



PROJECT MUSE®

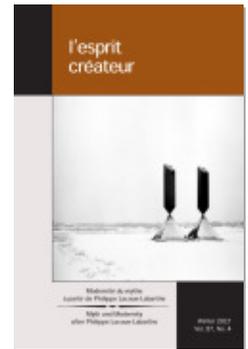
Passer au théâtre

Aristide Bianchi, Leonid Kharlamov

L'Esprit Créateur, Volume 57, Number 4, Winter 2017, pp. 10-21 (Article)

Published by Johns Hopkins University Press

DOI: <https://doi.org/10.1353/esp.2017.0037>



➔ *For additional information about this article*

<https://muse.jhu.edu/article/683806>

Passer au théâtre

Aristide Bianchi et Leonid Kharlamov

NOUS VOUDRIONS TOUT D'ABORD DIRE la difficulté pour nous de présenter ici quelque chose en cours¹. Cela fait un certain temps déjà que nous nous occupons des publications posthumes de Philippe Lacoue-Labarthe : au départ les projets semblent relativement simples puis se retrouvent très vite beaucoup plus délicats et ont l'étonnante tendance à se transformer complètement avant d'aboutir. Le recueil de textes sur le théâtre à la publication duquel nous nous attelons en ce moment ne fait pas exception.

Tout commence avec le premier livre dont nous nous sommes occupés, qui a paru en 2009, les *Écrits sur l'art*². Après la mort de Philippe Lacoue-Labarthe, nous récupérions le projet, initié de son vivant, de réunir en un volume l'ensemble des textes écrits dans la proximité d'une expérience esthétique ou dans une référence à elle. Federico Nicolao et Philippe Lacoue-Labarthe avaient parcouru la bibliographie et les archives et retenu des textes divers dans la forme, mais très clairement aimantés par une expérience, une épreuve directe de l'art. De façon pratique le rassemblement initial regroupait : des critiques, des notes d'intention pour des spectacles, des textes de plaquette d'exposition, de catalogue ou de festival, des préfaces pour monographies, des textes rétrospectifs sur les créations auxquelles il avait participé, des conférences. Cela circulait donc constamment, avec par là une fidélité certaine vis-à-vis du parcours de Philippe Lacoue-Labarthe, entre peinture, musique, cinéma, théâtre. Et, moyennant un choix, un agencement, on pouvait s'attendre à un livre étonnant. Il ne vit pas le jour.

Lorsque nous avons récupéré le projet le constat fut qu'il fallait repenser l'angle d'approche. D'abord pour une raison d'accumulation : entre les textes qui avaient été écrits dans les années qui avaient suivi l'esquisse du projet et d'autres plus anciens, oubliés alors, que nous avions retrouvés et qui venaient s'y adjoindre, cela faisait trop. Il fallait donc resserrer et décision fut prise de se concentrer dans un premier temps sur les arts dits visuels. La surprise de découvrir qu'autant de textes y étaient consacrés n'y était pas pour rien. Pourtant, même si de fait cela donnait peinture/sculpture/photographie, il ne s'agissait pas tant de corroborer une classification des arts que de suivre ce qui semblait répondre à un mouvement particulier : « l'étrange émotion » relevée par Jean-Christophe Bailly qui en fit le titre de sa préface. Voilà donc ce qui a donné les *Écrits sur l'art* avec, pour le titre, une référence à Baudelaire et

au genre général de la critique. Il nous semblait aussi que les autres textes pourraient former deux recueils à venir : l'un consacré à la musique, l'autre au théâtre. Nous savions seulement qu'ils ne pourraient ressembler exactement à celui-ci.

Après avoir fait paraître deux autres livres (*Agonie terminée, agonie interminable* et *La réponse d'Ulysse*³), nous avons mis en chantier « le théâtre » et « la musique ». Le recueil sur la musique a une histoire particulière : longtemps il nous a semblé impossible, l'ensemble de textes que nous avons réunis était trop restreint (quatre en tout) et trop en deçà de ce qui existait déjà sous forme de livres à part entière. L'épuisement des stocks du *Chant des Muses* (puis l'abandon par l'éditeur du *Sujet de la philosophie* qui contenait « L'écho du sujet ») d'une part, et d'autre part le travail entamé sur la première version de *L'« Allégorie »* sont venus renverser la donne et rendre à la fois possible et nécessaire le volume *Pour n'en pas finir, sous-titré Écrits sur la musique*⁴. Le pas suivant était ainsi tout tracé, et semblait opposer moins de résistance : place aux écrits sur le théâtre, ceux donc auxquels maintenant nous travaillons et dont nous voudrions ici présenter une trame.

Il y a cependant une remarque importante à faire. Nous avons pris nous-mêmes, un peu par facilité, puis par inertie, l'habitude de désigner dans le fil des autres ce projet sous le titre générique d'« écrits sur le théâtre ». Or il n'en est rien, ces textes qui nous retenaient dans leur rapport au théâtre ne nous retenaient pas parce qu'ils prenaient le théâtre pour thème. À la limite on ne s'y tromperait pas beaucoup si l'on titrait « Écrits sur le théâtre » les œuvres complètes de Philippe Lacoue-Labarthe et la plupart de ses essais s'articulent bien en effet, chaque fois, autour de l'effort de faire surgir le théâtre là même où l'on croyait pouvoir s'en débarrasser et en premier lieu dans la philosophie. Mais, par rapport justement aux grandes lignes de la pensée de Philippe Lacoue-Labarthe sur le théâtre (à commencer par *L'imitation des modernes*), les textes dont nous nous occupons ici nous paraissent essentiels non simplement comme des écrits *sur le théâtre*, mais plutôt en tant qu'ils ont été écrits *au théâtre* ou dans la proximité immédiate de celui-ci : dans le décalage d'un lieu que bien sûr Philippe Lacoue-Labarthe ne cesse jamais d'interroger et de mettre en question, mais dont il lui aura fallu, ici, d'abord accepter la loi. L'enjeu de ce recueil est donc de rassembler les documents de ce qu'avait été son passage au théâtre. Entendu qu'il y allait d'un pas vers autre chose, ou du moins d'un décalage assumé, c'est-à-dire aussi d'une autre responsabilité. Philippe Lacoue-Labarthe aimait citer l'injonction de Diderot « passons au théâtre » qu'il utilisait comme une sorte de défi et d'interruption du flot de la spéculation.

De même que, pour les *Écrits sur l'art*, il nous avait semblé opportun d'insérer au fil du livre un certain nombre de reproductions en regard des textes, il nous a cette fois semblé particulièrement important de ne pas laisser le théâtre lui-même dans la pure référence, mais de tenter de construire le volume de sorte que quelque chose de la traversée de la scène y soit recueilli. Cela lui donne du coup une forme et un registre inattendus : de façon pratique cela devra ressembler à quelque chose comme une succession de livrets reconstruits, à la manière de ces livrets ou dossiers qui souvent accompagnent les spectacles, réunissant la distribution (ou le générique), des textes d'intention, des entretiens, des témoignages, des articles de journaux ou tout autre document venant préciser tel aspect de la pièce. Le pari est que, moyennant un patient travail d'équilibrage et de dosage entre des textes de niveaux, de registres et de finalités complètement différents, on puisse percevoir un pôle d'attraction à la fois repris et décalé à chaque nouvelle tentative. Il y a là à la fois quelque chose de spéculatif—puisqu'il s'agit de tenir au long du recueil une expérience du théâtre—et en même temps d'immédiatement pratique : avec des choix résolus quant à ce qu'il faut inclure, ou pas, parmi ces petits documents « mineurs », mais parfois à même d'indiquer quelque chose de cette expérience. On comprend du coup également que, par rapport aux autres écrits, le projet bascule d'un statut de livre *de* Philippe Lacoue-Labarthe à un tout autre genre, celui du recueil type « textes, témoignages, entretiens ». Il nous semble que, par-delà le caractère très disparate des textes, et pour partie justement dans les vides laissés par cette fragmentation, quelque chose arrive à se jouer quant à ce pas au-delà que nous évoquions : entre les écrits où la scène se trouve convoquée (souvent pour ébranler la pensée, c'est-à-dire la philosophie, mais aussi bien la poésie) et ces textes qui, produits au théâtre et en marge de celui-ci, font intervenir la scène comme une contrainte assumée et une condition dont il faut répondre et dans laquelle il s'agit d'habiter.

Parvenus à ce point, il nous semble cependant que la description du volume et des choix éditoriaux généraux touche sa limite. La véritable question étant du coup : Quelle est donc cette épreuve du théâtre qui se donne à lire, de quelle scène s'agit-il ? Mais pour aller plus loin, nous sommes très sincèrement bien embarrassés. Il nous faudrait présupposer l'achèvement du recueil et sa lecture pour entamer le travail d'interprétation. D'autant plus que, nous devons le confesser, nous n'avons nous-mêmes aucune expérience directe de ce théâtre de Philippe Lacoue-Labarthe. Nous n'y avons jamais assisté et tout ce que nous en savons vient, presque exclusivement, de l'ensemble des documents qui forment la matière de ce chantier (défaut qui est peut-être aussi un avantage). Pour la présente occasion nous prenons donc le

parti de passer d'une certaine manière outre ces réserves et de proposer, à titre provisoire, un trajet au sein du passage au théâtre de Philippe Lacoue-Labarthe tel qu'il se dessine au fil de ce recueil. L'enjeu serait d'apercevoir quelque chose comme l'épaisseur de cette scène que Philippe Lacoue-Labarthe n'aura pas seulement convoquée, mais à la contrainte de laquelle il se sera voué. Nous isolons pour cela la séquence de sa collaboration avec Michel Deutsch, à la fois pour donner une idée de ce qu'on peut attendre du livre et pour éprouver notre propre compréhension de ce qui a pu se jouer là. Le livre lui-même excède largement la dizaine d'années qui vont de la mise-en-scène d'*Antigone* à *Sit venia verbo*, mais toute boucle est bonne à prendre pour commencer et celle-ci a le mérite d'avoir comme point de départ celui même de l'ensemble.

Le parcours commence à Strasbourg en 1977 avec *Hölderlin : L'« Antigone » de Sophocle*. Michel Deutsch, qui avait suivi quelques années plus tôt les cours de Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, revient à Strasbourg pour rejoindre l'équipe de Jean-Pierre Vincent au Théâtre National de Strasbourg et propose à Philippe Lacoue-Labarthe de porter ce texte à la scène, motivé semble-t-il par l'*Empédocle* de Grüber qu'il a vu à Berlin et par tout le travail que Philippe Lacoue-Labarthe a engagé sur la question de la représentation à partir de Nietzsche (dont il vient de traduire *La naissance de la tragédie*) et de Hölderlin (dont la « césure » focalise déjà son attention). Philippe Lacoue-Labarthe entreprend donc la traduction, met Hölderlin au programme de son séminaire (auquel les acteurs viennent assister) et commence avec Michel Deutsch le travail de mise-en-scène—d'abord avec un groupe de travail de l'École du TNS puis, la saison suivante, avec la troupe elle-même.

Ce qui rassemble ce groupe, entre le théâtre et l'université, c'est un mot d'ordre, lancé pour ainsi dire en manifeste : « casser le spectacle ». À l'horizon, Brecht bien sûr dont Philippe Lacoue-Labarthe dit qu'il aura dû apprendre la langue puisque c'était celle de l'équipe qu'il rejoignait, et Marx, ou sa version modernisée en critique de la société spectaculaire-marchande. Pour Philippe Lacoue-Labarthe comme pour Michel Deutsch, le théâtre, si englué qu'il soit dans son histoire, dans ses codes, dans sa machinerie, ou précisément même parce qu'il sonne d'emblée désuet, faux et faible, ennuyeux et inapte à susciter une identification parfaite telle que l'offre par exemple le cinéma est paradoxalement le lieu qui peut, de l'intérieur, venir arrêter la prolifération spectaculaire et mettre en question la représentation comme telle. « Casser le théâtre », mais pas abstraitement, en venant l'interrompre de l'extérieur, plutôt en revenant à ce qui se donne comme son origine, en le mettant

à l'épreuve, en faisant ressortir ses contradictions internes, en le déplaçant, en jouant à tous les niveaux la panne et l'interruption.

D'où le choix assumé de la tragédie antique, d'ailleurs peut-être pas si évident dans la recherche théâtrale de l'époque (Michel Deutsch avait jusqu'alors fait le choix de mettre en scène des textes résolument contemporains), bien qu'évidemment lié au désir de refaire le théâtre (comme on dit refaire le monde) radicalement. Une tragédie antique entendue certes comme l'origine, mais sans nulle restauration ou même nostalgie, abordée par le truchement de Hölderlin, c'est-à-dire d'emblée donnée comme inaccessible dans l'écart d'une double reprise. Puis le choix de traiter en premier *Antigone* où Hölderlin voyait déjà lui-même l'exemple d'un tragique ancien qui nous est le plus étranger.

Le choix du lieu ensuite, « hors les murs » : l'Arsenal, un ancien bâtiment militaire ne servant plus qu'à entreposer des décors d'opéra en attendant d'être rasé : rien, ou si peu, d'une scène à l'italienne. Pas de plateau, pas de coulisses et pas de scène proprement dite, mais un éclatement des espaces de jeu tout autour des spectateurs. À la place des planches une sorte de puits aussi haut que profond, reliant les étages et ouvrant au jeu, en plus de la profondeur et de la largeur, un axe vertical qui vient le démultiplier. Très peu de spectateurs aussi : une cinquantaine de places, à peine de quoi faire un public.

Le traitement de la langue ensuite, ou des langues puisqu'il s'agit de les rendre toutes (pour le chœur on entendra toujours le grec et l'allemand) et de faire ressortir leur force rythmique et leur tranchant : mélange d'étrangeté du phrasé grec, du travail rythmique de la version d'Hölderlin et du choc d'un langage direct, moderne et cru. Le jeu enfin : se libérer des codes pour aller vers quelque chose comme une simplicité calculée. Il ne nous est pas possible de nous imaginer le travail exact de direction d'acteur que cela impliquait et encore moins d'en retransmettre ou d'en interpréter le résultat. À cet égard, il nous a semblé nécessaire d'inclure, là où nous les avons, les témoignages. Car, très certainement, ce qui se joue dans le passage de Philippe Lacoue-Labarthe au théâtre se joue quelque part entre les différents registres de ces textes, dans la résonance entre les déclarations d'intention : casser le spectacle (mais de son côté, dans un registre « purement » philosophique, il dira plus tard aussi bien « casser la figure »), et la multitude de petits et grands décalages introduits au sein de la représentation et présentés comme tels ou : comment prend corps l'interruption, la panne à laquelle il s'agit de soumettre le dispositif théâtral ? Nous sommes bien sûr toujours contraints de nous soumettre à la contingence et à ce qui arrive à s'échapper de ces instants fugaces pour passer ici dans une note de projet, là dans tel détail du témoignage d'un

spectateur ou tel propos avancé sans guillemets dans une critique de journal, mais dont on devine bien que le journaliste n'est pas l'auteur. Certaines pièces fournissent à ce titre plus de matière que d'autres et *Antigone* est à cet égard d'autant mieux dotée qu'elle a connu une « reprise » l'année suivante (1978) dans un autre lieu et selon une autre disposition que nous pouvons là aussi retracer.

Distribution presque inchangée, reprise de la musique et des costumes alors qu'un nouveau site fait rejouer le dispositif spatial. Là encore, hors les murs, un lieu voué à l'abandon : les « forges », grand hangar délabré qui avait autrefois abrité un atelier de réparation de péniches. Au vertige de la fosse du premier *Antigone* (Sarah Kofman raconte la peur du vide devant les gradins sur lesquels prenait place le public) succède l'élargissement extrême des perspectives. Passé le prologue donné dans un espace restreint par un très large rideau, le levé de celui-ci découvre l'ouverture complète du fond de scène avec la ville à l'arrière-plan, la rivière par laquelle arrivera la barque de Tirésias et le crépuscule qui au fur et à mesure enveloppe la ville et la « scène ».

Au changement de lieu s'ajoute une deuxième modification, un nouveau spectacle même : *Pain et vin* (d'après l'élégie de Hölderlin *Brot und Wein*). Alors que dans le premier *Antigone* on voyait Hölderlin errer dans l'espace de la représentation et hanter en quelque sorte la tragédie en train de se jouer, cette fois-ci *Antigone* se joue sans lui et c'est ensuite qu'il revient sur les lieux pour une nouvelle représentation. Paradoxalement, cette petite forme qui n'a donné lieu qu'à peu de témoignages est le seul spectacle pour lequel nous avons de véritables traces du travail à la fois « dramaturgique » et « scénique » de Philippe Lacoue-Labarthe, puisque nous en avons un premier « script ». *Pain et vin* ne présente que deux personnages : Hölderlin principalement et, en retrait, Zimmer, le menuisier qui le loge à la fin de sa vie. Le spectacle se donne à minuit, dans le même hangar, mais pris dans une tout autre perspective : un mur cette fois borne la vue. Hölderlin vient lire son poème, ponctué d'interruptions et de déclarations. Le décor est minimal, bordé d'une table et d'un petit clavecin. Au départ Hölderlin est dans une fosse où il retournera sporadiquement, marquant les moments où il remonte sur la « scène » et recroise l'espace de jeu de Créon et Antigone.

Trois ans plus tard, Michel Deutsch et Philippe Lacoue-Labarthe reviennent à la tragédie avec *Les Phéniciennes* d'Euripide⁵. Si cette fois il s'agit bien directement d'une tragédie grecque, s'il y a même tout un travail extrêmement attentif sur la diction du texte original grec qui pour le chœur vient doubler le français (l'actrice Dido Likoudis travaille avec Xenakis pour retrouver la musicalité du texte), là encore nulle nostalgie ou restauration. Le choix est

justement celui d'une tragédie tardive, considérée par la tradition comme secondaire ou déjà décadente par rapport à Eschyle, Sophocle et l'âge glorieux de la tragédie grecque. Une tragédie qui donc n'est plus vraiment telle, qui assume sa fin et questionne les fondements d'une Grèce qu'Euripide voit s'effondrer. À ce dispositif interprétatif dans lequel la Grèce, au moment de sombrer, se renvoie à elle-même sa sauvagerie archaïque et refoulée répond un principe scénique impressionnant. Puisque cette fois-ci nous sommes vraiment au théâtre, il faut décaler la salle à l'italienne en y installant le décor, qui n'est autre qu'une copie de l'Érechthéon (le temple le plus archaïque de l'Acropole), mais présenté de biais, sur le côté du plateau (presque dans les coulisses) et perpendiculairement à l'axe de regard reliant la salle au mur de fond resté nu. C'est dans l'écart de ce pivot, s'affrontant à la fois aux spectateurs et au temple, que vient se jouer la tragédie.

Sit venia verbo, la dernière pièce à laquelle Michel Deutsch et Philippe Lacoue-Labarthe collaborent et, de façon générale, la dernière mise-en-scène à laquelle il aura véritablement œuvré, semble très différente des précédentes. Pas de texte préexistant, une intrigue moderne et un sujet d'actualité brûlant. Trois personnages seulement : Meister—le grand philosophe (pensez Heidegger bien sûr, mais aussi tout autre penseur compromis : Hamsun et Benn reviennent souvent en référence) ; Lerner—un ancien disciple chargé de l'interroger dans le cadre d'une commission de dénazification ; et Mme Gottlieb—diaconesse chargée de prendre soin de Meister, mais aussi de le surveiller. Ce texte est en général largement méconnu. En partie parce qu'il a été noyé dans le tourbillon de l'affaire Heidegger comme une énième contribution polémique, en partie parce que pour des raisons apparemment anecdotiques il a été publié sous la seule signature de Michel Deutsch⁶—mais sans doute aussi, plus profondément, parce que si l'on voulait chercher à partir de Philippe Lacoue-Labarthe à tirer des leçons du silence de Heidegger sur son engagement dans le mouvement nazi on avait pour cela *La fiction du politique*, parue peu auparavant, et qu'il n'y avait nul besoin de se référer en outre à du théâtre, toujours ambigu ou ambivalent et qu'il fallait encore interpréter. Il se passe cependant ici quelque chose de singulier, d'une ironie qui donne le vertige. On sait que de façon générale toute l'opération proprement « philosophique » de Philippe Lacoue-Labarthe, dès les tout premiers textes (c'est-à-dire « Typographie »⁷), consiste à renvoyer la philosophie à une théâtralité originelle à laquelle elle échappe d'autant moins qu'elle croit s'en débarrasser à peu de frais en chassant les comédiens. C'est également ce geste, au fond platonicien, que Philippe Lacoue-Labarthe reproche à Heidegger dans la *Fiction du politique* : s'être débarrassé avec hauteur de la question du théâtre et de la

mimèsis pour se fourvoyer dans une logique de fictionnement politique, c'est-à-dire une logique profondément mimétique, mais qui restait, du fait là encore de la relégation du théâtre, fondamentalement impensée. On entrevoit du coup la complexité et l'ampleur de l'opération de *Sit venia verbo* : placer cette relégation et ce fourvoiement sur la scène elle-même, et dans la forme d'un personnage de théâtre. Et doublement, puisque non seulement il en fait le sujet de la pièce mais l'inscription sur la scène est redoublée par un scénario dans lequel Meister est enfermé dans les ruines du théâtre de la ville, seul bâtiment encore debout, avec pour seule possibilité l'affrontement, le dialogue—parole contre parole—avec son ancien disciple.

Il est très difficile ici de plonger dans le détail de l'effort déployé par Michel Deutsch et Philippe Lacoue-Labarthe pour faire entrer le philosophe sur la scène. Ce qui ne manque pas de frapper toutefois est la matrice proprement tragique, au sens classique du dispositif : le théâtre réduit à deux personnages avec un troisième en retrait faisant office de chœur ; une intrigue qui tourne, comme le préconise Aristote, autour de la reconnaissance—avec à l'horizon l'enjeu du mal et de la responsabilité, sans que ceux-ci puissent apparaître comme une donnée ou une évidence, plutôt une question vers laquelle se porte la pièce elle-même. La tragédie certes se retrouve empêchée : la reconnaissance n'a pas lieu, l'agôn des répliques et des questions ne se résout en aucune réponse, le dénouement proprement dit se trouve relégué hors-scène—une voix off à la fin de la pièce annonce la réhabilitation de Meister et le suicide de Lerner quelques années plus tard. Il n'empêche que l'on se trouve frappé d'arriver, au terme du parcours qui va d'*Antigone* à *Sit venia verbo* en passant par *Les Phéniciennes*, à une sorte d'acceptation d'un dispositif qu'il avait tout d'abord fallu résolument neutraliser. Comme si l'on assistait, de pièce en pièce, à partir d'une mise à distance radicale, à un mouvement vers la tragédie et vers le théâtre : d'*Antigone* donnée hors-salle et à travers la médiation de Hölderlin aux *Phéniciennes*, tragédie-limite donnée cette fois dans un théâtre à l'italienne moyennant un pivot de la scène, puis enfin à *Sit venia verbo* qui reprend en quelque sorte la structure originelle de la tragédie et assume la scène du théâtre jusqu'à l'inscrire dans la pièce elle-même.

C'est évidemment un raccourci grossissant, mais prenons-le un instant comme hypothèse de travail. Ne serait-ce que pour voir d'où un tel mouvement peut provenir et où il peut se diriger. Le dispositif tragique de *Sit venia verbo*, par une intrigue qui se déploie à partir de l'affrontement des paroles, pointe vers une force immédiate du dialogue (c'est-à-dire, aussi bien, du mal-entendu). Il s'agit tout à la fois de composer et de mettre en scène ce dialogue

comme l'enjeu même de la représentation. Philippe Lacoue-Labarthe revient à plusieurs reprises sur l'effort d'écriture et de mise en œuvre de ce qui se donne comme une figure de philosophe : un type de parole qui, une fois exposé au théâtre, privé de ses outils (l'écriture surtout) et sommé de s'expliquer, ne peut plus tenir la posture du professeur, ne peut plus s'appuyer sur toute la théâtralité à la fois fausse et inavouée de la pose philosophique, mais ne peut pas davantage rejoindre le terrain d'où le disciple vient l'interroger et lui demander des comptes. L'intrigue se joue dans cet écart d'un dialogue qui ne se noue pas : l'attente d'une réponse de Meister, l'impossibilité de trouver l'autorité pour le mettre en question. Paroles en opposition l'une à l'autre, mais surtout avant cela en décalage, se manquant, ne pouvant que se manquer puisque du « philosophe » à l'« interrogateur » les répliques ne trouvent nulle pierre de touche commune pour s'adresser l'une à l'autre, ni même au fond s'assurer suffisamment soi-même et se faire entendre. Ce qui fait ici scène : l'écart entre elles et en elles-mêmes des paroles proférées. L'écart des voix.

On rejoint ici ce qu'on aurait aussi bien pu sans doute affirmer dès le départ avec la caution de « Scène » (le double échange de lettres à dix ans d'écart entre Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy⁸) : il y a, pour Philippe Lacoue-Labarthe, toujours une scène associée à la parole, un écart entre ce qu'elle énonce, le lieu dont elle provient, là où elle est adressée et ce dont elle s'autorise. Il suffit que cet archi-théâtre passe par l'amplification pour faire, volontairement ou non d'ailleurs, théâtre. Une amplification qui n'est pas même seconde ou rajoutée, mais qui est immédiatement à l'œuvre dans toute profération. L'art du théâtre : se mettre à l'écoute des contraintes de cette profération.

Aussi n'est-il nullement étonnant que Philippe Lacoue-Labarthe entende l'acte théâtral, la mise-en-scène, comme une mise en espace des voix. « Mise en espace » est le terme utilisé lorsqu'en 1981 (entre *Antigone* et *Les Phéniciennes*), Michel Deutsch et lui répondent à l'invitation de présenter sur scène un texte de Geneviève Huttin, *Seigneur*, un long poème en prose non prévu pour le théâtre⁹. « Mettre en espace » signifia alors distribuer le texte entre deux comédiennes. Il n'était pas question d'en faire un dialogue plein (entre deux sujets qui viendraient s'interrompre, se répondre ou se compléter), mais d'introduire une tension où les deux voix et la distribution spatiale aillent de pair, comme une condition. Il s'agissait indissociablement de faire entendre et de faire scène. Comme chaque fois sans doute. Quelques années plus tard, Philippe Lacoue-Labarthe écrira un texte en réponse à un spectacle distribuant entre trois comédiens « La condition des soies » d'Annie Zadek¹⁰. Le texte en réponse a pour titre « La condition des voix », nous en citons abruptement la

conclusion : « Moi, la voix qui parle, je suis une autre voix. Moi, je suis un théâtre. »

À ce point une objection se présente et il a été pour nous impossible de l'ignorer. C'est celle que Jean-Luc Nancy oppose obstinément à Philippe Lacoue-Labarthe dans les deux échanges de *Scène* : si l'essence du théâtre se réduit à une archi-scène ou une scène transcendante de la parole, est-ce qu'on ne perd pas de vue au fond ce qui semble faire la spécificité du théâtre : l'épreuve de l'espace ? Est-ce que cette archi-scène n'est pas une façon en fin de compte de faire l'économie de la scène elle-même ? En même temps qu'une question théorique, pour nous c'est aussi une question tout à fait pratique : les textes dans lesquels Philippe Lacoue-Labarthe confronte la philosophie à son impensé théâtral en pointant telle ou telle « scène » font-ils partie d'une épreuve du théâtre ? On se pose en permanence la question de la délimitation du recueil, y compris par exemple quant à l'échange « Scène » lui-même : doit-on considérer qu'il se range au titre des essais sur les enjeux du théâtre ou qu'il participe de l'expérience de la scène ? Et, à l'autre bord mettons, le texte qui dans *Phrase* se donne sous le titre de « Scène » (« Phrase XVII »¹¹), faut-il le reprendre ? ou s'agit-il d'autre chose ?

Il nous semble cependant, et c'est aussi pour cela qu'il nous a paru important de tracer ce parcours d'*Antigone* à *Sit venia verbo*, que si la scène surgit bien d'une fêlure antérieure, originaire ou plutôt transcendante dans la profération, elle ne manque pas pour autant d'épaisseur, elle se dispose à chaque fois spatialement. Il y a à cela des indications dans *Scène II* (« Dialogue sur le dialogue »), lorsque Philippe Lacoue-Labarthe dit dans sa dernière réponse que le théâtre prend en charge la diction, c'est-à-dire, précise-t-il, la « musique » qui « peut bien se passer de Muse », mais qui « en revanche, toujours adressée et toujours exigeant l'entente » est celle « qui espace¹² ». *Phrase* bien sûr énigmatique et paradoxale puisque c'est la musique qui vient ouvrir la spatialité de la diction entre adresse et entente, et assumer le caractère physique de cet espace : la distance à traverser, la résistance, là encore la nécessaire amplification.

Quelque temps plus tard, dans les notes sur le théâtre antique de Thorikos¹³, on trouve ces phrases sur l'origine du théâtre : « Dès qu'il y eut cette césure spatiale, ils purent venir » ou « ils viennent de là en fait, de ce vide (...) ».

Nous sommes longtemps restés hébétés par ce texte tardif et inachevé, notes fragmentaires, difficiles à transcrire et à ordonner, jetées sur quelques pages d'un petit carnet dans le souvenir de la visite de ce lieu. Méfiants aussi quant à l'éclat d'un certain nombre de formulations, nous disant que si elles avaient bien été écrites elles n'avaient pas pour autant été autorisées. Que la

césure vienne prendre corps spatialement pour s'identifier au théâtre lui-même nous semblait à la fois éminemment limpide et, en même temps, transgresser imprudemment son statut transcendantal. Cependant, l'une des surprises du travail de rassemblement de ce recueil aura été de rencontrer, à l'autre extrémité du parcours, dans la brochure du premier *Antigone*, ce programme alors noué au geste radical de dislocation du dispositif tragique : « trouver l'espace de la césure ». Citons encore :

Notre parti, exorbitant et limpide : jouer la césure. Plus exactement : marquer la césure. À commencer par celle que représente, entre les Grecs et nous (c'est-à-dire entre le théâtre et nous), Hölderlin. C'est pourquoi nous avons « déplacé » Antigone. Pas du tout pour abandonner la scène ; et sans imaginer un seul instant qu'il serait possible de se retrouver « ailleurs », de passer à « autre chose » ou de « sortir » du théâtre. Mais, oui, pour disjoindre la scène, en troubler la légitimité—faire l'épreuve, sur place, de la dislocation calculée à laquelle Hölderlin avait soumis la tragédie. Trouver l'espace de la césure. Il suffit, peut-être, d'un pas—ou d'un léger recul [...] ¹⁴

Pour revenir à ce trajet que nous évoquions, de la multiplication des précautions et gestes de rupture (*Antigone*) à une focalisation sur le dialogue (*Sit venia verbo*), il n'y a pas là passage à autre chose : ni abandon du théâtre au profit d'un genre réduit ni renoncement à l'exigence de « casser le spectacle ». Le travail sur le lieu participe du même mouvement que le travail sur la langue. La mise en scène d'*Antigone* déjà prenait ce pari : « faire entendre le texte ». Pour le faire entendre encore fallait-il ouvrir un espace où il pût résonner.

C'est dans l'intervalle (passage, peut-être brèche) où s'identifient l'exigence du texte et l'exigence du jeu que viennent se placer les jalons de ce recueil selon les différences multiples des occasions—celles qui ont donné lieu aux divers spectacles et celles qui ont suscité entretiens, hommages et textes rétrospectifs. Nous avons cherché à suivre une ligne d'ancrage dans ces circonstances, selon un sillon forcément scandé par les mises en scène, ponctuée de retours et d'interruptions.

Un texte cependant se détache de ce fil résolu : les notes que nous avons brièvement évoquées plus haut, consacrées au théâtre de Thorikos. Il nous a paru à la fois problématique et nécessaire de les publier. Il ne nous semblait pas possible de les faire paraître isolées, et pas davantage de les surcharger de commentaires tentant d'en canaliser la lecture. Elles figureront ainsi à la fin de ce recueil que nous préparons des traces du passage de Philippe Lacoue-Labarthe au théâtre, à la condition de tout le reste.

Nous nous arrêtons là. Il n'y a pas de conclusion, elle est de fait *à paraître*. Nous espérons, en attendant, avoir réussi à donner une idée de la force et de l'épaisseur que l'écho du passage de Philippe Lacoue-Labarthe *au théâtre*

vient apporter aux textes qu'il a consacrés à la *mimèsis* et à la scène et que nous connaissons.

Notes

1. À quelques modifications près, le présent texte a été écrit pour répondre à l'invitation de Hannes Opelz à venir parler du travail éditorial en cours autour des œuvres posthumes de Philippe Lacoue-Labarthe. Il fut également l'occasion pour nous de mettre à plat les problèmes et les solutions nés du projet de publier les textes que Philippe Lacoue-Labarthe avait écrits à l'occasion de son travail au théâtre. Ce projet doit conduire à la publication en 2018 du recueil *Au théâtre (textes, témoignages, entretien)*—titre provisoire—chez Christian Bourgois au sein de la collection « Détroits ». La tâche d'introduire à un livre alors même que le travail de rassemblement, de sélection et d'établissement bat son plein ne nous semblait pouvoir être assumée que dans l'inscription éphémère, sur le moment, d'une présentation de colloque. Aussi avons-nous pris le parti de laisser délibérément au texte qui suit son caractère oral.
2. Philippe Lacoue-Labarthe, *Écrits sur l'art*, Aristide Bianchi et Leonid Kharlamov, éd. (Dijon : Les presses du réel/Mamco, 2009).
3. Philippe Lacoue-Labarthe, *Agonie terminée, agonie interminable (sur Maurice Blanchot)*, Aristide Bianchi et Leonid Kharlamov, éd. (Paris : Galilée, 2011) ; Philippe Lacoue-Labarthe, *La réponse d'Ulysse et autres textes sur l'Occident*, Aristide Bianchi et Leonid Kharlamov, éd. (Paris : Lignes/IMEC, 2012).
4. Philippe Lacoue-Labarthe, *Pour n'en pas finir (Écrits sur la musique)*, Aristide Bianchi et Leonid Kharlamov, éd. (Paris : Christian Bourgois, 2015).
5. Euripide, *Les Phéniciennes*, Claire Nancy et Philippe Lacoue-Labarthe, trad. (Paris : Belin, 2007).
6. Michel Deutsch, *Sit venia verbo* (Paris : Christian Bourgois, 1988).
7. Philippe Lacoue-Labarthe, « Typographie », in *Mimèsis des articulations* (Paris : Aubier-Flammarion, 1975).
8. Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *Scène* (Paris : Christian Bourgois, 2013).
9. Geneviève Huttin, *Seigneur* (Paris : Seghers, 1981).
10. Annie Zadek, *Nécessaire et urgent suivi de La condition des soies* (Paris : Les Solitaires Intempestifs, 2016).
11. Philippe Lacoue-Labarthe, *Phrase* (Paris : Christian Bourgois, 2000), 99–108.
12. Lacoue-Labarthe et Nancy, *Scène*, 102–03.
13. Voir *infra* Claire Nancy, « Le nom-lieu Thorikos » et Jean-Christophe Bailly, « L'épreuve de l'immédiat ».
14. Michel Deutsch et Philippe Lacoue-Labarthe, programme de la pièce *Hölderlin, l'Antigone de Sophocle* (Strasbourg : Théâtre National de Strasbourg, 15 juin 1978).