philippe lacoue-labarthe
et jean-luc nancy

scène

suivi de

dialogue sur le dialogue

Extrait de la publication

PHILIPPE LACOUE-LABARTHE
et JEAN-LUC NANCY

SCÈNE suivi de DIALOGUE SUR LE DIALOGUE

Si l'homme est bien « l'existant qui présente », alors il lui aura fallu inventer les outils et les formes de cette présentation : le langage, le dialogue, la représentation. Mais quels sont les enchaînements et les limites de ces formes ? Et comment le théâtre, qui les rassemble, peut-il, via l'espacement de la scène, ne pas les trahir ?
Ce sont ces questions qui trament les deux dialogues ici reproduits : *Scène*, qui fut publié en 1992 dans la *Nouvelle revue de Psychanalyse*, et *Dialogue sur le dialogue*, qui date de 2004 et qui en fut le prolongement.
Deux moments de haute intensité du travail en commun mené par les deux philosophes.

Extrait de la publication

SCÈNE

suivi de

DIALOGUE SUR LE DIALOGUE

de Jean-Luc Nancy
chez le même éditeur

La Panique politique
(avec Philippe Lacoue-Labarthe)
La Comparution
(avec Jean-Christophe Bailly)
La Communauté désœuvrée

dans la collection « Titres »

La Comparution
(avec Jean-Christophe Bailly)

de Philippe Lacoue-Labarthe
chez le même éditeur

La Panique politique
(avec Jean-Luc Nancy)
La Fiction du politique
(Heidegger, l'art et la politique)
La Poésie comme expérience
Musica Ficta (Figures de Wagner)
Phrase
Préface à la disparition

dans la collection « Titres »

Musica Ficta (Figures de Wagner)

PHILIPPE LACOUE-LABARTHE
et JEAN-LUC NANCY

SCÈNE

suivi de

DIALOGUE SUR LE DIALOGUE

Collection « Détroits »

CHRISTIAN BOURGOIS ÉDITEUR ◊

Extrait de la publication

La collection « Détroits » a été fondée par
Jean-Christophe Bailly,
Michel Deutsch
et Philippe Lacoue-Labarthe

© Christian Bourgois éditeur, 2013
isbn 978-2-267-02470-8

Extrait de la publication

Deux dialogues sont ici publiés ensemble pour la première fois. Ils ont été écrits à un assez long intervalle de temps mais leur objet appartenait à une discussion toujours recommencée entre les deux partenaires. Elle est restée suspendue par la disparition de Philippe Lacoue-Labarthe.

On trouvera en tête de chaque texte les coordonnées de sa première publication. L'établissement du texte à partir de celle-ci est dû à Ginette Michaud.

JLN

Extrait de la publication

Extrait de la publication

Scène[1]

1. Cet échange de lettres a d'abord paru dans la *Nouvelle Revue de Psychanalyse* (Paris, Gallimard), n° 46, automne 1992, « La scène primitive et quelques autres », p. 73-98.

Extrait de la publication

Cher Philippe,

Puisqu'il nous est demandé de contribuer à un travail sur « la scène », j'aimerais saisir l'occasion de reprendre un débat que nous avons entamé plusieurs fois, il y a déjà longtemps. J'en résumais alors le thème dans le mot grec *opsis*, qui désigne chez Aristote, à peu près, ce que nous appelons « mise en scène ». (« À peu près » c'est déjà un problème de traduction, et par conséquent de sens et d'enjeu. On traduit aussi par « spectacle ». Nous pourrons y revenir.)

L'*opsis* est une des six « parties » de la tragédie, selon la *Poétique* (50 a) et elle « implique tout », à savoir les cinq autres parties. Passage d'interprétation délicate, et qui peut simplement signifier que lorsqu'il y a spectacle, il y a tout le reste, l'histoire, le texte, etc. (cf. la note de R. Dupont-Roc et J. Lallot ; je désignerai leur édition par un simple *P*). Un peu plus loin, lorsque Aristote détaille la nature de ces parties, il déclare que l'*opsis* est d'une

part « séduisante » (« psychagogique », 50 b 17), mais d'autre part étrangère à l'art *(atekhnotaton)*, et pas du tout à sa place dans la poétique. S'il y a, dans son cas, *tekhné*, c'est celle du faiseur d'accessoires *(skeuopoios)*, non celle du *poiétès*. Car « la tragédie réalise sa finalité même sans concours et sans acteurs » (50 b 18). Par conséquent, tout son effet se réalise à la seule lecture. (Je te rappelle, au passage, que cela signifie, pour un Grec, la lecture à haute voix, ce qui implique autre chose que notre lecture silencieuse.)

Dans la suite de la *Poétique*, l'*opsis* paraît tantôt valorisée, tantôt, comme ici, dévalorisée. Peut-être pourrons-nous revenir sur le détail des textes. Pour le moment, je voudrais te demander ceci :

1) Dans notre débat, je prends toujours le parti de l'*opsis*, et toi celui de la « seule lecture », sans que nous ayons jamais vraiment élucidé les raisons ou les mobiles plus ou moins clairs de ces préférences, ni analysé jusqu'au bout leurs enjeux. Du reste, le paradoxe veut que ce soit toi qui aies tenu à pratiquer de la « mise en scène », tandis que pour ma part je suis en général assez peu réceptif au spectacle du théâtre (comme tu le sais, c'est du côté du comédien, sur la scène, que j'aurais voulu être). Pour le moment, avant de chercher ces explications, je te demande simplement si tu gardes le même « parti », et comment.

Extrait de la publication

2) La question de l'*opsis*, ou de la « scène », me semble communiquer de manière précise et décisive avec une question plus générale de la « figure », qui nous préoccupe l'un et l'autre. Elle provient chez toi du soupçon porté sur ce que tu as nommé l'« onto-typologie », c'est-à-dire sur une assignation figurale et fictionnelle de la présentation de l'être et/ou de la vérité. C'est dans le prolongement, au fond, de cette problématique que j'avais parlé de l'« interruption du mythe » comme d'un élément ou d'un événement décisif pour une pensée actuelle de l'être-en-commun. Or il me semble que notre divergence sur l'*opsis* se rejoue ici : tu tends toujours, pour le dire très vite, vers un effacement de la « figure » (tu parles volontiers de « dé-figuration », encore dans « Il faut[1] », où tu invoques aussi une « défaillance » de la figure comme une sorte d'outre-figure), tandis que je me sens toujours reconduit à l'exigence d'une certaine figuration, parce que l'« interruption » du mythe m'a paru ne pas être une simple cessation, mais un mouvement de coupe qui, en coupant, trace un autre lieu d'énonciation.

Peut-être, du reste, l'amorce de l'affaire est-elle là : entre une « figure » pensée d'abord comme (re)présentation, et une « figure » pensée d'abord comme espace d'émission et comme présence énonciatrice (inséparable alors d'une voix).

1. Conférence prononcée en 1991 à Tübingen. Reprise dans *Heidegger. Une politique du poème*, Paris, Galilée, 2002.

On pourrait dire aussi, en resserrant à l'extrême : les traits d'une identité versus l'ouverture d'une ipséité. Presque la même chose, donc, et comme de juste, un écart irréductible.

Qu'est-ce donc qu'une « scène », si c'est toujours un lieu pour des figures, et s'il n'y a figure que sur une scène ? Que s'y passe-t-il de ces deux modes de la figure ? (« Figure » est-il le bon mot ? C'est une autre affaire encore. Il faudrait aussi parler des images, et des rapports différents que nous avons, toi et moi, avec elles, et puis encore des schèmes – mais ce sera pour plus tard.)

Ou bien encore, faut-il penser deux modes de la scène ? Et serait-ce à partir de cette dualité qu'il faut aborder la question de la scène – de la scène théâtrale, de la scène politique, de la scène analytique ?

*

Mon cher Jean-Luc,

Reprenons donc la discussion, c'est une bonne idée. Mais cela ne nous rajeunit guère : c'est une discussion que nous avions il y a une vingtaine d'années, entre 1970 et 1972, me semble-t-il. Et, dans mon souvenir tout au moins, elle ne concernait pas spécifiquement le théâtre mais l'opéra, dont nous étions grands « consommateurs » à l'époque

Extrait de la publication

(nous ne cessions d'en écouter) : déçu par toutes les « mises en scène » que j'avais pu voir – y compris par celles de Wieland Wagner à Bayreuth, en 1969 (*Tristan*, *la Tétralogie*, *Parsifal*), malgré des « moments » inoubliables –, je défendais la « forme oratorio » ou « version de concert » : je pensais que toute l'intensité proprement dramatique se condensait dans l'*agôn* des voix et que, pour peu qu'on vît les chanteurs, c'est-à-dire qu'on assistât au *spectacle* de la contrainte technique (musicale), la représentation – au sens aristotélicien de la *mimèsis* – pouvait être pour ainsi dire parfaite. Rien ne me touchait plus alors – rien ne me touche plus encore – que la distorsion, si ce n'est la contradiction, qui apparaît parfois si violemment entre tel ou tel énoncé, âpre ou suave, et les mimiques, disproportionnées, auxquelles force le chant. Qu'un mot d'amour, le plus doux, obligeât à tant de contorsions du visage ou de la bouche, ou qu'en revanche une déclaration de haine – voix soudain blanche – pût s'accommoder, au comble de la brutalité, d'une face impassible, j'en étais ému jusqu'aux larmes. Le reste – décors, costumes, même les éclairages, sans parler du « jeu », souvent piteux ou grotesque, des acteurs-chanteurs – me paraissait *accessoire*. J'ai du reste retrouvé la même impression en me mêlant de théâtre et en devenant, par là, de plus en plus attentif au *travail* (du corps, si l'on y tient, et pour faire très vite) que nécessite la profération d'un sens – une profération publique, amplifiée, forcée. Je ne suis pas loin de penser que c'est là

Extrait de la publication

que se décide la « mise en scène », mais il faudra revenir sur ce terme.

Tu défendais donc, contre cette (vague) intuition, l'*opsis*, dont tu reprenais le mot, sinon le concept, à la *Poétique* d'Aristote, comme tu le rappelles dans ta lettre. Et dont tu dis qu'elle « chez Aristote, à peu près, ce que nous appelons "mise en scène" », ajoutant entre parenthèses : « ("À peu près" : c'est déjà un problème de traduction, et par conséquent de sens et d'enjeu. On traduit aussi par "spectacle". Nous pourrons y revenir.) » Du coup, je me suis mis à relire la *Poétique*, et j'en suis resté, je dois te l'avouer, tout à fait perplexe.

Nous n'allons évidemment pas nous embarquer dans un commentaire de la *Poétique* ni redoubler les notes, minutieuses et éclairantes, de l'édition Dupont-Roc et Lallot. Je me contente donc de quelques notations discontinues.

La première est pour dire que « mise en scène », au sens tout au moins où nous l'entendons aujourd'hui, ne me semble pas pouvoir traduire *opsis*. Dans le passage du chapitre 6 auquel tu te réfères (50 a-b), *opsis* ne signifie probablement guère plus que « spectacle », c'est-à-dire simplement le fait de voir ou, pour une chose, de s'offrir à la vue (la seconde nuance est d'ailleurs largement attestée dans le vocabulaire tragique). C'est la « représentation », au sens le plus banal du terme, ce à quoi l'on

Extrait de la publication

assiste au théâtre. Puisque la tragédie est du genre dramatique, la représentation est nécessairement comprise dans sa définition et il est normal, à ce titre, qu'elle « implique tout », c'est-à-dire les cinq autres parties constitutives de la tragédie telle que la décrit Aristote : histoire, caractères, expression, pensée, chant. Mais puisque d'autre part la finalité propre de la tragédie, son *telos* véritable, est la *katharsis* de la terreur et de la pitié, et que la lecture (à haute voix, bien sûr, c'est très important) y suffit, la représentation – du point de vue, qui est exclusivement celui d'Aristote, d'une poétique – n'est pas du tout nécessaire. C'est ce que dit Aristote de la manière la plus explicite, et la plus cohérente, qui soit.

« Quant au spectacle, qui exerce la plus grande séduction, il est totalement étranger à l'art et n'a rien à voir avec la poétique, car la tragédie réalise sa finalité même sans concours et sans acteurs. » Et ce n'est pas moins cohérent lorsqu'il ajoute aussitôt (je modifie un peu la traduction) : « De plus, pour la finition *(apergasia)* du spectacle, l'art du fabricant d'accessoires est plus décisif que celui des poètes. » L'allusion à notre rubrique « décors et costumes » est parfaitement claire, et il y en a du reste d'autres occurrences : par exemple au chapitre 4 où il est rappelé que Sophocle a introduit un troisième acteur et des décors peints (49 a). Tout cela relève de ce qu'Aristote nomme l'organisation ou l'agencement du spectacle *(ho tès opseôs kosmos)*, ce que, me

Extrait de la publication

semble-t-il, confirme un passage du chapitre 18 où Aristote, qui distingue entre quatre types de tragédie (la tragédie complexe, « tout entière constituée du coup de théâtre et de la reconnaissance », la tragédie à effets violents, la tragédie de caractère), réserve le mot *opsis* pour désigner le quatrième type, « par exemple les *Phorcides*, *Prométhée* et tout ce qui se déroule dans l'Hadès » (56 b 32 *sq.*) : autrement dit, la tragédie « à grand spectacle » ou à « effets spéciaux ».

Je crois qu'il faut tenir fermement la distinction entre « spectacle » et « mise en scène ». Comme nous l'a appris toute une histoire récente, le théâtre n'est pas dans le spectacle, encore moins dans le spectaculaire : on a pu assister à des spectacles étonnants (du point de vue de l'image scénique, de l'éclairage, de l'illusion ou de l'« effet de réel »), surtout dans la dernière décennie où la concurrence avec le cinéma s'est considérablement aggravée, sans pour autant voir apparaître la moindre esquisse de mise en scène. Tu sais du reste à quel point ce genre de « théâtre » est ennuyeux : une fois passée la surprise du spectaculaire (on en a « plein la vue », en effet), et malgré quelques « coups » destinés, de temps à autre, à relancer l'intérêt, on reste là à écouter un texte qu'on n'entend pas parce qu'on est en présence d'acteurs qui, *visiblement*, ne savent pas quoi en faire ; et c'est mortel (toi, en général, tu es parti avant la fin…). Or si je tiens tant à cette distinction, c'est parce que j'ai l'impression – peut-être

fausse, il faut en discuter – que c'est précisément sur elle que se règle Aristote, en particulier dans les fameux passages où il semble se contredire, tantôt, comme tu le remarques, valorisant l'*opsis*, tantôt la dévalorisant un peu au gré, dirait-on, de ce qui l'arrange au fil de sa démonstration. Le texte de la *Poétique* n'est sans doute pas très sûr, mais j'ai beau faire, je ne vois sur ce point ni contradictions, ni incohérence, ni même ce qu'on appelle d'ordinaire une « hésitation ». Je vais essayer de m'expliquer le plus brièvement possible.

Aristote, c'est manifeste, n'aime pas ce que je nomme ici – par commodité mais, j'espère, sans trop forcer – le spectaculaire. On en a le meilleur exemple au chapitre 26 lorsqu'il condamne de manière très sévère les acteurs (mais du reste aussi les chanteurs, les musiciens et les rhapsodes) qui « en font trop » : qui « surjouent », comme nous disons ; et il est clair, là, que le spectaculaire c'est la redondance, ce qu'Aristote appelle la « surcharge des signes » ou, en un sens probablement archaïsant du terme, la « pantomime ». Mais cette condamnation n'est pas celle du « mouvement » en général (du fait d'« agir » un texte) ni du recours à la « figuration corporelle » (la *skhèmata*). Ce n'est pas une condamnation de l'*opsis* – le mot est de nouveau prononcé –, pas plus d'ailleurs que de la musique : la tragédie, dit Aristote, « a tout ce qu'a l'épopée […], avec en plus, et ce n'est pas un élément négligeable, la musique et ce qui relève du

Extrait de la publication

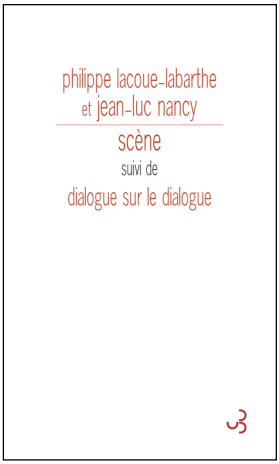
spectacle, d'où naissent les plaisirs les plus vifs » (62 a 14-16). Et il ajoute : « Et puis elle a toute sa vivacité *(to enarges)* à la fois à la lecture et à la scène. » Ce que Dupont-Roc et Lallot rendent par « à la scène », c'est le grec *epi tôn ergôn*, plus fidèlement restitué en note par « mise en acte ». Et là, on a bel et bien affaire à la mise en scène telle que nous la comprenons, c'est-à-dire à la « représentation » *(mimèsis)* d'une action et à l'actualisation d'une forme dramatique. À du spectacle, évidemment, mais où l'essentiel c'est le jeu. Or si le jeu consiste à agir un texte – et si le texte tragique, pour Aristote, c'est d'abord du sens –, ce qui est décisif dans la représentation ou dans la mise en scène (*ta theatra*, lit-on au chapitre 4, 49 a 8), c'est l'énonciation ou la profération, à quoi tout le reste est subordonné. Tout le reste : tout ce qui soutient visiblement la mise en acte : gestes, déplacements, mimique et figuration corporelle – et accessoirement les accessoires (je n'oublie pas la musique, mais parce qu'elle est plutôt liée à l'orchestique, elle pose un problème légèrement différent). Aristote ne condamne pas, ou ne dévalorise pas, la mise en scène : il énonce un principe de *sobriété* en art – je reprends à dessein ce mot venu de Hölderlin, et passé par Brecht.

C'est ce qui explique à mon sens deux choses : d'une part, l'insistance mise par Aristote sur l'art, *tekhné* ou *poièsis*. La question qui sous-tend toute la *Poétique* est : qu'est-ce qui dans la tragédie, dans

Extrait de la publication

Réalisation : Nord Compo à Villeneuve-d'Ascq
Impression : Normandie Roto Impression S.A.S à Lonrai
Dépôt légal : mars 2013. N° 2199 (13-00000)
Imprimé en France

Extrait de la publication



Scène suivi de Dialogue sur dialogue Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy

Cette édition électronique du livre *Scène*
de Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy
a été réalisée le 25 février 2013
par les Éditions Christian Bourgois.
Elle repose sur l'édition papier du même ouvrage,
(ISBN :) 9782267024692
ISBN PDF : 9782267024708
Numéro d'édition : 2199

Extrait de la publication