



HAL
open science

La poésie comme expérience de l'impossible

Nicolas Murena

► **To cite this version:**

Nicolas Murena. La poésie comme expérience de l'impossible. Le réel de la poésie, Kimé, 2019.
hal-04447656

HAL Id: hal-04447656

<https://hal.science/hal-04447656>

Submitted on 8 Feb 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

La poésie comme expérience de l'impossible

L'écriture inscrit ce point instable où l'on ne sait si le réel commence à être ou à disparaître : clignement, mouvement du rien (pas encore) vers le rien (déjà plus) et inversement, car le procès est réversible à l'infini (...) et infiniment répétable. Infiniment déformable. Cette obstination maniaque, tout à la fois désespérée et triomphante, à saisir cette *promesse de rien*, il faut se garder toutefois de la confondre avec une banale aspiration au néant. En diffère l'admirable, l'obstinée vitalité qui anime l'écriture, qui la nourrit et réactive sans cesse à l'horizon la promesse que peut-être, là, enfin... rien. (...) Mouvement indéfiniment prolongé où s'efface l'idée même de fin comme s'efface la possibilité de distinguer le oui et le non, le jour et la nuit, le soir et le matin : pas de ligne de démarcation, pas de définition des formes, seuls subsistent le doute et l'interprétation à l'infini.¹

Le réel détourné du poème

On ne trouve, chez Lacoue-Labarthe – dans *L'« Allégorie »*, son premier recueil, ou dans *Phrase*, aussi bien – qu'un nombre limité d'objets décrits. Le sujet de cette poésie est d'abord la voix et l'écoute, dans leur liaison essentielle à une « expérience métaphysique évidée »² inspirée de Hölderlin, Blanchot ou Bataille. Quand, cependant, quelque chose du « réel » se présente, ce n'est pas sous la forme d'un simple élément extérieur au sujet – objet ou paysage, par exemple – mais comme la *limite* de son apparition ou de sa disparition, soit encore comme la manière dont celui-ci se détache et se retire du champ de la perception pour un sujet qui le voit et qui le dit. La poésie, au sens très général d'une *tekhnè*, se présente et se comprend en effet ici comme une opération d'abstraction par laquelle l'objet est échancre de la réalité – ou, si l'on préfère, irréalisé :

(...) la scène ou le livre (la narration), la toile peinte ou la « pierre taillée » irréaliment ce qu'ils présentent, c'est-à-dire soustraient à la présence ce dont il font la présentation. (...) La tradition pense la *tekhnè* comme un « surcroît » : on « ajoute » à la nature, comme dit – et refuse de dire – Mallarmé. J'ai le soupçon que c'est l'inverse, et que cela change tout. C'est en particulier d'une conséquence incalculable en ce qui concerne la distinction que nous faisons tous, spontanément, mais sans trop savoir qu'en faire, justement, entre art et technique. (...) L'art réserve la nature, ce qui est, l'ensemble de l'étant présent – et présente ainsi la

1 Évelyne Grossman, « Créé – décréé – incréé. Les défigurations de Samuel Beckett », dans *La Défiguration. Artaud – Beckett – Michaux*, Éd. de minuit, coll. « Paradoxe », 2004, p. 79-80.

2 Philippe Lacoue-Labarthe, « Postface », dans *Préface à la disparition*, Éd. Christian Bourgois, coll. « Détroits », 2009, p.46.

présentation.³

Une telle conception du réel poétique coïncide, chez Lacoue-Labarthe, avec une compréhension de la *mimèsis* artistique pensée ni comme production d'une copie (*Nachahmung*) ni comme production d'un « surcroît » (*Darstellung*) mais d'abord comme *réserve* ou « retrait ».

Le retrait est un geste de soustraction qui s'oppose simultanément à une pensée ontologisante de la poésie (le poème, producteur de réel) et à un réalisme poétique (le poème, décalque fidèle de la réalité). Il ne s'agit pourtant pas d'un simple geste « négatif ». Dans son opération d'abstraction, en effet, le poème « présente la présentation », soit ce à partir de quoi tel ou tel objet *présenté* (mettons un paysage, par exemple) peut nous apparaître. Mais sous quelle forme ? En toute fidélité kantienne, Lacoue-Labarthe accorde à la représentation artistique d'être le lieu de présentation du pouvoir de présenter en général. Cependant, ici comme là, cette capacité n'est reconnue qu'à la réserve d'un *mode* de présentation qui n'est plus celui de la représentation ordinaire, philosophiquement saisissable, mais demeure suspendu au régime de l'analogie : d'un certain flouté donc, très tôt suspecté par les philosophes et qui, tout en nous laissant deviner quelque chose de cet « art caché », abîme en vérité la possibilité de sa présentation. La description du paysage, dès lors, n'a plus pour charge de renvoyer à une totalité (ordre cosmique, sentiment d'une nature habitée par la divinité) mais consiste peut-être, dans l'appréhension de ses lignes de fuite, à retrouver quelque chose d'une forme pure qui, tout en nous faisant apparaître ce paysage, n'est pourtant elle-même l'objet d'aucune « révélation ». C'est tout au moins ce qui se détache lorsque Lacoue-Labarthe, par exemple, nous fait part de son intérêt pour les représentations d'espaces désertiques dans les photographies de Thibault Cuisset :

L'expérience du désert, ici, n'est pas celle de la vocifération prophétique (de la *vox clamans in deserto*) ni, pas davantage, celle de la *contemplatio* et de la méditation sur la vanité de toutes choses. Mais elle est l'épreuve de l'art lui-même quand il touche à sa limite, qui est tout autant la limite de la pensée, et qu'il *s'expose* par conséquent (...) à cet énigmatique « qu'il y a » qui n'est par lui-même *rien* de ce qu'il y a mais qui, de même que l'infini du ciel délimite la totalité du terrestre, nous *surexpose*, dans notre ex-istence, à la béance du dehors : à la révélation de ce qui ne peut pas se révéler.⁴

Le « retrait » va ainsi de pair avec la mise en place d'une toute autre économie des signes par laquelle le poème ne signifie plus mais « désigne »⁵, c'est-à-dire indique dans le vague tracé de ses contours ce qui, tout en constituant l'architecture du paysage, ne se montre pas. Parce qu'il prend le transcendantal pour objet, en effet, le « signifiant » poétique ne renvoie plus à un « signifié »

3 Philippe Lacoue-Labarthe, Jean-Luc Nancy, *Scène*, Éd. Christian Bourgois, coll. « Détroits », 2013, p.50-51.

4 Philippe Lacoue-Labarthe, « Le dépaysagement », dans *Écrits sur l'art*, Éd. Mamco / Les presses du réel, (nouvelle édition revue et corrigée), 2014, p.255.

5 Voir en particulier : Philippe Lacoue-Labarthe, « La désignation », dans *Écrits sur l'art, ibidem*, p.199-208.

profond que l'œuvre aurait pour tâche de manifester mais devient la forme flottante d'une chose à la fois impossible à nommer et impossible à représenter. Le caractère insaisissable de ce qui est visé, alors, dont on pourrait rapprocher l'impossible de Bataille ou l'inconnu de Blanchot, entraîne nécessairement à son tour un « bougé » des formes qui tentent de le cerner. Le poème, de la sorte, se fait esquisse. Il tente de redéployer sans cesse, dans un geste de reprise jamais tout à fait satisfaisant, les contours d'un « signifié » devenu énigmatique et indéchiffrable.

Le « bougé » du paysage

Lorsqu'il évoque à son tour un « réel », Lacoue-Labarthe décrit ainsi avant tout des périmètres et des limites. Ses formes favorites sont celles de la ligne de démarcation, de la frontière ou de l'interstice, repérables par exemple dans les « bordures », « rivages » ou « chemins » qui jalonnent sont œuvre. De ces différents lieux, on peut dire qu'ils ne sont *rien* – et surtout pas des lieux, donc – mais peut-être, à la rigueur, la limite à partir de laquelle *des* lieux, en effet, nous apparaissent, dans l'écho de cet *a priori* que Lacoue-Labarthe tente d'évoquer.

Une telle conception de la poésie peut être rapprochée de la pensée derridienne du « trait différentiel ». Le *re-trait*, de fait, marque ou souligne le trait ; ou, si l'on préfère, il le mime. Il constitue le reflet de cette frange aveugle ou de cette ligne séparatrice à partir de laquelle, chez Derrida, une visibilité – et partant une pensée comme une intelligence du monde – sont permises.

Quelques lignes de « L' "Allégorie" » nous en offre l'exemple :

Souvent –, le soir, on entend un chant très pur et l'on pense à la mort d'une cantatrice, car cette voix qui chante expire avec la provenance de la nuit : c'est la fin de l'été, dans un pays de montagne. L'air est vif et sec. Au tiers de la pente, on domine une très vaste plaine qui repose, visible jusqu'à ses confins, dans la clarté du soir. Le vent s'élève de l'ombre, franchit l'herbe qu'il ploie et le feuillage des arbres. Il passe à la lumière qui se retire vers le haut. Il fait l'obscurité qui gagne. C'est pourquoi la voix chante que la nuit est proche – à moins que ce ne soit l'inverse et qu'elle n'annonce que la nuit va cesser et qu'il faut prendre garde.

Sans doute a-t-on déjà vu ce même paysage, mais l'hiver ; on a déjà parcouru, lorsqu'il était enneigé, le même chemin. On se souvient avoir eu froid : le sang battait aux tempes, au défaut de la gorge, on étouffait à demi et l'on ne pouvait s'empêcher d'ouvrir un peu la bouche où pénétrait un air glacé qui brûlait jusqu'aux poumons. Souvent d'ailleurs, marchant ainsi avec difficulté, par l'effort, même si ce n'est pas l'hiver, le battement du sang, le bruit de l'air en nous finissent par produire un curieux chant intérieur et presque silencieux, comme à la limite du souffle. Cependant, c'était à midi, non le soir. Le silence était tel, la neige si blanche et la clarté si vive qu'on demeurait longtemps ébloui et assourdi, que tout paraissait s'obscurcir et se dérobaient au regard – le versant des montagnes, les toits d'un village, plus bas, les sentiers et les champs aux frontières indistinctes. On redoutait soudain de s'évanouir, par lassitude ou par terreur ; on suffoquait au bord d'un imminent vertige, le corps saisi d'un long tremblement. C'est à peine si l'on distinguait encore – mais dans

quelle splendeur admirable ! –, vers l'extrémité de la plaine, à l'aplomb du ciel, au sortir de ce trou d'ombre où l'on perdait conscience, les murs et l'éclat, l'amoncellement ordonné et clair des édifices au long d'une pente, les arcades et les tours d'une grande et belle ville. On ressentait alors une sorte d'ivresse et l'impression d'une allègre liberté. Mais il est vrai qu'au plus proche, par la violence de la lumière (comme si la lumière s'était noircie et changée en ténèbres à la jonction des choses), apparaissait d'une insoutenable blancheur cela même que la neige ne recouvrait pas : les troncs des arbres, les murs d'un village, des traces irrégulières de pas ou de roues sur les chemins – faisant dans l'aveuglante obscurité tout un réseau inextricable et brillant où jusqu'à défaillir on se voyait emprisonné.⁶

Au-delà de quelques éléments concrets – mais également indéfinis et donnés en passant : « versants des montagnes », « toits d'un village » – c'est de fait un espace de l'entre-deux qui est décrit. Lacoue-Labarthe évoque de façon privilégiée des lignes de séparation ou de délimitation (« confins » ; « champs aux frontières indistinctes » ; « extrémité de la plaine » ; « jonction des choses ») et campe son paysage dans une temporalité elle-même limite (« lumière qui se retire » ; « obscurité qui gagne » ; « nuit proche »). Une gradation, qui débute ici mais se prolonge ensuite, organise la description pour nous faire passer d'un état de relative visibilité à un moment de syncope où, dans une quasi-révélation, un maximum de visibilité s'égale à un maximum d'éblouissement. Splendeur et aveuglement, noirceur et clarté, tissent ainsi un réseau d'antithèses et d'oxymores dont l'« aveuglante obscurité » de la fin de l'extrait est un bon exemple. L'hyperbole est bien en effet, avec l'oxymore, l'un des deux motifs centraux de ce texte et de cette poésie où tout est poussé à l'extrême. Le cadre spatio-temporel mis en place, notamment, joint de la sorte l'hyperbole des saisons (maximum du chaud et du froid) au seuil symbolique du jour et de la nuit, tandis que tout autre repère possible (une indication géographique, la précision d'une date) sont absents. Tout au plus peut-on dire qu'il s'agit d'un paysage de montagne, et même, pour être précis, d'une sorte de « Waste Land » très certainement inspiré du long poème de T.S. Eliot. Il n'y a donc aucun lieu ni aucune temporalité particulière à reconnaître mais c'est plutôt l'espace-temps d'une « allégorie » de la présentation esthétique qui nous est proposé. La réserve suspensive des guillemets est néanmoins nécessaire. Battant en brèche une conception romantique du langage, l'allégorie ne vient pas ici lever le caractère purement analogique de la représentation esthétique. L'« allégorie » de Lacoue-Labarthe, autrement dit, n'a pas pour but de révéler une quelconque substance et ne constitue pas le moyen d'une réelle expérience métaphysique. Loin de mettre en scène un sujet ou un *Dasein* héroïque se dressant face à l'étant en totalité pour le saisir, Lacoue-Labarthe décrit plutôt un malaise : celui d'un sujet vacillant dans l'expérience (poétique) qu'il est en train de mener.

6 Philippe Lacoue-Labarthe, « L'Allégorie », dans *L'Allégorie*. (Suivi de « Un commencement », par Jean-Luc Nancy), Éd. Galilée, coll. « Lignes fictives », p. 24-25.

Le « tremblé » du sujet

Le souvenir évoqué dans cet extrait – celui d'un paysage déjà traversé mais désormais perçu comme différent, est donc peut-être avant tout littéraire. En l'occurrence, c'est du côté d'une tradition de l'épique que nous pourrions le trouver. À côté de « The Waste Land », on pense en effet ici au « Wanderer » de Hölderlin, et particulièrement même à la seconde version remaniée de 1800 qui, au retour parfait de l'errant dans son pays natal, substitue le sentiment d'une inquiète non-coïncidence du pays « connu » et du pays « retrouvé ». La bipolarisation hyperbolique de l'été et de l'hiver, dans le poème de Lacoue-Labarthe, rappelle les « désertes plaines africaines » (*die Afrikanischen dürren*) ainsi que les étendues stériles du « pôle nord » (*der Eispol*) de Hölderlin. En outre, comme chez ce dernier, le parcours du Wanderer n'aboutit plus à la reconquête tranquille du propre mais à un sentiment de malaise progressif qui accompagne le « bougé » du paysage autour de lui.

Ce tremblement introduit dans le mécanisme d'une réappropriation va de pair avec le vrillement du schème narratif bien connu du voyage et du retour, dont Lacoue-Labarthe montre par ailleurs qu'il est structurellement l'écho du mythe odysseéen⁷. Ce n'est donc pas seulement l'allégorie en général mais une allégorie en particulier qui est prise à contre-pied, dont on sait du reste combien elle structure toute une culture de la *Bildung* et d'une « odyssee de l'esprit » en Allemagne, au cours du XIXe siècle. On ne peut pas dire, en effet, que le Wanderer de Lacoue-Labarthe emboîte le pas de la fable philosophique par excellence : celle d'un sujet qui, ayant perdu toute substance, revient à soi, mais grandi, en posant à nouveau le pied dans le pays natal. Le poème, de la sorte, est ainsi « désontologisé » et « dé-poli-tisé ». Loin de mettre en scène la fondation d'un sujet – ainsi que celle d'un *site*, synonyme de *Heimat* –, il se comprend plutôt comme l'espace d'une « désistance » dont le reflet est celui d'un marcheur désormais voué au seul exil (non pas dans les lointains, d'ailleurs, mais au plus proche de lui-même). L'opposition du propre et de l'impropre ne donne lieu, désormais, à aucune réconciliation possible.

Trauerspiel

Mettre en scène une situation d'affrontement sans conciliation constitue la forme primitive de toute pensée tragique et de toute tragédie – de tout *Trauerspiel*. Or, précisément, cette vision élégiaque d'un sujet-paysage au sein du poème se double et se confond avec l'évocation d'un chant qui n'est autre ici qu'un « chant de deuil » : « Souvent –, le soir, on entend un chant très pur et l'on

⁷ Voir notamment Philippe Lacoue-Labarthe, *La réponse d'Ulysse & autres textes sur l'Occident*, Ed. Lignes / IMEC, coll. : « Archives de la pensée critique », 2012, p.106-110.

pense à la mort d'une cantatrice, car cette voix qui chante expire avec la provenance de la nuit ». Lacoue-Labarthe, qui s'y entendait en tragédie, a en l'occurrence toujours souscrit aux conclusions de Hölderlin dans sa partition entre un tragique ancien (de la mort brutalement meurtrière) et un tragique moderne auquel nous serions aujourd'hui soumis : celui de « quitter tout doucement le royaume des vivants »⁸.

C'est ainsi à cette lente dépossession que l'on songe en parcourant le poème de Lacoue-Labarthe. Encore faut-il ajouter que cette dépossession n'est pas, on le comprend, assimilable à une nouvelle détermination du sujet mais se conçoit au contraire comme l'*abandon* de toute détermination. Le sujet de Lacoue-Labarthe est a-théologique, et par conséquent le chant chante un abandon : celui de toute identité ferme au profit d'une tension ou d'un battement qui déchire, écarte, ouvre le sujet dans un malaise qui est aussi la description d'une extase (sortie de soi et ravissement : joie).

On observera ainsi une très nette articulation entre le motif du chant et la scène de syncope qui nous est décrite lorsque, à travers l'effacement du paysage, le sujet en vient jusqu'à « défaillir ». « Défaillance » et « expiration » de la voix, en effet, vont de pair. C'est tout à fait net si l'on observe, par exemple, l'attention que porte Lacoue-Labarthe à la description du souffle coupé de son Wanderer, ainsi que la liaison qui s'opère entre l'air qui passe par la gorge, le vent et l'apparition du chant :

On se souvient avoir eu froid : le sang battait aux tempes, au défaut de la gorge, on étouffait à demi et l'on ne pouvait s'empêcher d'ouvrir un peu la bouche où pénétrait un air glacé qui brûlait jusqu'aux poumons. Souvent, d'ailleurs, marchant ainsi avec difficulté, par l'effort, même si ce n'est pas l'hiver, le battement du sang, le bruit de l'air en nous finissent par produire un curieux chant intérieur et presque silencieux, comme à la limite du souffle.

L'expiration, littéralement, désigne la « limite du souffle », et ce n'est pas ici le seul élément par lequel la figure du Wanderer rejoint celle de la cantatrice, décrite en détail dans la suite du poème. Comme la cantatrice, en effet, le Wanderer ouvre ici « un peu la bouche », amorçant un chant élémentaire dont celui de la cantatrice sera un peu plus loin l'amplification. Deux extrémités du souffle, ainsi, sont décrites : le Wanderer initie ce que la cantatrice, en quelque sorte, achève, capitonnant dans un cas comme dans l'autre le chant autour de ce point limite entre inspiration et expiration, vie et mort, aspiration et disparition. La « limite de l'art », suivant l'expression que Lacoue-Labarthe employait à propos de Thibault Cuisset, est ici une limite du souffle, et par conséquent s'expose à travers la description de deux personnages qui, l'un comme l'autre, s'époumonent et vacillent dans la difficulté d'un *dire* juste qu'est ce dire-la-limite – d'un sujet et d'un

8 Friedrich Hölderlin, « Lettre 236. A Casimir Ulrich Böhlendorff », dans *Œuvres*, Philippe Jaccottet (dir.). Philippe Jaccottet, D. Naville, G. Roud *et al.* (trad.), Éd. Gallimard, coll : « Bibliothèque de la Pléiade », 1967, p.1004.

monde possibles.

Peut-on affirmer, dès lors, que ce moment et cet espace de syncope, au creux du souffle et des choses, aura été l'unique « objet » de la poésie de Lacoue-Labarthe ? Tout au moins peut-on relever que la « présentation d'un donné » subit ici par rapport à une tradition « positiviste » un double déplacement : d'un statisme au dynamisme d'un bougé ou d'un tremblé, de la certitude au trouble de l'insaisissable. C'est ce qui fait, en dernier lieu, la tonalité légèrement fantastique des textes de Lacoue-Labarthe, où les thèmes du double ou de l'*unheimlich* reviennent fréquemment.