

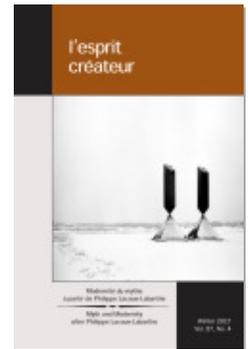


PROJECT MUSE®

Présentation : Modernité du mythe à partir de Philippe
Lacoue-Labarthe

Hannes Opelz

L'Esprit Créateur, Volume 57, Number 4, Winter 2017, pp. 1-9 (Article)



Published by Johns Hopkins University Press

DOI: <https://doi.org/10.1353/esp.2017.0036>

➔ *For additional information about this article*

<https://muse.jhu.edu/article/683805>

Présentation : Modernité du mythe à partir de Philippe Lacoue-Labarthe

Hannes Opelz

Si en supprimant l'univers mythique nous avons perdu l'univers, lui-même lie à la mort du mythe l'action d'une perte qui révèle. Et aujourd'hui, parce qu'un mythe est mort ou meurt, nous voyons mieux à travers lui que s'il vivait : c'est le dénuement qui parfait la transparence.

—Georges Bataille

The problem of a painting is physical and metaphysical.

—Barnett Newman

MODERNITÉ DU MYTHE : sous ce titre, qui fut d'abord celui d'un colloque tenu à Dublin en mai 2017, je proposais que nous remettons en chantier, à partir de Philippe Lacoue-Labarthe, une question, ancienne, effroyablement ancienne, qui semblait remonter lentement du fin fond de l'Occident pour s'imposer aujourd'hui, c'est-à-dire demain, sous les espèces du moderne (ou de ce qu'on appelait naguère le postmoderne) : celle du mythe. Ce n'est pas par simple économie ou provocation—fût-elle une incitation—que cette question a fini par se condenser dans un syntagme qui a toutes les apparences d'un oxymore. Plutôt, pour reprendre le mot de Lacoue-Labarthe, par hyperbologie. En l'occurrence : plus c'est mythique, plus c'est moderne ; ou inversement, plus c'est moderne, plus c'est mythique. Au-delà de toute idée d'actualisations modernes (et Dieu sait qu'il y en a), il s'agissait donc d'éveiller le soupçon du caractère moderne de tout mythe.

Autrement dit, l'origine n'est jamais simple mais toujours au moins double ; elle s'origine comme scission. De cette césure, de cette séparation originnaire naît—d'une naissance avortée, aurait dit encore Lacoue-Labarthe—la répétition, c'est-à-dire le (re)commencement : la (re)présentation. Il y va donc, dès l'origine, de la mimésis. Sans quoi au reste rien n'apparaîtrait. Or, c'est l'*apparaître* (du mythe, de l'origine)—la *forme*, dirions-nous si nous étions encore capables d'y entendre la *condition*—que la modernité (disons, philosophique, pour s'en tenir au discours le plus anciennement concerné) s'efforce à tout prix de congédier ou refouler, de dépasser ou relever—pour accéder sans entraves à l'*être*, s'inventer une nouvelle ori-

gine, se libérer d'une transcendance qui obstinément frustre (et donc commande) son appétence forcenée d'immanence.

Voilà l'enjeu que recelait à mon sens ce titre, tel du moins qu'aurait pu vouloir le donner à penser Lacoue-Labarthe. Et l'on pourrait d'ailleurs faire l'hypothèse que si la pensée de ce dernier est si lisible en cette (énième) époque en mal et donc en désir d'identité, c'est précisément parce qu'elle est prise entre la question du mythe et du moderne, de l'origine et de la répétition, parce qu'elle est lisible dans cet écart, ou mieux, *comme* cet écart. Écart qu'il ne s'agit pas de réduire, de surmonter ou de résoudre, comme la modernité a voulu et s'attèle encore à le faire—politiquement, dans le pire des cas—mais qu'il s'agit au contraire d'exposer pour penser ou repenser à partir de lui.

Écart, répétition, hyperbologie : à cette triple et provisoire assignation de la problématique qui m'a semblé travailler le titre est venu se superposer ici, sur l'injonction du sous-titre, un triple questionnement : la question du théâtre (tragique) ; la question du mythe (occidental) lui-même (si tant est, nous commençons justement d'en douter, qu'il soit jamais simplement lui-même) ; et enfin, la question de l'art (non seulement les arts dits « du silence » mais aussi la musique). D'où les trois parties qui organisent ce numéro. Et je m'en tiendrai à cette seule indication, sans commenter plus avant les textes. Mais avant de laisser lire, il faut que je m'en explique brièvement.

En règle générale, le protocole de « présentation » d'un numéro de revue veut que l'on présente la teneur des textes qui le composent, tout en essayant d'en dégager un fil conducteur. Or c'est ce à quoi je me refuse ici. Non seulement car ce genre d'exercice a une fâcheuse tendance à endormir le lecteur en l'entraînant dans un somnambulisme mimétique qui ressasse (souvent mal) ce qu'on va lire, mais surtout car il risque de verrouiller à l'avance la lecture des textes, à plus forte raison lorsqu'il s'agit d'« en retenir l'essentiel ». On le sait bien, toute lecture annonce aussi une clôture.

Cela dit, rien n'empêche de dire un mot (de plus) de la problématique générale qui rassemble ces textes (mais sans doute les sépare tout autant), quitte à parler à travers eux ou à côté d'eux, voire à leur rencontre. En somme, de les traiter comme j'envisageais qu'on traite ici les textes de Philippe Lacoue-Labarthe : qu'on n'écrive pas tant *sur* eux qu'à *partir d'*eux, qu'on s'en inspire plutôt qu'on s'y soumette—pour les aggraver, les déplacer, les repenser. Bien entendu, selon la langue (notamment le français et l'anglais, sans compter les langues avec lesquelles Lacoue-Labarthe nous réapprend à penser—le grec, le latin, l'allemand), selon les modalités du discours qui conviennent à chacun(e) (qu'elles se rattachent au commentaire ou au récit, à

la biographie ou à l'autobiographie, à la réflexion philosophique ou à la pratique éditoriale, pour ne citer que les modalités empruntées et conjuguées dans cet ensemble de textes ; et il faudrait déjà commencer, mais ce n'est pas le lieu de le faire, par se poser la question du genre, laquelle aura aussi été une hantise de Lacoue-Labarthe).

Pour esquisser à grands traits une première idée de ce qui se joue dans le présent recueil et « pour faire au moins semblant, comme le dit Lacoue-Labarthe dans le texte inédit que nous faisons paraître ici, de ne pas confirmer à l'avance le discours philosophique », je procéderai donc selon une stratégie que connaissent bien les lecteurs de Lacoue-Labarthe : celle du détour. C'est-à-dire de l'exemple.

Le détour

Le détour ou l'exemple, ce sera une sculpture : l'*Obélisque brisé* de Barnett Newman, en première de couverture de ce numéro. Il faudrait dire plutôt *les* obélisques brisés, puisque, dans la version que nous reproduisons, il y en a deux... comme pour signaler l'exigence mimétologique de l'art, sans laquelle il n'y aurait ni mythe ni moderne. Sans doute un seul *Obélisque brisé* suffit-il pour marquer cette exigence, mais le photographe de la sculpture, qui en fut aussi le forger et en la circonstance l'installateur, a voulu (et à bon droit) y insister. Comme il a voulu insister sur la désolation—la sobriété—hivernale, ce dehors hors duquel surgissent ici l'art et sa puissance, ou mieux, l'art *comme* (volonté de) puissance : l'Égypte solaire d'où sont issus les obélisques et, faut-il l'ajouter, les pyramides (vu qu'elles y figurent aussi, comme supports tenus des obélisques) pour affronter le désert de l'être et rejoindre le royaume des morts. Tout cela, là encore, l'œuvre de Newman le donne déjà à voir, du moins l'implique d'emblée, en l'absence de la morne blancheur de l'arrière-plan ou du décentrement des sculptures qui l'aggrave. Mais peut-être, comme semble l'indiquer avec raison le photographe, n'était-il pas tout à fait inutile de le rappeler.

Or, bien entendu, ce n'est qu'un versant de l'histoire (car j'ai en effet la faiblesse de penser que la sculpture de Newman raconte, fût-ce pour l'interrompre, une histoire—celle, on s'en serait douté, de l'art) : les obélisques sont brisés, et qui plus est renversés. Qu'est-ce à dire ? Non pas simplement que les rayons de soleil figés ne pointent plus vers la lumière du divin (Rê, ou plus tard Apollon, diront les Grecs) mais sont (dé)tournés, comme pour annoncer l'athéisme, vers la matérialité de la terre (Osiris, Dionysos), ou encore que la toute-puissance antique—l'exaltation même—se solde nécessairement par la ruine romantique (Shelley : « Nothing besides remains... »), mais peut-être

d'abord ceci—et ce n'est bien sûr qu'une hypothèse, assurément la plus comode—que l'art, ce n'est pas seulement, ce n'est peut-être aucunement l'érection d'une stèle (et, à terme, la production d'un mythe). Ou encore, ce n'est pas, pour emprunter l'expression à Newman, « the *rhetoric* of exaltation¹ ». Rhétorique, du reste, qui n'est pas le seul fait de l'art, disons, classique, ni même de l'art tout court. Il est aussi celui, comme le savait très bien Newman et comme s'est acharné à le montrer Lacoue-Labarthe, de la philosophie : c'est, on s'en souvient, ce que Lacoue-Labarthe nomme l'« onto-stélé-logie », c'est-à-dire cette logique par laquelle la pensée (métaphysique, en l'occurrence) s'est de toujours déterminée par une présentation solidaire de la stèle. (Je cite pour mémoire : « Quelque chose comme une *onto-stélé-logie* soutient, *étaye* ou *étançonne*, dans son entier déploiement, l'histoire de la métaphysique. [...] La pensée (métaphysique), la *théorie*, est dans son essence fictionnante, *installatrice*. [...] La philosophie aura toujours été affaire d'*erection*². »)

S'il est vrai que l'art, des (très) Anciens aux (très) Modernes, s'est donné pour tâche d'élever ou surélever, de soulever ou relever l'expérience (en l'existence, l'être, la vérité, l'esprit, l'essence, la Chose, le divin, etc.—bref, en tout ce qui s'arroge une quelconque transcendance), autrement dit, s'il est vrai que l'art est de l'ordre d'une présentation sacrée ou sacralisante (« *installatrice* »), est donc affaire d'onto-stélé-logie (comme l'a pensé pratiquement toute l'esthétique occidentale, y compris Heidegger), les obélisques de Newman semblent nous dire aussi autre chose : non pas simplement l'inverse ou l'opposé, lequel ne ferait que maintenir dialectiquement l'arbitrage entre haut et bas—philosophiquement parlant, entre la position et la négation, ou esthétiquement parlant, entre le beau (la forme) et le sublime (la destruction de la forme), ou encore politiquement parlant, entre le pouvoir et la résistance (l'obélisque de Newman, il est vrai, répondait *aussi* au Washington Monument : nous sommes en 1963, lorsqu'un autre Luther, roi de la non-violence celui-là, y vient désobéir aux autorités constituées), etc.—mais, plus fondamentalement, l'art éprouvé comme *la présentation en tant que telle*, autrement dit, l'expérience libérée, dans son principe du moins, du mythe. Soit : la césure ou la brisure de « la religion de l'art » (Hegel), c'est-à-dire aussi de l'*histoire* de l'art. (Et c'est pourquoi il fallait nommer l'obélisque *broken*, et non *inverted* ou *upturned*.) Je cite cette fois Newman (un peu longuement, mais cela vaut le détour) :

So strong is the grip of the *rhetoric* of exaltation as an attitude in the large context of the European culture pattern that the elements of sublimity in the revolution we know as modern art, exist in its effort and energy to escape the pattern rather than in the realization of a new experience. [...] The question that now arises is how, if we are living in a time without a

legend or mythos that can be called sublime, if we refuse to admit any exaltation in pure relations, if we refuse to live in the abstract, how can we be creating a sublime art? We do not need the obsolete props of an outmoded and antiquated legend. We are creating images whose reality is self-evident and which are devoid of the props and crutches that evoke associations with outmoded images, both sublime and beautiful. We are freeing ourselves from the impediments of memory, association, nostalgia, legend, myth, or what have you, that have been the devices of Western European painting. Instead of making *cathedrals* out of Christ, man, or “life,” we are making it out of ourselves, out of our own feelings. The image we produce is the self-evident one of revelation, real and concrete, that can be understood by anyone who will look at it without the nostalgic glasses of history. (Newman 581–82)

En lisant d’assez loin, on croirait presque lire Lacoue-Labarthe. S’y rassemblent non seulement bon nombre des problématiques majeures de sa pensée—la question du mythe, du moderne, du sublime, de la mémoire, de l’expérience, etc.—mais on y trouve surtout la mise en cause fondamentale de l’art comme étayage et élançonnement (« the props and crutches »), ainsi que l’idée d’une présentation qui ne renvoie à aucune transcendance (« the self-evident [image] of revelation, real and concrete »), d’une *Darstellung* évidée, ou comme le dit ici Jean-Christophe Bailly, d’une « épreuve de l’immédiat » : « la présentation tout entière » d’où, précise Bailly, « s’évade » le mythique. C’est d’ailleurs si vrai que Lacoue-Labarthe reconnaîtra dans le texte de Newman une certaine sobriété « saluant ainsi, dit-il, l’art enfin lui-même, c’est-à-dire l’art étranger à son concept³ ».

Mais là s’arrête peut-être le rapprochement, du moins s’y complique-t-il de façon vertigineuse. Car s’il y a bien chez Newman interruption ou sortie du mythe, en tout cas son exigence, celle-ci se soutient malgré tout d’un désir d’exaltation et d’absolu : « We are reasserting, écrit Newman, man’s natural desire for the exalted, for a concern with our relationship to the absolute emotions. » (Newman 581) Tout se passe donc comme si l’art, même (et peut-être *surtout*) celui qui (se) présente (comme) la défaillance du mythe, ménageait toujours et inévitablement un point (infime, certes, mais infiniment périlleux) où tout risque de se renverser dans le renversement même, c’est-à-dire où la brisure du mythe se trouve à son tour érigée, figée, ou mieux, statufiée, *en son instabilité même* : en un mot, mythifiée. Autrement dit, la césure du mythe n’est pas à l’abri du mythe, de sa pétrification, de son absolution : d’une « remythologisation⁴ ». On n’est donc pas sorti, on n’est peut-être jamais sorti de l’auberge : du mythe. « L’absence de mythe, disait Georges Bataille, est aussi un mythe⁵ ».

Et pourtant, Bataille le savait bien, ce point difficile d’équilibre où furtivement se stabilise l’instable, où la pointe du pyramidion renversé de l’obélisque brisé rejoint celle, qui la soutient, de la pyramide, cet apex profond où

le mythe *tient* à son absence, ce n'est rien d'autre que la condition du paraître, la possibilité du révéler. Ou pour le formuler autrement : en ce point le sens (signifié) se retirerait pour exposer le manque (signifiant), c'est-à-dire ce que Jacques Lacan nomme « le tenant-lieu de la représentation », là où, selon Robert Kilroy, la déconstruction (derridienne) s'analyse, ou inversement, où l'analyse (lacanienne) se déconstruit. Ou encore, traduit dans le registre du sujet musical, tel du moins que Sarah Hickmott en subit ici les manipulations : en ce point se nouerait la tension apparemment antinomique entre un sujet « catacoustique » pré-figural et son écho « acousmatique » en une figure transcendante (maternelle, en l'occurrence).

Thorikos

Or, ce point où la (re)présentation creuse sa propre condition (imprésentable) de possibilité, c'est très précisément ce que nomme ici, archéo-logiquement, le théâtre de Thorikos. C'est-à-dire aussi *empiriquement*, « si tant est, comme le remarque ici Philippe Lacoue-Labarthe, qu'on puisse considérer, provisoirement, que dans l'empirisme quelque chose résiste au philosophique, ou du moins annonce la possibilité, fragile, de lui résister ». Car, comme le soulignent Aristide Bianchi et Leonid Kharlamov, c'est l'*expérience* du théâtre qui permet à Lacoue-Labarthe de « renvoyer la philosophie à une théâtralité originare », à son « impensé théâtral », « comme une sorte de défi et d'interruption du flot de la spéculation ». C'est que la pensée—et celle de Heidegger est l'exemple le plus patent—qui se débarrasse du théâtre et donc de la *question* de la mimésis s'expose non seulement à la logique de cette dernière mais, plus gravement, à « une logique de fictionnement politique ». C'est-à-dire, en aval, à une réactualisation des mythes, dont entre autres se nourrissent, ainsi que le met ici à vif Nidesh Lawtoo à partir de ce qu'il appelle « l'inconscient mimétique », les populismes du 21^e siècle—entendre (puisque'il faut bien se rendre à l'évidence) : les nouveaux fascismes, éminemment aux États-Unis mais non moins dangereusement en Europe. Et d'autant plus dangereusement (et contagieusement) à l'âge des « simulations hypermimétiques ».

Le théâtre serait donc cet espace où s'éprouve la césure de la mimésis, à partir de laquelle il y a, il peut y avoir *scène*. Encore faut-il s'entendre sur ce que veut dire « scène ». Il n'est évidemment pas question de revenir, en l'espace de cette présentation, sur tous les enjeux que recèle le scénique chez Lacoue-Labarthe, sauf peut-être à dire, en forçant un peu le trait, qu'il ne s'agit pas d'*opsis*. Au sens du spectacle, du moins à celui du spectaculaire. Au contraire, que ce soit dans sa pratique ou sa pensée du théâtre, il s'agit pour Lacoue-Labarthe de « casser le spectacle », un peu comme Newman casse la sculpture.

Il n'y a ainsi aucun hasard si c'est Thorikos, théâtre on ne peut plus sobre, qui viendra en quelque sorte emblématiser l'enjeu de la (re)présentation. Non pas simplement parce que ce « nom-lieu » présente originairement la *technè* du théâtre (l'art), mais parce que s'y manifeste concomitamment celle de la puissance (la politique). Site, en conséquence, doublement originaire et doublement technologique : comme le donne à voir ici Claire Nancy, les entrées par où auraient apparu et disparu derrière l'estrade (à peine une scène) les acteurs étaient en fait des galeries donnant accès à une mine d'argent, source pour Athènes de richesse et fatalement de subjugation – externe : elle alimentait les guerres (contre les Perses), interne : elle forçait au travail les esclaves (dans des conditions, on s'en doute bien, épouvantables). D'entrée de jeu, donc, la *technè* théâtrale révèle la *technè* militaro-capitaliste, c'est-à-dire l'horreur occidentale de la volonté d'une pleine maîtrise du monde.

Nous voilà bien loin d'un théâtre, légion chez les philosophes, qui se limiterait à une conception purement abstraite. Rien n'est en effet plus grave pour Lacoue-Labarthe, d'un point de vue éthico-politique, que la question de l'art, rien n'y est plus imbriqué que la *technè* du pouvoir. (À cet égard, il n'y a évidemment rien de fortuit à ce qu'on parle de l'*art* de gouverner.) Au reste, moyennant un déplacement dans le temps et l'espace (de sorte que nous soyons comme à cheval sur l'origine grecque, avec d'un côté l'antiquité orientale, de l'autre la (post)modernité occidentale), la sculpture de Newman ne dit peut-être pas autre chose : l'art, y compris celui qui défie ou dénonce le pouvoir, qui cherche à le déjouer ou le défaire, s'y présente—s'y *dresse*—comme inséparable de l'apothéose (en l'occurrence, pyramidale) de la volonté (architecturale) de puissance, sous laquelle sans doute l'horreur était aussi à l'œuvre⁶.

Dionysos

On sait que cette imbrication originaire entre l'art et la politique, entre la *technè* de la présentation et celle de la puissance, Philippe Lacoue-Labarthe l'aura vécue, à l'instar de Hölderlin, dans la détresse—plus précisément, dans la *sobriété* de la détresse, comme pour contrecarrer l'ivresse que la découverte de cette coïncidence, mais surtout le désir de la maîtriser, suscitent aussi immanquablement. « Reste [en effet] l'affect... », comme le rappelle ici Ginette Michaud. Ou pour le dire autrement : à Thorikos danse Dionysos (« chant du bouc » oblige). De quoi faire communauté, donc, mais déjà la tragédie, dès Euripide, chante sa fin, ainsi que le retrace à son tour John McKeane.

Sa fin, et donc l'essor de son mythe comme *question*. Or, selon Lacoue-Labarthe, c'est bien sous la figure de Dionysos que se déploie, de Nietzsche à Bataille, la question philosophique (métaphysique) du mythe, c'est-à-dire la

question de la *forme* : la présentation spéculative face à sa vérité chtonienne. *Dionysos philosophos*. Et c'est au fond la question du moderne depuis au moins le romantisme.

Question dont Heidegger, comme Hegel avant lui, a voulu se débarrasser. En vain : l'expulsion du mythe, de la question de la forme, de la mimèsis donc, ne s'enfoncera que plus profondément dans le sol du discours philosophique, y agissant secrètement à la manière de ce qu'on pourrait appeler, avec l'aide de Jean-Luc Nancy (et à travers lui d'Augustin), une « exclusion interne », logique paradoxale que Lacoue-Labarthe condensait parfois sous le terme d'« *extime*⁷ ». Aux côtés de la figure du Juif, donc, celle de Dionysos continuerait sans relâche son travail souterrain au cœur du complexe historico-métaphysique de l'Occident.

Le retour

Au printemps donc, saison féconde des dionysies, la plupart de ceux et celles dont les textes sont ici rassemblés étaient venus à Dublin répondre, dix ans après la disparition de Philippe Lacoue-Labarthe et pour l'accompagner dans la mémoire—l'avenir—de la pensée, à l'injonction de la césure-répétition « modernité du mythe ». Qu'ils en soient remerciés⁸. En attendant que l'hiver arrive ou revienne (à la vérité il est *là* : ce numéro en témoigne, et bien au-delà de sa date de parution⁹), à cette injonction fait écho une autre, laquelle de loin de loin n'a cessé de résonner en nous hors de nous : « Tout est à repenser. »

Trinity College Dublin

Notes

1. Barnett Newman, « The Sublime is Now » (1948), *Art in Theory, 1900–2000*, Charles Harrison et Paul Wood, éd. (Blackwell : Oxford, 2003), 581.
2. Philippe Lacoue-Labarthe, « Typographie », *Mimesis des articulations*, Philippe Lacoue-Labarthe et al., éd. (Paris : Aubier-Flammarion, 1975), 199.
3. Philippe Lacoue-Labarthe, « Sublime (problématique du) », *Encyclopædia Universalis* (Paris : Encyclopædia Universalis France, 1991), 732.
4. Philippe Lacoue-Labarthe, *Agonie terminée, agonie interminable*, Aristide Bianchi et Leonid Kharlamov, éd. (Paris : Galilée, 2011), 89.
5. Georges Bataille, « L'absence de mythe » (1947), in *Œuvres complètes XI* (Paris : Gallimard, 1988), 236.
6. Mais il faut parler ici avec précaution. Car, comme s'accordent à le dire les égyptologues, l'esclavage, tel qu'il se pratiquait dans la Grèce antique, n'existait pas en Égypte ancienne, pas du moins avant la période ptolémaïque. On sait toutefois que certaines formes de servitude étaient bien pratiquées, ce qui expliquerait aussi le récit biblique de l'Exode. Quoi qu'il en soit, l'absence d'esclavage « à la grecque » en Égypte antique ne fait qu'aggraver la question éthico-politique (s'entend ici, l'horreur) impliquée dans l'origine occidentale de l'art.
7. Philippe Lacoue-Labarthe, *La réponse d'Ulysse et autres textes sur l'Occident*, Aristide Bianchi et Leonid Kharlamov, éd. (Paris : Lignes/IMEC, 2012), 65.

8. Je tiens aussi à remercier le Trinity Long Room Hub et le Arts and Social Sciences Benefactions Fund de Trinity College Dublin pour leur généreux soutien du colloque tenu à Dublin les 4–5 mai 2017 au cours duquel furent prononcés, dans une première version, la plupart des textes réunis ici. Enfin, je souhaite témoigner ma reconnaissance envers Aristide Bianchi et Leonid Kharlamov pour leur rigoureux travail d'établissement du texte inédit de Philippe Lacoue-Labarthe que nous reproduisons ici (« La parodie »), ainsi qu'envers Claire Nancy non seulement pour en autoriser la publication mais pour faire ici état d'un autre inédit, non moins décisif : le carnet que tenait Lacoue-Labarthe à l'hôpital à l'article de la mort, véritable « testament philosophique ».
9. J'en profite pour signaler la parution, par une heureuse coïncidence (décidément, l'hiver porte aussi ses fruits...), d'un numéro consacré à Philippe Lacoue-Labarthe dans la revue *MLN*, 132:5 (2017), dirigé par Nidesh Lawtoo et intitulé « Poetics and Politics with Lacoue-Labarthe ».



Philippe Lacoue-Labarthe. Claire Nancy ©.