

Onto-rythmie

Mon sujet sera le motif du «rythme» d'après des textes de Philippe Lacoue-Labarthe.

Bien sûr, j'aurais aimé parler du rythme de Philippe Lacoue-Labarthe, du *dictamen* de sa phrase. Rythme admirable, oui, mais sujet pour moi intraitable dans le cadre d'un essai philosophique. Le rythme de la phrase de Lacoue-Labarthe se fait au creux d'autres rythmes et s'amplifie en chambre d'échos des voix qu'il met en scène, de sorte qu'on sait rarement de manière univoque *qui* parle. Se dissimulant dans cette incertitude, la phrase semble aimantée par un impossible, non celui d'un silence, mais celui d'un pur rythme sans voix ni image. L'exposition d'une intimité telle me semble inviter le lecteur à une discrétion particulière¹.

C'est pourquoi mon approche sera beaucoup plus simple. Je reconstruirai, voire construirai ce qui ne s'est jamais édifié comme un système doctrinaire: une hypothèse sur le rythme. Ce qui suit n'est donc pas exactement une théorie-de-Lacoue-Labarthe: sa modalité ne l'est nullement, dans la mesure où Lacoue-Labarthe présente la problématique du rythme surtout obliquement par ses effets, et non pas par une thèse

¹ Lacoue-Labarthe examine le problème du sujet de la philosophie en exposant ou en «mettant en scène» son «retrait» – ou sa «désistance», pour employer le terme inventé par J. Derrida dans son essai fondamental «Désistance» (Derrida J., 1987, cf. Lacoue-Labarthe Ph., 1987b, p. 126-127). Lacoue-Labarthe décrit souvent l'*apparition* paradoxale du *retrait* du sujet en termes de musique, de rythme ou de «dictamen» (qui est son mot pour traduire le mot allemand *das Gedichtete* utilisé par Benjamin et par Heidegger): tous ces termes renvoient à une «musicalité» pré-signifiante du discours qui est à la fois strictement propre à l'auteur et pourtant indépendante de sa conscience. Selon l'expression d'André Hirt, la musique est «l'absence à soi comme rapport à soi» (Hirt A., 2009, p. 212). Dans deux textes qui situent et présentent les premiers travaux de Lacoue-Labarthe sur le rythme, Amittai Aviram explique plus précisément la façon dont le rythme est, dans le sujet, plus ancien que le sujet même («The Meaning of Rythm», Aviram A., 2002) et le chapitre «Philippe Lacoue-Labarthe: The Subject as Rythm» de *Telling Rythm*, Aviram A., 1994). J'étudie plus précisément la «musicalité» du sujet dans «Tonalités élémentaires», à paraître dans les actes du colloque Lacoue-Labarthe, tenu par le Parlement des philosophes à Strasbourg en 2009. Pour l'instant, je laisse de côté le problème plus connu du sujet, pour examiner, en revanche, le «monde» qui est à l'origine du marquage préalable du sujet.

positive. Cependant, mon hypothèse provient de ses textes — dans la mesure bien sûr où j'ai su leur rester suffisamment fidèle (rien d'autre n'a pourtant été mon objectif). Je montrerai donc comment Lacoue-Labarthe, par une critique de la conception ontologique du «rythme» qu'on peut trouver chez Heidegger, projette à sa place une idée originale d'une transcendance rythmique, dont je montrerai, dans ce qui suit, l'élaboration graduelle et le sens.

Il vaut mieux commencer par Heidegger, car la pensée de Lacoue-Labarthe se déroule essentiellement comme une explication avec lui (voir p. ex. Lacoue-Labarthe Ph., 1987, p. 11-12).

Le ῥυθμός grec, dit Heidegger dans son séminaire avec Fink sur Héraclite, ne dérive pas du ῥέω, s'écouler — qu'on a surtout retenu dans πάντα ῥεῖ, tout s'écoule. En revanche, «le rythme doit être compris comme une frappe (*Gepräge*)»: le rythme est, selon le fragment inaugural d'Archiloque, ce qui «tient l'homme dans ses attaches», et en particulier le «substrat de sa parole» (Heidegger M. – Fink E., GA 15, p. 94)². Plus communément, on dit que le rythme détermine l'ἦθος ou le caractère de l'homme, et qu'il se laisse entendre le plus intimement dans le *dictamen* de sa parole.

À première vue, Lacoue-Labarthe semblerait partager cette conception du rythme. Dans «L'écho du sujet», il se réfère cependant avant tout à Benveniste, qui affirme lui aussi que le ῥυθμός signifie σχῆμα, forme, et cela d'emblée au sens du caractère humain, mais aussi au sens de la forme des lettres de l'alphabet. La notion philosophique de rythme serait fixée par Platon, pour qui il est une forme spécifique: la «forme du mouvement que le corps humain accomplit dans la danse», à savoir un mouvement certes «associé au μέτρον et soumis à la loi des nombres», mais pourtant mobile et modifiable (voir Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, article «La notion de “rythme” dans son expression linguistique»).

² Heidegger et Fink commentent le fragment suivant d'Archiloque (118 Lasserre, 67a Diels): «Ne jamais exulter ouvertement dans la victoire, ne jamais s'abandonner chez soi aux lamentations de la défaite; mais prendre le plaisir là où il se trouve, ne pas s'en faire avec excès pour le malheur et *saisir le rythme qui maintient l'humanité dans ses attaches*». Cité et souligné dans Sauvanet P., 1999, p. 7-8. Voir Lacoue-Labarthe Ph., 1979, p. 290 et Lacoue-Labarthe Ph., 1991, p. 204. Dans «Rimbaud vivant», Heidegger traduit ῥυθμός par *Verhältnis* (Heidegger M., «Rimbaud vivant», GA 13, p. 227, également cité dans Lacoue-Labarthe Ph., 1991, p. 155).

Le rythme est donc une affaire de maintien et de tenue³. Qu'on entende le rythme d'après Heidegger ou d'après Benveniste, son interprétation comme schème indique tout d'abord une opposition à la métaphysique de l'être comme force informe, qu'elle dérive de la lecture idéaliste de πάντα ῥεῖ ou de la volonté schopenhauérienne, dont la musique, en un sens mélodique, serait le «mimème originaire» (Lacoue-Labarthe Ph., 1979, p. 275)⁴.

Mais tout schème n'est pas équivalent. Partant d'un accord avec Heidegger, Lacoue-Labarthe s'oppose aussitôt à lui. L'opposition concerne moins le rythme lui-même que le caractère spécifique de la *frappe*, qui est censée en montrer l'essence. Dans la mesure où la frappe rejoint le type et la figure, elle ressort de ce que Lacoue-Labarthe a très tôt nommé l'«onto-typo-logie» de Heidegger. Construit comme une répétition déconstructrice du terme heideggérien «onto-théo-logie», lequel critique la fondation de la philosophie sur la notion ontologique de dieu (Heidegger M., «Die Onto-theo-logische Verfassung der Metaphysik»), le terme «onto-typo-logie» désigne l'interprétation de la transcendance selon des figures stables qui acquièrent une fonction fondatrice analogue. L'«onto-typo-logie» caractérise selon Lacoue-Labarthe tout particulièrement le travail de Heidegger dans les années 30 et 40, lorsque celui-ci cherchait une fondation philosophique pour une interprétation de l'existence historique compatible avec la notion du «peuple». Lacoue-Labarthe montre l'ambiguïté dans le travail de Heidegger, qui tantôt critique les tendances «onto-typo-logiques» dans Hegel ou Jünger et tantôt les rétablit, transformées et pourtant conservées dans sa propre pensée de l'existence historique, dans la mesure où il l'accompagne d'une constellation transcendantale quasi mythologique (car Lacoue-Labarthe entend ainsi les philosophèmes heideggériens tels que le «passage des dieux» ou le «quadriparti»). Lacoue-Labarthe critique puissamment la conception

³ Pascal Quignard, dans *La haine de la musique*, résume ainsi ce long entretien sur le rythme: «“Avisé-toi de savoir quel *rhythmos* tient les hommes dans ses filets.” Le rythme “tient” les hommes comme un contenant. Le rythme n'est rien de fluide. Il n'est ni la mer ni le chant mouvant des vagues qui reviennent, retombent, se retirent, s'amassent, gonflent. Le rythme tient les hommes et les fixe comme les peaux sur les tambours. Eschyle dit que Prométhée est détenu pour l'éternité sur sa roche dans un “rythme” de chaînes d'acier» (Quignard P., 1996, p. 64).

⁴ L'interprétation de l'être comme force informe surgit avec la pensée idéaliste mais ne rend sans doute pas compte de la portée du *rhein* antique qui, dès Héraclite, composait la fluidité avec une mesure (des «mesures du feu» par exemple), comme le montre Pierre Sauvanet (Sauvanet P., 1999, p. 22 *sqq.*).

«onto-typo-logique» de la transcendance non pas seulement parce qu'elle stabilise la transcendance en une constellation quasi mythologique philosophiquement décevante, mais surtout parce qu'une telle constellation, en devenant loi du comportement humain, est la racine de ce que Lacoue-Labarthe appelle l'archi-fascisme, à savoir une théorie de l'être compatible avec le nazisme, voire capable de le fonder (voir en particulier Lacoue-Labarthe Ph., 1987b)⁵.

C'est pourquoi Lacoue-Labarthe oppose à Heidegger la leçon de Benveniste: «Si σχῆμα désigne “une forme fixe, réalisée, posée comme un objet” (une forme *stable*, donc une figure, *Gestalt*), ῥυθμός, en revanche, c'est “la forme dans l'instant qu'elle est assumée par ce qui est mouvant, mobile, fluide, la forme qui n'a pas de consistance organique”. C'est la forme, ajoute Benveniste, “improvisée, momentanée, modifiable”» (Lacoue-Labarthe Ph., 1979, p. 290-291). Voici ma piste pour la suite: je lirai le «rythme» mobile *contre* la «figure» onto-typologique stable et suivrai le motif du rythme dans des textes de Lacoue-Labarthe comme esquisse d'une fuite hors de l'onto-typo-logie. L'«onto-rythmie» est alors le nom que je donne à l'interprétation alternative, esquissée par Lacoue-Labarthe, de la transcendance comme dimension d'une figuration et d'une défiguration incessantes qui ne peuvent jamais se stabiliser en une figure unique.

Pourtant, la critique de la figure au nom du rythme est un geste fragile, leur distinction étant instable et en dernière instance sans critère univoque: le rythme est une figure et la figure est rythmique. On peut entendre le rythme comme une expression musicale et la figure comme une expression imagée d'un seul et même principe de figuration originare. C'est pourquoi je continuerai là où la limite entre le rythme et la figure est la plus floue: dans Heidegger. Je ne répéterai pas la dérivation de la figure du *Ge-stell* dans le cadre des époques de la représentation et de la technique, déjà présentée dans l'extraordinaire analyse faite par Lacoue-Labarthe dans «Typographie». Je me penche en revanche sur des lectures heideggériennes d'Aristote, ce qui nous amène en Grèce et à une appréciation plus positive de la «figure» et, ce qui est plus important, à

⁵ Le mot «onto-typologie» apparaît pour la première fois dans «Typographie» dans lequel il désigne avant tout l'interprétation heideggérienne d'une modernité; interprétation que Lacoue-Labarthe tente de dépasser (Lacoue-Labarthe Ph., 1975, p. 181 *sqq.*); mais les textes politiquement les plus risqués de Heidegger reproduisent eux aussi le geste onto-typologique (Lacoue-Labarthe, Ph., 1987b, p. 131-132, Lacoue-Labarthe Ph., 1986, p. 168).

une description de la figure comme mouvement et δύναμις. Car qu'est-ce que le rythme sinon la forme d'un mouvement?

ῥυθμός COMME μορφή

Pour Heidegger, le rythme s'associe au problème ontologique de la forme. À ce sujet, une référence fondamentale de Lacoue-Labarthe est la lecture heideggérienne d'Aristote dans «Ce qu'est et comment se détermine la φύσις», qui porte sur la *Physique* B 1 (Lacoue-Labarthe Ph., 2002, p. 25). Dans ce texte, le ῥυθμός est un mot du sophiste Antiphon, selon qui le ῥυθμός caractérise les choses changeantes et les distingue du fond élémentaire de l'être, qui serait l'ἀρρυθμιστον πρωτον sans rythme, sans structure (Heidegger M., «Vom Wesen und Begriff der φύσις», p. 265). Selon Heidegger, la distinction aristotélicienne en ὕλη et μορφή répéterait cette distinction en ἀρρυθμιστον et ῥυθμός, voire en ἄπειρον et πέρας, tout en l'amenant à un niveau entièrement nouveau (*ibid.*, p. 271). Ce nouveau niveau donne au rythme une dignité ontologique insoupçonnée — mais nous prêterons néanmoins attention à la possibilité que l'élévation à un nouveau niveau perde, avec le *mot* rythme, aussi quelque chose du rythme.

Selon Heidegger, quand le ῥυθμός devient μορφή, les choses changeantes qui naissent et périssent deviennent la φύσις véritable, et non plus le non-étant par rapport à la φύσις élémentaire. Mais, de manière assez déroutante, le *changement* ou le mouvement des choses se montre alors comme une *stabilité*. Leur mouvement n'occupe ni ne schématise plus l'espace-temps. Il est la venue à paraître de la chose, le surgissement préalable à toute ouverture d'un lieu (*là, Da*). Ce surgissement est certes un mouvement, φύσις entendue comme κίνησις, mais en même temps il constitue l'étant comme une *stabilité*, qui se découpe contre le «demeurer» caractéristique de l'ἀεὶ ὄν grec (*ibid.*, p. 267)⁶. La μορφή est donc la venue à paraître, la «configuration dans l'aspect» qu'est l'εἶδος (*ibid.*, p. 274)⁷.

⁶ «Ce qui demeure» (un dieu, une époque de l'être) règne non pas de manière illimitée mais contre toute limite. Cf. la pensée de la φύσις héraclitéenne comme ce qui «toujours encore ne décline pas»: qui demeure contre la possibilité de son déclin (Heidegger M., *Vorträge und Aufsätze*, p. 259; tr. p. 323).

⁷ On traduit «Gestellung in das Aussehen» par «configuration dans le visage»; mais *Aussehen* est aussi le mot de Heidegger pour εἶδος, traduit par «aspect» (cf. p. ex. Heidegger M., «Platons Lehre von der Wahrheit», p. 223; tr. p. 451).

Certes, la stabilité de la forme n'est pas celle de la perfection immuable de l'idée platonicienne: la chose ne porte pas l'empreinte d'un *modèle*. La forme aristotélicienne est au contraire la venue à la présence de l'étant lui-même, dont l'«aspect» ou le «visage», εἶδος, n'est rien d'autre que le paraître de la chose en tant que telle — mais celui-ci est la stabilité au sein des aléas spatio-temporels.

Il est sans doute difficile de penser la *stabilité* d'une *forme* comme l'événement d'un surgissement. Cela revient à penser la forme depuis l'ἐνέργεια présente seulement dans l'œuvre, ἔργον, qu'elle produit, et pourtant sans lui être réductible. La forme serait le tracé du chemin qu'est l'existence, un chemin qui ne va pas d'une naissance à une mort mais du non-apparaître à un apparaître. Voire — mais le mot est banni chez Heidegger — la forme serait la trace d'un *travail*. Car nous pouvons noter en passant que, d'une manière analogue, Hegel a réinterprété l'ἐνέργεια aristotélicienne dynamiquement comme vie, travail et liberté: non seulement leur dynamisme est à l'œuvre dans le réel mais, avant tout, il est précisément ce que le concept doit saisir. Le réel se crée: il est une auto-poiésis originaire. De manière semblable, selon Lacoue-Labarthe, l'analyse heideggérienne de la φύσις aristotélicienne décrit une auto-production, en sorte que finalement «[...] toute la pensée de Heidegger [...] est fondamentalement une pensée de l'originité de la τέχνη» (Lacoue-Labarthe Ph., 2002a, p. 22). Cependant, et précisément en une opposition implicite à l'interprétation d'Aristote par les idéalistes allemands, Heidegger refuse d'envisager la forme-mouvement de la chose selon les termes d'une autoproduction et la φύσις comme une τέχνη (Heidegger M., «Vom Wesen und Begriff der φύσις», p. 287) — moins parce qu'il aurait une interprétation somme toute banale du travail et de la production, mais avant tout parce que la motivation secrète de toute sa lecture d'Aristote est sa «sauvegarde» de la pensée postkantienne (de Hegel jusqu'à Nietzsche) dans laquelle, pense-t-il, l'ἐνέργεια s'est dégradée en simple devenir ou volonté — où, pour le dire autrement, le ῥυθμός s'est réduit en *reo* comme *flux ἀρρόμιστατον*.

Je ne débattrai pas ici cette thèse. Néanmoins, je trouve instructif de suivre la façon dont Heidegger retravaille l'ἐνέργεια pour la détacher de son interprétation idéaliste. Dans son cours de 1931 sur la *Métaphysique* theta 1-3, Heidegger examine plus en détail la venue à être de la forme: la forme γ est la δύναμις d'un λόγος, interprétée ici comme «force capable» (*kündige Kraft*) (Heidegger M., GA 33, p. 130). Parce que la

forme comme force ne peut jamais se montrer selon l'évidence claire d'une définition ou d'une image, Heidegger l'analyse en termes de limite, *πέρας*, qu'il traduit par *Riss* (déchirure et discorde). Le caractère de limite de cette déchirure est la *στέρησις*, que Heidegger traduit par *Entzug, re-trait*. C'est sa contre-interprétation de ce que les idéalistes allemands nommaient la *négativité*. Comme la négativité, le re-trait est l'obscurité propre d'un mouvement — et la source de la finitude de l'étant.

Dans un premier temps, la limite qui définit la chose est le retrait de tout ce que la chose n'est pas. Dans le cours de 1931, Heidegger dit: «produire quelque chose [etwas herstellen], cela veut dire: frapper quelque chose dans ses limites, en sorte qu'on a en vue par avance la limitation [Umgrenztheit], et par là tout ce qu'elle *inclut et exclut* [umschliesst und ausschliesst]. Chaque œuvre est par essence “exclusive” [‘exclusiv’]» (Heidegger M., GA 33, p. 138. Cf. Heidegger M., «Vom Wesen und Begriff der φύσις », p. 295). La limite est *exclusive*, car elle se trace en rejetant ou en étant rejetée par ce que la chose n'est pas. L'exclusivité fonctionne en plusieurs sens: par rapport à la ὕλη, la chose est l'exclusion de sa simple matérialité; par rapport au τέλος, la chose est *cette* chose-ci, à l'exclusion de toute autre; par rapport à l'agent, la chose est la façon dont *cet* agent se met à l'œuvre, à l'exclusion de tout autre, et ceci dans *ce* monde, à l'exclusion de tout autre (Heidegger M., GA 33, §14b). La limite comme exclusivité évoque fortement le principe *omnis determinatio est negatio* de Spinoza, repris par Hegel, car chaque fois on détermine la chose par la négation d'une autre. Or, Heidegger veut précisément éviter cette issue: la négation idéaliste de l'autre pré-supposerait son appropriation, alors que la *στέρησις* confronterait l'autre en tant qu'il se retire et reste inappropriable. C'est pourquoi la *στέρησις* détermine la chose comme une distance par rapport à d'autres choses, voire comme une extase où la chose s'élance vers un dehors inconnu.

Bien que l'exclusivité puisse expliquer comment l'étant évolue par rapport à d'autres, elle ne décrit cependant pas l'essence de son mouvement. L'étant est un mouvement téléologique. Son τέλος n'est pas celui d'une idée préalablement donnée mais est une fonction du désir originnaire, ὄρεξις, qui est une pure et simple lancée de l'étant hors de lui-même, ou une extase. En passant, on notera ici une esquisse rare chez Heidegger pour expliquer l'origine des représentations. Afin de se démarquer de la métaphysique moderne de la volonté, Heidegger souligne ici

que le désir n'est pas dirigé par une représentation (idée), mais que le désir, dirigé par un manque d'être, est originaire, et qu'il peut également produire des représentations de la chose désirée comme pour pallier ce manque (Heidegger M., GA 33, p. 151; cf. Heidegger M., *Schelling*, p. 114). Heidegger n'explique donc pas d'où vient la représentation, mais il montre cependant ici que celle-ci ne mime aucune chose puisqu'elle supplée à un manque originaire. Sur ce fond seulement, la représentation peut donner lieu au rapport spéculaire, à la comparaison, au calcul, et à tout ce que la modernité appelle «pensée».

Dans l'interprétation heideggérienne de la forme-δύναμις, le désir est la racine de la finitude de la chose. Désirante, la chose se confronte à sa propre στέρησις, à son propre manque et retrait d'être; et non seulement elle n'est pas toute et ne le sera jamais, mais elle peut également fuir le désir, abandonner la δύναμις et se décider à l'impuissance (Heidegger M., GA 33, p. 158)⁸. Dans «Ce qu'est et comment se détermine la φύσις », Heidegger éclaircit encore la στέρησις aristotélicienne depuis le κρύπτεσθαι héraclitéen: le re-trait de la quiddité de la chose se résout finalement en retrait de l'être, en la crypte du non-paraitre et en la crise du non-être (Heidegger M., «Vom Wesen und Begriff der φύσις », p. 298-299). La chose est son ἐντελέχεια, que Heidegger entend comme un ἐν τέλει ἔχει, comme un s'avoir-à-la-fin (*ibid.*, p. 282). Mais ce qu'elle a ainsi, au titre de «soi», n'est que sa limite, le retrait de l'être qu'on désire. C'est ce qui, selon Heidegger, redouble l'auto-poiésis comme travail du négatif, mais en le ramenant à un niveau plus originaire. Il n'y a d'auto-production que parce que la chose est un désir ou une extase; elle devient ce qu'elle est en excluant ce qu'elle n'est pas, ce dernier n'étant visible que dans son retrait. La chose se produit en excluant le rien — qui est donc le cœur de son être. On l'aura remarqué: le *Dasein* aussi est un étant de cette sorte.

Si, comme l'indique Heidegger, cette description de la μορφή disait aussi la vérité du ῥυθμός, le rythme serait avant tout le battement de l'être et du non-être, de l'apparaître et du disparaître. Ce qui apparaîtrait

⁸ Si toute δύναμις contient «une décision pour l'un ou l'autre côté», elle rejoint la liberté schellingienne qui contient la décision pour le bien ou pour le mal (cf. Heidegger M., *Schelling*, p. 128; tr. p. 186). L'analyse heideggérienne de Schelling suit le cours de 1931 de quelques années et précède l'article sur la *Physique*. Toutefois, la puissance de la chose aristotélicienne ne porte pas sur le bien ou le mal mais, plus simplement, sur le fait de paraître ou non.

ainsi serait un *soi*. Même s'il se définit par rapport au manque et au retrait, l'étant est un *soi*, une lancée dirigée par la question *qui?*, que ce soit d'un être humain ou d'une œuvre d'art. Son «aspect» est alors le «visage» d'un «soi». Mais peut-on finalement dire que le *rythme*, *exactement comme la forme*, est au fond un «aspect» qui montre un «visage» — voire une figure? Ne serait-il pas au contraire ce qui défait la figure?

ῥυθμός COMME μίμησις

Pour le dire autrement: qu'est-ce qui, dans le ῥυθμός, serait obli-téré par sa résorption dans la μορφή? Serait-ce la danse? Car la compréhension antique du ῥυθμός comme forme temporelle, fluide, momentanée et improvisée vient du corps dansant, soumis au nombre et à la mesure. Le temps du rythme n'est peut-être pas uniquement le temps extatique d'un pur surgissement mais aussi un temps de la scène, schématisant le temps sur l'espace. Le rythme n'est peut-être pas l'εἶδος d'un étant mais la danse d'un corps — en tant qu'elle est selon Aristote la représentation «au moyen du rythme seul» et par là, la forme la plus dépouillée de la μίμησις⁹. Si le surgissement de l'εἶδος comme «visage» ne se mesure qu'à l'absolu de son paraître, ne laissant aucune place au calcul, la danse en revanche, étant un art, ne peut exister sans mesure et sans nombre.

C'est la matrice d'une pensée du rythme venant de Platon et d'Aris-tote¹⁰. Lacoue-Labarthe montre comment l'accent de cette pensée s'est déplacé du corps vers le langage, dans la modernité préfigurée par la «caractéristique» des romantiques¹¹, mais explorée surtout par les poètes

⁹ Aristote, *Poétique* 47a, cf. note p. 147-150. La considération mallarméenne du ballet comme forme la plus pure du théâtre est sans doute une réminiscence de cette idée. Cf. Lacoue-Labarthe Ph., 1991, p. 124-125.

¹⁰ S'écartant de la frappe platonico-aristotélicienne du terme ῥυθμός, Lacoue-Labarthe articule le rythme non eidétique en termes de musique plutôt qu'en termes de danse. S'inspirant de ses travaux, Marie-Louise Mallet interprète le rythme depuis la musique, dans son beau livre *La musique en respect*, comme une forme fluide, qu'elle oppose au σχῆμα pensé depuis εἶδος et la mesure donnée (Mallet M.-L., 2002, p. 32, 105-106). Cela étant, la «mesure» de la danse, de la musique ou de n'importe quel art n'est pas une cadence imposée *sur* l'œuvre (σχῆμα au sens de Mallet) mais la «schématisation» produite, voire donnée, *par* l'œuvre.

¹¹ Lacoue-Labarthe Ph. et Nancy J.-L., 1978, p. 385-393.

Hölderlin¹², Mallarmé¹³ et Baudelaire¹⁴, et illustrée, dans «L'écho du sujet», par Nietzsche et Reik. C'est le langage qui fait de l'acteur un paradigme plus important que le danseur, et qui insère la question du rythme dans la «question de la littérature»¹⁵. Le rythme ainsi découvert n'est pas une théorie: il en est peut-être juste l'esquisse. Lacoue-Labarthe suppose, en effet, que le rythme ne peut jamais donner lieu à une théorie positive: dans la mesure où le rythme est par définition antérieur au schème ou à la figure visible, voire à l'eidétique, il «se dérobe à toute prise effective» (Lacoue-Labarthe Ph., 1979, p. 283 et 286) — comme l'«archi-écriture» de Derrida, mais aussi comme la δύναμις du *Riss* chez Heidegger.

Qu'est-ce, donc, que le rythme, esquissé dans l'histoire que je viens d'évoquer?

Le rythme est essentiellement la forme du mouvement de l'existence — comme l'est aussi la μορφή, que Heidegger présentait pour ainsi dire comme la vérité du rythme. Mais si, selon Heidegger, la loi de la μορφή est un ἐν τέλει ἔχει, un se-posséder-à-la-fin constitutif d'un «soi», la loi du rythme chez Lacoue-Labarthe est la mimèsis qui dépossède le «soi», au lieu de le constituer (comme Lacoue-Labarthe ne propose pas sa pensée de la «mimèsis» comme exegèse, même déconstructrice, de la notion grecque, mais comme une pensée dont la difficulté est proprement apparue à l'époque moderne, je passe ici à l'orthographe moderne¹⁶). Même si Heidegger montre comment le «soi» produit par la μορφή est

¹² Ainsi, «L'Écho du sujet» est orienté par deux déclarations: «L'une est de Hölderlin. [...] Elle dit ceci: *Tout est rythme <Rhythmus>, le destin tout entier de l'homme est un seul rythme céleste, de même que l'œuvre d'art est un unique rythme.* La seconde est de Mallarmé. [...] *parce que toute âme est un nœud rythmique.*» (Lacoue-Labarthe Ph., 1979, p. 220).

¹³ Lacoue-Labarthe Ph., 1991, p. 149 *sqq.*

¹⁴ Lacoue-Labarthe Ph., 1991, p. 82, 89.

¹⁵ Lacoue-Labarthe Ph., 1974, p. 54, cf. «la littérature en tant qu'absolu» (Lacoue-Labarthe Ph. et Nancy J.-L., 1978, p. 11).

¹⁶ La notion de *mimèsis* est au cœur de la pensée de Lacoue-Labarthe. Montrant comment la μίμησις grecque était d'un côté le propre de l'homme (Aristote, *La poétique*, 48b5-9) et de l'autre une menace pour la cité (Platon, *La république*, livre X, 595 a-b), il retrace l'histoire de cette notion jusqu'aux romantisme et idéalisme allemands (qui l'auraient repris à nouveaux frais dans leur problématique de la *Darstellung*, voir en particulier Lacoue-Labarthe Ph., Nancy J.-L. et Lang A.-M., 1978) et leur répétition critique dans la pensée de Heidegger (qui aurait fait une théorie inouïe de l'art sans mimèsis). La logique de la mimèsis est extrêmement complexe, car elle détermine à la fois l'œuvre, le sujet et la présentation philosophique elle-même. Voir Lacoue-Labarthe Ph., 1986.

creusé par la στέρησις, le κρύπτεσθαι et l'impouvoir, Lacoue-Labarthe va plus loin encore, car son interprétation de la mimésis dépossède le soi de sa négativité même, de sorte que la mort elle-même ne m'appartiendra plus (tout à fait) en propre (cf. Lacoue-Labarthe Ph, 1999). Par conséquent, si selon Heidegger l'έντελέχεια de la μορφή «composait un visage» (εἶδος), chez Lacoue-Labarthe il serait possible de dire que la mimésis, au lieu de produire un visage, module ses «expressions» au point de le décomposer. Régi par la mimésis, le rythme n'est pas une loi du paraître, car il se loge au creux du re-trait, στέρησις, qui menace le paraître.

Pour Lacoue-Labarthe, la mimésis et le rythme sont *une* constellation, dont il s'agit de comprendre l'entrelacement. Dans cette constellation, la mimésis est comme le caractère fondamental de l'existence, en tant que celle-ci est d'emblée une capacité pure, en soi vide et sans critère, de toutes les formes — et rien en soi. Le rythme est sa caractérisation, son devenir quelqu'un ou quelque chose — que le caractère soit celui d'un type ou celui d'une diction singulière¹⁷.

Le caractère le plus élémentaire du rythme — comme par ailleurs aussi de la mimésis — est la *répétition* (Lacoue-Labarthe Ph., 1979, p. 286). La répétition vient ralentir et articuler le «surgissement» décrit par Heidegger: elle est à la fois sa condition et sa concrétude. La répétition est la façon la plus simple de schématiser le chaos: la découverte du «même» au sein de la différence sans limites, ou de l'ἄρρυθμιστον πρῶτον. Quoique élémentaire, la répétition n'est pourtant pas mécanique, le simple tic-tac machinique — qui, lui, présuppose un principe d'ordre que le rythme ne fait qu'engendrer. En ce sens, le rythme est une répétition «artistique», «créatrice»: il est une possibilité de variation non pas seulement réactive mais comme improvisée, bien que non consciente. Le mot «rythme» a cet avantage sur la «répétition», dont on a beaucoup parlé dans les années 60: il dit la création et la modulation, que la «répétition», plus machinique, ne laisse pas vraiment entendre. Répétition avec variation, le rythme est *mesure*: depuis Platon, le rythme n'a jamais cessé d'être la forme d'un mouvement associé au μέτρον et au nombre. Tout comme la mêmeté rythmique n'est pas spéculaire, la mesure rythmique n'est pas calculable par les moyens de la raison. Plus originaire, elle est «la mesure d'un mètre en soi, d'un

¹⁷ Lacoue-Labarthe Ph., 1979, 284. Cf. la définition du caractère dans Lacoue-Labarthe Ph. et Nancy J.-L., 1978, p. 388.

μέτρον *in sich*»¹⁸, mesure de droit incalculable (par le «calcul de l'entendement») de la mesure et de la démesure qui constituent un ἤθος.

Le rythme se donne donc aussitôt comme mesure. Mais qu'est-ce qu'une «mesure en soi»? C'est une mesure qui ne se mesure à rien (à aucune échelle transcendante) mais donne plutôt la mesure aux choses — tout comme l'homme, «mesure de toutes choses», n'est pas mesuré car il est lui-même le mesurant (cf. l'analyse de Protagoras par Heidegger, *Nietzsche II*, p. 135-141 / 110-114). En elle-même, la «mesure en soi» ne se mesure qu'au rien de son existence; bien que celui-ci indique la possibilité d'une suspension absolue qui constitue la *condition* de tout rythme comme tel, sans pourtant *être* rythmique lui-même. Le rythme proprement dit surgit en revanche lorsqu'une mesure se mesure à d'autres rythmes, variant ainsi en fonction des secousses venues de *dehors*. Le rythme n'est mesure que parce qu'il est syncopé par l'«interruption antirythmique», qui n'est pas le fait du soi mais la défaite qui lui arrive. On comprend cela plus facilement depuis la mimèsis, qui est à la source du rythme. Car la mimèsis n'est pas tant la répétition de soi que la répétition de l'autre, qui ne fait le «soi» qu'en le défaisant. Ainsi, on peut penser le rythme comme l'expression temporelle de ce dont la mimèsis est l'expression spatiale, si «temps» et «espace» sont entendus comme l'espacement d'un «soi», et non pas comme des dimensions publiques. Et si on pense aux variations du rythme comme issues d'un rapport mimétique à d'autres, on comprend peut-être mieux comment le rythme, la mesure en soi incalculable et incomparable, se compare cependant à d'autres et fait des calculs à leur sujet.

Le rythme ne précède pas les coups venus de dehors: il naît d'eux et n'est que la surface du contact entre plus d'un, le tracé de leur écart. Le dehors fait le rythme comme étrangeté intime. On peut penser que le rythme résulte du problème que Hegel analysait au titre de la négativité et que Heidegger a creusé par son analyse de la στέρησις. Mais la solution est originale, dès lors que le rapport au «dehors» est régi par la mimèsis. Comme la στέρησις, la mimèsis ne s'approprie pas l'autre mais bute plutôt contre son retrait. D'autre part, même retiré, l'autre apparaît et demeure comme unique source d'identification du «soi», qui ne se réduit dès lors pas à une pure extase. Le sujet n'a

¹⁸ L'expression porte sur la *Kunstprosa* mais se réfère au retrait de l'auteur, de son ἤθος, dans l'écriture (Lacoue-Labarthe Ph., 1979, p. 102).

d'autre moyen de devenir quelqu'un, et donc de se caractériser ou de «se rythmer», que par une identification à l'autre — bien que cela revienne nécessairement à une més-identification de l'autre et à une preuve du vide propre.

RYTHME DU MONDE

Voici quelques traits principaux d'une «logique du rythme». Mais, plus fondamentalement, le rythme n'est pas une logique: il est l'articulation concrète d'un ἦθος et — ainsi se poursuit l'hypothèse en construction — d'un monde. Le «monde» est le nom le plus général du «dehors» qui module le rythme.

Il est possible de sonder une pensée rythmique du monde comme déconstruction de l'analytique heideggérienne du monde. Je relèverai dans ce qui suit trois traits de cette dernière — l'être-à (*Insein*), l'être-avec (*Mitsein*) et l'œuvre (*Werk*) — tout en soulignant la façon dont Lacoue-Labarthe fait surgir leur dimension archi-éthique; ce qui fut dès le départ le domaine le plus propre du ῥυθμός. Dans *Le sujet de la philosophie* et *Musica ficta*, le rythme surgit au sein d'une analyse de la musique.

Selon Heidegger, l'être-à de l'être-au-monde est toujours déjà «accordé» par une «tonalité affective» (*Stimmung*) (Heidegger M., *Être et temps*, §29). Le mot *Stimmung* signifie à la fois l'accord et l'accordage au sens musical et l'état d'âme ou disposition d'esprit. Dans *Être et temps*, Heidegger l'utilise uniquement au sens existentiel de «tonalité affective», qui est un existentiel fondamental au sein duquel le monde, l'être-avec et l'existence sont co-originaires ouverts: c'est la première ouverture du *Dasein* en tant qu'il est toujours déjà «déterminé» ou plutôt «accordé» à ce monde. La *Stimmung* est une tonalité affective conditionnant tout ce que nous sommes et faisons, tout comme une tonalité musicale «conditionne» le morceau proprement dit. Contrairement aux tonalités musicales pourtant, il n'y a pas de théorie des *Stimmungen*; la compréhension et la parole ne peuvent pas les rendre manifestes, et nous les «entendons» uniquement dans l'affection qui montre *que* nous sommes au monde et *comment* nous y sommes.

Dans *Être et temps*, la «tonalité affective» n'est pas une tonalité musicale mais un affect existentiel. Il serait possible d'interpréter la pensée de Lacoue-Labarthe comme une réinterprétation de la «tonalité

affective» en termes de musique, en sorte qu'il aurait complété l'analytique de l'être-au-monde par l'analyse heideggérienne de la musique contenue dans sa critique de Wagner en tant que celui-ci soumettrait le *logos* au «règne de l'art comme musique [qui est] le règne du pur état affectif» (Heidegger M., *Nietzsche I*, p. 101-108 / 83-88; Lacoue-Labarthe Ph., 1991, p. 191, voir aussi 194 *sqq.*). La musique représente maintenant l'élément *dangereux* de l'être-avec dans la mesure où, au-dessus de la nature mais en-deçà du λόγος discursif, elle donne forme à l'existence affective et sociale. L'analyse de Lacoue-Labarthe porte alors sur le fait que l'essence prélogique de la musique la soustrait au jugement, précisément là où elle suscite des affects sociaux élémentaires. C'est pourquoi l'éducation par la musique décrite dans la *République* de Platon est si ambiguë: selon Platon, la musique prépare le fond affectif de l'âme enfantine en vue de sa formation éthique et politique conformes à l'idée de la justice — mais de la même manière, la «mauvaise musique» peut aussi préparer l'âme à l'injustice. Lacoue-Labarthe ne veut certainement pas faire le tri entre la «bonne» et la «mauvaise» musique, mais il rappelle que la musique en soi, ne contenant aucun critère du «bien» ou du «mal» éthiques, ouvre un domaine de pure affectivité en proie à tous les emportements. Parce que la musique accorde la tonalité affective à l'emportement collectif, elle montre la base du danger politique par excellence. Contre ce danger, il serait illusoire d'opposer une rectification des affects, voire leur suppression pure et simple: quelque marquage préalable nous précède inévitablement, et reste nécessairement en-deçà du vrai et du faux, du bien et du mal. La figure de cet inévitable, dans «L'écho du sujet», est la «clôture maternelle», qui nomme l'empreinte non naturelle, affective et proto-linguistique de la mère qui rythmerait déjà le fœtus¹⁹. En revanche, il serait possible de trouver une distance par rapport au fond musical originaire.

Pour cela, il est nécessaire de penser l'*être-avec* autrement que comme une simple indistinction inauthentique, qui le rend si facilement en proie à la massification étouffant l'espace politique. En examinant «l'être-avec» surtout en termes de mimèsis, Lacoue-Labarthe l'aborde au contraire du point de vue de la question de l'identité personnelle, qui présuppose la prise au sérieux du fait que l'existence, de droit, est

¹⁹ Lacoue-Labarthe Ph., 1979, p. 294-298; Lacoue-Labarthe Ph., 2005, p. 25. Soit dit en passant, il serait sans doute nécessaire de problématiser l'apparente naturalité de la figure de la «mère».

discrète. La musique fournit alors une articulation importante de la mimèsis constitutive de l'être-avec. Autant la mélodie, dans une certaine modernité nietzschéano-freudienne analysée dans «L'écho du sujet», a été interprétée comme l'expression la plus intime du «soi», autant elle figure pour Lacoue-Labarthe la voix de l'autre qui me hante et me rend peu certain/e de mon identité. Pour contrer cette idée de dépossession mélodique — il serait possible de l'appeler l'«essence sirénique de la musique» — Lacoue-Labarthe propose alors de nommer «rythme» la composante peu ou non musicale du marquage originaire (Lacoue-Labarthe Ph., 1979, p. 289) capable d'atténuer, voire de contrer l'emportement mélodique²⁰. Dès lors, le rythme ressort comme une caractéristique de la *parole* qui ne revient plus à l'affectivité pure. Le rythme apparaît comme la chance d'une singularité qui me permettrait de me distinguer d'un autre. Cette singularité n'est pas une *originalité*, entendue comme capacité de créer des idées ou des figures *ex nihilo*. Elle est juste la singularité d'une façon de composer avec des figures déjà existantes. Le rythme est leur espacement et leur temporalisation mesurés, sinon «calculés», leur mise en scène particulière. Il ne caractérise pas les énoncés mais l'énonciation, voire le *dictamen* d'une parole. Vu ainsi, le rythme n'est plus l'empreinte qui prédétermine un *éthos*. Il est la dimension «archi-éthique» d'un discours en tant qu'il doit affronter des figures existantes («archi-éthique» voulant dire la réflexion, avant toute décision pour le bien ou pour le mal, sur les conditions de possibilité d'une telle décision).

ART RYTHMÉ

Mais le rythme n'est pas seulement le caractère de l'être-au-monde, il est aussi le trait fondamental du monde comme tel.

Chez Heidegger et notamment depuis son opuscule *Origine de l'œuvre d'art*, l'*œuvre d'art* instaure la vérité d'un monde (Heidegger M., «Der Ursprung des Kunstwerkes», p. 29). Selon une thèse centrale de Lacoue-Labarthe, la conception heideggérienne du monde répète la pensée kantienne du schème issu de l'imagination transcendante (Lacoue-Labarthe

²⁰ La «mélodie» et le «rythme» ne sont donc pas ici ce qu'on chantonne ou tapote, ils ne sont pas non plus les aspects homonymes de la théorie classique de la musique: ce sont deux types d'explication philosophique de l'essence de l'art et, par extension, de l'être.

Ph., 1986, p. 164-165)²¹. L'œuvre laisse paraître ce schème: dans les termes de la lecture heideggérienne d'Aristote, elle est l'«aspect» ou le «visage» du surgissement de tel ou tel monde. Si Lacoue-Labarthe, suivant Heidegger, prend très au sérieux la capacité d'ouvrir un monde contenue dans l'œuvre, il trouve en revanche dangereuse la possibilité, recherchée par Heidegger, que l'œuvre puisse *établir un monde* selon la constitution fondamentale d'une figure (p. ex. Lacoue-Labarthe Ph., 1987b, p. 131-132). Toutefois, cela ne signifie pas qu'on puisse se passer de la figuration, car la transcendance est justement pour Lacoue-Labarthe un espace de figuration. En revanche, il voudrait trouver des moyens pour empêcher la clôture de ce *mouvement* de figuration par la stabilisation d'une figure. C'est ce *mouvement* de figuration qu'il serait envisageable de nommer «rythme»: le rythme comme transcendance.

Lorsque, dans ses lectures de Hölderlin, Heidegger examine le devenir de l'œuvre, il réinterprète l'ἐνέργεια de l'œuvre comme *dictamen*. L'origine de l'«onde» qu'est le *dictamen* est alors «le sacré», comme nom poétique de l'esquisse d'un monde; parallèlement, le *dictamen* est la trace du transport du poète vers le sacré. Or c'est contre cette sacralité, qui consacre une figure comme sens et vérité d'un monde, et contre ce transport enthousiaste, qui dépossède le poète de son art même, que Lacoue-Labarthe cherche un accès à la transcendance sous le signe de ce que Hölderlin appelle la «sobriété» ou de ce que Benjamin appelle «le prosaïque» (p. ex. Lacoue-Labarthe Ph., 2002b, p. 113-114).

Prosaïque est le monde réduit aux conditions nues de l'espace et du temps; sobre est le poète, dégrisé au sein même du transport, et renvoyé à ce monde dépourvu de sens supérieur. Mais ce n'est pas tout. Car l'accès à la transcendance demeure conditionné par une expérience issue de ce que Heidegger appelait le «choc de l'œuvre», à savoir *que l'œuvre est*

²¹ Derrière cette thèse on trouve deux interprétations de Kant par Heidegger dès 1929. D'un côté, Heidegger souligne l'importance du chapitre sur le schématisme des concepts purs de l'entendement dans la *Critique de la raison pure*: le schématisme y ouvre la dimension de la transcendance (Heidegger M., *Kant und das Problem der Metaphysik*, p. 89, 91). D'un autre côté, Kant rend possible, dans «Vom Wesen des Grundes», l'interprétation heideggérienne de la transcendance comme être-au-monde (Heidegger M., *Wegmarken*, p. 137, 145-160). Le concept du monde est ainsi le lieu d'une sorte de schématisation que Heidegger lui-même n'interprétera plus en termes abstraits de schématisme mais en termes d'art: à partir de l'«Origine de l'Œuvre d'art», c'est l'œuvre d'art qui «ouvre» le monde en articulant son «trait fondamental» (Heidegger M., *Holzwege*, 49). Pour Lacoue-Labarthe, l'œuvre d'art est donc la réponse heideggérienne au problème énoncé par Kant sous le nom de «schématisme».

(Lacoue-Labarthe Ph., 1987a, p. 129). Lacoue-Labarthe n'analyse pas tant ce choc comme chiffre du choc de l'être, ou de ceci qu'il y a quelque chose plutôt que rien, mais il s'en tient plutôt au choc de l'œuvre elle-même, à l'être-œuvre de l'œuvre, que Heidegger n'aurait pas su expliquer de manière satisfaisante. Car même selon Heidegger, l'œuvre demeure signe d'une vérité supérieure, un aspect-de, et à ce titre est un mimème de l'être. Lacoue-Labarthe cherche au contraire à exposer l'œuvre elle-même comme mimème originaire, non pas comme mimème de la vérité de l'être mais plutôt comme un mimème de rien, mimème en soi.

La scène matricielle de cette pensée se trouve dans les célèbres *Remarques* de Hölderlin pour ses traductions d'*Œdipe* et d'*Antigone* de Sophocle. Dans ces textes, le «choc» est interprété comme la césure, c'est-à-dire comme l'interruption antirhythmique — qui ferait passer «d'une conception *mélodique* de l'œuvre à une conception *rhythmique*»²². Ce qui est ainsi interrompu, c'est l'«alternance des représentations»: une *agôn* scénique, sans doute, mais avant tout le cours d'un monde, dans lequel l'une ou l'autre représentation pourrait fort bien l'emporter et s'établir comme vérité. Ce qui interrompt, c'est la «parole pure» figurée par l'intervention de Tirésias²³. Pour Lacoue-Labarthe, c'est la parole réduite à sa pure *fonction* de parole, parole qui n'interprète plus le dieu mais invalide au contraire de telles interprétations et en fait de simples mots sans soutien (cf. Lacoue-Labarthe Ph., 1998, p. 25, 63). C'est ce qui fait trébucher l'homme dans sa tentation de stabiliser une interprétation du sacré ou de la transcendance.

Comment la parole pure fonctionne-t-elle, au juste? Nous avons vu qu'elle ne se réfère à aucun sens supérieur ni ne mime rien. Elle est sa propre structure. Épurée, la structure de la parole se réduit à sa *force*, à sa δύναμις spécifique. Comme le dit déjà la *Rhétorique* d'Aristote, la force de la parole est sans doute son pouvoir d'émouvoir (Lacoue-Labarthe Ph., 1979, p. 48). Ici cependant, l'émotion ne transporte pas vers un sens proposé, mais interrompt au contraire le fonctionnement du sens courant. La parole pure déstabilise le sens établi.

Lacoue-Labarthe souligne le fait que l'œuvre résulte d'un *calcul* (Lacoue-Labarthe Ph., 2002, p. 76-77). C'est la parole pure qui nous permet de deviner l'essence de ce calcul: il n'est que dérivativement une

²² Lacoue-Labarthe Ph., 1986, p. 68. Un passage analogue aurait lieu dans Mallarmé: Lacoue-Labarthe Ph., 1991, p. 149.

²³ Cf. Lacoue-Labarthe Ph., 1987b, p. 66, et par rapport à Benjamin et Adorno: Lacoue-Labarthe Ph., 1991, p. 256-258.

métrique poétique, mais fondamentalement il est le calcul de l'*effet de l'œuvre*, à savoir, de sa force d'interruption. Calcul de l'incalculable qu'est le *dictamen*, il ne s'appuie sur aucune mesure extérieure, mais déstabilise les mesures données en montrant la démesure.

Ce qui peut ainsi interrompre le cours du monde, c'est selon Lacoue-Labarthe l'apparition d'un «il faut» (Lacoue-Labarthe Ph., 2002b, «Il faut»). Le «choc de l'œuvre» s'avère ainsi être le «il faut» de l'œuvre. Il est d'abord son propre «il faut»: la rigueur interne qui fait sa force. Mais cet «il faut» est avant tout une injonction qui nous est adressée, à nous, son public. Lacoue-Labarthe appelle cela une injonction archi-éthique qui, contrairement à une éthique qui connaît le bien et impose sa figure, ignore le bien et enjoint de critiquer ce qui s'offre déjà comme figure du bien (Lacoue-Labarthe Ph., 2002b, p. 152; cf. Lacoue-Labarthe Ph., 2000, p. 113). L'impératif de l'œuvre est la demande d'une justice rendue aux représentations et figures existantes et d'abord à l'œuvre elle-même.

La figure à laquelle il s'agit de rendre justice est d'abord celle qui est contenue dans l'œuvre elle-même. Car en réalité, la parole n'est jamais pure. Elle n'est qu'en figurant déjà, même si elle figure le rien qui est à l'origine de toute représentation. C'est pourquoi l'injonction d'interruption de la parole s'adresse non seulement à d'autres représentations, à l'alternance des représentations qui fait le cours du monde, mais à la parole elle-même en tant que, nécessairement, elle représente et figure déjà. L'interruption n'est pas l'annihilation: elle ne peut abolir la figure mais elle peut la défigurer et montrer en retrait. Elle peut produire la prose en tant que retrait de la figure mythologique.

L'interruption engage à un travail, à une pratique. Ce n'est plus le travail poétique envisagé comme une création *ex nihilo* ou en fonction d'un lien privilégié au sacré. C'est une pratique de lecture active, ou de «déconstruction», qui chez Lacoue-Labarthe prend tout particulièrement la forme de la traduction. Depuis Benjamin, on sait que la traduction ne peut s'appuyer sur un sens transcendant qu'on incarnerait en différentes langues. La traduction est au contraire la contamination d'une langue par une autre, la création, par une langue, d'un domaine d'étrangeté au sein d'une autre langue. Cet espace de traduction, dans lequel une figure ne peut qu'en défigurer une autre, s'ouvre finalement comme la dimension de notre transcendance finie.

Voici pourquoi j'ose imaginer que la transcendance, pour Lacoue-Labarthe, est rythmique. Pour le dire en termes musicaux: la transcendance ne serait certainement pas une harmonie, dans la mesure où celle-ci

symbolise traditionnellement un équilibre mathématique et éternel des sphères, qu'on peut tout aussi bien traduire en une image.

La transcendance ne serait pas non plus mélodique, dans la mesure où la mélodie, traditionnellement comprise comme l'élément subjectif de la musique, renverrait le sujet à son origine dans l'Un-Tout arythmique ou dans la fusion communautaire.

Elle serait donc rythmique. Elle ne serait pas la forme d'un monde, mais la figuration poly-rythmique, dans laquelle *il faut* figurer le monde, chercher sa mesure, schématiser son espace-temps²⁴; mais dès qu'une figure commence à prendre forme, *il faut* qu'elle se défigure par d'autres figures, voire par ses propres traductions, et qu'elle s'interrompe en raison de son caractère figural, donc de son «rien»²⁵. Et ainsi la transcendance reste un mouvement sans fin: le travail inimaginable de la négativité de sa propre production.

Norotie 12 B 13
01600 Vantaa
Finlande

Susanna LINDBERG

BIBLIOGRAPHIE

- Archiloque. *Fragments*. Texte établi par François Lasserre, traduit par André Bonnard, Paris, Les Belles Lettres (coll. des Universités de France), 1968.
- Aristote. *Poétique*, Paris, Seuil (coll. Points Essais), 1980.
- Aviram, Avittai F. (1994). *Telling Rythm. Body and Meaning in Poetry*. Ann Arbor, The University of Michigan Press.
- Aviram, Avittai F. (2002). «The Meaning of Rythm», *Between Philosophy and Poetry. Writing, Rythm, History*. Études réunies par Massimo Verdicchio and Robert Burch, New York, Continuum (coll. Textures — Philosophy / Literature / Culture series), p. 161-170.

²⁴ Car Lacoue-Labarthe ne semble pas rejeter la pensée du monde comme «*mimème originaire*» au sein duquel «la *phusis* elle-même ne pourrait éclore [...] s'il n'y avait une *technè*» (Lacoue-Labarthe Ph., 1986, p. 170-171).

²⁵ «Par dé-figuration, j'entends toute forme de destruction ou de décomposition de la figure [...] ce que j'ai mis, pour commencer, sous le signe de la *littérialisation*. Mais il va de soi que la défiguration n'est pas la suppression ni, encore moins, la relève (l'*Aufhebung*) de la figure. [...] La dé-figuration [...] est la défaillance même de la figure, c'est-à-dire l'affirmation la plus pure de son *il faut*. La dé-figuration, dit autrement, est le *retrait* de la figure [...] La défiguration ne signifie [pas] la disparition de la figure, elle en désigne l'absentement» (Lacoue-Labarthe Ph., 2002b, p. 106-107).

- Benveniste, Émile (1966). *Problèmes de linguistique générale I*, Paris, Gallimard (coll. Tel).
- Derrida, Jacques (1987). «Désistance», *Psyché. Invention de l'autre*, Paris, Galilée (coll. La philosophie en effet), p. 597-638.
- Heidegger, Martin (1984 [1926]). *Sein und Zeit*. Tübingen, Max Niemeyer Verlag. Tr. Emmanuel Martineau (1985). *Être et temps*, Paris, Authentica, ou François Vezin (1986). *Être et temps*, Paris, Gallimard.
- (1991 [1929]). *Kant und das Problem der Metaphysik*, Francfort-sur-le-Main, Vittorio Klostermann. Tr. Alphonse de Waelhens et Walter Biemel (1994), *Kant et le problème de la métaphysique*. Paris, Gallimard (coll. Tel).
- (1978 [1929]). «Von Wesen des Grundes», *Wegmarken*, Francfort-sur-le-Main, Vittorio Klostermann. Tr. Henry Corbin (1968), «Ce qui fait l'être-essentiel d'un fondement ou raison», *Questions I-II*, Paris, Gallimard (coll. tel).
- (1990 [1931]). *Aristoteles, Metaphysik theta 1-3. Vom Wesen und Wirklichkeit der Kraft*, GA 33, Francfort-sur-le-Main, Vittorio Klostermann. Tr. par Bernard Stevens et Pol Vandavelde (1991). *Aristote, «Métaphysique» theta [livre IX] 1-3*, Paris, Gallimard (coll. Bibliothèque de philosophie).
- (1978 [1931/32, 1940]). «Platons Lehre von der Wahrheit», *Wegmarken*, Francfort-sur-le-Main, Vittorio Klostermann. Tr. par André Préau, «La doctrine de Platon sur la vérité», *Questions I-II* (1993), Paris, Gallimard (coll. Tel).
- (1980 [1935/36]). «Der Ursprung des Kunstwerkes», *Holzwege*, Francfort-sur-le-Main, Vittorio Klostermann. Tr. Wolfgang Brokmeier (1962), «L'origine de l'œuvre d'art». *Holzwege*, Paris, Gallimard (coll. Tel).
- (1995 [1936]). *Schellings Abhandlung über das Wesen der menschlichen Freiheit*, Tübingen, Max Niemeyer. Tr. Jean-François Courtine (1977). *Schelling. Le traité de 1809 sur l'essence de la liberté humaine*. Paris, Gallimard (coll. Bibliothèque de philosophie).
- (1978 [1939]). «Vom Wesen und Begriff der φύσις. Aristoteles, Physik B, 1», *Wegmarken*, Francfort-sur-le-Main, Vittorio Klostermann. Tr. par François Fédier, «Ce qu'est et comment se détermine la φύσις », *Questions I-II* (1993), Paris, Gallimard (coll. Yel).
- (1994 [1954]). *Vorträge und Aufsätze*, Stuttgart, Neske. Tr. par André Préau (1996). *Essais et conférences*. Paris, Gallimard (coll. Tel).
- (1990 [1957]). «Die Onto-theo-logische Verfassung de Metaphysik», *Identität und Differenz*, Stuttgart, Neske. Tr. André Préau, «La constitution onto-théo-logique de la métaphysique», *Questions I-II* (1993), Paris, Gallimard (coll. tel).
- (1989 [1961]). *Nietzsche I-II*. Pfullingen, Verlag Günther Neske. Tr. Pierre Klossowski (1971), *Nietzsche I-II*, Paris, Gallimard, coll. nrf).
- (1972). «Rimbaud vivant», *Aus der Erfahrung des Denkens 1910-1976*, GA 13, Francfort-sur-le-Main, Vittorio Klostermann. Tr. par Roger Munier, «Heidegger», *Aujourd'hui Rimbaud*, enquête de Roger Munier, Paris, Lettres modernes 1976 (coll. Archives des lettres modernes; 160. Archives A. Rimbaud).

- Heidegger, Martin und Fink, Eugen (2005 [1970]). *Heraklit. Seminar Wintersemester 1966/1967*, dans GA 15 *Seminare*. Francfort-sur-le-Main, Vittorio Klostermann. Tr. par Jean Launay et Patrick Lévy (1973). *Héraclite. Séminaire du semestre d'hiver 1966-1967*, Paris, Gallimard.
- Hirt, André (2009). *Un homme littéral. Philippe Lacoue-Labarthe*, Paris, Éditions Kimé.
- Hölderlin, Friedrich (1967). «Remarques sur la traduction de Sophocle», tr. par François Fédier, dans Hölderlin, *Œuvres* (1967). Paris, Gallimard (coll. Bibliothèque de la Pléiade).
- Lacoue-Labarthe, Philippe (1974). «L'imprésentable», *Poétique* 21.
- (1975). «Typographie», *Mimesis des articulations*, éd. par Sylviane Agacinski *et al.* Paris, Aubier-Flammarion (coll. La philosophie en effet), p. 167-270.
- (1979). *Le Sujet de la philosophie*, Paris, Aubier-Flammarion (coll. La philosophie en effet).
- (1986). *L'imitation des modernes, Typographies II*, Paris, Galilée (coll. La philosophie en effet).
- (1987a). «La vérité sublime», *Du sublime*, éd. par Jean-François Courtine, Michel Deguy *et al.*, Paris, Belin.
- (1987b). *La fiction du politique*, Paris, Christian Bourgois (coll. Détroits).
- (1991). *Musica ficta*, Paris, Christian Bourgois (coll. Détroits).
- (1998). *Métaphrasis, suivi de Le théâtre de Hölderlin*. Paris, Presses Universitaires de France (coll. Les essais du Collège international de philosophie).
- (1999). «Fidélités», *L'animal autobiographique. Autour de Jacques Derrida*, éd. Marie-Louise Mallet, Paris, Galilée (coll. La philosophie en effet).
- (2000). *Phrase*. Paris, Christian Bourgois (coll. Détroits).
- (2002a). *Poétique de l'histoire*, Paris, Galilée (coll. La philosophie en effet).
- (2002b). *Heidegger – La politique du poème*, Paris, Galilée (coll. La philosophie en effet).
- (2005). *Le chant des muses*, Paris, Bayard (coll. Petites conférences).
- Lacoue-Labarthe, Philippe et Nancy, Jean-Luc (1978). *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil (coll. Poétique).
- Lacoue-Labarthe, Philippe, Nancy, Jean-Luc et Lang, Anne-Marie (1978). *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil (coll. Poétique).
- Mallet, Marie-Louise, (2002). *La musique en respect*, Paris, Galilée (coll. La philosophie en effet).
- Platon (1993). *La République*, Paris, Gallimard (coll. Folio).
- Quignard, Pascal (1996). *La haine de la musique*, Paris, Gallimard (coll. Folio).
- Sauvanet, Pierre (1999). *Le rythme grec d'Héraclite à Aristote*, Paris, Presses Universitaires de France (coll. Philosophies).
- Szendy, Peter (2001). *Écoute. Une histoire de nos oreilles*, Paris, Minuit (coll. Paradoxe).

RÉSUMÉ. — Cet article est une interprétation de la pensée de Philippe Lacoue-Labarthe à partir d'une hypothèse sur l'être comme rythme qui, sans être explicitement sienne, soutient sa pensée. Interprétant le rythme comme schème et non pas comme flux, Lacoue-Labarthe partage d'emblée la position de Heidegger. Il s'en écarte néanmoins dans la mesure où, contrairement à Heidegger, il ne renvoie pas le rythme à la conception aristotélicienne de la forme eidétique. Pour Lacoue-Labarthe, le rythme serait au contraire une forme temporelle et mobile, capable de défaire les formes et les figures stables. Définissant le rythme en fonction de la mimésis, il produit un effet critique sur les conceptions heideggeriennes de l'éthos humain, de la tonalité affective du monde, et de l'œuvre d'art.

ABSTRACT. — This article is an interpretation of the thought of Philippe Lacoue-Labarthe setting out from a hypothesis of being as rhythm, which, without being explicitly his, supports his thought. Interpreting rhythm as schema and not as flux, Lacoue-Labarthe from the start shares Heidegger's position. He departs from it, however, to the extent that, unlike Heidegger, he does not refer rhythm to Aristotle's concept of eidetic form. For Lacoue-Labarthe rhythm, on the contrary, is a temporal and mobile form, capable of disintegrating stable forms and figures. By defining rhythm in reference to mimesis, he produces a critical effect on Heideggerian conceptions of the human ethos, of the affective tonality of the world and of the work of art (transl. J. Dudley).