'attraction du “rêve d'œuvre”, c'est-à-dire du rêve de la forme – *Gestalt* – qui ne repose sur rien et reste en rapport actif avec le rien qui la ronge. L'œuvre, pour lui, fait voir ou plutôt entrevoir un instant de triomphe: un peu de rien est capturé fugacement par la forme et c'est tout de même cela qu'il aura appelé l'Art. » Que ce « triomphe », même seulement entrevu, ait été rare et peut-être même impossible au-delà de toute fugacité, c'est l'évidence, mais ce n'est pas rapportable à une exigence posée depuis l'extérieur comme un jugement: le mouvement qui emportait Lacoue face aux œuvres, c'est-à-dire face à ce qu'il n'envisageait de toute façon que comme des tentatives, on verra qu'il pouvait même en un sens être indulgent, mais là où sa position était intraitable et semblable à cette « intransigence tragiquement lucide » dont Thomas Mann parle à propos d'Adorno⁶, c'était, et nous y reviendrons, quant à la capacité même de l'art à faillir à sa tâche, c'est-à-dire à désertir le travail infini et infiniment critique de sa propre définition ou, ce qui revient au même, à perdre toute conscience de sa valence épocale, de sa position dans l'histoire de sa propre possibilité.

Ce qui se présente ici au fond, derrière cette exigence de lucidité, c'est la question même du moderne, autrement dit de ce qui pour Lacoue n'aura jamais été réglé une fois pour toutes. On sait que ce qui lui tenait à cœur plus que tout, c'était la détermination de ce moment de bascule qui aura vu l'âge de la représentation s'interrompre pour faire place à cette sorte d'inauguration continue en laquelle l'art, sorti de ses gonds, s'est mis à consister et que sans fin il est revenu sur ce moment qui est celui de « l'art d'après la fin de l'art », celui de l'art qui continue (ou qui sans fin commence) au-delà du verdict hégélien de la fin de l'art. Son intérêt pour la photographie surgit lui-même dans le pli de cette crise. On sait aussi que, pour Lacoue, cette histoire à la généalogie longue et complexe, sans cesse à affiner, pour laquelle il parlait volontiers d'une « tradition moderne », ne se confondait

5 Ce texte, ainsi que l'ensemble des communications dites ce jour, a été repris dans le numéro 22 de la revue *Lignes*, intégralement consacré à Philippe Lacoue-Labarthe.

6 Thomas Mann, *Le Journal du « Docteur Faustus »*, trad. L. Servicen, Paris, Christian Bourgois, 1994, p. 97.

pas purement et simplement avec l'histoire des avant-gardes, dont il a toujours détesté ce qu'il considérait à la fois comme un pathos et comme une agitation de surface. Même si, dans « Le désastre du sujet⁷ », il dit que « l'arrivée de l'art est la proclamation de son autonomie », ce qui revient à donner à l'art la tâche d'« être l'art lui-même », à aucun moment il ne cède – c'est tout le contraire – aux sirènes de cette autonomie autoproclamée et souvent, c'est vrai, quelque peu vociférante, et l'on verra, en lisant sa chronique sur la Biennale de Venise de 1980 (« Venise, légendes »), quelle pouvait être la profondeur de son agacement. Qu'il ait eu tort ou raison, ou qu'il ait pu être injuste, n'est pas ici le plus important : on peut ne pas partager sa position sur l'installation, qu'il assimile, via Beuys, au « décoratif dans l'art », on peut aussi regretter des moments comme celui où il fait droit (dans le texte intitulé « Les choses mêmes », à l'opposition entre chose et objet avec tout ce qu'elle comporte à mon sens de trop directement hérité de cet essentialisme qui sous-tend l'analyse que fait Heidegger de l'œuvre d'art (l'on voit trop bien tout ce qu'elle permet d'éliminer d'un seul coup au sein de la production moderne des œuvres), on peut aussi regretter qu'il n'ait pas parlé (pas suffisamment ou pas du tout) de tel ou tel. Mais ce qui importe ici est d'une autre nature, ou d'une autre portée : l'enjeu n'est pas, comme la tentation en existe hélas si souvent, la sortie du moderne ou je ne sais quelle restauration, au contraire il s'agit pour Lacoue d'aller jusqu'au bout de la destitution dont le moderne est la signature ou le balbutiement, il s'agit d'accomplir le moderne.

Mais le moderne n'est aucunement pour lui ce qui se tient dans un certain registre de signaux et encore moins dans l'affirmation réitérée et pathétique de la nouveauté, il est entièrement à comprendre comme l'actualité de l'art à lui-même, c'est-à-dire comme la profération ou le ressassement de l'unique question qui le tend et qui est celle de sa légitimité. Tout d'abord sa légitimité en tant que pratique, exercice, expérience – ou possibilité d'expérience. (Et ici l'expérience est la légitimité, c'est ce qui ressort de *La Poésie comme expérience*, mais justement l'art n'est pas la poésie, il peut même en être l'opposé – la poésie, pour Lacoue, à son comble, au comble de ce qu'elle peut, est l'interruption de l'art, il me semble qu'il emploie cette formule⁸.) Mais également, et c'est du même ressort, la question de la légitimité est,

7 Cf. *infra*, p. 177.

8 Poésie ici ne désigne pas un genre (et surtout pas le genre poétique avec ses clans et ses poses), mais bien plutôt ce qui dans l'art excède l'art – cet excès qui est aussi le Rien dont parle Loraux, qui n'est pas non plus l'« absence d'œuvre » mais ce qui tient ou tiendrait l'œuvre, hors de tout artefact, dans l'office de vérité.

pour l'art, celle de sa légitimité historique, en d'autres termes sa capacité à se comprendre et à se voir dans le moment où il se trouve comme le facteur de résolution de ce moment : là où la résolution est une problématisation infinie, là aussi où est tendu dans toute sa capacité de résonance l'appel ou l'affect de vérité dont l'art est (devrait être) la pointe.

La vérité de l'expérience qui se présente avec l'art tient à la capacité qu'a l'art de s'orienter vers la vérité, et ce qui rend cela si difficile avec la venue du moderne, c'est que celui-ci ne peut être caractérisé et vécu que comme le temps de la désorientation. Telle est je crois l'une des définitions possibles de la thèse centrale de Lacoue, et elle est entièrement articulée sur le motif hégélien de la fin de l'art et sur la question de l'abandon du sacré : c'est cela qui fait nœud, c'est cela qui tient ici (dans ce livre) toute la trame – c'est donc cela qu'il faut tenter d'élucider.

Le point de départ est le grandiose scénario hégélien, soit cette métamorphose historique en quoi consiste l'avènement à lui-même du Savoir absolu et dans laquelle l'art, présentation sensible de « contenus spirituels », occupe la place d'un segment en voie d'épuisement, qui a fait son temps (on pense à une fusée qui abandonne ses étages en montant, sauf qu'ici il s'agirait d'une fusée lente qui abandonnerait donc lentement, longuement, ses étages). Le temps de l'art, le temps où l'art était en propre intégralement chez lui parmi les hommes est en arrière, dans le déploiement lointain de l'art grec, c'est-à-dire quand l'art était lui-même religion. À l'époque où il s'est mis au service de la religion révélée, il y a eu encore pour l'art un destin essentiel, même s'il était d'ores et déjà supplanté par la religion elle-même, par la religion devenue effectivité de la tension intérieure vers l'Absolu. Mais cette époque (dont le Moyen Âge, en sa piété, représente l'apogée) est révolue, et l'époque de l'art que traverse Hegel, celle dont il voit les efforts sous ses yeux, est celle d'une survie ou d'un reste : les « contenus spirituels » se sont éloignés, l'art est devenu ou est en train de devenir inessentiel.

Or ce scénario, classique et pourtant toujours étonnant et même provocant, Lacoue le considère dans toute son ampleur : il le dépose hors du Système pour voir comment il découpe le temps, comment il opère. Et c'est pour aussitôt marquer non seulement que l'art a continué, qu'il y a en effet – comme Hegel lui-même l'avait admis – un art d'après la fin supposée de l'art, mais que cet art, au lieu d'être considéré comme une survivance, doit être au contraire envisagé comme la venue en propre de ce que l'art est, ou devient, dès lors qu'il a échappé à ses tutelles : la fin de l'art est en vérité

l'arrivée de l'art, et cette arrivée, qui est une délivrance, et qui est contemporaine de Hegel qui ne la voit pas, ou la nie, c'est à des hommes solitaires, à des poètes, qu'il sera donné d'en accueillir – mais au prix de leur raison et de leur équilibre – la force de renversement : Lenz, Hölderlin puis, plus tard, Büchner, Baudelaire. Soit aussi ceux qui (avec Rousseau, qu'il faut placer pourtant ici un peu différemment) auront été le souci même de Lacoue, ceux qui pour lui auront été les premiers modernes, les premiers formateurs.

Mais ce qui constitue l'originalité de la pensée de Philippe Lacoue-Labarthe et l'écarte de toute la tradition épique et triomphaliste de la venue du moderne, c'est ce qu'il garde du scénario hégélien, c'est le constat qu'en effet l'art s'est détaché non peut-être des « contenus spirituels », mais en tout cas de la tutelle ecclésiale, ce qui en soi ne serait rien, mais également, et là c'est de beaucoup plus grande portée, de toute sanction divine, de toute sanctification, de toute autorisation. C'est en sortant du cultuel que l'art s'inaugure, qu'il vient comme tel à l'horizon de la pensée, mais cet horizon est aussi, et aussitôt, comme un désert, comme une étendue d'où quelque chose a déserté – quoi ? Un dessin invisible, une qualité, une attache, des fondements – un lien. Non pas l'autorité (ecclésiale ou autre) dont ici on se fiche, mais quelque chose qui formait appui, ou surface d'élan (comme de retombée), et la question qui vient, immanquablement, et qui est la question même du moderne, c'est de se demander de quoi s'autorise ce qui n'est plus autorisé et quel peut être le sacré (ou la simple justesse) d'un art désacralisé. En d'autres termes, Hegel est pris au sérieux : l'importance de l'art, c'est ce qu'il transporte et transmet, ce vers quoi il se tourne et nous tourne. Et s'il ne nous tourne plus vers le sacré qui fut de toujours son domaine et même, en un sens quasi biologique, son milieu, vers quoi peut-il se tourner et nous tourner ? L'art peut-il continuer d'exister en ne se désignant que lui-même ? Questions qui peuvent aussitôt devenir celle-ci, dans les termes mêmes de Lacoue : « Le religieux est-il essentiel à l'art ? »

Au sein du « discours questionnant en général⁹ » qu'est la philosophie, les questions, on le sait, restent en suspens, elles ne sont pas tant des appels à réponses que des appels à témoins, elles demandent qu'on se rassemble autour de ce qu'elles font de véritable, qui est de questionner. Autour d'une telle question, ce sont les œuvres d'art qui seront non les réponses, mais les témoins, et dans le texte même où cette question est posée, soit dans

9 Cf. *infra*, p. 162 (« Deuxième entretien, en abrégé »).

10 Cf. *infra*, p. 32 (« Portrait de l'artiste, en général »).

ce « Deuxième entretien, en abrégé » qui est si dense, voici ce qui vient, à propos justement d'une œuvre et, plus précisément, de cette œuvre qui a provoqué en lui cette émotion étrange par laquelle nous avons commencé à le suivre : « ... je voudrais désigner quelque chose qui fait signe vers la disparition du sacré et, dans ce mouvement même, le retient, non pas comme le sacré lui-même ni le regret du sacré, mais comme ce qui nous requiert et pour ainsi dire nous attend à la place du sacré¹¹ ».

« Il est inévitable, aujourd'hui, que l'art soit voué à ressasser son arrachement au cultuel », avait déjà écrit un peu plus tôt Lacoue à propos des sculptures ou des objets de Bertholin dans lesquels il voyait des sortes de « témoignages ou [de] restes d'une religion perdue ou inconnue¹² ». L'orientation de la pensée est ici clairement la même que celle qui sous-tend le dernier chapitre de *Musica ficta*, en fait presque entièrement consacré à la lecture que fait Adorno du *Moïse et Aaron* de Schoenberg¹³. Cet opéra inachevé, impossible, inachevable, Adorno l'avait nommé un « fragment sacré » et c'est cette notion même qui retient d'abord Lacoue. Quand Adorno explique ailleurs que « faire des grands contenus, directement, les thèmes de l'œuvre d'art signifie aujourd'hui concevoir leur trace¹⁴ », il reste évidemment dans le sillage ouvert par le scénario hégélien, qui suggère de toute façon que l'âge des grands contenus, comme tel, est révolu, mais ce qui est défini comme trace ou fragment est en même temps ce qui a cessé de mimer, de faire comme si de rien n'était, comme si rien ne s'était passé, ce qui s'instaure, contre l'inessentiel (le factice) dans la tenue d'une vérité.

Cette vérité ou véridicité de la trace, c'est aussi ce qui la tire hors de la nostalgie (il n'y a pas de regret du sacré, et la religion qui fait défaut n'est pas, surtout pas, un bon vieux temps) : les traces sont les pas d'une démarche qui se sépare du lien et du bain sacrés, et ce qu'il faut identifier sur ce chemin c'est ce qui reste directement affronté à l'indéchiffrable, c'est ce qui « nous attend à la place du sacré ». Dans le dialogue imaginaire du « Deuxième entretien », Lacoue se pose brutalement la question, il (se) demande ce que pourrait bien être cette chose qui « nous attend à la place du sacré » et après avoir dit, s'être dit « je n'en sais strictement rien », il

11 Cf. *infra*, p. 162 (« Deuxième entretien, en abrégé »).

12 Cf. *infra*, p. 135 (« Les choses mêmes »).

13 *Musica ficta (Figures de Wagner)*, Paris, Christian Bourgois, 1991, pp. 215-264.

14 Dans *Quasi una fantasia*, trad. J.-L. Leleu, Paris, Gallimard, 1982, p. 262. Cité dans *Musica ficta, op. cit.*, p. 228.

ajoute, sans trop l'expliciter, que ce qu'il y aurait là, dans ces parages, c'est « la possibilité d'un rapport à ce qui n'est pas humain », formulation qui est à rapprocher du schème de l'inhumanité tel qu'on le trouve esquissé dans « La figure (humaine) » : absolument pas l'inhumanité au sens trivial d'une perte d'humanité, mais au contraire ce qui habite au plus retranché et au plus secret de l'humain et ce qui, depuis ce cœur ou ce repli, peut s'ouvrir et se déplier vers une « extériorité prodigieuse, un pur dehors qui extasie l'humain¹⁵ ». Ici tout s'accélère, car ce « pur dehors » à son tour n'est pas éloigné du « dehors absolu » de Pessoa commenté via les photographies totalement ouvertes et versées de Thibaut Cuisset : l'étendue qui s'ouvre ici, sur le fil de cette pensée, c'est celle, devrait-on pouvoir dire, d'un non humain, d'un in-humain, d'un divin sans dieux, celle d'un athéisme. Que le moderne ouvre l'athéisme et que l'art soit (puisse être) la tension ou le réglage de cette ouverture, c'est là ce que donne à imaginer la pensée de Lacoue, c'est là ce qui se dépie en toute logique à partir de ses prémisses « religieuses ». Ce mot d'athéisme, il l'employait prudemment, d'abord pour se démarquer de l'idéologie « à la fois courte, hargneuse et satisfaite » de l'humanisme progressiste et béat, mais surtout, et cela revient au même, pour lui conserver son sens tragique, ainsi qu'il le précise ici même (toujours dans « La figure (humaine) ») : « j'entends le mot au sens où les tragiques (Sophocle) utilisent *athéos* : privé de Dieu, en défaut de Dieu. C'est un mot, si l'on veut, pour dire la dérélition, le délaissement, à quoi nous condamne le détournement du divin (Hölderlin) ou la mort de Dieu (Nietzsche, mais d'abord Luther puis Hegel), et à quoi nous avons à peine commencé à répondre¹⁶ ». Comme il le disait souvent lui-même, on ne saurait être plus clair.

Ce n'est pas seulement que l'athéisme ainsi compris soit en quelque sorte le travail de deuil du sacré, un travail presque intégralement à venir, c'est aussi que l'art vienne se positionner comme la présentation (sensible) de cet abandon ou de ce départ. Et le critère ici, il me semble que ce n'est pas pour Lacoue le vertige de la liberté formelle, mais quelque chose de tout autre qui serait comme une charge, qui serait ce qui prend en charge la disparition du sacré et la retient, ou l'ouvre. Cette charge, c'est ce qui est compris dans le concept benjaminien de *Wahrheitsgehalt*, c'est la « teneur de vérité » des œuvres, un concept auquel Lacoue fait référence plusieurs fois dans *Musica ficta*. Ce qui s'impose à lui dans les œuvres ou ce qui soulève son rêve quant

15 Cf. *infra*, p. 197 (« La figure (humaine) »).

16 *Ibid.*, p. 196.

aux œuvres, ce n'est pas tant ce qui a trait à la *Gestalt* (à la forme ou à la figure) ou ce qui relève de l'éclosion, de la naissance, que ce qui se souvient dès la naissance d'une disparition, d'un effacement, que ce qui se tient dans l'action de ce souvenir. La teneur de vérité est cette action par laquelle la forme se dégage de l'arbitraire pour donner consistance à la touche d'un continent qui n'est pas le continent perdu des contenus spirituels et du grand art abandonnés, mais ce qui trouve à se dire juste au bord de l'imprononçable, ou à se montrer au ras de ce qui se retire. La *Gestalt* sans *Gehalt*, la forme ou la figure sans tenue ou teneur, ce n'est pas pour Lacoue le moderne, ce n'en est au mieux que la coulisse. Ce qui le retient, le touche, le requiert, ce n'est jamais la forme en tant que telle, et même s'il voit très bien comment il y a des figures et comment elles déterminent l'espace qui les accueille (voir le texte sur Kuroda), en aucun cas il ne peut s'agir pour lui d'une finalité : le relisant, je n'ai pas cessé de penser à Giacometti et à la décision par laquelle celui-ci envoya promener la liberté formelle (où il excellait, où il était plus que brillant) pour faire revenir vers lui et devant lui l'entière du mystère de l'étrangeté de l'étant. (Et j'ai pensé aussi : quel dommage que Lacoue n'ait pas écrit à propos de Giacometti, de sa statuaire ou de ses dessins, qui sont à proprement parler – cela saute aux yeux de l'esprit quand on les voit – les incarnations mêmes de ces *traces* dont parlait Adorno.)

C'est sur le fond de cette visée, sur le fond de l'impossible qu'elle longe – la tenue de la teneur de vérité dans ou malgré l'élan de la forme –, que se dégagent les « positions » de Lacoue ou, si l'on veut, ses choix et, notamment, sa méfiance, d'origine à la fois platonicienne et réformée, « protestante », envers l'image, qu'il ne semble en fait concéder qu'à la photographie. Mais ces choix, il serait de peu d'intérêt de les consigner ici, notamment en suivant pied à pied la liste des noms qui apparaissent dans ce recueil. Par-delà les sollicitations auxquelles il a répondu, comme par-delà toute option en faveur de tel ou tel, ce qui se dégage c'est une ligne, mais qui se faufile à travers les œuvres pour y trouver son bien, et cette ligne, qui vibre toujours en direction du politique, n'est autre que celle de la « sainte sobriété » hölderlinienne qui aura toujours été pour lui la définition la plus juste de tout critère possible. Avec le sobre, il ne s'agit pas de simple retenue et encore moins d'une sorte d'humilité, il s'agit de ce qui dans la rigueur de la présentation récuse l'incantation de la présence ou, en d'autres termes, de la tenue de ce qui n'est pas venu s'installer, de ce qui a su déjouer l'installation dans la figure, ou la figure comme installation.

À propos de la figure qui est le grand objet et la cible à la fois ultime et première de Lacoue, il faudrait dire beaucoup plus, et notamment revenir sur toutes les implications politiques qu'elle délivre ou déchaîne, mais ce n'est pas ici le lieu de ce travail, ni même de son ouverture. Ce que l'on peut en dire, au contact des textes de ce livre où les questions de la figure, du figural, du figuratif sont évidemment pendantes quand elles ne sont pas directement abordées, c'est qu'il y aura eu, je crois, pour Lacoue, une sorte de gamme d'étirement ou d'échelle de prise de la figure, et que selon cette gamme où elle part de la simple apparition, là où elle est dans le droit du geste qui l'inscrit, elle peut aller, par l'enflure, le pathos et le consentement à son propre achèvement, jusqu'à la pétrification et jusqu'à cette extinction du sens où elle devient à la fois pure facticité et glu de l'adhésion sentimentale et pathétique. C'est en effet la figure et un régime de figuration ou, pourrait-on dire, de sur-figuration, qui sont au fondement de ce que Lacoue désigna en forgeant le concept de national-esthétisme, et en le forgeant, malheureusement, sur pièces, à partir de l'abondante livraison d'œuvres que le xx^e siècle, via les fascismes et les communismes réels, aura laissé derrière lui comme une traîne peut-être monstrueuse mais qu'il faut comprendre aussi comme l'ultime métamorphose d'un schème initié dès le départ de l'eidétique occidentale.

À l'opposé, il y a pour Lacoue une figure « libre », une figure inachevable, qui est celle dont il peut dire par exemple qu'elle « conjure la profondeur sans fond de l'espace¹⁷ » ou celle qui rebondit, via la possibilité du portrait, en chaque visage ou encore celle, errante, souple et vive de tous ses repentirs qui circule dans la pulsation d'un dessin : figures qui s'effacent et reviennent, figures d'avant la figure, figures qui n'installent pas et que l'on rencontrera aussi bien dans une activité de dessin incessant, de griffonnage (Martin) ou d'archi-écriture (celle-ci surgissant auprès des dessins insituables entre abstraction et motif de l'artiste coréenne Myonghi) ou encore, bien que ce soit d'une autre venue, dans des photographies comme celles de Nicolas Faure montrant les ouvriers du chantier du tramway de Strasbourg reconnus dans leur être justement parce qu'il n'y a eu aucune volonté de les dresser en effigies ou en symboles (« Eu égard »).

Nous sommes ici à l'évidence dans la proximité de régimes pour ainsi dire classiques de la modernité : le mineur, le fragmentaire, l'inachevé. Pourtant

17 Cf. *infra*, p. 173 (« Sur Aki Kuroda »).

ce n'est jamais le fragment comme tel (malgré l'identifiant romantique originaire du fragment) ou l'inachevé (avec, à son extrémité atteinte, l'absence d'œuvre) ou le mineur (je crois que Lacoue était hostile à ce schème deleuzien) qui sont invoqués, ce qui est en jeu, aussi bien avec ce qu'il appelle un instant le « laconique » (« or c'est le laconisme qui nous intéresse tout d'abord », écrit-il dans l'un des plus anciens textes réunis dans ce livre¹⁸) qu'avec l'évitement de l'installation figurale ou de l'enflure, ou de la surenchère formaliste, c'est toujours la trace, le souvenir ou la promesse, dans l'art, de ce qui outrepasserait l'humain : par exemple dans le dessin d'une peinture de Malgorzata Paszko l'étreinte de l'homme avec le dieu, ou du moins quelque chose, dans le trait (dans le traitement de la figure) qui l'évoque. Or, de cette peinture intitulée *L'Étreinte* Lacoue dit aussi que, en « défaisant le stéréotype moderne, elle évoque une sorte d'archaïque improbable qui nous est à venir¹⁹ » et, on le verra, cette référence à l'archaïque (mais non pas à l'archaïsant) est l'un des leitmotivs de l'attention qui traverse nombre des textes ici rassemblés. Ce « quelque chose d'ancien [qui] remonte lentement du fond » dans la peinture de Paszko ou cet archaïque « paradigmatique » vers lequel font signe les objets de Bertholin, c'est bien évidemment pour finir vers ce qui est le commencement même qu'ils se tournent, et par conséquent vers cet absolu du commencement, ignoré par toute l'esthétique occidentale, que constitue, au moins depuis la découverte de Lascaux, l'art pariétal, l'art – si le mot justement n'est pas de trop – de la préhistoire. Il faut y insister, même s'il ne vient ici qu'en filigrane, l'essentiel pour Lacoue, c'est là qu'il a été noué – l'essentiel de l'art comme du lien de l'art au religieux, c'est-à-dire, comme il est souligné dans le petit texte sur René Caussanel, à l'indéchiffrable. Là où commence la délimitation humaine (là où commence aussi probablement le chant²⁰), c'est là que s'engage, avec l'intensité de l'originaire et la vérité de l'absence d'intention²¹, l'errance sous l'impensable : les plus anciens signes de l'art (et peu importe ici qu'on les rapporte à l'archi-écriture, à la peinture, au rythme ou

18 Cf. *infra*, p. 74 (« La théorie en sandwich »).

19 Cf. *infra*, p. 163 (« Deuxième entretien, en abrégé »).

20 Voir notamment à ce sujet *Le Chant des Muses*, soit la « petite conférence » que prononça Philippe Lacoue-Labarthe pour le jeune public de Montreuil (Paris, Bayard, 2005).

21 L'opposition ou l'incompatibilité de la vérité et de l'intention est un motif benjaminien que Lacoue n'a pas repris mais qui, il me semble, recoupe parfaitement son propos sur l'art d'avant l'art, l'art d'avant toute « volonté d'art », pour reprendre cette fois le concept fameux de Riegl (dont Lacoue se méfiait, je crois).

à la religion) sont pour toujours (mais depuis si peu de temps!) des signes adressés à l'art par-dessus l'esthétique, par-dessus la définition occidentale.

Bien qu'elle n'occupe pas une place importante dans ce recueil, où elle n'est commentée que dans le texte décidément programmatique qu'est « La figure (humaine) », il conviendrait ici de donner toute sa place à la sculpture africaine: car ce n'est pas seulement l'impact de la réception de ces objets « soustraits à ce qui les a fait naître » et arrachés à leur aire culturelle « au même titre que les *Kouroi* qu'on peut voir au Musée d'Athènes » qui est à retenir: même s'il fait de la reconnaissance de cet art le signe de la « survenue de l'athéisme moderne » et si c'est en effet l'art des tribus d'Afrique noire qui introduit le motif essentiel de la sortie hors des catégories du Beau et du Sublime²², c'est d'abord du pouvoir effectif de ces objets qu'il aura été question pour Lacoue: en témoigne la façon dont il rapportait cette autre « étrange émotion » qui baigna ses différents séjours au Mali et au Burkina et l'on peut dire que son effort aura plutôt été de tirer l'art, tout l'art, du côté des potentiels de ces objets, alors même que la tendance générale est de les nier en les rabattant dans une sorte d'universel de la valence esthétique. Le propos n'était certes pas non plus pour lui de se laisser impressionner au point d'effacer toute distance: devant le sacré, c'est-à-dire, en Afrique noire, devant l'évidence d'une présence envoûtée, à l'intérieur de la ronde des esprits, Lacoue réagissait en témoin et en ami, à distance de toute posture: les Dogons étaient pour lui des « Grecs », il l'a dit à plusieurs reprises, mais cela ne signifiait aucunement de sa part un désir de résorber le sens de leurs rituels dans une sorte d'universalité. Au contraire, c'était plutôt l'étrangeté des Grecs qui de la sorte était revivifiée. Mais dans tous les cas, à Delphes ou Délos comme en pays dogon au pied des grandes falaises, ce n'est jamais une attitude d'adepte qui a prévalu, il n'aura été pour lui question que de comprendre et de faire l'expérience d'une origine sacrée ou, plutôt, d'un sacré originaire et perdu. Nous l'avons vu, c'est dans la mesure même où les œuvres d'art se montraient capables de se souvenir de cette provenance et d'en conserver l'intensité, tout en la redéployant au-delà de toute nostalgie, qu'elles faisaient vraiment sens pour Lacoue. Et je dois ajouter qu'envers les faits et gestes du paganisme quel qu'il soit, oscillant entre son vieux fonds réformé et son affirmation d'un athéisme à venir, il maintenait malgré tout sa garde.

²² Pour tous ces passages voir *infra*, pp. 196 et *sqq.* (« La figure (humaine) »).

La joie – un mot dont il n'abusa pas mais qui survient chez lui tout de même et alors avec quelque chose d'irradiant –, la joie c'était peut-être d'abord quand cette garde tombait, quand venait la possibilité, malgré tout, d'un abandon: non tant l'effusion que la sensation de ce « tenir le pas gagné » qui revient comme un peu sa devise. En Corée, devant les tombeaux des rois de l'ancien royaume²³ qui sont des tumulus formant une vallée de dômes d'herbe rase d'une beauté (quel autre mot?) sidérante, j'ai vu venir en lui cette joie, c'est-à-dire dans toute sa puissance l'« émotion étrange » qui vient sitôt que, depuis l'homme, par l'art, par des formes qu'il trouve, quelque chose s'ouvre à ce qui le passe infiniment.

²³ J'ai tenté dans un autre texte de rendre compte de cette visite aux tombeaux de Kyongju. Voir « À propos de *Phrase* » dans le dossier consacré à Philippe Lacoue-Labarthe dans le numéro 19-20 de la revue *L'Animal*.