

Université de Montréal

Pour une autobiographie de la disjointure.
Autour de quelques textes récents de Jacques Derrida

par
Geneviève Boucher

Département d'études françaises
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de M.A.
en études françaises

avril 2004

© Geneviève Boucher, 2004



PQ

35

U54

2004

V.021

Direction des bibliothèques

AVIS

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

NOTICE

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :
Pour une autobiographie de la disjuncture.
Autour de quelques textes récents de Jacques Derrida

présenté par :
Geneviève Boucher

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Présidente-rapporteuse :	Marie-Pascale Huglo
Directrice de recherche :	Ginette Michaud
Membre du jury :	Éric Méchoulan

RÉSUMÉ

Ce mémoire propose une lecture de trois textes autobiographiques récents du philosophe Jacques Derrida, soit « Circonfession » (1991), *La Contre-Allée* (1999) et *Tourner les mots* (2000). Ces trois textes ont la particularité de s'inscrire au cœur du livre d'un autre auteur *sur* Derrida, ce qui ébranle considérablement le pacte autobiographique et problématise l'autorité de l'autobiographe. À partir du motif de la disjuncture qui suppose qu'une négativité gît au sein de toute positivité, nous avons cherché, en privilégiant une lecture très près du texte, à mesurer les enjeux littéraires et philosophiques d'une pratique déconstructionniste de l'autobiographie. Nous avons étudié l'absence disséminée sous diverses formes (étrangeté, fragmentation, ombre, aveuglement) dans *Tourner les mots* et dans le film de Safaa Fathy auquel le livre fait suite. Dans notre lecture de *La Contre-Allée*, nous avons suivi le thème du voyage pour aborder d'une part la figure de la traversée et d'autre part, la relation ambiguë entre l'ipséité et l'altérité. Enfin, dans « Circonfession », nous avons étudié l'intrusion de la mort dans l'autobiographie de même que la blessure originelle de la circoncision qui obsède le philosophe et qui fonde en quelque sorte ce qu'il appelle sa « désidentité ». Tous ces motifs donnent à lire une disjuncture du moi, de la vie et du langage. Il apparaît dès lors que, plutôt que de mener à un surcroît de savoir, de vérité ou d'être, l'autobiographie derridienne est non seulement constituée de failles, mais elle est déterminée par l'écart et la non-coïncidence sur lesquels elle repose.

Mots-clés :

Littérature française du XX^e siècle

Philosophie

Jacques Derrida

Déconstruction

Autobiographie

Identité

Disjuncture

ABSTRACT

In this memoir, we propose a reading of three recent autobiographical texts by the French philosopher Jacques Derrida, that is “Circonfession” (1991), *La Contre-Allée* (1999), and *Tourner les mots* (2000). These three texts have the particularity of being inscribed in the heart of another author’s book *on* Derrida, which shakes considerably the authority of the autobiographer. Through the theme of dislocation which suppose that negativity lies in all positivity, we have tried, by accompanying very closely the texts, to measure the literary and philosophical issues of a deconstructionist practice of autobiography. We have studied the absence disseminated under various forms (strangeness, fragmentation, shadow, blindness) in *Tourner les mots* and in Safaa Fathy’s movie which preceded the book. In our reading of *La Contre-Allée*, we have followed the theme of travel to approach the oblique figure of *crossing* as well as the ambiguous relationship between the Self and the Other. Finally, in “Circonfession”, we have studied the intrusion of death in autobiography and the original scar of circumcision which obsesses the philosopher and which stands as a foundation of what he calls his “disidentity”. All those themes imply a dislocation of the Self, of life and of language. It appears then that, instead of bringing an increase of knowledge, truth or being, the Derridian autobiography is not only constituted of flaws, but is also determined by the gap on which it is built.

Key words :

French literature of the XXth Century

Philosophy

Jacques Derrida

Deconstruction

Autobiography

Identity

Dislocation

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	p. 1
Derrida autobiographe	p. 2
Trois figures incontournables de la pratique autobiographique	p. 5
Panorama de la critique contemporaine sur l'autobiographie	p. 9
La disjointure	p. 16
CHAPITRE I : <i>Turner les mots : une autobiographie de l'absence</i>.....	p. 20
Polyphonie du dispositif et polysémie du titre	p. 22
Moi morcelé, autobiographie fragmentée	p. 24
Image et autobiographie ou se voir vu par l'autre	p. 29
Un philosophe venu d'ailleurs	p. 34
L'écriture filmique : une esthétique de l'écart et de l'ombre	p. 37
Le carreau asymétrique, métonymie de tous les désajustements	p. 39
L'aveugle de Tolède et le « voir » autobiographique	p. 48
Conclusion	p. 51
CHAPITRE II : Travers et traversées dans <i>La Contre-Allée</i> ou l'exil au cœur de l'autobiographie.....	p. 53
PREMIÈRE PARTIE : La traversée, figure du voyage autobiographique de Jacques Derrida	p. 54
L'autobiographie comme voyage	p. 55
La traversée de l'abîme entre la colonie et la Métropole	p. 59
Translittération et aphasie	p. 62
Une traversée de soi : les transvérités	p. 64
La transe	p. 65
Fantasmes de trépas	p. 67
DEUXIÈME PARTIE : Multiplicité et altérité en soi : la disjointure identitaire	p. 71

Un sujet traversé par l'altérité	p. 71
De la locomotion à la commotion	p. 73
Autobiographie et altérité	p. 76
Rupture syntaxique et faille identitaire	p. 79
Les notes infrapaginales : une logique de la supplémentarité	p. 81
La voix de l'autre en soi comme voix de la mort	p. 84
Conclusion	p. 88
 CHAPITRE III : « Circonfession » : le deuil et la blessure dans les détours	
et contours de la phrase	p. 91
PREMIÈRE PARTIE : La disjointure, le deuil et la substitution	p. 92
Le dispositif de « Circonfession » tendu entre le haut et le bas.....	p. 93
Périodes et périphrases	p. 97
Circonfession ou circonfiction ?	p. 99
Le deuil au cœur de l'autobiographie	p. 104
DEUXIÈME PARTIE : La Quête du Saint Prépuce et l'écriture du corps	p. 115
L'effusion autobiographique	p. 115
L'opus (in)interrompu	p. 118
Le <i>bios</i> au pied de la lettre	p. 121
Écrire au scalpel	p. 125
La circoncision comme remembrement / <i>remembrance</i> de soi	p. 127
Du nom secret et de la faute portés en soi	p. 130
Conclusion	p. 134
 CONCLUSION	p. 137
La course autobiographique	p. 138
La voix de l'autobiographie	p. 142
La vie, la mort, de résurrection en résurrection	p. 145
 Bibliographie	p. 151

REMERCIEMENTS

Je tiens d'abord à remercier Ginette Michaud, ma directrice de recherche, pour son enthousiasme, sa disponibilité et sa présence tout au long de la réalisation de ce travail. Son soutien et ses conseils m'ont permis de progresser et d'affiner ma pensée. Par ailleurs, la confiance dont elle m'a témoigné m'a donné la motivation nécessaire pour mener à terme ce projet.

J'aimerais également remercier quelques-uns de mes proches pour leur encouragement et leur aide à différentes étapes de l'élaboration et de la rédaction de ce mémoire. J'aimerais tout particulièrement exprimer ma reconnaissance à Marie-Claire Rouleau et à Michel Boucher pour leur support moral constant, à Geneviève Guay pour les conversations enrichissantes qui ont rendu le début du travail de recherche un peu moins angoissant, à Ethel Giraldeau pour les discussions profitables, notamment au sujet de la psychanalyse, à Mathieu Drouin pour sa lecture attentive et à Sid Ahmed Hales pour sa lecture patiente et pour les discussions sur l'histoire et la culture algériennes qui m'ont permis de mieux cerner certains enjeux de mon travail. Je souhaite également remercier Dalila Mesbah pour la traduction d'un texte en arabe.

Enfin, je tiens à remercier le FQRSC (Fonds québécois de recherche sur la société et la culture) et la Faculté des Études supérieures de l'Université de Montréal pour leur soutien financier qui m'a permis de me consacrer de façon soutenue à mes recherches.

LISTE DES ABRÉVIATIONS

C : Jacques Derrida, « Circonfession », dans Jacques Derrida et Geoffrey Bennington, *Jacques Derrida*, Paris, Seuil, coll. « Les Contemporains », 1991.

CA : Jacques Derrida et Catherine Malabou, *La Contre-Allée*, Paris, La Quinzaine littéraire / Louis Vuitton, coll. « Voyager avec... », 1999.

TM : Jacques Derrida et Safaa Fathy, *Tourner les mots. Au bord d'un film*, Paris, Galilée / Arte Éditions, coll. « Incises », 2000.

INTRODUCTION

Derrida autobiographe

Depuis le début des années quatre-vingt-dix, l'œuvre de Jacques Derrida prend un tournant de plus en plus autobiographique¹. Si le philosophe a déjà exploré ces terrains glissants avec *Glas* (1974) et *La Carte postale. De Socrate à Freud et au-delà* (1980) notamment, il ne s'était jamais consacré de manière aussi soutenue à ce genre somme toute peu pratiqué par les philosophes. Chez Derrida, la parole autobiographique prend forme dans des textes qui ne se revendiquent pas toujours comme tels et qui souvent semblent même dire paradoxalement « ceci n'est pas une autobiographie² ». Le philosophe qui, depuis *De la grammatologie* en 1967, n'a cessé de déconstruire les principes métaphysiques qui dominent la pensée occidentale, problématise le genre autobiographique tout en s'y adonnant; il fait trembler les concepts qui constituent le fondement de l'autobiographie, soit l'*autos* (le sujet, le moi), le *bios* (le concept de vie) et le *graphein* (l'écriture) en les présentant comme des entités ouvertes plutôt que closes.

Dans ce mémoire, nous nous proposons d'étudier la pratique autobiographique de Derrida en suivant la trace de cette dislocation, de cette *disjointure* inhérente à l'acte autobiographique même. Nous étudierons trois textes récents dans lesquels ces problèmes apparaissent au premier plan, soit « Circonfession », *La Contre-Allée* et *Tourner les mots*. Ces trois textes ont la particularité d'être écrits en collaboration avec un autre auteur (Geoffrey Bennington pour « Circonfession », Catherine Malabou pour *La Contre-Allée* et Safaa Fathy pour *Tourner les mots*) et donc de s'inscrire au cœur du livre d'un autre sur Derrida. Cette interaction avec l'autre pose un certain nombre de problèmes puisque dès lors qu'il y a deux noms sur la page couverture, la sacro-sainte autorité de l'autobiographe

¹ Parmi les textes récents de Derrida appartenant de façon plus ou moins marquée à la veine autobiographique, citons *Mémoires – Pour Paul de Man* (1988), « Circonfession » (1991), *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines* (1991), *Demeure – Maurice Blanchot* (1994), *Le Monolinguisme de l'autre ou La prothèse d'origine* (1996), *Voiles* (1998), *La Contre-Allée* (1999) et *Tourner les mots* (2000).

² Régine Robin, « Autobiographie et judéité chez Jacques Derrida », *Études françaises*, « Derrida lecteur », 38, n^{os} 1-2, 2002, p. 207.

est mise en doute. Ces textes nous semblent donc d'autant plus intéressants qu'ils obligent à repenser la notion de sujet autobiographique en tenant compte de l'altérité qui le traverse.

Depuis une dizaine d'années, plusieurs critiques, majoritairement anglo-saxons, se penchent sur la question de l'autobiographie chez Derrida, principalement dans des articles. Une seule monographie a été consacrée exclusivement à ce sujet : il s'agit de *Derrida and Autobiography* de Robert Smith³. Smith conceptualise la pensée de Derrida sur la subjectivité et l'écriture de soi pour la confronter à celle d'autres philosophes. Alliant philosophie, psychanalyse et linguistique, il soulève les principaux enjeux de l'autobiographie derridienne et accorde une importance considérable à la dislocation du sujet ainsi qu'à son appel essentiel à l'altérité. Jean-Luc Nancy se livre à une interprétation semblable dans une conférence prononcée lors d'une décade de Cerisy consacrée aux travaux de Derrida et intitulée *L'Animal autobiographique*⁴. Nancy insiste sur l'interpénétration de l'ipséité et de l'altérité qui est à la base de l'autobiographie derridienne et montre comment les deux fonctionnent constamment ensemble. Ces deux études ont d'autant plus d'intérêt qu'elles proposent une approche déconstructionniste du récit de soi. Elles sont néanmoins emblématiques du privilège accordé à la conceptualisation philosophique dans l'étude de l'autobiographie derridienne.

En effet, la plupart des critiques n'abordent cette dernière que sur le plan philosophique, sans tenir compte de la littéarité des œuvres; on s'intéresse encore trop peu au Derrida écrivain. Par exemple, Jill Robbins, dans un article intitulé « *Circumcising Confession : Derrida, Autobiography, Judaism*⁵ », soulève des aspects de « Circonfession » tels que le motif de la circoncision, la déviation autobiographique et la rhétoricité, mais elle ne touche que superficiellement la dimension littéraire : son étude vise d'abord et avant tout la formulation de concepts sur la judéité. De même, Didier Maleuvre, dans « *The Tears of Philosophy*⁶ », étudie d'une manière très intéressante la question de la mort dans « Circonfession », mais son point de vue est exclusivement philosophique : il ne prend

³ Robert Smith, *Derrida and Autobiography*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.

⁴ Jean-Luc Nancy, « Borborygmes », dans *L'Animal autobiographique*, sous la direction de Marie-Louise Mallet, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1999, p. 161-179.

⁵ Jill Robbins, « *Circumcising Confession : Derrida, Autobiography, Judaism* », *Diacritics*, vol. 25, n° 4, hiver 1995, p. 20-38.

⁶ Didier Maleuvre, « *The Tears of Philosophy* », *L'Esprit créateur*, vol. 40, n° 1, printemps 2000, p. 36-46.

aucunement en considération les effets textuels, ni les enjeux littéraires de ce texte dont la richesse poétique est indéniable. L'entreprise autobiographique n'est pensée qu'en tant qu'elle renouvelle le rapport à la philosophie qui apparaît comme premier. Le même reproche peut être adressé à Joseph G. Kronick qui, dans un article très intéressant intitulé « *Philosophy as Autobiography: The Confessions of Jacques Derrida*⁷ », discute avec beaucoup de justesse du problème de la subjectivité autobiographique, notamment dans son rapport problématique avec le langage, mais dont le propos ne touche aucunement la littérarité.

Nous estimons que ce n'est pas parce que Derrida est un philosophe qu'il faut évacuer la dimension littéraire de son œuvre; c'est pourquoi notre projet se situe véritablement au carrefour de la littérature et de la philosophie. En ceci, nous nous associons davantage aux quelques critiques qui abordent la question de l'autobiographie chez Derrida sous un angle plus littéraire, notamment Hélène Cixous⁸, Ginette Michaud⁹ et Patrice Bougon¹⁰. D'un point de vue méthodologique, la lecture que nous envisageons rejoint à plusieurs égards celles proposées par ces critiques. Quoi qu'il en soit, la composition de notre corpus et l'angle d'approche choisi confèrent à notre projet une certaine originalité. Bien que les trois œuvres que nous projetons d'étudier aient, dans leur dispositif même, de nombreux points communs, elles n'ont jamais été traitées conjointement. De plus, de nombreux critiques ont soulevé l'importance de la dislocation identitaire dans l'autobiographie derridienne, mais personne n'a encore abordé frontalement cette question. Enfin, si « Circonfession » a fait l'objet de nombreux commentaires – pratiquement tous les articles qui traitent de l'autobiographie chez Derrida font allusion à ce texte – *La Contre-Allée* et *Turner les mots* sont plutôt délaissés par la critique.

⁷ Joseph G. Kronick, « *Philosophy as Autobiography: The Confessions of Jacques Derrida* », *MLN*, décembre 2000, 115 (5), p. 997-1018.

⁸ Hélène Cixous, *Portrait de Jacques Derrida en Jeune Saint Juif*, Paris, Galilée, coll. « Lignes fictives », 2001 et « Ce corps étranger », dans *Judéités. Questions pour Jacques Derrida*, sous la direction de Joseph Cohen et de Raphaël Zagury-Orly, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2003, p. 59-83.

⁹ Ginette Michaud, « *La voix voilée. Derrida lecteur de soi (Fragment d'une lecture de Voiles)* », *Études françaises*, « Derrida lecteur », vol. 38, n^{os} 1-2, 2002, p. 239-261 et « Point de vue d'aveugle », *Critique*, n^o 646, mars 2001.

¹⁰ Patrice Bougon, « L'autobiographie et l'Algérie dans l'œuvre de Jacques Derrida », *Études de Langue et Littérature française*, vol. 74, mars 1999, p. 197-213.

Trois figures incontournables de la pratique autobiographique

Afin de bien cerner les enjeux de notre travail, il importe de présenter quelques piliers du genre autobiographique, quelques figures incontournables qui ont déterminé notre façon de concevoir le retour sur soi par l'écriture et qui sont disséminés plus ou moins explicitement dans les textes de Derrida. L'exercice autobiographique, souvent associé à de vicieuses tendances narcissiques, a longtemps été perçu négativement car on concevait mal qu'un livre, dont la finalité était de transmettre des connaissances, puisse avoir comme sujet la vie personnelle de l'auteur. L'entreprise paraissait encore plus suspecte si l'auteur en question n'était pas quelque éminent personnage de la vie publique. Néanmoins, quelques auteurs ont suivi l'injonction de Socrate et ont cherché dans la connaissance de soi un point de départ à la connaissance du monde. Ce faisant, ils ont été confrontés aux problèmes que pose la saisie de soi dans l'écriture.

Dans ses *Confessions*, saint Augustin offre une des premières manifestations de la subjectivité moderne et Derrida insiste sur son rôle déterminant en disant qu'on ne peut parler d'autobiographie sans faire allusion à saint Augustin¹¹. Le théologien cherche à entrer en soi et à se connaître sans le concours du monde extérieur qu'il juge corrompé et aliénant puisqu'il empêche d'avoir une véritable connaissance de soi et de Dieu. Pour Augustin, le seul salut est dans la dématérialisation et le rejet du monde sensible; ce détachement n'est possible que par la conversion de soi à soi, indissociable d'une conversion à Dieu. Les *Confessions* peuvent ainsi être considérées comme un exercice spirituel présentant « un Je humain qui dialogue avec le Tu divin d'une façon neuve, un Je qui est constitué par ce dialogue, loin de se fondre dans l'Un à la manière de Plotin par exemple¹² ».

Augustin oppose la connaissance partielle des choses du monde à la connaissance totale de soi : pour le théologien, on ne se connaît que *totalem*ent, même si ce n'est pas dans le détail. Il y a donc chez Augustin l'idée que quelque chose peut échapper à la saisie

¹¹ « Il y aurait de la naïveté à croire qu'on sait ce qu'est l'essence, la provenance ou l'histoire de l'autobiographie hors d'événements comme les *Confessions* de saint Augustin » (Jacques Derrida, *Sauf le nom*, Paris, Galilée, coll. « Incises », 1993, p. 22).

¹² Isabelle Bochet, « Saint Augustin », dans *Gradus philosophique*, sous la direction de Laurent Jaffro et de Monique Labrune, Paris, GF Flammarion, 1996, p. 68.

immédiate, sans pour autant compromettre la totalité. Comme l'écrit Isabelle Bochet, Augustin « se découvre obscur à ses propres yeux, il est pour lui-même une "terre de difficultés"¹³ ». Il écrit au livre X : « Car encore qu'il n'y ait que l'esprit de l'homme qui sache ce qui se passe dans lui, et que ce secret soit impénétrable à tout le reste des hommes, il y a néanmoins quelque chose dans l'homme que son esprit ne connaît pas¹⁴. » Augustin reconnaît que paradoxalement, la non-connaissance prend forme au plus près de soi, car après tout, se demande-t-il, « qu'y a-t-il de plus près de moi que moi-même¹⁵? » Ainsi, dans la plus grande proximité, une distance demeure pourtant.

Le Moyen Âge a laissé peu de grandes figures de subjectivités réfléchissant sur elles-mêmes. Au XII^e siècle, dans une tentative de conciliation du réalisme (existence des universaux) et du nominalisme (existence des choses particulières), Abélard élabore le conceptualisme, une pensée fondée sur la conscience personnelle annonçant en quelque sorte les principes plus individuels du protestantisme. À la fin du XVI^e siècle, en pleine guerre civile entre protestants et catholiques, Montaigne qui, parmi les trois figures convoquées ici, est sans doute celui qui est le plus près de Derrida, déclare dès l'ouverture de ses *Essais* « Je suis moi-même la matière de mon livre¹⁶ ». L'entreprise de « dévoilement total d'un moi exemplaire¹⁷ » formée par Montaigne s'inscrit sous le signe de la mobilité, comme le suggère bien le titre de Starobinski, *Montaigne en mouvement*¹⁸. L'univers de Montaigne, tant sur le plan philosophique qu'autobiographique, « n'est pas celui des certitudes stables, mais de la mobilité héraclitienne et de la métamorphose constante : ce n'est pas un autoportrait au plan fixe, mais en mouvement incessant¹⁹ ». Le titre de l'ouvrage de Montaigne, les *Essais*, n'est d'ailleurs pas à prendre au sens moderne de genre littéraire en prose où l'auteur traite d'un sujet sans l'épuiser, mais bien au sens de *tentative*, d'*expérimentation* que sous-tend le verbe « essayer ». Le mode de composition des *Essais* est conforme à cette entreprise ouverte où l'auteur explore son sujet par

¹³ *Ibid.*, p. 68.

¹⁴ Saint Augustin, *Confessions*, trad. D'Arnauld d'Andilly, édition présentée par Philippe Sellier, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1993, p. 338.

¹⁵ *Ibid.*, p. 356.

¹⁶ Montaigne, « Au lecteur », *Essais*, t. I, Paris, Librairie générale française, coll. « Le livre de poche », 1972, p. 23.

¹⁷ Colette Fleuret, *Rousseau et Montaigne*, Paris, Nizet, 1980, p. 142.

¹⁸ Jean Starobinski, *Montaigne en mouvement*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1982.

¹⁹ Jacques Lecarme et Éliane Lecarme-Tabone, *L'Autobiographie*, Paris, Armand Collin, 1997, p. 146.

tâtonnements, corrections et ajouts. En effet, Montaigne ajoute sans cesse de la matière à ses *Essais* qui ne sont jamais définitifs : sitôt le livre sorti des presses, il est retouché, corrigé, augmenté par son auteur.

Obéissant à une logique associative plutôt que discursive, Montaigne compose les *Essais* par juxtaposition d'éléments, par excroissances. Loin de vouloir présenter une pensée systématique, il s'intéresse à l'évolution, à la variation de ses idées et conçoit en quelque sorte son livre comme un lieu d'entretien avec soi-même, un lieu de dialogue entre les différents états de sa pensée. Les *Essais* ne sont donc pas une entreprise de savoir, mais plutôt un exercice de sagesse où la variation est la condition même de la vérité. « Je ne peins pas l'être, je peins le passage²⁰ », revendique Montaigne qui plus loin ajoute « Si mon âme pouvait prendre pied, je ne m'essayerais pas, je me résoudrais; elle est toujours en apprentissage et en épreuve²¹ ». L'auteur reconnaît qu'il est extrêmement difficile d'unifier en un tout cohérent les actions humaines, même s'il s'agit des siennes propres. La connaissance de soi aura donc davantage l'aspect d'une mosaïque que celui d'une somme ou d'un tout unifié puisqu'elle devra tenir compte de la différence qui gît au cœur de soi : « Nous sommes tous de lopins et d'une contexture si informe et diverse, que chaque pièce, chaque moment, fait son jeu. Et se trouve autant de différence de nous à nous-mêmes que de nous à autrui²² ».

En deux siècles, Rousseau est le premier après Montaigne à se prendre lui-même comme sujet de son livre. Rousseau écrit ses *Confessions* pour se montrer à la postérité « exactement comme il est », mais de toute évidence, l'autobiographie ne suffit pas à une connaissance totale de soi puisque après avoir écrit les deux livres des *Confessions* et offert, selon ses dires, « le seul portrait d'homme, peint exactement d'après nature et dans toute sa vérité, qui existe et qui probablement existera jamais²³ », Rousseau commence ses *Rêveries* en se demandant : « Mais moi, détaché d'eux et de tout, que suis-je moi-même ? Voilà ce qui me reste à chercher²⁴. »

²⁰ Montaigne, « Du repentir », dans *Essais*, t. III, *op. cit.*, p. 25.

²¹ *Ibid.*, p. 26.

²² Montaigne, « De l'inconstance de nos actions », dans *Essais*, t. I, *op. cit.*, p. 485.

²³ Jean-Jacques Rousseau, *Confessions*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1973, p. 31.

²⁴ Jean-Jacques Rousseau, *Les Rêveries du promeneur solitaire*, Paris, GF Flammarion, 1997, p. 55.

L'originalité de Rousseau dans les *Confessions* – c'est d'ailleurs un des points qui distingue cette œuvre des mémoires qui s'écrivaient à l'époque – est de partir non pas des faits, mais de la « chaîne des sentiments » qui ont marqué l'histoire de son être. Comme on peut le voir dans l'extrait qui suit, un tel point de départ dénote une confiance absolue dans la fiabilité, l'accessibilité et l'autonomie de l'intériorité.

Je n'ai qu'un guide fidèle sur lequel je puisse compter, c'est la chaîne des sentiments qui ont marqué la succession de mon être, et par eux celle des événements qui en ont été la cause ou l'effet. [...] L'objet propre de mes confessions est de faire connaître exactement mon intérieur dans toutes les situations de ma vie. C'est l'histoire de mon âme que j'ai promise, et pour l'écrire fidèlement je n'ai pas besoin d'autres mémoires : il me suffit, comme j'ai fait jusqu'ici, de rentrer au-dedans de moi²⁵.

Rentrer au-dedans de soi pour écrire fidèlement sa vie, c'est croire à la transparence et à l'unité du sujet. Or un des grands paradoxes de Rousseau est précisément de revendiquer cette homogénéité du moi tout en suggérant plus ou moins explicitement que le sujet peut *aussi* être multiple. Comme le propose Jacques Lecarme, lorsque Rousseau parle d'un « enchaînement d'affections secrètes », il ne donne pas l'image d'un moi unifié, mais au contraire d'une « multiplicité des figures de soi²⁶ ». Cette non-uniformité du moi apparaît clairement dans ces deux passages :

Je crois avoir remarqué qu'il y a des temps où je suis si peu semblable à moi-même qu'on me prendrait pour un autre homme de caractère tout opposé²⁷[...].

La plupart des hommes sont, dans le cours de leur vie, souvent dissemblables à eux-mêmes, et semblent se transformer en des hommes tout différents²⁸.

Les nombreuses dépersonnalisations qui scandent les *Confessions* laissent également deviner un Rousseau qui, par moments, prend ses distances avec le « je » de la narration homodiégétique et se contemple avec recul, à la troisième personne²⁹. La dissociation la plus probante se produit néanmoins dans les *Dialogues* où la connaissance

²⁵ Jean-Jacques Rousseau, *Confessions*, *op. cit.*, p. 347-348.

²⁶ Jacques Lecarme et Éliane Lecarme-Tabone, *L'Autobiographie*, *op. cit.*, p. 59.

²⁷ Jean-Jacques Rousseau, *Les Confessions*, *op. cit.*, p. 175.

²⁸ *Ibid.*, p. 495.

²⁹ Pour ne citer que quelques exemples, mentionnons ces passages : « “ Je crois qu'elle ne vaut guère mieux”, répondit le spirituel Rousseau » (*ibid.*, p. 161); « Jamais un seul instant de sa vie, Jean-Jacques n'a pu être un homme sans sentiment, sans entrailles, un père dénaturé » (p. 437); « Mais quoi qu'ils en puissent croire ou dire, je n'en continuerai pas moins d'exposer fidèlement ce que fut, fit et pensa Jean-Jacques Rousseau, sans expliquer ni justifier la singularité de ses sentiments et de ses idées, ni rechercher si d'autres ont pensé comme lui » (p. 761).

apportée par l'autoportrait passe par une fiction qui implique une décomposition de la figure de l'auteur en trois instances : Jean-Jacques (dans le rôle de l'accusé), Rousseau (dans le rôle de l'avocat) et le Français (dans celui du procureur). Le but de cet exercice autobiographique inédit est d'avoir sur soi un regard extérieur et d'arriver à se juger soi-même *comme un autre*. Comme l'écrit Jacques Lecarme, « la constance de ce discours hétérodiégétique s'appuie donc sur le dédoublement de deux instances : une sorte de sur-moi, avocat, enquêteur établissant une vérité objective, et une subjectivité plaintive qui ne s'exprime bien brièvement que dans quelques interviews³⁰ ».

Malgré les formes de dislocation identitaire qui apparaissent çà et là chez Rousseau, ce dernier demeure optimiste quant à l'unité du moi; il confie au lecteur le soin de « réduire la multiplicité en unité³¹ ». De même, les questions de connaissance de soi posées par Augustin et par Montaigne problématisent sans mettre en échec l'ambition de totalisation autobiographique. C'est véritablement à partir du XX^e siècle, et plus activement à partir des années soixante-dix, que les problèmes associés à la subjectivité apparaissent chez les écrivains de façon soutenue. La critique a un rôle prépondérant dans cette évolution. En effet, depuis une trentaine d'années, c'est la prolifération des études qui rythme la diversification de la pratique. La théorie sur l'autobiographie est particulièrement fertile aujourd'hui, comme si la transformation du genre qui s'est opérée au cours des dernières décennies avait fait émerger de nouvelles questions appelant un renouvellement théorique. Afin de situer l'œuvre autobiographique de Derrida et les enjeux qu'elle soulève dans ce champ théorique en plein essor, il est nécessaire d'effectuer un bref survol des principaux axes de la critique contemporaine sur l'autobiographie.

Panorama de la critique contemporaine sur l'autobiographie

C'est dans les années soixante-dix que s'est fait sentir pour la première fois un intérêt marqué de la critique française pour l'autobiographie. En 1970, Jean Starobinski amorce une lecture de Rousseau par une tentative de clarification de l'autobiographie; il

³⁰ Jacques Lecarme et Éliane Lecarme-Tabone, *L'Autobiographie*, op. cit., p. 153.

³¹ Jean Starobinski, « Les problèmes de l'autobiographie », dans *Jean-Jacques Rousseau : la transparence et l'obstacle*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1971, p. 227.

définit cette dernière comme « la biographie d'une personne faite par elle-même³² » et soutient que ses conditions essentielles « exigent d'abord l'*identité* du narrateur et du héros de la narration; elles exigent ensuite qu'il y ait précisément *narration* et non pas description³³ ». En 1971, Philippe Lejeune publie *L'Autobiographie en France* puis, en 1975, *Le Pacte autobiographique* qui est devenu une étude canonique dans le champ de l'autobiographie française. Ce livre est le premier ouvrage important sur un genre longtemps suspecté et dévalorisé par l'institution littéraire. Lejeune veut présenter une typologie du genre et poser les fondements théoriques de l'autobiographie : il adopte ainsi une approche poétique visant la description théorique et formelle. Lejeune complète et restreint à la fois la définition de Starobinski; il définit l'autobiographie comme un « récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité³⁴ ». Comme il le souligne lui-même, sa définition touche quatre sphères différentes, soit la forme du langage, le sujet traité, la situation de l'auteur et la position du narrateur.

Pour Lejeune, l'autobiographie est d'abord et avant tout un genre *référentiel*; l'auteur estime en effet que

par opposition à toutes les formes de fiction, la biographie et l'autobiographie sont des textes *référentiels* : exactement comme le discours scientifique ou historique, ils prétendent apporter une information sur une « réalité » extérieure au texte, et donc, se soumettre à une épreuve de *vérification*³⁵.

La coïncidence parfaite avec la réalité « extérieure au texte », avec la « personne réelle » qui s'écrit est pour le théoricien une condition essentielle qui distingue l'autobiographie du roman et des autres genres fictifs. L'instance ultime qui assure la référence à la personne est le nom propre. En dialogue avec le linguiste Benveniste, Lejeune affirme qu'il existe dans le langage un « indicatif » propre à chaque individu qui lui permet de se dire dans son irréductibilité et de référer à lui-même sans ambiguïté : le nom propre. « C'est dans le *nom propre*, soutient Lejeune, que personne et discours s'articulent avant même de s'articuler dans la première personne [...]. C'est donc par

³² Jean Starobinski, « Le style de l'autobiographie », dans *L'Œil vivant II. La relation critique*, Paris, Gallimard, 1970, p.83-98, p. 83.

³³ *Ibid.*, p. 83.

³⁴ Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, « Points Essais », 1975, p. 14.

³⁵ *Ibid.*, p. 36.

rapport au *nom propre* que l'on doit situer les problèmes de l'autobiographie³⁶ ». L'existence de l'auteur et donc l'*autorité* de l'autobiographie tiendrait ainsi au seul nom propre inscrit sur la page couverture.

Le Pacte autobiographique a suscité de nombreux débats, tant chez les critiques que chez les écrivains qui se sont mis à questionner la systématisation esquissée par Lejeune et à complexifier les enjeux psychologiques, psychanalytiques, linguistiques et philosophiques qui sous-tendent l'autobiographie et que le théoricien avait traité avec une simplicité réductrice. C'est ainsi que la théorie a en quelque sorte stimulé la pratique, elle lui a lancé un défi : la définition restrictive de Lejeune a incité certains écrivains à problématiser la pratique autobiographique, ce qui, par extension, a contribué à renouveler le genre. Par exemple, Serge Doubrovsky a considérablement élargi le potentiel de l'autobiographie en inventant dans *Fils*³⁷ la notion d'autofiction (qu'il a ensuite théorisée dans un article intitulé « Autobiographie / Vérité / Psychanalyse ») puisqu'il a intégré au genre la part de fiction que Lejeune lui avait refusée.

Les rapports que l'autobiographie entretient avec la fiction sont hautement problématiques puisqu'ils soulèvent une série d'enjeux philosophiques majeurs touchant les notions mêmes de réalité, de vérité et de vie. Comme l'écrit Robert Elbaz dans *The Changing Nature of the Self*, « *The problems of classification and of delieanation between autobiography and fiction constitute the major preoccupation of recent criticism of the genre : the issue is of capital importance because it concerns the essence of literature itself*³⁸. » L'auteur poursuit en précisant que le véritable problème n'est pas de savoir si un genre peut reproduire la réalité, mais plutôt si la réalité peut être reproduite : « *The question is not whether a given genre can reduplicate reality but whether reality can be replicated in principle – whether truth is “found”, or “created” within a social praxis*³⁹. » Comme le

³⁶ *Ibid.*, p. 22.

³⁷ Serge Doubrovsky, *Fils*, Paris, Galilée, 1977.

³⁸ Robert Elbaz, *The Changing Nature of the Self. A Critical Study of the Autobiographic Discourse*, Iowa City, University of Iowa Press, 1987, p. 9; « Les problèmes de classification et de distinction entre autobiographie et fiction sont une des préoccupations majeures de la critique contemporaine du genre : l'enjeu est d'importance capitale puisqu'il concerne l'essence même de la littérature » (notre traduction).

³⁹ *Ibid.*, p. 9; « La question n'est pas de savoir si un genre donné peut reproduire la réalité, mais plutôt si la réalité peut être reproduite – si la réalité est “trouvée” ou “créée” à l'intérieur d'une praxis sociale » (notre traduction).

suggère Roland Barthes dans « Délibération », les transformations qu'ont connues les sciences humaines et la philosophie au XX^e siècle ont considérablement remis en question la transparence et la vérité de l'autobiographie : « la psychanalyse, la critique sartrienne de la mauvaise foi, celle, marxiste, des idéologies, ont rendu vaine la confession : la sincérité n'est qu'un imaginaire au second degré⁴⁰ ». Ainsi, Barthes place en exergue de son *Roland Barthes par Roland Barthes* cet avertissement peu commun pour une autobiographie : « Tout ceci doit être considéré comme dit par un personnage de roman⁴¹ ». Paul de Man croit également qu'il est vain de définir l'autobiographie selon la vérité qu'elle livre puisque la fiction vient inévitablement s'y mêler : « *It appears then, that the distinction between fiction and autobiography is not an either/or polarity but that it is undecidable*⁴². »

Ce sont de tels enjeux que soulève la notion d'autofiction inventée par Doubrovsky. Ce dernier met en doute la vérité autobiographique de même que la possibilité de saisir dans l'écriture un moi préexistant, une « personne réelle » qui, selon la définition de Lejeune, serait « extérieure au texte » : « Le sens d'une vie n'existe nulle part, n'existe pas. Il n'est pas à découvrir, mais à inventer, non de toutes pièces, mais de toutes traces : il est à *construire*⁴³. » Dès lors qu'on accepte ce postulat, on ne peut plus juger l'autobiographie en fonction de son degré de vérité sur le sujet puisque celle-ci est entièrement à construire. Comme l'explique Marie Darrieussecq,

La différence fondamentale entre l'autobiographie et l'autofiction est justement que cette dernière va *volontairement* assumer cette impossible réduction de l'autobiographie à l'énoncé de réalité, à l'énoncé biographique, scientifique, historique, clinique, bref : « objectif »; l'autofiction va volontairement – partant, structurellement – assumer cette impossible *sincérité* ou objectivité, et intégrer la part de brouillage et de fiction due en particulier à l'inconscient⁴⁴.

Le psychanalyste qu'est Doubrovsky peut-il faire autrement que problématiser la «vérité» du sujet puisque ce dernier – on le sait depuis Freud – est clivé et qu'une large part

⁴⁰ Roland Barthes, « Délibération », *Tel Quel*, n° 82, hiver 1979, p. 9.

⁴¹ Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, coll. « Écrivains de toujours », 1995 [1975], p. 5.

⁴² Paul de Man, « *Autobiography as De-Facement* », *MLN*, vol. 94, 1979, p. 921; « il apparaît alors que la distinction entre la réalité et la fiction n'est pas une simple polarité, mais qu'elle est indécidable » (notre traduction).

⁴³ Serge Doubrovsky, « Autobiographie / Vérité / Psychanalyse », *L'Esprit créateur*, vol. XX, n° 3, automne 1980, p. 96.

⁴⁴ Marie Darrieussecq, « L'autofiction, un genre pas sérieux », *Poétique*, n° 107, automne 1996, p. 377.

du moi échappe à la conscience ? De surcroît, comment dissocier autobiographie et fiction si, comme l'a dit Lacan, « le moi dès l'origine est pris dans une ligne de fiction⁴⁵ »?

Chez Derrida, ces enjeux psychanalytiques prennent une ampleur supplémentaire. En effet, si la psychanalyse postule que le moi est impossible à connaître entièrement puisque la nature de l'inconscient est de demeurer caché, elle sous-entend néanmoins qu'il existe une quelconque « vérité » du sujet, même si celle-ci est inaccessible ou du moins, non présente à la conscience. Or Derrida va plus loin : depuis ses premiers ouvrages dans les années soixante, le philosophe s'est appliqué à déconstruire le dualisme métaphysique qui oppose présence et absence. Il remet ainsi en cause la présence même de la « conscience » en affirmant que l'absence n'est pas simplement une présence qui se cache et qui pourrait être dévoilée, mais qu'elle gît au cœur même de la présence. Comment concevoir l'autobiographie dès lors que toute présence est mise en doute ? Il s'agit non seulement d'accepter l'interpénétration de la « vérité » (présence) et de la « fiction » (absence), mais également de faire de cette indétermination la force productrice d'un nouveau rapport à l'autobiographie.

Par extension, si le moi de l'autobiographie n'est ni une entité préexistante ni un « hors-texte », mais une construction où s'entremêlent indistinctement dans le langage la réalité et la fiction, il importe de considérer la structure même du langage dans l'étude de l'autobiographie et de prendre en compte la *textualité* du moi. Le sujet n'est jamais totalement maître du langage; il est au contraire *constitué* par lui, dans la mesure où pour référer à soi-même, il doit inévitablement se saisir – ou plutôt *être saisi* – dans et par le langage. Mais ce langage, soutient Paul de Man, de par sa structure tropologique, nous prive de toute connaissance fiable. Selon De Man en effet, la structure même du langage rend impossibles la connaissance de soi et la totalisation autobiographique :

The interest of autobiography, then, is not that it reveals reliable self-knowledge – it does not – but that it demonstrates in a striking way the impossibility of closure and of totalization (that is the impossibility of coming into being) of all textual system made up of tropological substitutions⁴⁶.

⁴⁵ Jacques Lacan, *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 94, cité par Jacques Lecarme et Éliane Lecarme-Tabone, *L'Autobiographie*, op. cit., p. 271.

⁴⁶ Paul de Man, « *Autobiography as De-Facement* », op. cit., p. 923; « l'intérêt de l'autobiographie alors n'est pas de révéler une connaissance de soi fiable – elle ne le fait pas – mais de démontrer de façon frappante

Ce questionnement sur le langage est également présent chez Paul John Eakin⁴⁷ qui lui accorde une place prépondérante dans l'autobiographie. Comme de Man, Eakin soutient que la structure du langage rend impossible tout accès fiable à un moi pré-existant.

Ces théories linguistiques rejoignent sur plusieurs points la conception derridienne du langage. Selon le philosophe, il est impossible de fixer quoi que ce soit dans le langage, d'arrêter le sens puisqu'un mot renvoie toujours à un autre mot qui renvoie lui-même à un autre mot et ainsi de suite. C'est le concept de *différance* qui implique que le sens est sans cesse *différé*. Par extension, c'est à la présence que s'en prend Derrida puisque la différence implique que le sens n'est jamais présent à lui-même, qu'il est toujours renvoyé, suspendu. Les conséquences autobiographiques de cette théorie sont considérables. Si le moi ne peut exister en dehors d'un langage qui le cerne et le nomme, comment peut-il coïncider avec lui-même dès lors que le langage est un système de renvois infinis ? Comme l'écrit Robert Smith, « *"I" itself, indispensable to the autobiographer, is barred from referring to a subject or to anything other than its own diacritical emplacement in a chain of signifiers*⁴⁸. » La construction du moi dans le langage se double en quelque sorte d'une perte puisque le renvoi rend le moi impalpable.

Pris dans une telle structure, comment le moi peut-il être conçu comme une entité close ? C'est la notion même de subjectivité qu'ébranle la *différance* derridienne : le moi, comme le langage dans lequel il s'inscrit, devra être ouvert au renvoi et à la substitution et, du même coup, perdre son « ipséité », sa « propriété ».

À la suite de Paul de Man, Derrida postulera que les textes à caractère autobiographique qu'il écrit ne révèlent pas une connaissance de soi, mais démontrent l'impossibilité de la clôture et de la totalisation de tous les systèmes textuels constitués par des substituts topologiques⁴⁹.

l'impossibilité de clôture et de totalisation (c'est-à-dire l'impossibilité d'advenir à l'être) de tout système textuel fait de substitutions topologiques » (notre traduction).

⁴⁷ Paul John Eakin, « *Self Invention in Autobiography: The Moment of Language* », dans *Fictions in Autobiography. Studies in the Art of Self-Invention*, Princeton, Princeton University Press, 1985, p. 181-278.

⁴⁸ Robert Smith, *Derrida and Autobiography*, *op. cit.*, p. 58; « Le "je" lui-même, indispensable à l'autobiographe, est privé de référer à un sujet ou à toute chose autre que son propre emplacement différentiel dans une chaîne de signifiants » (notre traduction).

⁴⁹ Régine Robin. « Autobiographie et judéité chez Jacques Derrida », *op. cit.*, p. 215.

Le moi de l'autobiographie sera ainsi un moi disloqué, toujours à l'écart de lui-même, un moi *diffraqué*, comme l'écrit Roland Barthes :

Lorsque nous parlons aujourd'hui d'un sujet divisé, ce n'est nullement pour reconnaître ses contradictions simples, ses doubles postulations, etc.; c'est une *diffraction* qui est visée, un éparpillement dans le jeté duquel il ne reste plus ni noyau principal ni structure de sens : je ne suis pas contradictoire, je suis dispersé⁵⁰.

La subjectivité moderne, du moins telle qu'elle apparaît dans l'autobiographie, se définit en termes de dispersion et d'éclatement; l'individu n'est plus une entité close et unifiée. Le terme *individu* est « un emprunt au latin *individuum* qui en latin classique traduit le grec *atomos* "atome" (littéralement "qu'on ne peut couper"), puis en latin médiéval correspond à "ce qui est indivisible"⁵¹ ». Mais, comme le fait remarquer Jacques Lecarme, « comme l'atome des épicuriens s'est révélé finalement sécable ou fissible, l'individu pourrait bien se révéler divisible⁵² ».

Comme le suggère Jean-Bertrand Pontalis dans « Derniers, premiers mots », l'époque actuelle a vu mourir l'illusion d'un moi unifié, présent à lui-même et connaissable comme tel : « le sujet fondamentalement divisé, le moi comme captation imaginaire, l'écriture ne pouvant que ressasser le deuil de toute présence⁵³ », telles semblent être les caractéristiques de la subjectivité moderne. Mais, se presse de préciser Pontalis, cela ne marque surtout pas la fin de l'autobiographie. Au contraire, l'incertitude critique entourant le sujet semble avoir favorisé le développement d'une nouvelle autobiographie qui, selon Robbe-Grillet, serait « consciente de sa propre impossibilité constitutive, des fictions qui nécessairement la traversent, des manques et apories qui la minent, des passages réflexifs qui en cassent le mouvement anecdotique, et peut-être en un mot : consciente de son inconscience⁵⁴ ». Bref, l'autobiographie, traditionnellement épreuve de connaissance de soi, exhibe aujourd'hui l'impossibilité du sujet à se cerner et à se saisir : non seulement l'accessibilité, par le biais de la mémoire, à ce qui compose la « vie » est-elle de plus en plus compromise (notamment par la psychanalyse), mais la notion même de « vérité »

⁵⁰ Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, op. cit., p. 127.

⁵¹ *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1998, p. 1814.

⁵² Jacques Lecarme et Eliane Lecarme-Tabone, *L'Autobiographie*, op. cit., p. 45.

⁵³ Jean-Bertrand Pontalis, « Derniers, premiers mots », dans *L'Autobiographie. VI^e Rencontres psychanalytiques d'Aix-en-Provence 1987*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Confluents psychanalytiques », 1988, p.56.

⁵⁴ Alain Robbe-Grillet, *Les Derniers Jours de Corinthe*, Paris, Minuit, 1994, p. 17.

glisse entre les doigts. L'autobiographie doit inventer sa propre « vérité », sa propre fiction, dans un langage qui, de par sa structure « différentielle », s'inscrit sous le signe du renvoi infini et qui par conséquent, ne donne accès à rien de stable.

La disjointure

Cette inflexion de la pratique autobiographique contemporaine et son organisation autour d'un manque ou d'une faille correspondent à ce qui est à l'œuvre chez Derrida, à savoir une autobiographie qui se fait tout en se niant. À l'inverse du fantasme de transparence autobiographique, Derrida pense en termes d'*obstacle* le rapport à soi par l'écriture. Plutôt que l'exposition d'un moi, il fait « l'exposé de ce qui aurait fait obstacle, pour moi, à cette auto-exposition⁵⁵ ». Alors que pour Lejeune, l'identité ne semble pas poser problème (il la définit en effet comme un « fait immédiatement saisi – accepté ou refusé, au niveau de l'énonciation⁵⁶ »), Derrida considère qu'« une identité n'est jamais donnée, reçue ou atteinte, non, seul s'endure le processus interminable, indéfiniment phantasmatique de l'identification⁵⁷ ». L'identité est disloquée, démultipliée et insaisissable.

Faisant cohabiter le même et l'autre, la vie et la mort, Derrida désigne son œuvre autobiographique comme un « opus autobiothanatohétérographique ininterrompu » (C, 198). En plus d'être multiple, le moi (*l'autos*) n'existe pas indépendamment d'un rapport essentiel à l'autre : pour reprendre une formule de Jean-Luc Nancy, chez Derrida, « l'autologie est intrinsèquement hétérologie⁵⁸ ». Le rapport à la vie, au *bios*, est également problématisé : écrire sa vie, écrire *sur* sa vie, ce n'est pas seulement écrire ce qui relèverait d'une présence à soi, d'une conscience de soi, mais *aussi* ce qui fait appel à une non-présence, qu'il s'agisse de l'inconscient, de la mort, du rêve ou du fantasme. Bref, les instances qui structurent traditionnellement l'autobiographie sont déconstruites. Le principal problème est de comprendre comment la pratique autobiographique est envisageable dès lors que ni le moi, ni la vie ne sont des entités unifiables et connaissables.

⁵⁵ Jacques Derrida, *Le Monolinguisme de l'autre ou La prothèse d'origine*, Paris, Galilée, coll. « Incises », 1996, p. 131

⁵⁶ Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, *op.cit.*, p. 35.

⁵⁷ Jacques Derrida, *Le Monolinguisme de l'autre*, *op. cit.*, p. 53.

⁵⁸ Jean-Luc Nancy, « Borborygmes », dans *L'Animal autobiographique*, *op. cit.*, p. 174.

Notre hypothèse est que chez Derrida la négativité (pensée dans un rapport non oppositif à la positivité) emblématisée par l'obstacle et le manque inhérents, agit dans le texte de façon dynamique et *conditionne* l'écriture autobiographique comme une *force* assurant la productivité. À cet égard, le concept de *disjointure* que nous suivrons tout au long de ces pages nous semble particulièrement fertile.

Nous concevons la disjointure⁵⁹ comme une notion malléable qui nous permettra de regrouper plusieurs formes de dislocation, d'écart, de non-coïncidence et de déboîtement. Le terme de *disjointure*, que Derrida emploie lui-même à quelques reprises, soit dans *La Dissémination* (« Dans la structure du *Yi-king*, sur l'échiquier, entre le présent, hors guillemets et le présent, de ce qu'"il écrit", une disjointure s'introduit, une duplicité dans laquelle s'abîme le présent fondateur, ce qu'on appelle présent⁶⁰ ») et dans tout le passage de *Spectres de Marx*⁶¹ où il commente la phrase de Hamlet « *The time is out of joint* », nous semble plus approprié à notre corpus et aux questions qu'il soulève que celui de *disjonction*. Observons les définitions de « jonction » et de « jointure » :

JONCTION : « 1- Action de joindre une chose à une autre, le fait d'être joint; 2- Action par laquelle deux choses entrent en contact⁶². »

JOINTURE : « 1- Endroit où les os se joignent; 2- Endroit où deux parties se joignent; façon dont elles sont jointes⁶³. »

Alors que la jonction désigne l'action générale qui consiste à joindre deux choses, la jointure désigne plus précisément l'*endroit* de cette jonction, le point de contact. Par extension, le terme « disjonction » (« Action de disjoindre (des idées); résultat de cette action⁶⁴ ») suggère une séparation trop radicale pour désigner adéquatement ce qui est en jeu dans l'autobiographie derridienne. La *disjointure* comme non-jointure du lieu de jonction ou du point d'articulation rend mieux l'idée d'une faille, d'une fêlure qui instaure une infime distance, empêchant du coup toute coïncidence. Aussi, parce qu'il dénote une séparation plus fine, le terme de *disjointure* rend mieux compte de la différence non

⁵⁹À quelques reprises, nous utiliserons également comme synonyme de « disjointure » le terme « désajointement » que Derrida emploie au même titre dans *Turner les mots*, de même que l'adjectif substantivé « disjoint ».

⁶⁰Jacques Derrida, *La Dissémination*, Seuil, coll. « Points », 1972, p. 375.

⁶¹Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1993.

⁶²*Le Grand Robert de la langue française*, t. IV, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2001, p. 500.

⁶³*Ibid.*, p. 495.

⁶⁴*Ibid.*, t. II, p. 1557.

oppositive qui caractérise la pensée de Derrida et s'approche davantage de ce que le philosophe conceptualise dans *Spectres de Marx* :

Non pas maintenir ensemble le disparate, mais de se rendre là où le disparate lui-même *maintient ensemble*, sans blesser la dis-jointure, la dispersion ou la différence, sans effacer l'hétérogénéité de l'autre. Il nous est demandé (enjoint peut-être) de nous rendre, *nous*, à l'avenir, de nous joindre en ce *nous*, là où le disparate se rend à ce *joindre* singulier, sans concept ni assurance de détermination, sans savoir, sans ou avant la jonction synthétique de la conjonction ou de la disjonction⁶⁵.

C'est également avec cette inflexion aporétique que la notion de « disjoint » est théorisée par Ann van Sevenant dans un article sur l'esthétique derridienne :

Le disjoint ne doit pas être associé à un état de division ou de scission. La notion "disjoint" a généralement une connotation négative, sans doute à cause du préfixe "dis", mais surtout parce qu'on la conçoit comme le contraire de "joint". Pourtant, ce qui est disjoint n'est pas diamétralement opposé à ce qui est joint. En identifiant quelque chose comme disjoint, on y repère déjà le joint. [...] Paradoxalement, le mot exprime la séparation à travers la liaison, comme si le disjoint était en réalité synonyme de "disjoint joint"⁶⁶.

C'est ainsi que nous proposons de concevoir la disjointure : comme une séparation dans la liaison et une liaison dans la séparation. « C'est précisément cette tension, entre ce qui ne peut être tenu ensemble et ce qui ne peut être tenu séparé, qui traduit l'expérience du "disjoint"⁶⁷. »

Au cours de ces pages, nous verrons la disjointure prendre plusieurs formes puisque nous nous intéresserons autant à ses enjeux philosophiques et autobiographiques (enjeux touchant notamment les notions de subjectivité, de réalité, de vie et de présence) qu'aux manifestations littéraires qui lui sont corrélatives. Bref, nous chercherons à savoir comment le motif de la disjointure *agit* dans les trois textes de notre corpus en conjuguant la conceptualisation et l'analyse textuelle. Nous privilégions une lecture très près du texte, attentive à la rhétorique, à la syntaxe, au rythme, à la polysémie et à la portée des nombreux néologismes, mots-valises et jeux de mots. Puisque nous proposons précisément une *lecture* des textes de Derrida, nous n'avons pas l'intention de nous livrer à une « déconstruction de la déconstruction », mais plutôt de cheminer *avec* Derrida, d'accompagner ses mots en y

⁶⁵ Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, *op. cit.*, p. 58.

⁶⁶ Ann van Sevenant, « Le disjoint fait œuvre », dans *Jacques Derrida et l'esthétique*, sous la direction de Nathalie Roelens, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 78.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 73.

surimprimant les nôtres. Sans plaquer systématiquement les concepts déconstructionnistes (d'ailleurs, s'agit-il même de « concepts » ?) sur les textes analysés, nous comptons nous servir de la *dynamique* que la déconstruction met en œuvre pour étudier les textes autobiographiques qui fonctionnent selon les mêmes principes, qui mettent en branle les mêmes forces.

CHAPITRE I

Tourner les mots : une autobiographie de l'absence

En un sens, le « moi » ne se perd pas parce qu'il ne s'appartient pas. Il n'est donc moi que comme non-appartenant à soi, et donc comme toujours déjà perdu.

Maurice Blanchot¹

Je me demande comment je peux me voir vu sans me voir, sans pouvoir me voir tel que je me vois vu.

Jacques Derrida²

Si nous avons décidé d'aborder notre corpus à rebours de l'ordre chronologique en commençant par *Turner les mots* et en finissant par « Circonfession », c'est d'abord parce que Derrida déconstruit la linéarité et sème le doute autour des notions d'« avant » et d'« après »; toute approche qui consisterait à chercher, en suivant l'ordre de parution des textes, comment l'œuvre « évolue » devait donc être suspectée. Sans doute ce défi au temps est-il inconsciemment lié au renouvellement de la notion de temps (notion fondamentale du genre autobiographique où le moi raconté-racontant s'inscrit inévitablement dans une chaîne temporelle) qui se trame dans tout l'« opus autobiothanatohétérographique » (C, 198) du philosophe. Néanmoins, il nous semblait surtout que *Turner les mots* pouvait constituer un bon point de départ, car cette œuvre pose des questions fondamentales sur le rapport à soi par l'écriture. Texte à deux voix, comme les deux autres de notre corpus, *Turner les mots* soulève la question de l'autre de façon plus explicite puisque Derrida, en plus de partager le livre avec une co-auteure, est confronté à son image dans le film *D'ailleurs Derrida* de Safaa Fathy auquel le livre fait suite. C'est de cette confrontation que naîtra son texte dans le recueil. De plus, ce livre, tout comme le film que nous aborderons obliquement, met en place un registre de l'absence qui nous servira non seulement à définir le motif qui nous intéresse, la disjointure, mais également à en dégager les enjeux dans les deux autres textes.

« Au bord d'un film », sur le seuil entre le cinéma et l'écriture se trouve cet ouvrage doublement conjoint qui non seulement rassemble en les désassemblant (plus de) deux

¹ Maurice Blanchot, *L'Écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980, p. 105.

² *Turner les mots*, op. cit., p. 86.

voix, mais qui traverse et travaille deux médias, deux arts, deux modes de représentation et de signification. Quelle incidence une image filmée et signée par l'autre peut-elle avoir dans le rapport de soi à soi? Quels problèmes d'identification ce passage par l'image pose-t-il dans l'accès à soi? Comment Derrida organise-t-il son expérience du film à partir de certaines scènes ou de certains principes moteurs? Surtout, comment la subjectivité du philosophe, dans ses rapports complexes à l'image, à la mémoire et à la mort, transparaît-elle dans sa réflexion sur son « impossible place dans le film » ?

Polyphonie du dispositif et polysémie du titre

Le livre *Turner les mots* prolonge le film *D'ailleurs Derrida* : loin d'être un métadiscours systématisant qui « expliquerait » le film en en restreignant forcément la portée, il provoque au contraire un foisonnement des interprétations, un éclatement du sens. Dans ses propos, il jette un regard polysémique sur le film et dans sa forme, privilégie la multiplication des voix et des points de vue.

Turner les mots est composé de quatre parties distinctes. D'abord « Contre-jour » a des allures dramaturgiques : le texte se présente comme un dialogue entre Jacques Derrida et Safaa Fathy dont les voix ne sont pas identifiées. Les voix anonymes, comme délivrées de leur propriétaire, s'entrecroisent indistinctement; s'agit-il encore de deux voix ou y a-t-il eu prolifération? Il est impossible de le dire. De surcroît, le dialogue s'ouvre sur des points de suspension placés entre crochets, ce qui suggère que la conversation était déjà entamée avant que le lecteur ne fasse irruption dans le discours, comme à l'improviste (Derrida consacre d'ailleurs une longue réflexion à cette expression). Cette idée d'entaille du texte est amplifiée par la toute première réplique qui suggère que quelque chose avait déjà été dit avant l'incipit officiel : « À partir de là, j'enchaînerais pour dire quelque chose comme : nous voici tous les deux revenus sur les lieux du film » (*TM*, 13). Au commencement, donc, il y a la coupure. Le titre du film de Safaa Fathy, *D'ailleurs Derrida* suggère une semblable fêlure du discours puisque « d'ailleurs », entendu comme locution adverbiale, surgit seul, sans rien qui le prépare, sans énoncé antérieur qui assure la liaison. Paradoxalement, ce marqueur de relation détonne lorsqu'il est sorti de tout contexte et apparaît plutôt comme un marqueur de déliaison, de coupure.

Les deuxième et quatrième parties, respectivement « Tourner sous surveillance » et « Tourner sous tous les fronts » sont écrites par Safaa Fathy. Coïncée entre ces deux textes, la troisième partie, « Lettres sur un aveugle » est écrite par Derrida. Son emplacement est emblématique du statut du philosophe dans le film. D'une part, le texte de Derrida occupe la partie centrale de l'ouvrage, tout comme sa personne (ou son personnage) est le « sujet », l'intérêt « central » du film : il est le point de convergence de tous les lieux, de toutes les scènes, de tous les propos tenus dans le film. Mais d'autre part, Derrida est entouré, *assiégé* même par le texte de l'autre qui précède et suit le sien. Tout se passe comme dans le film où la signature et l'autorité de l'autre transparissent subtilement dans chaque fissure.

Le titre de l'ouvrage, *Tourner les mots. Au bord d'un film*, par sa polysémie et ses multiples enjeux, retient notre attention en début d'analyse. Qu'est-ce que « tourner les mots » ? Le verbe « tourner » a d'abord une signification cinématographique; tourner *les mots* suggère d'abord un enchevêtrement de deux médias, l'écriture et le cinéma : ce ne sont plus des images mais bien des mots qui sont tournés, qui sont mis en relief. Le sous-titre *Au bord d'un film* insiste sur la notion de liminarité ou d'entre-deux : le livre est au seuil du film, entre écriture et cinéma. De plus, le « bord » fait obliquement référence à ce que Derrida appelle « l'insistance littorale de ce film » (*TM*, 95), c'est-à-dire le grand nombre de prises de vue de plage ou de rive. Au point limite d'un territoire, la caméra habite le seuil, la frontière et fixe l'horizon, toute tendue vers ce qu'il y *au-delà* de la mer.

En dehors de sa signification cinématographique, le verbe « tourner » peut être pris au sens stylistique, de telle sorte que l'écriture se présente dans sa texture et son processus mêmes : « tourner les mots, ce serait donc essayer de trouver les mots, comme on dit, chercher les tournures justes et faire des phrases » (*TM*, 16). Dans le même ordre d'idées, tourner les mots, c'est également faire des « tours de rhétorique » (*TM*, 21), c'est exhiber la nature tropologique – donc, figurée – du langage. Rappelons que le grec *tropos* est dérivé de *trepein* qui signifie « tourner, diriger vers ». Enfin, le verbe « tourner » du titre peut avoir une signification kinésique, c'est-à-dire qu'il peut prendre le sens de contourner, éviter, dépasser, excéder, transgresser, « tourner autour » et « le long de » (*TM*, 19). Tout se joue dans le *mouvement* : c'est la mobilité, la possibilité du déplacement qui, chez Derrida, conditionne l'écriture et à plus forte raison l'écriture autobiographique laquelle, comme

nous le démontrerons au fil de ces pages, refuse toute fixité. Le film de Safaa Fathy montre un Derrida constamment en mouvement, un Derrida qui se déplace et se remplace sans cesse. Mais au-delà de la seule mobilité, « tourner autour » met en jeu les rapports entre le centre et la périphérie : tourner autour de quelque chose, c'est tenter de cerner un objet sans jamais l'atteindre, c'est se maintenir dans l'écart entre l'axe d'orbite et le noyau. « Tourner autour » peut aussi suggérer l'image de la spirale « qui décrit autour d'un point fixe des révolutions en s'en écartant de plus en plus³ ». Mais autour de quel point fixe Derrida tourne-t-il ici? Autour du film dont il est le « sujet », autour de son image projetée par l'autre et, par extension, autour de son impossible identification à lui-même, à un moi uni et centralisateur. À force de tourner ainsi autour d'une image et d'une identité inappropriables, Derrida ne risque-t-il pas finalement de tourner en rond, de tourner à vide ou *sur* du vide ? C'est là un des enjeux majeurs de cet ouvrage.

Moi morcelé, autobiographie fragmentée

Dans les premières pages de « Lettres sur un aveugle », Derrida annonce : « Pour commencer, je tournerai donc, moi aussi, quelques mots. Autour de quelques autres » (*TM*, 77). Pour ce faire, il opte pour un dispositif fragmentaire dont la forme est celle de l'abécédaire : pour chaque lettre de l'alphabet, Derrida associe un terme lié au film de Safaa Fathy et à partir duquel il propose une réflexion sur son expérience du tournage et sa place dans le film, tout en se livrant de façon détournée à l'autobiographie ou, comme il est écrit en quatrième de couverture, à l'« autobiocinématographie ». Pourquoi avoir choisi la fragmentation ? En quoi s'articule-t-elle à l'écriture autobiographique ? De quelle manière l'infléchit-elle ? Roland Barthes justifiait ainsi l'usage du fragment dans son autobiographie : « Je me débrouille mieux en n'ayant pas l'air de construire une totalité et en laissant à découvert des résidus pluriels⁴. » De même, Derrida s'oppose à toute construction totalisante et systématique. La vie dont doit rendre compte l'autobiographie ne se présente pas comme un tout unifié, soudé par une série de relations causales; il s'agit au contraire d'un ensemble ouvert qui, ne se limitant pas à la simple présence à soi, est impossible à circonscrire. C'est donc parce que la vie, dans ses rapports complexes avec le

³Dictionnaire historique de la langue française, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1998, p. 3619.

⁴Roland Barthes, « Roland Barthes s'explique », dans *Le Grain de la voix*, Paris, Seuil, 1981, p. 306.

rêve, le fantasme, la mémoire et la mort⁵, ne peut être conçue comme un tout saisissable et totalisable par le discours que l'autobiographie ne peut s'effectuer de façon linéaire. Ainsi, Derrida s'écarte volontairement d'un discours resserré où règne « un ordre progressif et strictement logique, obéissant essentiellement au principe de causalité⁶ » et opte pour la fragmentation qui permet la déliaison, la désarticulation et l'ouverture.

La fragmentation peut être considérée comme l'emblème d'une dislocation identitaire : « l'incapacité formelle est ressentie avant tout comme la preuve d'une défaillance intime de l'individu⁷ ». Chez Derrida, la fragmentation apparaît en effet comme la marque formelle d'une faille identitaire. On peut rapporter cette faille à la triple blessure identitaire dont il témoigne dans *Le Monolinguisme de l'autre* – nous aurons l'occasion d'approfondir cette question au second chapitre, mais disons seulement que la blessure peut être condensée en ces termes : maghrébin privé de la culture arabe, Derrida est aussi un Juif privé de l'hébreu et un Français privé, d'une certaine manière, de la langue française. La rupture fragmentaire renvoie également à une défaillance qui est plus philosophique que biographique, à savoir l'obstacle intrinsèque qui rend impossible à quiconque la transparence dans le rapport à soi. Ainsi, le dispositif fragmentaire, constitué de failles et de manques, est celui qui rend le mieux compte des multiples blessures qui forgent l'identité. Le fragment, en plus de mimer une blessure préexistante, a une force de répétition qui est en fait une force de désintégration; comme l'écrit Maurice Blanchot dans *L'Écriture du désastre*, « Il ne saurait y avoir de fragment réussi, satisfait ou indiquant l'issue, la cessation de l'erreur, ne serait-ce que parce que tout fragment, même unique, se répète, se défait par la répétition⁸. » Le fragment, suggère Ginette Michaud, n'est donc pas seulement une ruine, il « représente moins les restes d'un objet fini, sa "ruine", que ce qui, dans le fragment, se fragmente *encore*. En d'autres termes, le fragment est moins un produit qu'une production, moins une forme qu'une force, moins un reste qu'un supplément⁹ ». Le manque est productif; il ne définit pas seulement la forme de l'autobiographie : il agit comme une *force génératrice*.

⁵ Nous étudierons davantage ces questions au cours du présent chapitre de même qu'aux chapitres II et III.

⁶ Françoise Susini-Anastopoulos, *L'Écriture fragmentaire. Enjeux et définitions*, Paris, PUF, 1997, p. 150.

⁷ *Ibid.*, p. 66.

⁸ Maurice Blanchot, *L'Écriture du désastre*, *op. cit.*, p. 72.

⁹ Ginette Michaud, *Lire le fragment. Transfert et théorie de la lecture chez Roland Barthes*, Montréal, Hurtubise HMH, « Brèches », 1989, p. 11.

En plus d'incarner le manque et la faille identitaire, l'écriture fragmentaire est multilatérale et implique une ouverture à la pluralité et à la polysémie, ce qui contribue à mettre en échec l'unicité du système logocentrique. Sans faire directement allusion à la déconstruction, Françoise Susini-Anastopoulos, dans un ouvrage portant sur l'écriture fragmentaire, insiste beaucoup sur ce point : « Donnée au coup par coup et affranchie de tout *telos* contraignant, la pluralité des significations discontinues se met alors au service de la libre rencontre du multiple¹⁰. » La fragmentation déjoue l'ordre et le sens imposés par un texte suivi, texte fondamentalement inhospitalier puisqu'il dirige l'interprétation dans une voie unique. Comme l'écrit l'auteur, « du fait qu'elle consent à s'interrompre constamment, l'écriture discontinue serait également une écriture de l'accueil et de l'échange, intégrant le dialogue à égalité des voix, loin de la réception pieuse et unilatérale imposée par le système¹¹ ». On peut ainsi considérer le blanc interfragmentaire comme un espace de flottement où le lecteur est appelé à s'arrêter un instant afin d'apporter sa propre réflexion, son propre prolongement ou encore de se reporter à un autre fragment. C'est aussi ce que suggère Régine Robin en affirmant que dans l'autobiographie derridienne, « l'écriture fragmentaire se [donne] toujours dans les plis de la parole de l'autre, à partir de l'autre¹² », comme si la discontinuité et la rupture avaient d'abord comme fonction de récuser toute parole monologique en intégrant l'autre dans le discours.

Derrida choisit de donner à ses « Lettres sur un aveugle » la forme d'un abécédaire (d'où, nous y reviendrons plus tard, les « lettres » du titre) : ainsi, comme dans un dictionnaire, chacun des vingt-six fragments correspond à une lettre de l'alphabet.

Au moment où, sans savoir quel ordre suivre, comment « monter » après coup ces « prises de vue » sur un film, je vis venir à moi l'idée de l'artifice alphabétique. Vieux procédé hors d'usage, dira-t-on, et c'est vrai, mais qui trouvait alors à mes yeux une nécessité inédite. (*TM*, 84)

Derrida se met ici à la place de l'Auteur du film – dont il a tant contesté l'autorité – qui a dû procéder à un montage, qui a dû filtrer, sacrifier, sélectionner, puis agencer les prises de vues. C'est le montage qui donne sa direction au film, qui lui fait suivre une voie, mais celle-ci, Derrida le dit à plusieurs reprises, ne peut être que factice. Ainsi, l'ordre

¹⁰ Françoise Susini-Anastopoulos, *L'Écriture fragmentaire. Enjeux et définitions*, *op. cit.*, p. 125.

¹¹ *Ibid.*, p. 148.

¹² Régine Robin, « Autobiographie et judéité chez Jacques Derrida », *op. cit.*, p. 215.

alphabétique comme principe de montage le sera tout autant, sinon davantage, et Derrida en est bien conscient. Mais d'abord, pourquoi avoir choisi l'« artifice alphabétique »? Cet ordre de montage et de classification permet au philosophe de rappeler le « rôle de la lettre » en mettant en relief l'alphabet que le *Robert*, rappelons-le, définit ainsi : « système ordonné de signes graphiques dans une écriture¹³ ». Ceci permet de mettre l'accent sur le système qui sous-tend non pas le langage dans son ensemble, mais plus précisément l'écriture; c'est donc exhiber du même coup ce qui est à l'origine du langage comme *trace*. À première vue, il peut certes paraître étrange que Derrida, pourtant si critique à l'égard du structuralisme, choisisse l'alphabet, système linguistique clos et totalisant. Mais ce qui est considérable ici, c'est que Derrida parvient à déjouer la clôture du système alphabétique, tout comme il a déjoué celle du système linguistique au sens large en introduisant la notion de différence qui suppose que les mots renvoient perpétuellement les uns aux autres, sans jamais s'arrêter sur quelque stabilité. Ici, ce sont les lettres plutôt que les mots qui renvoient l'une à l'autre, permettant du même coup de briser la clôture de la structure. Derrida utilise plusieurs moyens pour maintenir le système ouvert. Tantôt il suggère plusieurs mots par lettre comme ici pour la lettre « J » : « Pour JOURNAL, JOUR, CONTRE-JOUR, JACOB, JACQUES, JAMES, JIM, JAIME (en espagnol, voir plus haut). Je m'arrête ici à JACKIE » (*TM*, 112) et encore ici pour le « V » :

- v. 1. L'Auteur a tout fait pour éviter la VIDÉO [...]
2. Pourquoi m'a-t-elle si souvent filmé au volant d'une VOITURE? [...]
3. J'aurais pu parler de la VÉRITÉ [...].
4. Voyons plutôt le mot français VEDETTE dont je vais célébrer ici le v. (*TM*, 122)

Ailleurs, il écrit des fragments qui n'ont qu'un rapport détourné avec les mots annoncés. Par exemple, le mot « FRANÇAIS » donne lieu à une longue réflexion sur le titre du film, plus précisément sur la digression (d'ailleurs) et sur l'appartenance (ou « désappartenance ») au lieu (l'ailleurs). Enfin, Derrida maintient le système alphabétique ouvert en organisant un système de renvois internes. En voici quelques exemples :

Pour RELIEF, voir AVEUGLE et CARRELAGE. Pour RESTES, *passim* (*TM*, 120);
 s. SPECTRE, SUBLIME. Nous l'avons dit à propos des échelles et des escaliers, tout semble converger, en hauteur, vers le sublime (*TM*, 120);
 [...] en appeler au secours des YEUX, au remplacement prothétique, justement, et aux machines optiques dont il fut question plus haut (*cf.* DÉLÉGATION). (*TM*, 125)

¹³ *Dictionnaire historique de la langue française, op. cit.*, p. 96.

Les fragments renvoient les uns aux autres, comme les mots dans le système linguistique, différant du même coup le sens. Ceci brise le caractère statique du glossaire et instaure une véritable dynamique, permettant à l'auteur de « tourner les mots » comme il l'a annoncé en introduction. Ginette Michaud suggère d'ailleurs que « dans l'écriture fragmentaire, le rapport des fragments entre eux, et encore plus la *fracture* de chaque fragment en lui-même, importera toujours plus que la relation des fragments au tout¹⁴ ». Dans « Lettres sur un aveugle », un système d'échange et d'écho entre les fragments se met en place, ce qui par extension entraîne une « lecture infra- et inter- fragmentaire, qui procède non pas selon l'ordre de succession des séquences mais par bonds, par analogie et contamination¹⁵ ».

La forme à la fois motivée et arbitraire du glossaire permet d'allier hasard et nécessité, déconstruisant du coup le dualisme qui les oppose. Dans l'abécédaire cohabitent en effet l'ordre et le désordre en absence de toute hiérarchie. C'est d'ailleurs cette possibilité de jouer avec l'aléa et la nécessité qui a séduit Roland Barthes et qui l'a incité à s'en remettre à un

ordre immotivé (hors de toute imitation), qui ne soit pas arbitraire (puisque tout le monde le connaît, le reconnaît et s'entend sur lui). L'alphabet est euphorique : fini l'angoisse du « plan », l'emphase du « développement », les logiques tordues, fini les dissertations ! Une idée par fragment, un fragment par idée, et pour la suite de ces atomes, rien que l'ordre millénaire et fou des lettres françaises (qui sont elles-mêmes des objets insensés – privés de sens)¹⁶.

L'ordre arbitraire des signes alphabétiques – eux-mêmes arbitraires – récuse tout parcours linéaire et oblige le lecteur à s'interroger sur la façon dont il voyagera à travers l'œuvre. En somme, le fragment est la forme par excellence de l'ouverture et de la non-totalisation : d'abord le blanc interfragmentaire qui le cerne en amont comme en aval accueille l'autre au sein du discours; ensuite, la déliaison et la libre circulation qu'il met en place désarticule et disperse le(s) sens plutôt que de chercher à construire une totalité unifiée. Ainsi le dispositif fragmentaire, en faisant trembler le texte comme totalité, soulève les mêmes enjeux que l'autobiographie derridienne qui, par l'inclusion de l'autre dans le même et l'ébranlement de l'autorité au sein de la subjectivité, fait trembler la conception

¹⁴ Ginette Michaud, *Lire le fragment. Transfert et théorie de la lecture chez Roland Barthes*, op. cit., p. 19.

¹⁵ Françoise Susini-Anastopoulos, *L'Écriture fragmentaire. Enjeux et définitions*, op. cit., p. 158.

¹⁶ Roland Barthes, *Le Grain de la voix. Entretiens 1962-1980*, Paris, Seuil, 1981, p. 150.

traditionnelle du moi comme totalité. Le blanc creuse un abîme entre les fragments qui sont alors (dé)liés par du vide, par une faille. À l'instar du moi, le texte se construit sur un abîme, sur un creux qui, loin de le miner, le conditionne.

Image et autobiographie ou se voir vu par l'autre

Cette construction en creux se manifeste également de manière sensible dans le rapport que Derrida entretient avec son image et avec la pluralité mouvante de ses « moi » qui agissent comme autant d'altérités. La position de Derrida dans le double projet du film et du livre est ambiguë : co-auteur dans *Tourner les mots*, il n'est qu'acteur dans *D'ailleurs Derrida* où c'est l'autre, Safaa Fathy, qui détient l'autorité, qui donne sa direction au film et qui, par le fait même, *construit* une image du philosophe. Ce dernier « consent donc, comme pour la toute première fois, à travailler explicitement avec et contre son image¹⁷ »; il accepte le jeu tout en exhibant la facticité. Dès la deuxième séquence du film, il insiste sur l'artificialité de la mise en scène cinématographique et donc du « moi » qui y transparait; reprenant dans le livre ses propos adressés à Safaa Fathy, il écrit : « Vous me demandez d'être l'Acteur de moi-même, de l'un ou l'autre de ceux entre lesquels j'ai déjà tant de mal à me retrouver, et vous allez, sous le sceau de votre œuvre qui vaudra témoignage documenté, faire passer ce moi, le vôtre, donc, le moi de votre choix, pour moi » (*TM*, 79). Derrida ne peut se reconnaître dans ce que l'autre projette de lui : « Je me demande comment je peux me voir vu sans me voir, sans pouvoir me voir tel que je me vois vu » (*TM*, 86). Aveugle à la « vérité du film qui se prépareit » (*TM*, 86) – vérité choisie par l'autre seul –, aveugle à *son image* à travers le film, Derrida est en perpétuel décalage par rapport à lui-même : à l'écran, il se voit vu par la caméra, mais sans se reconnaître, sans *se voir*, lui. Non voyant, il est aussi vu, regardé par sa propre image car « dès qu'il y a le film, voyez-vous, le film aussi regarde » (*TM*, 125).

Vu ou (non)voyant, Derrida se désolidarise de son image dès les premières phrases des « Lettres sur un aveugle » en évoquant le divorce entre l'Acteur et « moi » :

Ce divorce, cette séparation de corps semble priver l'Acteur, certes, de toute vérité représentative, de toute légitimité, de toute fidélité : il y a l'abîme entre lui et moi. Même si l'Acteur m'interprète et me joue, s'il joue un personnage renvoyant à ma personne, il n'est pas moi, il ne me réfléchit pas plus qu'il ne me reflète. Il me trahit.

¹⁷ Ginette Michaud, « Point de vue d'aveugle », *Critique*, n° 646, mars 2001, p. 235.

Mais inversement, il faut savoir que le divorce n'a pas commencé avec le tournage, avec le détour d'un tournage [...]. Le divorce entre l'Acteur et moi, entre mes rôles et moi, entre mes « *parts* » et moi, il a commencé en « moi » bien avant le film. (*TM*, 74-75)

L'insistance sur le registre de la fiction (« m'interprète », « me joue », « un personnage », « mes rôles », « mes "*parts*" ») surprend d'autant plus que le film porte bien la mention « documentaire ». Pourquoi alors cette mise en relief du jeu, de la contrefaçon, du parjure et de la non-légitimité de l'Acteur ? Substitut du moi, l'Acteur s'y ajoute ou le remplace, mais il ne coïncide pas avec lui. Toute documentaire qu'elle soit, la représentation échoue à dire le « vrai » (s'il y en a) puisqu'elle participe d'une mise en scène et prend forme suite à un montage, un agencement artificiel d'images morcelées : elle a donc d'emblée un pied dans la fiction. Faisant sauter les catégories habituelles, Derrida parle de « fiction documentaire » et écrit : « Ma terreur ou mon espoir, je ne sais plus, c'est selon : que la fiction devienne une archive. Non seulement parce qu'elle serait archivée, *en tant que* fiction, mais parce qu'elle tiendrait lieu d'archive » (*TM*, 78). Bref, malgré ses intentions « objectives », le documentaire ne peut être considéré comme une catégorie distincte de la fiction parce qu'il construit sa propre « vérité ».

Il en est de même de l'autobiographie. Le titre d'un article de René Major, « Faire la vérité¹⁸ », soulève précisément cette propension de l'autobiographie à basculer dans la fiction puisque « faire la vérité » peut aussi bien s'entendre au sens de « faire la lumière », « dévoiler ce qui est vrai » qu'au sens de « *fabriquer* la vérité ». C'est là un des problèmes qui mobilisent le plus les théoriciens qui tentent de définir le genre autobiographique. La définition que Lejeune a proposée en 1975 faisait de la vérité, ou si l'on préfère de la *non-fiction*, le critère distinctif de l'autobiographie, laquelle devait impérativement être écrite par « une personne réelle¹⁹ ». Lejeune fondait donc son système sur un hors-texte, le « référent » du texte. Or, comme nous l'avons vu en introduction, il se développe depuis une vingtaine d'années une nouvelle vague d'autobiographie qui problématise précisément la distinction traditionnelle entre fiction et vérité. Jacques Lecarme identifie dans la pratique actuelle deux phénomènes corrélatifs : « une dérive généralisée vers la première personne (mais celle-ci peut adopter d'autres modes que celui du *Je*) et une interrogation

¹⁸ René Major, « Faire la vérité », *TTR*, XI : 2, 1998, p. 233-241.

¹⁹ Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, op. cit., p. 14.

sur les rapports entre deux domaines jusqu'alors bien distincts – celui de la fiction et celui de l'autobiographie²⁰ ». L'autobiographie tend de plus en plus à s'allier à ce qu'elle prétendait autrefois rejeter fermement et Derrida joue sur cette jonction ambiguë qui soulève des enjeux importants puisqu'elle fait trembler les frontières du « réel ». Il n'est pas inintéressant de noter par ailleurs que dans le texte, Derrida opère à la fois un divorce et une alliance : divorce d'une entité traditionnellement unie et intouchable (le moi) et mariage de deux opposés métaphysiques, « l'alliance du document avec le simulacre » (*TM*, 78). En plus d'ébranler les catégories habituelles et d'inviter à une redéfinition radicale de l'autobiographie, ceci problématise la question de « l'être-avec » et de « l'être-sans » que nous explorerons davantage au second chapitre.

La pratique d'une autobiographie qui se confond dans son essence même à la fiction se fonde chez Derrida sur la conception d'un sujet profondément déchiré entre les différents « moi » qui cohabitent en lui et qui apparaissent comme autant d'étrangers. L'autobiographie, travaillée par ces écarts et ces tensions identitaires, se construit sur une zone sismique puisque plusieurs plaques tectoniques, fissurées par des mouvements contradictoires, sont en conflit. Dans les trois textes de notre corpus, mais tout spécialement dans *Turner les mots*, les tensions souterraines sont d'autant plus vives que l'autobiographie est initiée par une image de soi renvoyée par l'autre. Dans les « Lettres sur un aveugle », Derrida radicalise ces tensions et exhibe le divorce « entre moi et les images de moi, les visuelles et les sonores – qui m'ont toujours été, mes amis pourront l'attester, intolérables. Auxquelles j'ai toujours été maladivement *allergique* (jamais ce mot ne m'a paru plus juste) » (*TM*, 75). L'allergie, intolérance du dedans à un élément venu du dehors, est formée des mots grecs *allos* (« autre ») et *ergeia* (« énergie, action, travail, œuvre ») : si on la fait déborder de son cadre médical, elle désigne la réaction qui se produit lorsqu'une ipséité entre en contact avec une altérité inassimilable, ce qui signifie que l'image de soi apparaissant dans le film ou même sur une photo²¹ est perçue comme une altérité et est rejetée comme telle par le « dedans ». Cette expérience rappelle celle que décrit Jean-Luc Nancy dans *L'Intrus* où il réfléchit sur la greffe de cœur qu'il a vécue (Nancy, que Safaa Fathy a décidé de faire apparaître, parle d'ailleurs de la greffe dans le film) :

²⁰ Jacques Lecarme et Éliane Lecarme-Tabone, *L'Autobiographie*, op. cit., p. 267.

La possibilité du rejet installe dans une double étrangeté : d'une part, celle de ce cœur greffé, que l'organisme identifie et attaque en tant qu'étranger, et d'autre part, celle de l'état où la médecine installe le greffé pour le protéger. Elle abaisse son immunité, pour qu'il supporte l'étranger. Elle le rend donc étranger à lui-même, à cette identité immunitaire qui est un peu sa signature physiologique²².

Comment ne pas se perdre lorsque l'image de soi projetée par l'autre est allergène et que, tel l'intrus de Nancy, elle est rejetée comme corps étranger tout en abaissant les assises du moi qui s'y trouve confronté ? La perte semble dès lors inévitable : « Mon oblation, l'oblation de moi. Moi : d'abord l'hôte et l'otage de l'autre, dirait l'autre (par exemple Lévinas). Je suis l'oblat » (*TM*, 116). Ces brèves phrases taillées au rythme interrompu et aux répétitions travaillées par le chiasme (« Mon oblation, l'oblation de moi »), l'anadiplose (« [...] de moi. Moi : [...] ») et la proximité phonétique (« l'hôte et l'otage de l'autre ») laissent entrevoir toute l'opacité et la complexité du rapport à l'image. Entre les mains de l'autre qui cristallise son image, Derrida *donne* et *est donné*. Outre l'aspect religieux, il n'est pas vain de souligner qu'« oblation » désigne au XIV^e siècle, en plus de l'offrande à Dieu, l'offrande aux morts : « l'oblation de moi », c'est donc *aussi* l'offrande à un mort porté en soi. Offert à l'autre (non sans protestation ou impatience), « Derrida, écrit Safaa Fathy, se sentait réellement dépossédé de son image. Séparée de lui, elle flottait au-dessus d'une perte profonde qui à son tour le privait, en la dispersant, de toute possibilité de parole » (*TM*, 142).

Derrida est sans cesse filmé en train de marcher; il traverse le cadre dans les paysages les plus divers, sort d'un côté, puis entre par l'autre, comme si son image devait constamment être renouvelée ou plutôt remplacée : « Ce trouble de l'identité, écrit Ginette Michaud dans un article sur *Tourner les mots*, ce tremblement quant à une identification en constant déplacement / remplacement est la question par excellence de ce film²³ ». Il marche, comme s'il courait derrière une image qui lui échappe.

Dans le cauchemar, et c'est là le cauchemar, je rêve que je ne suis pas moi-même, qu'en vérité on ne me reconnaît pas tel mérite (auquel je crois, justement, dans la vie sociale, mériter de prétendre). Or un instant après, dans le même cauchemar et sans réveil, la vérité est reconnue, je suis bien identifié comme celui que je suis.

²¹ Nous verrons que le même phénomène d'étrangeté se produit lorsqu'on entend l'enregistrement de sa propre voix.

²² Jean-Luc Nancy, *L'Intrus*, Paris, Galilée, coll. « Lignes fictives », 2000, p. 31.

²³ Ginette Michaud, « Point de vue d'aveugle », *Critique*, *op. cit.*, p. 236.

Mais, sans véritable soulagement [...]. À moins que telle ne soit la « vérité » du film. Il montrerait la persécution contre laquelle en vérité je me défends toujours : celle de la bonne autant que de la mauvaise image de moi. (*TM*, 74-75, n.1)

L'impossibilité de coïncider avec soi est flagrante : si le rétablissement de la « bonne image » ne procure aucun véritable soulagement, c'est que Derrida n'arrive pas non plus à s'identifier à ce moi-là et qu'en bout de ligne, aucun moi n'est le « bon ». Il demeure à côté de soi, même après avoir été identifié « comme celui que je suis ». Soulignons l'ambiguïté sémantique de « je suis » qui peut tout aussi bien renvoyer au verbe « être » qu'au verbe « suivre », et donc suggérer que « celui que je suis » est « celui après ou derrière lequel je cours ». Dans un texte visant à célébrer le cinquantenaire de la revue *Les Temps modernes*, Derrida reprend des propos de Sartre sur la figure du courrier de Marathon qui, selon la légende, serait mort une heure avant d'arriver à Athènes. Derrida poursuit :

Je tente en vain de savoir qui et quoi revient à moi depuis ce temps étrange du courrier mort, *revenir à moi* voulant précisément dire à la fois, *en une seule fois*, s'identifier à moi, constituer mon ipséité là où *je me trouve* [...], car cette ipséité ne se trouve pas avant cette étrange possibilité, et *revenir à moi* comme le revenant de moi *après* lequel je m'essouffle : le spectre va tellement plus vite que moi²⁴ !

L'identification à soi, la construction d'une ipséité, ne se fait pas sans référence à l'autre en soi, ce revenant que Derrida s'essouffle à suivre. La dislocation persiste : en perpétuel décalage par rapport à lui-même, en perpétuelle perte, c'est en vain que le philosophe tente de se rattraper, de se réapproprier. « Je cours, écrit-il dans *La Contre-Allée*, comme si je chassais quelqu'un que je ferais semblant de traquer dans le monde alors que je le sais enfoui dans mon corps et que je voudrais l'aider, en un mot, à se sauver de moi. C'est moi qui chasse et moi qui suis pourchassé » (*CA*, 23). Au début du film, Derrida parle du fantasme identitaire qui selon lui naît de l'inexistence du moi : « Si on écrit des autobiographies, dit-il, c'est qu'on est mû par le désir ou le fantasme de cette rencontre d'un moi qui enfin serait ce qu'il est. » Mais, pourrait-on ajouter, il est condamné à n'être que ce qu'il *suit*. La dislocation, qui touche à la fois le « se voir » et le « se voir vu », a toujours déjà eu lieu. Le brouillage des frontières entre la réalité et la fiction de même que

²⁴ Jacques Derrida, « "Il courait mort" : salut, salut. Notes pour un courrier aux *Temps modernes* », *Les Temps Modernes*, numéro spécial cinquantenaire, mars-avril 1996, n° 587, p. 22 (texte repris dans Jacques Derrida, *Papier Machine*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2001, p.167-213).

la multiplicité identitaire font de la subjectivité une instance en perpétuel remplacement qui, courant derrière soi, ne s'atteint véritablement jamais.

Un philosophe venu d'ailleurs

L'anonymat des lieux dans le film et leur succession, leur substitution continuelle miment bien cette course incessante. Le motif de l'étranger est au centre du film : dans le titre *D'ailleurs Derrida* le philosophe est présenté comme celui qui vient d'un autre lieu. Si Derrida analyse d'abord cette étrangeté en se référant, comme nous venons de le voir, à l'altérité de sa propre image dans le film (« d'ailleurs, ce serait ça l'idée du film, n'est-ce pas, une idée de moi qui vient d'ailleurs, une idée de moi qui ne vient surtout pas de moi », *TM*, 105), il ne fait aucun doute que l'ailleurs, dans le film comme dans le livre, renvoie concrètement aux *lieux*, aux pays d'origine ou d'élection qui, sans cesse différés, substitués l'un à l'autre, apparaissent comme autant d'*ailleurs*.

Le tournage a eu lieu dans quatre pays, l'Algérie (Alger et la Kabylie), l'Espagne (l'Andalousie), la France (Paris) et les États-Unis (la Californie) : « tous ces lieux se ressemblent, dit Derrida, ils doivent se fondre dans le paysage de la même mémoire et d'un seul *ailleurs* » (*TM*, 113). Safaa Fathy présente deux pays d'adoption, la France et les États-Unis entre lesquels Derrida se partage, mais elle insiste surtout sur les origines judéo-arabo-andalouses du philosophe. C'est pourquoi elle privilégie les images de l'Algérie, terre natale de Derrida, et de l'Espagne, pays de ses ancêtres : en effet, la grande majorité des Juifs d'Afrique du Nord sont des descendants des marranes, ces juifs espagnols errants, chassés ou convertis de force au catholicisme suite au décret de 1492, qui continuèrent à pratiquer leur religion en secret. Derrida s'identifie beaucoup à ces ancêtres et fait part dans plusieurs textes du sentiment de porter « un secret plus grand que moi et plus vieux que moi » (*CA*, 23). Le marrane emblématise cette pratique d'une religion clandestine secrètement portée en soi : « moins tu te montreras juif, plus et mieux tu le seras²⁵ ». Dans « Lettres sur un aveugle », Derrida fait explicitement référence à l'expulsion des Juifs d'Espagne qui marque le début de cette clandestinité. La date en est bien soulignée : « (Tout renvoie ici à 1492, date de la conception du film, en somme, et mise au point de son

²⁵ Jacques Derrida. « Abraham, l'autre », dans *Judéités. Questions pour Jacques Derrida*, sous la direction de Joseph Cohen et de Raphael Zagury-Orly, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2003, p. 19.

génome : en juillet 1492, décret d'expulsion des Juifs d'Espagne par les rois catholiques, en août 1492, départ de Christophe Colomb) » (*TM*, 102). L'insistance sur la date, répétée à trois reprises, peut paraître anodine si elle n'est mise en relation avec une autre date que Derrida rappelle souvent dans son œuvre autobiographique, une autre expulsion due à la judéité et qui laisse ses marques au plus profond de l'identité du philosophe. Lorsqu'on intervertit les deux chiffres centraux de 1492, on obtient 1942, année des lois anti-juives adoptées par le gouvernement de Vichy, année traumatisante pour le jeune Derrida qui s'est vu non seulement expulsé du Lycée Ben-Aknoun, mais également privé de sa citoyenneté française²⁶. Pour Derrida, la judéité se rapporte au traumatisme, à la blessure. S'interrogeant dans « Abraham, l'autre » sur l'apparition du mot « juif » dans sa vie, il confie :

Je crois l'avoir entendu à l'école d'El Biar et déjà chargé de ce qu'on pourrait appeler en latin une *injure*, *injuria*, en anglais *injury* à la fois une insulte, une blessure, une injustice, un déni de droit plutôt que le droit d'appartenir à un groupe légitime. Avant d'y comprendre quoi que ce soit, j'ai reçu ce mot comme un coup, comme une dénonciation, une délégitimation avant tout droit²⁷.

Au détour de cette (dés)appartenance à la judéité, il n'est pas fortuit que Derrida convoque précisément la figure ambiguë de Christophe Colomb qui, selon plusieurs spécialistes, aurait des origines juives. Dans un article intitulé « Le métissage est l'avenir du monde », Edgar Morin commente un livre d'Edwy Plenel²⁸ sur le célèbre navigateur :

Une des clés de Colomb, écrit Morin, est celle de son marranisme singulier où coexistent deux faces. Le marranisme peut aider à comprendre ce Génois à deux faces, l'une ostensiblement et exagérément catholique, l'autre, judaïque, ce navigateur réaliste et illuminé qui cherche non tant un accès direct à l'Inde, mais un au-delà de notre monde, l'entrée d'un paradis terrestre, comme le Don Quichotte du marrane Cervantès cherchait un au-delà de son siècle²⁹.

L'errance, la privation, l'expulsion au cœur de l'identité, tous ces non-lieux travaillent le film qui, lui aussi, est en constant déplacement : les images tournées dans les quatre pays ne sont jamais identifiées, elles se succèdent et se remplacent constamment,

²⁶ Dans « Ce corps étranger », Hélène Cixous souligne également l'importance des dates et joue sur la proximité entre 1830, date de la colonisation de l'Algérie par la France et 1930, année de la naissance de Jacques Derrida (Hélène Cixous, « Ce corps étranger », dans *Judéités. Questions pour Jacques Derrida*, op. cit., p. 59-61).

²⁷ Jacques Derrida, « Abraham, l'autre », dans *Judéités. Questions pour Jacques Derrida*, op. cit., p. 19.

²⁸ Edwy Plenel, *La Découverte du monde*, Paris, Stock, coll. « Un ordre d'idées », 2002.

²⁹ Edgar Morin, « Le métissage est l'avenir du monde », publication électronique : <http://critique.judaisme.free.fr/html/sommaire/divers/laicité/métissage_monde.htm>.

comme si elles suivaient les pas du marrane nomade. Safaa Fathy, comme nous l'avons dit plus haut, insiste sur les lieux d'origine (l'Algérie et l'Espagne) comme si elle souhaitait remonter à un « ici » stable, à une sédentarité, comme si elle était mue par le désir de trouver « une origine de l'origine du roman familial de Derrida³⁰ ». Or, pour Derrida, même l'origine est en constant déplacement, en perpétuelle errance. Quoi qu'il en soit, la cinéaste accorde une très grande importance aux images algériennes et affirme que « bien que l'Algérie ne soit indiquée que furtivement dans le film, elle y est disséminée partout. Comme un revenant honteux d'avoir déjà disparu » (*TM*, 65). Revenant, fantôme, l'Algérie l'est un peu : elle est pour Derrida la grande absente (ou ne devrait-on pas dire qu'il est, lui, le grand absent des images d'Algérie et que son spectre suit la caméra partout, dans la maison d'El Biar, dans les allées du jardin d'Essai, dans la cour du lycée Ben Aknoun ?) puisque le philosophe, pour des questions de sécurité, ne peut s'y rendre. « L'Acteur a donc donné délégation à l'Auteur pour filmer, en son absence, les lieux de son enfance » (*TM*, 94) : ainsi, là où, dans le film, on est le plus intimement près de la « vérité (auto)biographique », Derrida manque, il délègue à l'Auteur la mission de voir à sa place et appose une voix *off* sur des images dont il est absent. Le pays natal est toutefois « remplacé » par l'Andalousie dont les paysages sont similaires. Derrida a choisi Tolède comme lieu de tournage et Safaa Fathy, Almeria « dont le nom veut dire "Les Miroirs" en arabe, la vallée des narcisses, miroitement de l'autre rive » (*TM*, 132); Almeria agit donc comme *reflet* et comme *substitut* de la rive opposée, l'Algérie. Supplément, elle s'ajoute et remplace l'inappropriable pays d'enfance.

Dans le film, Derrida fait part du statut ambigu des lieux de culte en Algérie qui, à l'époque où il y vivait, étaient « tour à tour appropriés, expropriés, désaffectés, puis réappropriés ». On voit d'ailleurs dans le film l'image d'une ancienne mosquée de la Casbah d'Alger devenue synagogue puis redevenue mosquée. « Lieu de passage, temporalité provisoire, ruine précaire » (ce sont les mots de Derrida dans le film), le lieu divin est un lieu prêté, puis retiré. Le philosophe-marrane rappelle dans cette séquence ce que Dieu a dit aux hommes : « Ceci n'est pas votre terre, elle vous est prêtée. » Dans cet imaginaire de l'errance et de la désaffection, la ruine n'est jamais bien loin, elle devient même un principe déterminant. La ruine occupe une place capitale dans le film; le

³⁰ Ginette Michaud, « Point de vue d'aveugle », *Critique*, *op. cit.*, p. 244.

philosophe apparaît souvent au milieu des ruines ou marche à travers elles et la cinéaste insère à plusieurs reprises des images des ruines de Tipaza qui, de par leur répétition, agissent comme une sorte de revenant, comme un fantôme qui viendrait hanter le film. Derrida dit même qu'« il n'y a que des revenants dans le film : l'Acteur lui-même, sa mère, son petit frère, le chat – double ou sosie de Lucrece –, les marranes, le prisonnier tchèque, etc. Ils sortent tous de leur tombe, et l'Acteur paraît intarissable à ce sujet » (*TM*, 121). Tous ces fantômes qui surgissent, comme déterrés, toutes ces mémoires en ruine qui refont surface témoignent d'une certaine forme de cohabitation ou d'imbrication du passé et du présent. De même, ils rappellent le lien essentiel que toute autobiographie entretient avec la spectralité puisque écrire une autobiographie, c'est toujours réveiller des morts en soi ou des fantômes; c'est aussi *se réveiller* comme un mort. Mais, comme l'explique Derrida dans *Mémoires d'aveugle*,

La ruine ne survient pas comme un accident à un monument hier intact. Au commencement il y a la ruine. Ruine est ce qui arrive ici à l'image dès le premier regard. Ruine est l'autoportrait, ce visage dévisagé comme mémoire de soi, ce qui *reste* ou *revient* comme un spectre dès qu'au premier regard sur soi une figuration s'éclipse. La figure voit alors sa visibilité entamée, elle perd son intégrité sans se désintégrer³¹.

Ainsi le « fond de perte » (Safaa Fathy, *TM*, 164) disséminé dans tout le film rend bien compte du substrat de négativité qui conditionne non seulement l'autobiographie, mais qui sous-tend la pensée derridienne.

L'écriture filmique : une esthétique de l'écart et de l'ombre

Comme pour jouer sur ce qui ne se laisse pas contenir, Safaa Fathy privilégie une esthétique de l'écart, de la rupture, de l'anacoluthie : « Anacoluthes, changement de plan, discontinuité qui ne laisse pas le temps. Toute l'écriture du film [...] a d'ailleurs misé sur ces effets de coupure (oserai-je dire d'entame, d'interruption, voire de cette blessure et de cette circoncision-excision [...]) » (*TM*, 79). Au montage, elle juxtapose des plans sans rapport apparent ou des images tournées dans des endroits et des contextes si différents que leur assemblage surprend : par exemple, vers la fin du film, on voit Derrida parler de l'hospitalité à l'extérieur, au milieu des ruines, en Espagne, l'entretien se poursuit en voix *off* pendant que s'y superposent diverses images de l'Andalousie; puis, brusque coupure

malgré l'impression de continuité : on voit Derrida qui parle toujours de l'hospitalité mais, comme s'il avait été « téléporté », il se trouve maintenant dans sa maison de Ris Orangis. Outre l'anacolithe comique que Derrida souligne lui même (dans son séminaire, il annonce : « Entre en scène Nelson Mandela »... et c'est Jean-Luc Nancy qui apparaît à l'écran), une autre rupture, plus subtile certes, fait sourire : Safaa Fathy filme en lents travellings le parc archéologique de Tipaza, puis s'arrête sur les ruines d'un amphithéâtre romain; brusque changement de décor, nous voilà à Paris dans l'amphithéâtre où Derrida donne son séminaire. Pendant les entretiens ou les séquences plus longues, la cinéaste insère souvent de courts plans hétérogènes. Par exemple, alors que Jean-Luc Nancy parle de l'hétérogénéité en soi et de la greffe, elle greffe justement un assez long plan où l'on voit un livre bleu fermé, tenu entre les mains de Derrida. Quel est ce livre ? Vu le contexte dans lequel il est inséré, il n'est pas interdit d'imaginer que le philosophe tient entre ses mains le livre de son ami Jean-Luc Nancy. Ou peut-être ce livre fermé doit-il rappeler par contraste le livre ouvert sur les genoux de l'aveugle de Tolède. Impossible de le savoir : l'hétérogénéité des images et le choix d'une esthétique anacoluthique empêchent justement le sens de se fixer, de s'immobiliser et le maintiennent ouvert en faisant éclater les interprétations.

L'ombre occupe également une place importante dans l'esthétique du film : allées bordées d'arbres ou étroites ruelles à demi ombragées, silhouettes de ruines (à Tipaza) reflétées dans l'eau, vues de la mer avec, en arrière-plan, le contour obscurci des falaises et des maisons, silhouettes de femmes marchant, un parapluie à la main, dans les rues étroites d'Alger. L'exemple le plus probant de cet attrait de l'ombre dans l'esthétique de la cinéaste est cette magnifique scène du dernier tiers du film où Derrida, en voix *off*, parle de l'hospitalité. Dans cette longue séquence tournée au point de rencontre du jour et de la nuit (difficile de dire s'il s'agit de l'aube ou du crépuscule), on voit d'abord la silhouette dominante (elle couvre plus des deux tiers de l'image) de montagnes et d'arbres apposée à un ciel azur chargé d'épais nuages blancs. Derrida fait son entrée à droite du cadre : vêtu d'un manteau noir, il s'avance lentement vers la zone ombragée, se fond de plus en plus en elle jusqu'à ce qu'on ne puisse distinguer au loin que son écharpe et ses cheveux blancs,

³¹ Jacques Derrida, *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*, Paris, Louvre, Réunion des musées nationaux, 1990, p. 72.

puis il disparaît, avalé, englouti par l'obscurité. Tout se passe comme si la noirceur et l'ombre, qui dans la métaphysique sont considérées comme de pures négativités, acquerraient du coup une positivité, un champ d'attraction. Un autre exemple significatif de cette esthétique de l'ombre se trouve dans la séquence où Derrida, toujours en voix *off*, parle du secret alors qu'apparaît un plan fixe sur une ruelle espagnole bordée de hauts immeubles et plus qu'à moitié ombragée : la superposition de ce plan et de l'entretien sur le secret met précisément en relief la part d'obscurité – donc de secret – qui domine le voir³².

La plupart des effets d'ombre sont créés par des prises de vue à contre-jour. Ainsi n'est-ce pas un hasard si la première partie du recueil s'intitule « Contre-jour » : les voix délimitées mais anonymes des co-auteurs y apparaissent comme des ombres et la dynamique du dialogue est celle du contraste, parfois même du conflit entre deux perspectives irréconciliables. Dans son esthétique cinématographique, Safaa Fathy mise beaucoup sur les contrastes pour accentuer sans doute l'effet de rupture et la discontinuité du montage. Par exemple, elle fait alterner la scène ombragée que nous venons de décrire avec des paysages andalous désertiques filmés sous le soleil de midi. Ce goût de l'ombre et du contraste explique peut-être pourquoi la cinéaste a inclus si peu d'images des États-Unis, pays où elle se rendait pour la première fois et où elle s'est sentie totalement dépaycée : « J'ai eu l'impression qu'on avait d'un seul trait, supprimé et la nuit et la rue. Tout semblait gigantesque, clair, sans ombre » (*TM*, 162). En somme, la rupture, l'anacoluthie, le jeu d'ombre et le contre-jour sont les mots-clés de l'esthétique cinématographique de ce film. Ils donnent à voir une certaine blessure qui, de par son entaille même, est productrice d'une pluralité sémantique.

Le carreau asymétrique, métonymie de tous les désajointements

Derrida parle d'un détail de sa mémoire, un carreau disjoint, mal ajusté au reste du carrelage dans la maison de son enfance à El Biar. Il a demandé à Safaa Fathy de filmer ce défaut sur lequel il est passé si souvent. Dans le film, la caméra s'avance lentement vers la maison de la rue d'Aurelles de Paladines : elle fixe d'abord un panneau de signalisation indiquant « El Biar », tourne un coin de rue, s'arrête un instant sur le numéro 13, pénètre

³² Nous approfondirons cette question dans la section « L'aveugle de Tolède et le "voir autobiographique" » du présent chapitre.

dans la maison, glisse sur le carrelage, puis descend sur le piano de la mère de Derrida. Pendant toute cette séquence, le son d'un piano se fait entendre, d'abord légèrement, puis plus fortement, à mesure qu'on s'approche de la maison, comme pour ressusciter la mère de Derrida et laisser croire que c'est elle qui joue. Au moment précis où la caméra glisse, puis s'arrête un instant sur le carreau disjoint, la musique s'arrête et la voix *off* de Derrida surgit : « J'ai grandi dans un pays, l'Algérie... ».

Le souvenir du carreau mal placé est bien ancré dans la mémoire de Derrida, même s'il ne s'agit que d'un infime détail. Derrida évoque à ce sujet deux déclencheurs possibles : il est possible de se souvenir soit d'un événement ponctuel, déterminé dans l'espace et le temps, soit d'un « non-événement », déterminé dans l'espace mais non dans le temps, et dont la mémorisation est due à la répétition. Le souvenir du carrelage n'est pas un événement, « il n'a pas lieu », mais en même temps – c'est ce qui fait son ambiguïté et son intérêt – « il a lieu, pourtant, son lieu, il est un lieu, qu'une fois, une seule fois, car il est singulier, il reste irremplaçable à jamais » (*TM*, 92). Derrida joue sur le mot « lieu » et mêle l'expression « avoir lieu », qui relève de la temporalité, au « lieu » proprement dit comme spatialité. C'est bien là ce que représente ce souvenir : un lieu sans temps, un lieu sans cesse répété qui finit, sans doute inconsciemment, par trouver une place dans la mémoire.

L'auteur associe le souvenir aux pas, au chemin parcouru à pied, par exemple : « le mouvement de mes pas » (*TM*, 90), « sur la pointe des pieds » (*TM*, 91), « un boitement inconscient avait dû rythmer mes pas » (*TM*, 91), « buter » et « ce « mauvais pas » » (*TM*, 91). Au début du fragment, le défaut ne fait pas tomber, il ne produit qu'un léger boitement « sans jamais m'arrêter, sans arrêter le mouvement de mes pas ou la direction de mon regard » (*TM*, 90) : il n'est pas un lieu où l'on s'arrête, mais au contraire, un lieu où l'on passe et repasse, un lieu qui ne s'arrête dans la mémoire qu'après répétition. Le rythme de la phrase ci-haut titube avec ce léger obstacle quotidien : la répétition anaphorique de « sans jamais » marque un bref arrêt, puis une reprise sur le même mode, comme une légère interruption du pas, du cheminement de la phrase. Voici deux autres exemples de tels boitements syntaxiques incarnés cette fois par l'anadiplose³³ : « [...] de tout le corps. Mon

³³ « Au début d'une phrase, on reprend, en guise de liaison un mot de la phrase précédente » (Bernard Dupriez, *Gradus. Les Procédés littéraires*, Paris, Union générale d'éditions, coll. « 10/18 », 1984, p. 44).

corps [...] » (*TM*, 90), puis « [...] un geste de réparation. Réparation d'une faute » (*TM*, 91). L'anadiplose amplifie le boitement puisque c'est le point qui, doublé d'une répétition en début de phrase du dernier mot de la phrase précédente, marque la faille, l'interruption. En somme, la syntaxe mime le boitement, de telle sorte que la phrase, elle aussi, trébuche. Plus Derrida s'avance, s'enfonce dans l'anamnèse, plus le carreau prend de l'ampleur. Le souvenir en vient à s'arrêter dans la mémoire, il fait chuter : « Ce désajointement sous mes pieds, il me signifie tout ce devant quoi, tombant en arrêt, je tombe en effet, et dont je sais que l'image de la chute, le faux pas, la trace de l'échec, l'échéance ou la déchéance, après m'avoir tenu en vie, me survivra » (*TM*, 93). L'impact s'amplifie et la chute vient remplacer le boitement.

Par « souci de modestie mais aussi de vérité » (*TM*, 91), Derrida tient à distinguer son expérience de celle qui est décrite par Proust à propos des « deux pavés inégaux dans la cour de l'hôtel de Guermantes et des deux dalles inégales du baptistère de Saint-Marc » (*TM*, 91). Ce qui différencie l'expérience du carrelage de celle des dalles et des pavés inégaux est, affirme Derrida, le « manque de relief » (*TM*, 91) : d'abord, au sens propre du terme, le carrelage est plat et ne comporte aucun relief, aucune saillie. Ensuite, au sens figuré, l'expérience du carrelage ne constitue pas comme chez Proust un événement ponctuel qui aurait dans la mémoire un certain relief.

[...] je me contente de souligner, justement, et humblement, le manque de *relief* de mes pauvres carreaux. Et leur *quotidienneté*. Je les voyais, je passais sur eux *tous les jours*. Ils ne formaient aucun relief. Jamais je n'ai *buté* ni voulu faire « buter » sur eux. Ils représentaient bien un « accident », eux aussi, certes, mais l'expérience que j'en fis ne prit nullement la forme d'un événement et d'une révélation *datés*. (*TM*, 91, n. 1).

Le carrelage n'a pas valeur d'événement puisqu'il n'est attaché à aucun moment daté; au contraire, il se produit et se reproduit sans cesse, souvent même inconsciemment, chaque fois que le jeune Jacques passe. Il est quotidien et répétitif. Ainsi, tandis que Proust dans *la Recherche*, se souvient de l'événement, Derrida, lui, se souvient de la *chose* en elle-même, une chose devenue quasi intemporelle. Chez Derrida, la disjuncture est hors du temps ou plutôt, elle instaure un nouveau type de temporalité.

Bien qu'il ne s'agisse que d'un souvenir minuscule et que la caméra passe rapidement sur le carrelage dans le film, Derrida y accorde une valeur métonymique. Ce détail est le point de départ d'une réflexion sur des problèmes plus vastes tels que les processus de mémoire et d'identification.

Glissant vite sur un carrelage (motifs floraux, losanges bruns et blancs, seulement des angles et des lignes droites), la caméra semble s'arrêter, mais à peine, sur une sorte de « défaut » : un seul carreau mal ajusté, disjoint, déplacé ou mal placé. Qui est-ce ? Tous ses angles sont orientés du mauvais côté. Cela saute aux yeux : ils s'enfoncent à l'envers dans le motif, lui-même anguleux, de deux autres carreaux. (TM, 89-90)

Ce qui frappe d'abord, c'est le surgissement de cette étonnante question qui, seule au milieu de phrases descriptives, agit elle-même comme un carreau mal joint au sein du paragraphe : « Qui est-ce ? » Tout se passe comme si le carreau était une *personne*. La personnification est répétée, sous la même forme interrogative : « Elle venait me héler, comme quelqu'un d'autre (mais qui ?) » (TM, 90), puis encore ici : « Qui est ce carreau ? » (TM, 93). En plus de ces trois cas où le carreau se présente comme un « qui » plutôt qu'un « quoi », Derrida prête à la chose des caractéristiques humaines : « Il survit [ce carreau] et assiste impassiblement à mon enfance comme il survivra probablement à ceux qui, aujourd'hui, nous ont succédé dans la même maison » (TM, 93). Peut-on parler de « survie » ou d'« impassibilité » lorsqu'il s'agit d'une chose ? Le carreau tend même vers une condition quasi divine puisque l'adjectif « impassible », maintenant employé comme caractéristique humaine, était d'abord utilisé, à partir du XIV^e siècle, pour parler de Dieu (qui n'est pas soumis à la souffrance). De plus, ce qui traverse les âges et survit *et* à l'enfance de Derrida *et* aux nouveaux habitants de la maison ne peut être que surhumain, intemporel ou divin. Dans *La Contre-Allée*, Derrida emploie également le verbe « survivre » pour exprimer la même idée à propos des ruelles de Paris : « Pas une ruelle de Paris qui ne me dise, littéralement, je m'entends murmurer à chaque pas : je te survivrai » (CA, 104). Étrange disruption syntaxique et pronominale puisque c'est la ruelle qui *dit*, mais c'est le moi qui, par la réflexivité du pronom « m' », *murmure*. La ruelle dit quelque chose, mais elle le dit *en moi*; elle le dit pour moi, à mon intention, mais je le murmure pour elle, c'est-à-dire à sa place. Selon un dédoublement récurrent dans l'autobiographie derridienne, c'est moi qui murmure et qui entends murmurer, mais je le fais pour un autre, pour une chose ou une entité étrangère qui en moi dit « je ». Nous prolongerons cette idée

lorsque nous analyserons la lettre de Tunis de *La Contre-Allée*. Pour l'instant, il convient de se demander si une telle substitution entre le moi et la chose a lieu dans le fragment « carrelage » de *Tourner les mots*. Dans sa définition de la personnification, Bernard Dupriez parle de subjectification qu'il définit ainsi : « procédé qui consiste à personnifier au moyen de la personne qui parle, qui se trouverait introduite comme sujet dans un objet ou une idée, alors saisie de l'intérieur³⁴ ». Est-ce le cas ici ? Voyons-y de plus près.

L'extrait du carrelage présente cette particularité : la quasi-totalité des verbes d'action sont accomplis *par* le carreau, tandis que le sujet demeure passif. Le passant ne participe pas à sa propre exposition à la chose : c'est elle qui « saute aux yeux » (*TM*, 89). C'est l'« étrange accident » qui joue un rôle actif dans le souvenir : Derrida parle de « sa *persistance* dans le souvenir le plus mélancolique, son *insistance* même à revenir » (*TM*, 90; nous soulignons). Insistante, la chose semble *appeler* celui qui passe tous les jours sur le carrelage disjoint.

Je dis son *insistance* car la chose, qui n'était rien, juste un défaut d'ajustement, semblait m'appeler. Elle venait me héler, comme quelqu'un d'autre (mais qui ?). Et de si loin, de si loin, elle paraissait me sommer, me convoquer, son silence criant me rappelait, elle, moi à elle, avant que je ne me rappelle moi-même à la Chose. Dissymétries : la dissymétrie *dans* la chose, ces losanges mal tournés, la pointe de ces angles tournés du mauvais côté, cet ordre disjoint, voilà ce qui, dissymétriquement, unilatéralement, s'adressait à moi, m'enjoignant de répondre et d'en répondre, avant même que je ne prenne l'initiative de me tourner vers elle, vers la Chose. (*TM*, 90)

Quelle est-elle, qui est-elle, cette chose ornée tantôt d'une lettre capitale, tantôt d'une minuscule ? Usant volontairement du potentiel conféré par l'imprécision du terme, Derrida érige la chose en Chose lorsqu'il s'adresse à elle, ou plutôt, lorsqu'il lui *répond* et la nomme dans sa singularité par le biais du pronom personnel « elle ». C'est ce qui se passe ici : « elle, moi à elle, avant même que je ne me rappelle moi-même à la Chose », et encore ici : « avant même que je ne prenne l'initiative de me tourner vers elle, vers la Chose ». Voilà deux phrases parentes, tant par la répétition de la formule « avant même que je... » que par leur structure et leur sens. Deux phrases cousines qui répondent à la Chose avec une majuscule.

³⁴ Bernard Dupriez, *Gradus*, op. cit., p. 344.

La Chose commande sur toute la ligne³⁵. Enfin, presque. Se métamorphosant en voix intérieure, elle appelle et attend une réponse, elle *hèle, somme, convoque, rappelle, s'adresse, enjoint*. Mais qui est-elle ? L'étrange construction de ce syntagme peut nous éclairer : « son silence criant me rappelait, elle, moi, à elle, avant que je ne me rappelle moi-même à la Chose ». Qui appelle qui ? Les pronoms personnels s'entremêlent et font déraiser le sens de la phrase qui se frappe à ce nœud : « me rappelait, elle, moi, à elle ». Deux sens cohabitent alors : d'abord « c'est moi qu'elle rappelait, qu'elle appelait à nouveau », mais également « elle me rappelait, me remémorait *moi-même* ». C'est donc *aussi* le moi qui se rappelle (à) *lui-même* à travers la mémoire de la chose.

La personnification se double d'une subjectification. La Chose est à la fois un lieu radicalement extérieur et une instance d'identification, voire de substitution. Derrida estompe volontairement les limites entre la chose et lui-même, entre l'objet et le sujet et *devient* lui-même ce carreau asymétrique qui ne s'ajuste véritablement dans aucune communauté³⁶ et qui ne coïncide avec rien, pas même (ou surtout pas) avec soi. La dislocation du motif du carrelage fait écho à la dislocation du moi, de sorte que ce carreau qui « s'enfonce à l'envers dans le motif » (*TM*, 89), c'est aussi le moi comme « contre-exemple de moi-même³⁷ ».

Ce carreau mal ajusté est plus qu'un simple biographème; il entre en dialogue avec tous les désajustements qui traversent l'œuvre du philosophe. Ainsi, ses enjeux autobiographiques sont inséparables des enjeux philosophiques soulevés par la déconstruction. Derrida développe la théorie selon laquelle « C'est toujours à partir d'une tension, d'une interruption, d'un défaut, depuis la blessure d'une dissymétrie que la mémoire s'organise, en quelque sorte. Elle s'organise mieux dans le désajustement. Elle marche et résonne à la disharmonie » (*TM*, 93). La faille, le défaut, la blessure sont à

³⁵ Dans *Signéponge*, Derrida réfléchit au statut de la chose comme non-objet et souligne son activité, son autorité : « La chose serait donc l'autre, l'autre-chose qui me donne un ordre ou m'adresse une demande impossible, intransigeante, insatiable, sans échange et sans transaction, sans contrat possible. Sans un mot, sans *me* parler, elle s'adresse à moi, à moi seul dans mon irremplaçable singularité, dans ma solitude aussi. À la chose je dois un respect absolu que ne médiatise aucune loi générale : la loi de la chose, c'est aussi la singularité et la différence. À elle me lie une dette infinie, un devoir sans fond. Je ne m'en acquitterai jamais. La chose n'est donc pas un objet, elle ne peut le devenir » (*Signéponge*, Paris, Seuil, coll. « Fiction et Cie », 1988, p. 19).

³⁶ Voir à ce sujet l'étude de la triple blessure identitaire de Derrida au chapitre II.

l'origine de toute mémoire puisque c'est « à partir » d'eux qu'elle s'organise. La positivité que représente la mémoire s'établit sur un fond de négativité, sur un manque. Dans ces trois courtes phrases, Derrida insiste non pas sur la mémoire au sens large, mais plus spécifiquement sur la manière dont celle-ci *s'organise* (le verbe « s'organiser » est d'ailleurs répété deux fois). Deux remarques s'imposent. D'abord, le pronom « s' » est significatif puisqu'il confère à la mémoire un caractère actif : la mémoire ne se laisse pas passivement organiser, « elle s'organise », « elle marche » (TM, 93). Ensuite, la question de l'organisation de la mémoire est l'un des principaux problèmes soulevés par l'autobiographie : comment tenter un contact avec soi en mettant de l'ordre (ou du désordre) dans les « moi » passés du souvenir ? Il y va de l'autobiographie comme de la mémoire :

Une mémoire apaisée n'a plus aucune chance, il ne lui reste qu'à s'endormir. Une mémoire harmonieuse, réconciliée, euphorique, une mémoire heureuse, je n'imagine pas qu'elle puisse faire autre chose que se perdre. Autre façon de lier la mémoire au mal et son essence au remords. (TM, 93)

Derrida énonce une idée semblable dans *Le Monolinguisme de l'autre* :

Mais ce même *je* est aussi quelqu'un à qui l'accès au français [...] a aussi été *interdit*. D'une autre manière, mais également interdit. Par un interdit interdisant du coup l'accès aux identifications qui permettent l'autobiographie apaisée, les « mémoires » au sens classique³⁸.

L'incapacité à s'adonner à « l'autobiographie apaisée » que Derrida semble déplorer dans *Le Monolinguisme de l'autre* est en fait la condition même de l'exercice, du travail (au sens fort du terme) autobiographique, car « une mémoire apaisée n'a plus aucune chance, il ne lui reste qu'à s'endormir » ; une mémoire apaisée, au même titre qu'une autobiographie apaisée, est en perdition, en instance de mort. C'est donc que la faille, la blessure et le non-apaisement sont *productifs* sur le plan autobiographique.

Ainsi, le mal est au cœur de tout processus anamnésique, de tout rapport à soi par le biais du souvenir. Une mémoire vivante est par essence divisée, séparée d'elle-même, irréconciliable. Un conflit interne (Derrida parle de « réconciliation »), comme un carreau disjoint, tourmente la mémoire qui, dès lors, s'érige sur un « mal » qui par ailleurs peut prendre plusieurs visages. En liant l'essence de la mémoire au « remords », Derrida sous-

³⁷ Dernière phrase prononcée par Derrida dans le film de Safaa Fathy.

entend qu'une faute, un acte moralement répréhensible, puisse être à l'origine de la faille. Il évoque cette même idée ici en matérialisant la faute, en la faisant « habiter » le carrelage disjoint : « Réparation d'une faute, donc, repentir pour un défaut de fabrication ou quelque péché originel sous mes pieds. Un récit de réconciliation ou de rédemption avait dû habiter, à l'étroit, ce modeste lieu » (*TM*, 91). Sans doute Derrida porte-t-il en lui cette faute plus vieille, sans doute l'a-t-il intériorisée inconsciemment. Cette remontée vers des temps plus anciens, vers toute une généalogie, explique pourquoi c'est précisément la *mémoire* et non simplement l'identité individuelle qui est en jeu dans ce fragment. La mémoire est d'autant plus importante sur le plan autobiographique qu'elle dépasse l'anamnèse personnelle et intègre au processus d'identification la vie (fantasmatique ou pas) de quelques « autres », de quelques aïeux qui laissent leur trace dans les générations futures, ne serait-ce qu'en négatif, sous forme de faute ou de tourment anamnésique³⁹.

Derrida associe les lignes du motif à la lignée (« on laisse les choses aller mal dans ces lignes, dans cette lignée », *TM*, 92) et charge le carreau asymétrique d'une valeur métonymique, en faisant le représentant d'une faille identitaire secrète⁴⁰ : « De façon dissymétrique et disproportionnée, tous mes désirs, toutes leurs défaites trouvaient là leur dessin, et même, dès lors qu'il s'agit de maison, de maison de famille, de foyer original, leur énigme généalogique » (*TM*, 92). La blessure à l'entrée de la maison familiale représente la faille dans la lignée ou la faille dans le rétablissement des origines. Si la généalogie peut être représentée par l'ensemble du carrelage, ce seul carreau asymétrique, cette seule fissure dans la restitution de soi par les origines, empêche l'unité, la connaissance assurée et constitue un boitement dans le processus d'identification (nous avons vu précédemment quels enjeux soulève le motif du boitement). L'identité apparaît alors comme un puzzle avec une pièce mal jointe; or cette seule pièce attire le regard, le fixe et l'obsède de telle sorte qu'il ne voit plus que ce détail apparemment insignifiant. C'est ainsi, comme l'écrit Safaa Fathy, qu'« un carrelage à l'envers, un seul parmi des centaines d'autres à l'endroit, eh bien un seul carrelage est l'ombilic du monde » (*TM*, 63). Il est significatif que Fathy emploie précisément le mot « ombilic » qui renvoie au cordon

³⁸ Jacques Derrida, *Le Monolinguisme de l'autre*, op. cit., p. 57.

³⁹ Au chapitre III, nous verrons que cette question de la faute s'articule à celle du nom secret porté en soi.

⁴⁰ Nous approfondirons cette question du secret au chapitre III lorsque nous analyserons parallèlement la question du nom secret et le passage de la révélation du messie en soi dans *La Contre-Allée*.

ombilical et donc, par extension, à la naissance, à l'origine. L'origine se trouve néanmoins fortement problématisée. Ce carrelage à l'entrée de la maison familiale, ce lieu des origines a tellement d'importance que dans le film de Safaa Fathy, il est le seul endroit à être nommé, identifié et ce, par un panneau de signalisation (ce qui ne manque pas d'être paradoxal dans un film qui base son esthétique sur l'anonymat des lieux). De même, dans le texte de *Turner les mots*, Derrida situe on ne peut plus précisément la maison de son enfance : « Dans cette "villa" d'El Biar, au 13 de la rue d'Aurelles de Paladines » (*TM*, 89). Mais cette insistance, cette précision dans l'identification du lieu originel sert en fait à situer un *défaut*, une faille dans la lignée, une blessure constitutive.

S'identifiant au carreau désajusté par le processus de subjectification, Derrida devient la « sentinelle d'un désordre, le gardien aveugle et vigilant des spectres et des crimes » (*TM*, 91); il se pose ainsi en personne qui *voit*, mais surtout qui *protège*. Derrida veille sur le désajointement : vigilant (le mot vigilance vient du latin classique *vigilantia* qui désigne l'« habitude de veiller⁴¹ »), il garde les yeux ouverts (même si, simultanément, il est un « gardien aveugle ») et protège le lieu des « spectres et des crimes ». L'association de « spectres » et de « crimes » laisse entendre que la faute remonte à des aïeux morts, qu'elle est portée par des revenants que le philosophe intériorise à travers le motif dissymétrique.

Le carreau représente dès lors tout ce qui ne tourne pas rond; il devient « la métonymie de tous les réajustements interrompus » (*TM*, 92). Il est intéressant de constater ici que c'est le réajustement et non le « droit » initial qui est interrompu. Au commencement donc, il y a le désajointement. Jouant sur la polysémie du mot « droit » qui a une valeur à la fois géométrique et judiciaire, Derrida glisse sur la question du juste en affirmant que le carreau représente également « toutes les injustices, aussi, sans lesquelles (sans la possibilité desquelles) un juste ne ferait pas un pas » (*TM*, 92). Rompant le dualisme qui oppose justice et injustice et qui accorde un primat au premier terme, le philosophe affirme que c'est la potentialité de l'injustice qui conditionne la justice. Autrement dit, pour qu'il y ait du droit, du juste, du joint, il doit y avoir du non-droit, de l'injuste, du disjoint, ne serait-ce que potentiellement.

Ann van Sevenant, dans « Le disjoint fait œuvre », cite Benjamin Fondane : « Il [Brancusi] a peur de se rejoindre⁴² »; l'auteure poursuit en avançant que « l'image de se rejoindre reflète notamment l'idée d'être immobile; coïncider avec soi-même suppose la réalisation de l'œuvre d'art ultime⁴³ ». Le goût pour la disjointure participe du même mouvement paradoxal qui conditionne l'autobiographie chez Derrida, soit celui qui suppose la dislocation et le décalage perpétuels, celui qui, pour échapper à l'immobilité, ne peut faire l'économie des conflits identitaires et anamnésiques, celui enfin qui condamne à courir derrière soi sans possibilité de se rejoindre et qui pourtant, dans l'écart et la blessure, peut seul donner lieu à l'écriture autobiographique.

L'aveugle de Tolède et le « voir » autobiographique

Une autre image furtive du film, un autre type de blessure acquiert une valeur métonymique dans le texte de Derrida et devient une figure tournante qui emblématise le rapport problématique entre soi et soi. L'aveugle de Tolède dont Derrida souligne à la fois la singularité et la généralité en l'incluant dans son titre (« Lettres sur un aveugle ») apparaît dans un plan très court : comme en transe, soutenu par une musique presque mystique, le vieil homme tient sur ses genoux un grand livre ouvert qu'il parcourt de ses doigts, les bras tendus vers l'avant. C'est là une séquence qui est d'autant plus surprenante qu'elle est quasi spectrale. Représentative de l'esthétique de l'anacolithe privilégiée par Safaa Fathy, elle apparaît rapidement, sans se faire annoncer, et pourrait même passer inaperçue tant elle est brève : Derrida l'assimile même à une « hallucination » (*TM*, 77). L'image *surgit*, c'est là le verbe clé qui s'impose à plusieurs reprises au début du fragment. Formé du préfixe latin *sub* (mouvement de haut en bas) et du verbe *regere* (diriger, guider), « surgir » a été employé en bas latin pour désigner la résurrection – qui partage d'ailleurs la même racine étymologique⁴⁴. L'image de l'aveugle *surgit* donc, presque comme un fantôme. Refoulée, oubliée, enfouie sous la masse des images filmées, elle émerge, elle refait surface au montage.

Dans tout ce que vous allez laisser tomber, à peu près 99% du tout, il y aurait, en réserve, un nombre indéfini d'autres films possibles, et d'autres silhouettes virtuelles, et d'autres « profils » esquissés. [...] Il faut toujours s'aveugler à tous ces

⁴¹ *Dictionnaire historique de la langue française*, op. cit., p. 4070.

⁴² Benjamin Fondane, *Constantin Brancusi*, Montpellier, Fata Morgana, 1995, p. 25.

⁴³ Ann van Sevenant, « Le disjoint fait œuvre », dans *Jacques Derrida et l'esthétique*, op. cit., p. 75.

⁴⁴ *Dictionnaire historique de la langue française*, op. cit., p. 3706.

possibles pour voir ce qu'on voit en effet. Tout advient, tout devient visible, toute autorité se constitue sous le signe de cette cécité [...] Tout dépendra donc d'une organisation économique du champ d'aveuglement. Du hors champ *dans* le champ d'aveuglement. (*TM*, 79)

Derrida en profite pour lier l'apparition de l'aveugle, cet événement inouï, à tout ce qui, tenu dans le *bas*, dans le *dessous*, réussit à se faire voir : il en appelle ainsi au hors-champ qui conditionne le champ et à la cécité qui conditionne le « voir⁴⁵ ». C'est là un point crucial, le sous-titre du texte étant « *Punctum cæcum* », le point aveugle, le « trou noir au centre du voir » (*TM*, 86). Nous avons fait valoir, en commentant le fragment du carrelage asymétrique, la productivité de la faille ou du manque; or le motif de l'aveugle nous renvoie à des considérations similaires puisqu'il exhibe la négativité latente qui loge au cœur de toute positivité. Cette réflexion est bien présente dans un autre ouvrage d'ordre « autobiographique », soit *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*. Dans ce texte, Derrida tente d'explorer les liens qui unissent l'autoportrait à la cécité; il joue avec les rapports paradoxaux, apparemment contradictoires, entre le voir (présence) et le non-voir (absence) et par extension, entre l'anamnèse et l'amnésie. Déconstruisant le dualisme qui les oppose de même que le primat de la présence sur l'absence, Derrida ébranle la hiérarchie traditionnelle et fait de la négativité la condition même de la positivité. Il cite Merleau-Ponty : « Et les "visibles" eux-mêmes, en fin de compte, ne sont que centrés sur un noyau d'absence. [...] C'est la visibilité même qui comporte une non-visibilité⁴⁶ ». Dans son commentaire, Safaa Fathy cite Joyce qui, dans *Ulysses*, écrit « *Shut your eyes and see* » et poursuit : « La vision, cette dérive du voir, du se-voir, qui autorise le regard, s'élève sur un fond noir » (*TM*, 130).

Au-delà de ces enjeux qui sont présents chez Derrida depuis fort longtemps – on peut remonter jusqu'à *De la grammatologie* paru en 1967 –, l'aveugle donne lieu à une réflexion plus précise sur l'autobiographie. Au début du fragment sur l'aveugle, Derrida justifie son titre en disant qu'il a voulu « jouer avec les nombres », ceux du titre de Diderot, la *Lettre sur les aveugles* : « L'Acteur joue un peu, il contrefait, il s'amuse donc après coup

⁴⁵ Nous préférons utiliser ainsi le verbe substantivé « voir » plutôt que le nom « vue » ou « vision », car il nous semble que le premier, moins stigmatisé par une désignation sensorielle précise, accueille plus aisément les différents sens que Derrida lui fait porter.

⁴⁶ Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'Invisible*, Paris, Gallimard, « Tel », 1964, p. 282-283 et p. 300; cité par Jacques Derrida dans *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*, op. cit., p. 57.

à pluraliser l'une – à *la* Lettre il substitue *les* Lettres, mais surtout en vue de singulariser l'autre, l'aveugle, l'unique, mon aveugle, cette cécité qui est la mienne » (*TM*, 85). Dans la même phrase, Derrida glisse de « l'aveugle » à « *mon* aveugle » (nous soulignons), puis à « cette cécité qui est la mienne ». D'image-événement surgie du dehors, l'aveugle devient pour le philosophe un pôle d'identification qu'il importe dès lors de singulariser, voire même de « monumentaliser » (*TM*, 84). L'identification, la substitution à la figure de l'aveugle est disséminée dans tout le fragment. Comme s'il voulait que cela saute aux yeux, Derrida ne craint pas d'être trop explicite et répète à au moins trois reprises « comme moi » pour souligner l'analogie :

Un marrane qui sait se cacher ou un marrane qui s'ignore à force de se cacher – un peu *comme moi*. (*TM*, 82)

On peut rêver : à Tolède, cet inconnu était peut-être en train de lire Diderot. Ou de le récrire. En secret. *Comme moi*. Non pas l'Acteur mais moi, entendez-moi bien. [...] Tout faire pour le sauver, ce pauvre aveugle de Tolède, pour l'aider à se sauver. *Comme moi*. (*TM*, 85; nous soulignons)

L'aveugle, c'est l'auteur lui-même, c'est l'autobiographe, c'est celui qui, dans un mouvement de retour sur soi, n'arrive pas à se *voir* vraiment.

Dans *Mémoires d'aveugle*, Derrida étudie deux tableaux intitulés *Dibutade ou l'Origine du Dessin*, l'un signé Joseph-Benoît Suvée, l'autre Jean-Baptiste Regnault. Tous deux représentent la même scène : les yeux détournés de son modèle, Dibutade dessine sur un mur les contours de l'ombre de son amant, ce qui lie « l'origine de la représentation graphique à l'absence ou à l'invisibilité du modèle⁴⁷ ». Les yeux de Dibutade ne croisent pas ceux de son amant; elle le dessine sans le voir, sa mémoire substituant la perception, « comme si voir était interdit pour dessiner, comme si on ne dessinait qu'à la condition de ne pas voir, comme si le dessin était une déclaration d'amour destinée ou ordonnée à l'invisibilité de l'autre, à moins qu'elle ne naisse de voir l'autre soustrait au voir⁴⁸ ». Derrida poursuit en disant que « dans tous les cas une *skiagraphia*, cette écriture de l'ombre, inaugure un art de l'aveuglement⁴⁹ ». Dessiner sans voir, c'est aussi ce que prône Baudelaire dans « Le peintre de la vie moderne » :

⁴⁷ Jacques Derrida, *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*, op. cit., p. 54.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 54.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 54.

En fait, tous les bons et vrais dessinateurs dessinent d'après l'image écrite dans leur cerveau, et non d'après nature. [...] Il s'établit alors un duel entre la volonté de tout voir, de ne rien oublier, et la faculté de la mémoire qui a pris l'habitude d'absorber vivement la couleur générale et la silhouette, l'arabesque du contour⁵⁰.

Ce qui est mis en cause, c'est le *réfèrent* de la production artistique qui n'est plus la chose empirique, mais le spectre de celle-ci, l'image virtuelle, intériorisée, « mémorisée », avec toutes les transformations, déviations et substitutions que – nous le savons depuis Freud – le psychisme peut y apporter. Ce rapport complexe au modèle ou au réfèrent est encore plus problématique lorsqu'il s'agit d'autoportrait et, pour basculer du pictural au scriptural, d'autobiographie. Pour Derrida, le rapport à soi n'est jamais direct, il est virtuel et spectral : dans l'absence à soi du réfèrent, l'autobiographie est la représentation d'une ombre et c'est précisément en cela qu'elle est *productive*. Postuler ainsi un aveuglement autobiographique, c'est mettre au premier plan la faille qui empêche la connaissance de soi, c'est, plus précisément, poser ce trouble ou ce handicap dans le rapport à soi comme la condition même de l'écriture autobiographique.

Conclusion

Après avoir abordé des sujets et analysé des motifs aussi divers que la fragmentation, le rapport à l'image, le divorce identitaire, l'attrait de l'« ailleurs-ici », l'esthétique de la rupture et de l'ombre, le désajointement d'un carreau et la cécité au cœur du voir, il ressort l'idée d'une « autobiocinématographie⁵¹ » de l'absence, du manque, de la faille. Chez Derrida, le rapport à soi – et de surcroît, le rapport à soi par l'écriture qui procède elle-même d'un principe de différance et donc d'absence à soi du langage – ne se fait jamais de manière directe et surtout, il se fonde sur une négativité initiale, originaire qui finit par émerger dans toute positivité. On sait que la ligne « directrice » (s'il y en a) de la pensée de Derrida est la déconstruction du primat de la présence sur l'absence; or l'autobiographie est un terrain fertile à l'exploration des modes d'interpénétration de la présence et de l'absence, exploration qui finit précisément par faire tomber leur distinction et leur opposition puisqu'elle montre que l'absence est originairement logée dans toute présence. C'est pourquoi l'ombre, la spectralité, la ruine et l'aveuglement sont des motifs

⁵⁰ Charles Baudelaire, « Le peintre de la vie moderne », dans *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, p. 698.

⁵¹ *TM*, quatrième de couverture.

particulièrement productifs : par les radiations d'un noyau d'absence, ils infléchissent toute positivité et, plus ou moins refoulés, finissent toujours par transparaître en filigrane. D'un point de vue autobiographique, cela implique que l'ombre du non-savoir est toujours première et que l'aveuglement conditionne tout regard porté sur soi.

Or c'est précisément cela, la *disjointure* : il ne s'agit pas d'une séparation totale de deux éléments étrangers, mais bien d'une cohabitation d'éléments – semblable à celle du carrelage dissymétrique – qui, traversés par une faille, restent joints dans la séparation et séparés dans la jonction. Par ailleurs, la disjointure est ce par quoi le refoulé, l'enfoui, l'invisible refait surface et cohabite, non sans heurts, avec la présence. C'est précisément l'entité d'absence qui génère le mouvement et le dynamisme sans lesquels l'autobiographie ne serait qu'un discours mort. « C'est la non-coïncidence qui semble être le moteur producteur de la création artistique. Tout parcours artistique témoigne ainsi d'une série continue ou discontinue de "signes" – et non pas d'une œuvre autonome et totalisante – qui souligne davantage les forcès disjointes à l'œuvre⁵². » La disjointure est ainsi une *force* puisqu'elle permet d'étendre le champ de l'autobiographie en récusant le modèle d'une subjectivité lisse et unie et en proposant un sujet morcelé, craquelé, constitué de failles, un sujet qui ne peut plus affirmer avec certitude son identité et qui doit à la fois accueillir la multiplicité et accepter d'être l'éternel remplaçant de lui-même. Toujours en marche, en mouvement, en *course* contre lui-même, Derrida se remplace à mesure qu'il change de lieu, ne s'installant dans le confort d'aucun *ici* définitif. Errant à la périphérie du moi, constamment derrière, devant ou à côté de son image, il est l'éternel exilé de lui-même, le voyageur infatigable qui toujours se cherche dans un langage.

⁵² Ann van Sevenant, « Le disjoint fait œuvre », dans *Jacques Derrida et l'esthétique*, op. cit., p. 75.

CHAPITRE II

Travers et traversées dans *La Contre-Allée*
ou l'exil au cœur de l'autobiographie

PREMIÈRE PARTIE

La traversée, figure du voyage autobiographique de Jacques Derrida

Je réponds ordinairement à ceux qui me demandent
raison de mes voyages : que je sais bien ce que je fuis,
mais non pas ce que je cherche.

Montaigne¹

*Ya rayah win msafar trouh taâya wa twali
Chhal nadmou laâbad al ghaflin qablak ou qabli*

*Chaal cheft al bouldan laâmrine wa lber al khali
Chhal dhiyaât waqt chhal tzid mazal ou t'khali
Ya lghayeb fi bled ennas chhal taâya ma tadjri
Tzid waâd el qoudra wala zmane wenta ma tedri*

[Toi le partant, là où tu voyageras, tu te laisseras et tu
reviendras

Combien d'exilés qui l'ignoraient l'ont regretté bien
avant toi et avant moi.

Tu as vu tant de pays peuplés et de plaines désertes
Tu as perdu tant de temps, tu en perdras encore et tu te
perdras

O toi l'absent, dans les pays d'autrui tu auras beau
courir

Le temps passera et tu continueras à ne pas savoir]

Dahmane El Harrachi² (1926-1980),
chanteur algérois de la génération de
Derrida, « *Ya rayah* » (classique du
répertoire algérien)

La Contre-Allée est une œuvre qui, ayant littéralement pris naissance autour du motif du voyage – motif présent dans tout « l'opus autobiothanatohétérographique » (C, 198) de Derrida –, illustre bien le caractère mouvant et sans cesse changeant de l'autobiographie. Ce motif soulève deux enjeux majeurs que nous aurons en tête tout au long de ce chapitre : il sous-tend une réflexion sur le *parcours* ou sur le chemin emprunté pour avoir accès à soi par le biais de l'écriture et pose obliquement la question des

¹ Montaigne, *Essais*, t. 3, *op. cit.*, p. 234.

² Pseudonyme d'Abderrahmane Amrani.

frontières qui incite à problématiser les rapports entre l'ici et le là-bas, entre le même et l'autre, entre la présence et l'absence.

Réfléchir sur le cheminement autobiographique et saisir sa disjointure impliquent de suivre les mouvements et les tensions qui travaillent le texte et qui en déstabilisent l'unité et l'homogénéité. Notre parcours de *La Contre-Allée* se présentera ainsi : en suivant le mouvement oblique de la traversée, nous dégagerons certains concepts majeurs de l'autobiographie derridienne que nous prolongerons en étudiant les multiples formes d'altérité et d'hétérogénéité qui disjoignent le moi et, par extension, le texte autobiographique.

L'autobiographie comme voyage

La Contre-Allée est d'abord un ouvrage de Catherine Malabou *sur* Derrida auquel ce dernier a accepté d'ajouter sa voix. Il s'inscrit dans une collection de La Quinzaine littéraire intitulée « Voyager avec... » et ayant pour but de « donner à lire les récits des grands écrivains qui furent aussi de grands voyageurs³ ». Notons que cette collection est elle-même éditée en collaboration avec Louis Vuitton qui crée depuis 1854 des objets servant au voyage. Comme le souligne Catherine Malabou, Derrida est sans doute le philosophe qui voyage le plus aujourd'hui. En fin de volume, dans la section « Haltes », Derrida recense tous ses voyages « académiques⁴ » depuis son départ d'Alger en 1949. Le rythme en est impressionnant : en moyenne, plus d'une dizaine de villes par année et ce, sur tous les continents. La partie écrite par Derrida est en quelque sorte un journal de voyage qui prend la forme de lettres ou de cartes postales que le philosophe, de mai 1997 à mai 1998, rédige à partir des différents endroits où il se trouve dans le monde et adresse à Catherine Malabou. Ainsi, le texte, renforcé par la dynamique épistolaire, voyage au même rythme que son auteur.

³ Maurice Nadeau, extrait de la présentation de la collection.

⁴ Dans une note, Derrida précise : « Ce calendrier restera lacunaire à plus d'un titre. Ne me fiant ni à ma mémoire ni à telle "archive" que je n'ai jamais tenue, je me suis de surcroît donné pour règle de retenir ici les seuls déplacements qui, d'une façon ou d'une autre, ne furent pas purement privés » (CA, 283). Cette dernière expression pose problème, non seulement parce qu'il est impossible de poser les frontières du « purement privé », mais également parce que, d'un point de vue autobiographique, ce rejet du « purement privé » surprend. Ainsi, cette note nous semble soulever un enjeu important de l'autobiographie derridienne, à savoir la constante interpénétration du privé et du public, leur impossible délimitation. L'autobiographie « intime » se livre là où on l'attend le moins, dans des textes qui semblent plus neutres, plus « publics » et inversement, lorsque l'on attend la « vie personnelle », Derrida fait appel à ce qui ne fut pas « purement privé ».

On peut d'emblée se demander pourquoi une telle importance est accordée au voyage. Montaigne, le premier à affirmer « je suis moi-même la matière de mon livre⁵ », écrit à ce propos :

Outre ces raisons, le voyage me semble un exercice profitable. L'âme y a une continuelle exercitation à remarquer les choses inconnues et nouvelles; et je ne sache point meilleure école, comme j'ai dit souvent, à former la vie que de lui proposer incessamment la diversité de tant d'autres vies, fantaisies et usances, et lui faire goûter une si perpétuelle variété de formes de notre nature⁶.

Le voyage agit donc comme un multiplicateur de points de vue, un « ouvreur » d'horizons qui permet non seulement d'embrasser la diversité, mais également de relativiser l'*ici*, le connu. Les découvertes que le voyage permet de faire exercent une forte incidence sur l'autobiographie, dans la mesure où elles contribuent à l'invention de soi par le contact de l'étranger. Jacques Lecarme écrit au sujet des voyages du jeune Rousseau : « Les pérégrinations européennes de Jean-Jacques n'ont jamais abouti à des récits de voyage, mais à la découverte ou – pour mieux dire – à l'invention de soi. De soi seul, car cet étonnant voyageur ne voyage qu'à la première personne⁷. » Plus que la relativité du jugement et la variété de la connaissance, l'œuvre de Rousseau conserve l'empreinte même du mouvement, notamment dans *Les Rêveries du promeneur solitaire* où le texte suit le cours de la promenade, « où les chemins de terre deviennent des pages de carnet, et où l'on écrit, non pas en marchant – ce qui est peu pratique – mais après avoir marché, la dynamique des pensées relayant celle des pas en avant⁸ ». Montaigne revendique lui aussi un semblable dynamisme lorsqu'il dit regretter que la tour où il se retire pour écrire ne possède pas de « proumenoir » : « Tout lieu retiré requiert un proumenoir. Mes pensées dorment si je les assieds. Mon esprit ne va, si les jambes ne l'agitent⁹. »

Mais comment penser plus concrètement la corrélation entre le voyage et l'autobiographie ? Il apparaît d'abord qu'une pensée guidée par la diversité et suivant ainsi le rythme des pas est par définition une pensée refusant le dogmatisme des certitudes stables. « Je ne peins pas l'être, je peins le passage », disait l'auteur des *Essais*, suggérant

⁵ Montaigne, *Essais*, t. 1, *op. cit.*, p. 23 (« Au lecteur »).

⁶ Montaigne, *Essais*, t. 3, *op. cit.*, p. 236.

⁷ Jacques Lecarme et Éliane Lecarme-Tabone, *L'Autobiographie*, *op. cit.*, p. 156.

⁸ *Ibid.*, p. 155.

⁹ Montaigne, *Essais*, t. 3, *op. cit.*, p. 55.

ainsi que le moi, loin d'être une entité fixe, se saisit mieux dans le mouvement et la variation. Le chemin qui perpétue le mouvement est l'écriture même ou, pour formuler les choses autrement, c'est *par* le processus d'écriture que tout se met en branle et que la dynamique s'instaure. Il ne s'agit pas de poser par écrit un moi préexistant, mais plutôt de le construire au hasard de la *route* suivie. Comme l'écrit Louis-René des Forêts dans son autobiographie fragmentée *Ostinato*,

Pourquoi marquer le pas à la croisée des chemins? N'importe lequel d'entre eux choisi au hasard fera l'affaire dès lors que, marchant sans but, tu obéis à l'obscur besoin de te perdre en route. De même que si tu avances un pied autant avancer l'autre : toute recherche d'une direction précise aurait pour effet de t'immobiliser sur place¹⁰.

Si l'on considère ce fragment comme une réflexion sur l'écriture autobiographique, on voit bien que le processus de retour sur soi par l'écriture est une voie, un chemin (aléatoire) qui passe à travers un moi spatialisé, « géographisé ». John Donne, cité par Hemingway en épigraphe de *Pour qui sonne le glas*, emploie explicitement une métaphore géographique pour parler de l'individu : « Nul homme n'est une île complète en soi-même; tout homme est un morceau de continent, une part de tout¹¹. » De même, Montaigne réfère à sa personne comme à un pays à découvrir en disant qu'un lecteur contemporain pourrait facilement devenir son ami puisqu'il le connaîtrait déjà bien, la lecture du livre lui ayant donné « beaucoup de pays gagné » :

S'il advient que mes humeurs plaisent et accordent à quelque honneste homme avant que je meure, il cherchera de nous joindre; je lui donne beaucoup de pays gagné, car tout ce qu'une longue connaissance et familiarité lui pourrait avoir acquis en plusieurs années, il le voit en trois jours en ce registre, et plus sûr et exactement¹².

Conservons cette idée d'une subjectivité spatialisée se présentant comme un terrain ou un territoire à travers lequel l'écriture dirigerait son chemin. Dans la perspective d'une telle topographie du moi, le titre de *La Contre-Allée* acquiert un sens supplémentaire. Le *Grand Robert* définit la contre-allée comme une « allée latérale, parallèle à la voie principale¹³ ». Ce sera précisément ce chemin parallèle que Derrida empruntera pour écrire

¹⁰ Louis-René des Forêts, *Ostinato*, Paris, Gallimard / Mercure de France, coll. « L'imaginaire », 1997, p. 177-178.

¹¹ John Donne, cité par Jacques Lecarme et Éliane Lecarme-Tabone, *L'Autobiographie*, op. cit., p. 84.

¹² Montaigne, *Essais*, t. 3, op. cit., p. 245.

¹³ *Grand Robert de la langue française*, t. 2, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2001, p. 532.

ses voyages à travers le monde et à travers lui-même. Mais la contre-allée ne coïncide pas avec la voie centrale dont elle est parallèle; constamment en écart, elle jouxte l'à-côté de l'expérience consciente¹⁴.

La définition de la contre-allée se complexifie néanmoins lorsque d'autres sens s'y greffent. Derrida joue sur la duplicité sémantique du préfixe « contre- » qui suggère à la fois l'idée d'opposition et celle de contact, de proximité. C'est cette idée d' « être avec » ou de compagnonnage qui est mise au premier plan dans la lettre de New York : « Mais comme une compagne amoureuse, la contre-allée ne vient pas après l'allée, elle ne la longe pas de loin ou du dehors. La contre-allée de ma mémoire dessine ses bords au-dedans de l'allée même » (CA, 103). C'est donc que la contre-allée ne s'oppose pas du dehors à l'allée centrale; plus que simplement parallèle, elle lui est *intérieure*, sans pour autant s'assimiler à elle. La même ambiguïté sémantique apparaît dans l'association de la contre-allée et de la contrepartie :

Seul un pèlerin athée, un croyant de la mort, peut être aussi amoureux des lieux – d'un amour ritualiste et obsédé par l'avenir fini des retours. Par l'avenir fini d'une contre-allée – depuis laquelle je veille d'avance sur ma mémoire, comme si j'en longerais le chemin d'un pas rêveur, hors du temps, non pas en sens contraire, dans l'adversité d'une mort, mais selon l'anachronie d'un contretemps absolu, pour en célébrer en silence le symbole, l'alliance, l'espérance d'une mystérieuse « contrepartie » [...]. La contre-allée serait une contrepartie qui ne me quitterait pas. (CA, 15, n.1)

Selon le *Grand Robert*, le mot « contrepartie » a trois sens : il désigne le « double d'un registre sur lequel toutes les parties d'un compte sont inscrites », un « sentiment ou avis contraire » et une « chose qui s'oppose à une autre en la complétant ou en l'équilibrant¹⁵ ». La contre-allée comme contrepartie serait donc à la fois un double et un contraire équilibrant. En cela, elle est emblématique de la disjointure qui fait cohabiter de manière non oppositive une part de positivité et de négativité. La contre-allée n'est pas

¹⁴ Dans « Délibération », Roland Barthes marque un intérêt particulier pour l'« à-côté » de l'autobiographie (plus précisément dans ce cas, du journal intime). Pour Barthes, la relecture d'un journal intime permet surtout de se rappeler des événements ou des images qui sont à côté de l'écrit. L'objet de la réminiscence n'est pas le souvenir décrit par l'écriture, mais plutôt la non-écriture, le non-dit qui est à côté de l'écriture. Il y a donc un écart dans le processus même du souvenir et l'écriture, si elle est première dans le temps, n'est pas première en importance. Cet écart autobiographique peut être relié à ce qui est en jeu dans l'autobiographie derridienne (et notamment dans *La Contre-Allée*) : fascination pour l'à-côté, prise en compte du non-dit, brouillage des frontières, etc.

¹⁵ *Le Grand Robert de la langue française*, t. 2, op. cit., p. 543.

parcourue « en sens contraire, dans l'adversité d'une mort », mais bien dans l'écart d'un temps disloqué, « selon l'anachronie d'un contretemps absolu ». Enfin, on peut observer dans cet extrait que la contre-allée a à voir avec la mémoire (Derrida parle effectivement d'une « contre-allée – depuis laquelle je veille d'avance sur ma mémoire »), une mémoire inscrite dans cette temporalité disjointe, « hors du temps » et anachronique. Cette contre-allée anamnésique traverse le temps, tout en demeurant paradoxalement intemporelle.

La traversée de l'abîme entre la colonie et la Métropole

La figure de la contre-allée instaure un mouvement oblique de *traversée* qui sera disséminé dans toute l'œuvre. Ce mouvement aux multiples sens et manifestations permet de voyager à travers le moi, la mémoire, le temps, la « vie ». Au début de la première lettre, Derrida accorde à la traversée un statut particulier; dans sa définition du voyage par la négative, il s'arrête sur la traversée : « Voyager, qu'est-ce que c'est au juste, si cela ne revient simplement ni à partir arriver se déplacer mouvoir aller venir bouger traverser (si, si, là oui, peut-être, *traverser*)' » (CA, 13). Si la traversée occupe une place particulière dans la pensée du voyage, c'est qu'elle n'est pas assimilable à n'importe quel mouvement ou changement de lieu, mais qu'elle pose précisément la question des frontières : l'espace traversé (qu'il s'agisse d'une mer, d'un désert ou d'un continent) a forcément un début et une fin, il est cerné de cloisons, de bords plus ou moins mobiles et c'est en cela qu'il est problématique, donc fertile. Par ailleurs, la traversée insiste sur le voyage, le transport et le déplacement eux-mêmes plus que sur la fixité de l'arrivée. Comme l'écrit Geoffrey Bennington, « La déconstruction se fait dans la traversée plutôt qu'à l'arrivée¹⁶ ». La démarche importe plus que le résultat final puisque ce dernier est toujours incertain, mouvant, différé. Nous nous proposons de suivre le motif foisonnant de la traversée dans *La Contre-Allée* en commençant par soulever les enjeux identitaires de la toute première traversée de Derrida en France métropolitaine en 1949. Pour ce faire, nous voyagerons entre *La Contre-Allée* et *Le Monolinguisme de l'autre ou La prothèse d'origine*, un autre ouvrage touchant l'autobiographie où Derrida aborde cette question.

¹⁶ Geoffrey Bennington, « Derridabase », dans Geoffrey Bennington et Jacques Derrida, *Jacques Derrida*, Paris, Seuil, coll. « Les Contemporains », 1991, p. 159.

Dans la première lettre de *La Contre-Allée*, Derrida retrace l'histoire du mot « voyage » dans sa jeunesse et en identifie deux pôles : d'un côté, les déplacements de son père, commis voyageur (« professionnel du voyage » en quelque sorte), et de l'autre, les voyages en Métropole que pouvaient s'offrir les familles plus fortunées :

Les familles “riches” qui vont en France – pour les vacances ou pour une cure : Vichy, Évian, Vittel, Contrexéville, les premiers noms de villes françaises que j'aie sans doute entendus – et associés au “voyage”. Franchir la mer, aller de l'autre côté, c'était partir pour une ville d'eau. (CA, 41)

Que représente alors la France pour ce citoyen français d'outre-mer, pour ce « petit Juif noir et très arabe » (C, 57) à qui la citoyenneté a été enlevée en 1942, sous le régime de Pétain ? Toute l'ambiguïté identitaire de Derrida repose sur cette désappropriation expliquée dans *Le Monolinguisme de l'autre* : il est Français certes (de citoyenneté et de langue), mais il est un Français de « l'autre côte¹⁷ », de *l'autre rive* de la Méditerranée.

La *métropole*, la Ville-Capitale-Mère-Patrie, la cité de la langue maternelle, voilà un lieu qui figurait, sans l'être, un pays lointain, non pas étranger, ce serait trop simple, mais étrange, fantastique et fantomal. [...] Depuis l'irremplaçable emplacement de ce Là-bas mythique, il fallait tenter, en vain, bien sûr, de mesurer la distance infinie ou la proximité incommensurable du foyer invisible mais rayonnant dont nous arrivaient les paradigmes de la distinction, de la correction, de l'élégance, de la langue littéraire et oratoire¹⁸.

La Métropole et la norme linguistique qu'elle incarne est à la fois omniprésente dans les institutions de l'Algérie colonisée et infiniment lointaine, distante. Le maghrébin ne peut coïncider avec elle : il est maintenu à l'écart, *dans* l'écart. Le rapport qu'entretient Derrida avec le français est plus complexe que le rapport de force entre le colonisé et le colonisateur puisqu'il n'a pas d'autre langue : maghrébin coupé de l'arabe, Juif coupé de l'hébreu, il n'a que cette langue venue d'ailleurs, cette langue de l'autre. Même s'il ne parle que le français, il ne le parle pas de la même manière qu'en Métropole; les normes du français de même que la culture française se trouvent de l'autre côté de la Méditerranée et le jeune maghrébin ne peut les faire siennes, il ne peut pas se les approprier totalement : « Entre le modèle dit scolaire, grammatical ou littéraire, d'une part, et la langue parlée d'autre part, il y avait la *mer*, un espace symboliquement infini, un gouffre pour tous les élèves de l'école française en Algérie, un abîme¹⁹. » Le premier grand voyage de Derrida

¹⁷ Jacques Derrida, *Le Monolinguisme de l'autre*, op. cit., p. 39.

¹⁸ *Ibid.*, p. 73.

¹⁹ *Ibid.*, p. 75.

sera justement la traversée de cette mer, de cet abîme : en septembre 1949, alors âgé de dix-neuf ans, il s'embarque sur "Le Ville d'Alger" en direction de Marseille, puis de Paris par train. Si, paradoxalement, il en parle peu dans *La Contre-Allée* (qui traite de tant d'autres traversées), Derrida présente dans *Le Monolinguisme de l'autre* cette traversée Alger-Marseille comme une épreuve douloureuse suivie d'un choc culturel (la morosité du lycée parisien) : « premier voyage, première traversée de ma vie, vingt heures de mal de mer et de vomissements – avant une semaine de détresse et de larmes d'enfant dans le sinistre internat du "Baz'Grand"²⁰ ». Même après le séisme, la faille demeure : la traversée mouvementée de l'abîme entre l'Algérie française et sa Métropole n'est nullement une réparation de cette blessure linguistique. En plus de laisser de profondes cicatrices sur l'identité du philosophe, ce « trouble de la langue » ou cette position d'*autre* à l'égard de sa propre langue risque à tout moment de transparaître dans telle intonation ou telle gestuelle un peu « Pied-noir ». Les radiations de cette blessure originelle se font inévitablement ressentir dans la saisie²¹ de soi par le langage que tente l'autobiographie.

Comme il l'exprime dans *Le Monolinguisme de l'autre*, Derrida est « quelqu'un à qui l'accès au français [...] a aussi été interdit.[...] Par un interdit interdisant du coup l'accès aux identifications qui permettent l'autobiographie apaisée, les "mémoires" au sens classique²² ». Le mouvement de l'autobiographie est inconcevable sans la stabilité identificatrice d'un « je » fort qui est pétri dans le langage. Or l'autobiographie derridienne sera tout sauf apaisée puisqu'elle devra pour se faire *inventer son langage* depuis une langue blessée qui se dérobe en dérobant le « moi », l'accès au *je*. Mais, au-delà de ces considérations identitaires, peut-être est-ce le propre de toute autobiographie que de devoir inventer chaque fois un langage nouveau. Montaigne ne revendique-t-il pas un parler qui s'harmonise à son projet inédit ? Rousseau ne déplore-t-il pas l'insuffisance du vieux style lorsqu'il affirme qu'« il faudroit pour ce que j'ai à dire inventer un langage aussi nouveau que mon projet²³ » ?

²⁰ *Ibid.*, p. 75.

²¹ Notons que dans ce terme de « saisie » cohabitent à la fois le sens de préhension et celui de procédure légale consistant à retirer à quelqu'un l'usage d'un bien. La saisie de soi par le langage n'est donc pas qu'un simple encerclement de l'*autos*, mais aussi – voire surtout – une privation venant de l'autre.

²² Jacques Derrida, *Le Monolinguisme de l'autre*, *op. cit.*, p. 57.

²³ Jean-Jacques Rousseau, Préambule des *Confessions*, Manuscrit de Neuchâtel, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », t. 1, p. 153-154.

Translittération et aphasie

La première traversée qui mena le jeune Derrida en France métropolitaine est en corrélation avec une autre traversée, la traversée du langage que sous-tend toute prise de parole autobiographique. Si ce motif est minutieusement traité dans *Le Monolinguisme de l'autre*, il l'est tout autant – quoique obliquement – dans *La Contre-Allée*. Dans la lettre d'Istanbul, Derrida problématise le rapport identitaire au langage en revenant à plusieurs reprises sur la translittération²⁴ que les Turcs ont dû subir dans la première moitié du XX^e siècle, sous le règne du président Kemal Ataturk. Le philosophe se dit « obsédé, depuis mon arrivée, je vous le disais en commençant, par ce qui a pu se passer dans la tête du beau Kemal Ataturk quand il a pu décider d'imposer à ses "sujets" une nouvelle écriture » (CA, 31). À la lettre, coupure radicale de la lettre : changement d'alphabet sans changement de langue, déplacement du système linguistique des identifications, coupure avec les écrits du passé, nécessité de se réinventer dans d'autres signes, sans regarder derrière, voilà ce qui est en jeu dans cette « modernisation » aliénante qui impose un écart infranchissable avec l'histoire et la généalogie, bref, avec les « fondements » ou les ruines de l'identité. Cette perte de l'alphabet est une coupure de la mémoire, une amnésie forcée : « Un peuple discipliné devient alors, sous prétexte de culture moderne, comme illettré, incapable, du jour au lendemain, de lire des siècles de mémoire » (CA, 31).

Cette coupure soudaine est un acte de violence puisque le Même (ici, l'autorité que représente le président) oblige l'autre (le peuple) à renoncer à son être et à se reformer selon des modèles imposés : « La violence de cette translittération assiège toutes mes rues d'Istanbul, elle surimprime ses cicatrices sur tout ce que je déchiffre » (CA, 17). Remarquons le vocabulaire militaire (« assiéger ») qui amplifie la violence de cette blessure, de cette cicatrice. C'est en ces mêmes termes de « blessure » et de « cicatrice » que Derrida évoque sa propre mémoire blessée. La blessure que constitue pour les Turcs la translittération obsède sans doute le philosophe à Istanbul parce qu'elle lui permet d'y surimprimer, comme en palimpseste, sa propre cicatrice langagière. D'ailleurs, l'intrusion étrange de l'adjectif possessif « mes » dans « *mes* rues d'Istanbul » (nous soulignons) suggère de manière assez convaincante l'identification du philosophe à la langue blessée

des Turcs. Derrida relie la translittération, ce passage violent d'un système linguistique à un autre, à l'aphasie, c'est-à-dire au « trouble ou perte de la capacité de parler, trouble de la communication par le langage²⁵ », comme si les mots, en passant confusément d'un état de la langue à l'autre, en se traduisant et se translittérant sans cesse, finissaient par se *perdre* :

Ce monolingue [en parlant de lui-même] est en quelque sorte *aphasique* (peut-être écrit-il parce qu'il est aphasique), il est jeté dans la traduction absolue, une traduction sans pôle de référence, sans langue originaire, sans langue de départ. Il n'y a pour lui que des langues d'arrivée²⁶.

Être « jeté dans la traduction absolue », c'est être contraint à une incessante traversée du langage puisque le latin *traducere* (étymologiquement *trans* + *ducere*) signifie d'abord « conduire au-delà, faire passer, traverser²⁷ » et suggère un mouvement analogue à celui de la translittération qui fait également *passer* les signes. Sans « langue de départ », la traduction, tout comme la translittération, ne peut être qu'un passage essoufflant où les mots, faute de « pôle de référence », finissent par se perdre ou sont toujours déjà perdus. Ce n'est sans doute pas un hasard si la toute dernière lettre de *La Contre-Allée* se termine sur une forme d'aphasie dans un récit de rêve. Dans ce dernier, le père de Derrida meurt et la cellule familiale se démantèle lentement, faute de mots :

[...] Surtout de ne pas oser téléphoner à ma sœur et à mon frère (argument : que pourrions-nous encore nous dire, sans feindre, au téléphone ? Sentiment aigu, dans mon rêve, que vraiment, il n'y a plus de mot. Plus un seul mot disponible. Sauf ceux qui m'attendent et que je ne connais pas encore. Rien n'est plus viable entre nous. Nous allons donc devoir, tous, les miens et moi, nous séparer, sans un mot). (*CA*, 274)

L'aphasie est chez Derrida la conséquence désastreuse d'un flottement identitaire auquel contribue sans doute la disparition du *logos* qui était incarné par la figure paternelle²⁸. Mais l'aphasie, la coupure d'avec la présence des mots n'est-elle pas toujours la menace ultime lorsque, comme l'explique Derrida dans *Le Monolinguisme de l'autre*, on

²⁴ La translittération est une « transcription lettre par lettre, dans laquelle on fait correspondre à chaque signe d'un système d'écriture un signe dans un autre système » (*Le Grand Robert de la langue française*, t. 6, *op. cit.*, p.1413).

²⁵ *Le Grand Robert de la langue française*, t. 1, *op. cit.*, p. 620.

²⁶ Jacques Derrida, *Le Monolinguisme de l'autre*, *op. cit.*, p. 117-118.

²⁷ *Le Robert historique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1998, p. 3874.

²⁸ En effet, dans « La pharmacie de Platon », Derrida analyse le *Phèdre* de Platon et relie le *logos* à la parole vive et à la présence du père : « *Le Phèdre* suffirait déjà à prouver que la responsabilité du *logos*, de son sens et de ses effets, revient à l'assistance, à la présence comme présence du père. [...] *Logos* a ici le sens de discours, d'argument proposé, de propos directeur animant l'entretien parlé (le *logos*). [...] Car seul le discours "vivant", seule une parole (et non un thème, un objet ou un sujet de discours) peut avoir un père » (Jacques Derrida, *La Dissémination*, Paris, Seuil, coll. « Points Essai », 1972, p. 96).

parle et écrit une langue maternelle qui n'est pas la sienne propre, une langue de référence qui est celle de l'autre et qui par conséquent glisse entre les doigts ?

Une traversée de soi : les transvérités

Dans la lettre d'Athènes, Derrida pose la traversée comme « figure de tout voyage » (CA, 257). Dans le cadre du voyage autobiographique qui nous intéresse, la traversée a véritablement un statut emblématique puisqu'en elle se recoupent les trois principaux enjeux de l'autobiographie, soit la façon d'aborder la subjectivité (*autos*), la saisie de la vie ou de l'expérience vécue (*bios*) et la manière dont ces deux composantes sont infléchies par l'écriture (*graphein*). La traversée peut s'entendre en deux sens distincts : « si l'on traverse (*traveling, crossing or going through the latin memory of*) ce mot, on y retrouve, outre l'idée d'une limite franchie, celle d'un détournement, la version oblique d'un détour » (CA, 257). La traversée, qui est aussi une traversée des mots, de la mémoire des mots (« *going through the latin memory of* »), porte donc à la fois l'idée d'un passage d'un point à l'autre et celle d'un *détour*. Ces deux sens se trouvent condensés dans la notion de *transvérités* qui agit en quelque sorte comme une variante déconstructionniste de la « vérité autobiographique ». Remarquons le passage du singulier au pluriel : revenue des illusions de l'autobiographie dite classique, l'autobiographie contemporaine ne cherche plus à exprimer une vérité unique et irrévocable; elle suit la dispersion du moi et n'exprime que de petits morceaux épars de ce qui constitue l'expérience du sujet. Puisqu'elles cherchent à saisir le moi dans sa pluralité et sa dispersion, les transvérités ne répondent pas à un mouvement d'encerclement, mais plutôt à une ligne oblique, transversale.

Ces *transvérités* auxquelles Derrida fait référence sont emblématiques de la duplicité sémantique de la traversée (comme passage et détour) : « Mes petites vérités, s'il y en a, ne sont ni "dans ma vie" ni "dans mes textes", mais *à travers* ce qui les traverse, au cours d'une traversée qui en détourne, juste au dernier moment, la référence cryptée, le salut en contre-allée » (CA, 257). Dans la mesure où l'autobiographie est comme un réseau routier parcourant la subjectivité, il est possible de comparer les transvérités à un chemin – ou à une contre-allée – qui traverserait le moi sans tenter de le contenir de part en part, autrement dit, sans visée totalisante. Ces transvérités qui passent à travers le moi sont aussi sujettes au détour et au détournement; en ceci, elles demeurent passives dans l'attente de

l'événement qui, du dehors, viendra les surprendre. Non seulement le voyage autobiographique derridien ne suit-il pas le déroulement linéaire des événements – ce qui, dans le champ de l'autobiographie contemporaine, n'a plus rien d'étonnant –, mais il est *ouvert* à la déviation instaurée par l'autre (fût-ce l'autre en soi), à l'événement imprévisible qui pourrait en détourner le trajet, en changer *et* la route *et* la destination. Derrida propose un parcours sans véritable point de départ ni d'arrivée, un parcours qui fait échec à la conception du voyage comme tracé linéaire menant d'un point de départ assuré à une destination préétablie²⁹. La vérité autobiographique n'est plus une vérité totalisante qui se trouverait *dans* le sujet et qui préexisterait au texte : les « trans-vérités » sont de petites vérités qui passent *à travers* le moi, sans prétendre le résumer ni atteindre son noyau; elles ne peuvent être pensées indépendamment du détournement et de la dérive comme errance³⁰.

La transe

Traversée, translittération, transvérités... à ces trois figures de *passage* s'ajoute la transe : « Le somnambulisme, d'ailleurs, m'attire ce matin comme une figure séduisante, elle, pour désigner mon expérience de la transe ou de la transition nommée "voyage" » (CA, 13). Le mot *transe* est le déverbal de *transir* formé du préfixe *trans-* et du latin *ire* qui signifie « aller ». L'idée du départ, du voyage, est donc inscrite dans l'étymologie même du mot. Au XIV^e siècle, le mot a aussi signifié « agonie, trépas ». Aujourd'hui, il désigne une « inquiétude ou appréhension extrêmement vive³¹ » lorsqu'il est au pluriel, et une exaltation ou un transport – donc une sortie hors de soi – lorsqu'il est singulier. Dans ce second sens, il s'emploie pour désigner « l'état d'un médium dépersonnalisé comme si l'esprit étranger s'était substitué à lui³² », l'état d'un artiste particulièrement inspiré ou encore, dans l'expression courante *être* ou *entrer en transe*, le fait de « s'énerver, s'exciter au plus haut point, être hors de soi³³ ». Ainsi, la transe permet de penser ensemble le voyage (*ire*, « aller »), la sortie de soi (exaltation et énervement) et la mort (« agonie, trépas »). Le

²⁹ Cette conception correspond à ce que Catherine Malabou, dans l'introduction de *La Contre-Allée*, appelle la « métaphysique du voyage ».

³⁰ Dans son introduction, Catherine Malabou évoque les deux sens contradictoires du mot « dérive » comme « trajet continu et ordonné d'une origine vers un but » (CA, 11) et comme « perte de contrôle, déviation ou dérapage » (CA, 11). L'auteure souligne que c'est habituellement le premier sens du mot qui l'emporte sur l'autre. Or le dynamisme de la déconstruction consistera précisément à suggérer que l'errance est toujours présente au cœur même de ce qui se donne comme un « trajet continu ».

³¹ *Le Grand Robert de la langue française*, t. 6, op. cit., p. 1402.

³² *Ibid.*, p. 1402.

voyage autobiographique comme *transe* exige donc que le moi se rapporte à lui-même en adoptant un point de vue extérieur avec, comme horizon ultime, le spectre de l'altérité radicale qu'est la mort. Enfin, le *Dictionnaire historique de la langue française* nous apprend que l'ancien français *transe* avait au Moyen-Âge le sens de « songe ou extase³⁴ ». La transe fait donc cohabiter deux types de voyage qui occupent une place déterminante dans l'autobiographie derridienne et qui sous-tendent une disjointure du sujet, une non-présence à soi, à savoir le rêve et la mort.

Il apparaît dans la citation ci-dessus, tirée de l'ouverture de la première lettre, que Derrida pose d'emblée la figure du somnambule comme représentative de l'expérience du voyage (« Le somnambulisme, d'ailleurs, m'attire ce matin comme une figure séduisante, elle, pour désigner mon expérience de la transe ou de la transition nommée "voyage" »). L'expérience même du voyage serait ainsi, comme le somnambulisme, une sortie hors de soi (transe). Si le voyage, comme la transe, met hors de soi, c'est parce qu'il précipite le moi conscient ou présent hors de son environnement. Dans cette perspective, *être hors de soi* peut signifier se contempler de l'extérieur, comme un autre, ou encore avoir accès à un « dehors » du moi qui ne s'opposerait pas au « dedans » (le rêve, par exemple). Ceci a pour effet d'élargir le concept de subjectivité qui ne se limite plus ni à l'expérience empirique ni à la conscience de soi, mais cet élargissement procède précisément d'une non-coïncidence du moi, d'une dislocation des états, d'un écart constitutif logeant au cœur d'une subjectivité déboîtée.

Comme nous l'avons vu au premier chapitre, un des traits les plus fondamentaux de la pensée déconstructionniste est la remise en question de la présence qui a dominé la philosophie occidentale depuis Platon.

Le phonocentrisme se confond avec la détermination historique du sens de l'être en général comme *présence* [...] (présence de la chose au regard comme *eidos*, présence comme substance / essence / existence (*ousia*), présence temporelle comme pointe (*stigmè*) du maintenant ou de l'instant (*nun*), présence à soi du cogito, conscience, subjectivité, co-présence de l'autre et de soi, intersubjectivité comme phénomène intentionnel de l'ego, etc.) Le logocentrisme serait donc solidaire de la détermination de l'être de l'étant comme présence³⁵.

³³ *Ibid.*, p. 1402.

³⁴ *Dictionnaire historique de la langue française*, t. 3, *op. cit.*, p. 3893.

³⁵ Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1967, p. 23.

Derrida tente de déconstruire l'idée logocentrique selon laquelle la parole serait supérieure à l'écriture parce qu'elle mettrait le langage en *présence*. Dans sa pratique de l'autobiographie, c'est le primat de la présence à soi qu'il tente de faire vibrer. La figure de la transe, tant comme songe que comme exaltation, permet justement de questionner la conception traditionnelle de l'autobiographie, et plus largement de la subjectivité, comme *présence à soi*. Dans *La Contre-Allée*, le récit de rêve vient remplacer le récit de voyage : « Si je tenais un journal de voyage, il ressemblerait d'abord à une oneirographie, voire à une oneirocritique » (CA, 25). Le journal de voyage, forme traditionnelle de présence et d'expérience au sens phénoménologique du terme, est surpassé par un récit de non-présence, le récit de rêves. En faisant ainsi cohabiter présence et non-présence, Derrida suggère que les deux formes sont constitutives du moi. Sans doute n'est-ce pas un hasard si le philosophe, dans la toute dernière note de l'ouvrage, fait référence au *Livre des Haltes* de l'Émir Abd Al-Kader et insiste sur le symbolisme de l'isthme, « langue de terre resserrée entre deux mers ou deux golfes et réunissant deux terres³⁶ », comme figure de l'entre-deux. Il ajoute que le rêve est aussi un type d'isthme « justement entre veille et sommeil, vie et mort. L'homme peut s'y voir "ailleurs", il peut habiter deux lieux à la fois, tout en restant chez soi – et y faire l'impossible » (CA, 274, n. 4).

Fantasmes de trépas

Le somnambulisme est également une figure de transition, de *passage* d'un état à un autre (Derrida parle de « la *transition* nommée voyage », nous soulignons). Ce passage embrouillé du demi-sommeil à la demi-veille en rappelle un autre, celui de la vie à la mort. La plupart des récits de rêve qu'offre Derrida dans *La Contre-Allée* sont hantés par l'idée de la mort, que ce soit sa propre mort (la fausse annonce de sa mort sur le Web dans la lettre du 8 mai 1998³⁷) ou celle d'un proche (celle de son oncle Robert dans la lettre du 15 juillet 1997 et celle de son père dans la lettre du 8 mai 1998). En dehors des récits de rêve, la mort est présente comme horizon *et* du voyage *et* de l'autobiographie. Le voyageur de *La Contre-Allée* voyage avec la mort et, comme l'Acteur de *Tourner les mots*, il « marche vers la mort, « pour la mort », [il] marche *sur* la mort, c'est son cap, sa fin ou sa finalité, et

³⁶ *Le Grand Robert de la langue française*, t. 4, *op. cit.*, p. 412.

³⁷ Cette fausse annonce de la mort du philosophe n'est pas sans rappeler l'événement que relate Rousseau dans la seconde promenade des *Rêveries du promeneur solitaire* : après l'accident du Mémilmontant,

pour lui un fondement, un sol (avec un mauvais carreau). Mais il marche aussi à la mort, comme on dit d'un moteur qu'il tourne à telle ou telle énergie » (*TM*, 121). Le philosophe avoue anticiper la mort chaque fois qu'il part en voyage, chaque fois qu'il s'éloigne un tant soit peu de sa maison, tout comme Montaigne qui écrit dans un chapitre traitant de la question du voyage :

Je sens la mort qui me pince continuellement la gorge ou les reins. Mais je suis autrement fait : elle m'est une partout. Si toutefois j'avais à choisir, ce serait, ce crois-je, plutôt à cheval que dans un lit, hors de ma maison et éloigné des miens. Il y a plus de crève-cœur que de consolation à prendre congé de ses amis³⁸.

La mort, selon Montaigne, serait plus facile à accepter, moins douloureuse si elle survenait en lieu étranger que dans la familiarité du chez-soi, comme si l'éloignement du voyage mimait déjà la séparation ultime et l'exposition à l'altérité absolue qu'est la mort. Chez Derrida, le voyage provoque une accélération des fantasmes sur sa propre mort. Le philosophe semble fasciné par l'image de son corps mort et c'est avec moins de stoïcisme que Montaigne qu'il anticipe une mort en voyage : il imagine le retour de son cadavre auprès des siens, il s'interroge sur les meilleurs arrangements funéraires à prendre (inhumation ou incinération) et va « jusqu'à feindre, par exemple, dangereusement et plus d'une fois, l'infarctus dans telle salle de cinéma de New York ou de Newport Beach [...] juste pour voir ce qui se passe, depuis la place du disparu » (*CA*, 29). Derrida anticipe sa mort en adoptant une position impossible puisqu'il tente justement de se mettre à la « place du disparu » : le *bios* autobiographique se trouve dès lors irrémédiablement disloqué, car il instaure une cohabitation d'états incompatibles, soit la vie (ou du moins une certaine conscience de soi ou présence à soi) et la mort (la disparition de toute conscience et de toute présence). Dans cette cohabitation disjointe, il apparaît que Derrida est moins fasciné par la mort comme néant que par ce qui *reste* dans la mort, le cadavre. Encore ici, les états de présence et de non-présence s'entremêlent indistinctement, rendant impossible toute délimitation, toute unité du sujet.

Dans un chapitre intitulé « De l'exercitation », Montaigne relate une anecdote qui soulève des questions semblables. Dans le but de répondre à la question « Est-il possible de

Rousseau aurait été tenu pour mort et aurait vu l'annonce de sa mort dans le journal, comme Derrida, dans son rêve, voit l'annonce de la sienne sur le Web.

³⁸ Montaigne, *Essais*, t. 3, *op. cit.*, p. 242.

faire l'expérience de la mort ? », il raconte comment, après un grave accident de cheval, il a perdu connaissance et frôlé la mort. Ses proches lui ont par la suite raconté ses faits et gestes, mais il n'en avait aucun souvenir :

Non seulement je répondais quelque mot à ce qu'on me demandait, mais encore ils disent que je m'avisai de commander qu'on donnât un cheval à ma femme [...]. Il me semble que cette considération dût partir d'une âme éveillée, si est-ce que je n'y étais aucunement; c'étaient des pensements vains, en nue, qui étaient émus par les sens des yeux et des oreilles; ils ne venaient pas de chez moi³⁹.

Un tel récit problématise la notion d'expérience et celles de présence et d'absence qui lui sont corrélatives puisque dans cet état trouble entre vie et mort, Montaigne parle mais, comme un somnambule, il n'en est pas conscient. Rétrospectivement, il affirme que cet étrange flottement entre deux états incompatibles lui a fait *expérimenter* la mort, chose qu'il croyait impossible : « Pour s'appriivoiser à la mort, je trouve qu'il n'y a que de s'en avoisiner⁴⁰. » Quoi qu'il en soit, pour expérimenter la mort, il faut sortir de soi, de sa conscience, et se voir mu par une force inconnue. Derrida tente pareillement d'avoisiner la mort qui, selon lui, fait toujours déjà partie de la vie, ne serait-ce que potentiellement ou fantasmatiquement. Le mot de Montaigne, « avoisiner », évoque d'ailleurs avec justesse le rapport complexe que Derrida entretient avec la mort. « Avoisiner » suggère en effet l'idée d'une proximité (les voisins vivent côte à côte) dans la séparation et la différence (chacun reste soi, il n'y a ni fusion ni symbiose). De plus, « avoisiner », par la référence au voisin ou au voisinage, sous-tend une forme d'« être-avec » ou de compagnonnage intéressante pour notre propos puisque chez Derrida, « voyager avec » (titre de la collection), c'est aussi voyager avec la mort.

La mort traverse et contamine la « vie » que le *bios* de l'autobiographie doit dire. Robert Smith a théorisé cette question dans *Derrida and Autobiography* qui ne traite pas de *La Contre-Allée* (l'ouvrage de Smith étant antérieur à sa publication), mais qui se base sur des ouvrages plus « théoriques » de Derrida. Smith explique que chez Derrida, la vie que raconte l'autobiographie ne peut pas être pensée en opposition à la mort : les deux termes doivent être considérés ensemble car « *It [life] stands with death, the two as one*⁴¹ ». Smith

³⁹ Montaigne, *Essais*, t. 1, *op. cit.*, p. 535.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 537.

⁴¹ Robert Smith, *Derrida and Autobiography*, *op. cit.*, p. 129; « la vie se tient avec la mort, tous deux comme un seul » (notre traduction).

cite David Wood qui montre que la déconstruction du dualisme entre la vie et la mort empêche précisément de penser la vie comme une pure présence à soi : « *The words "life" and "death" are, in this very movement, transformed and their opposition subverted. Dispersion, differance, mark the end of a certain illusion of life that we call self-presence*⁴². » Derrida élargit et problématise les frontières de l'autobiographie : « Il n'y a pas de cogito qui tienne » (*TM*, 115), dit-il dans *Tourner les mots*; il serait donc limitatif de restreindre l'écriture autobiographique à une présence à soi. Le *bios* excède la simple présence et inclut toujours déjà la demi-présence (ou demi-absence) du somnambulisme et du rêve ainsi que le fantasme de l'absence totale du « passer-outre ». Le genre autobiographique est frappé d'hybridation puisqu'il s'associe désormais, *dans le même mouvement*, au récit de voyage, de rêve et de mort.

En somme, l'autobiographie comme voyage procède, par la traversée, à une « écriture du vivant en général⁴³ », comme l'indique Marie-Louis Mallet dans sa présentation d'une décade de Cerisy sur Derrida intitulée *L'Animal autobiographique*. C'est pourquoi Derrida parle dans « Circonfession » de son « opus autobiothanatohétérographique » (*C*, 198) : les frontières entre les identités, les états, les lieux et les instances temporelles sont poreuses, de telle sorte que le métissage et l'hybridation sont inévitables. L'autobiographie apparaît alors au croisement de ces éléments hétérogènes qui résistent à toute totalisation. Si la figure de la traversée, dans ses multiples manifestations, nous a montré que le *bios* ne peut plus être pensé indépendamment du *thanatos*, il nous reste maintenant à étudier les rapports entre *autos* et *hétéros*.

⁴² David Wood, « Following Derrida », dans *Deconstruction and Philosophy : the Texts of Jacques Derrida*, John Sallis ed., p. 155; cité par Robert Smith, *op.cit.*, p. 132; « les mots "vie" et "mort" sont transformés dans ce mouvement même [de déconstruction] et leur opposition est subvertie. La dispersion et la différence marquent la fin d'une certaine illusion de la vie que nous appelons présence à soi » (notre traduction).

⁴³ Marie-Louise Mallet, « Avant-propos », dans *L'Animal autobiographique*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1999, p. 9.

DEUXIÈME PARTIE

Multiplicité et altérité en soi : la disjointure identitaire

La fêlure : fission qui serait constitutive de moi ou se reconstituerait en moi, mais non pas un moi fêlé.

Maurice Blanchot⁴⁴

Les formes d'écart et de dislocation étudiées suggèrent que la contre-allée métaphorique qui, sous plusieurs formes, passe à *travers* le moi passe aussi *de travers*. Elle représente une voie qui se trouve à l'intérieur du moi sans toutefois coïncider parfaitement avec l'état de conscience ou de présence à soi que représenterait la voie centrale. Le voyageur autobiographique de *La Contre-Allée*, s'il cherche à traverser le langage et les états parfois incompatibles qui forment le moi, cherche aussi à exhiber les travers de ce moi et à en exposer les failles constitutives.

Dans un article intitulé « Le disjoint fait œuvre », Ann van Sevenant réfléchit à la question esthétique chez Derrida à partir du terme le « disjoint ». Dans sa tentative de définition, van Sevenant fait la remarque suivante : « C'est précisément cette tension, entre ce qui ne peut être tenu ensemble et ce qui ne peut être tenu séparé, qui traduit l'expérience du "disjoint", surtout perceptible dans l'expérience esthétique⁴⁵. » Comme nous l'avons vu en introduction, le disjoint n'est pas l'équivalent d'une simple séparation : il est porteur d'une tension entre ce qui, d'une part, porte la potentialité d'une jonction et ce qui, d'autre part, est sans cesse décalé, disloqué. Le philosophe-autobiographe exhibe les points de cassure, les failles de ce qui, traditionnellement, prétendait être unifié. L'une des brisures les plus considérables dans l'œuvre autobiographique derridienne est celle de l'unité du moi qui désormais n'est plus ni unique ni uni. La disjointure brise précisément la structure totalisante, cohérente et homogène qui a longtemps servi à penser la subjectivité.

Un sujet traversé par l'altérité

Le fondement de cette brisure identitaire est l'investissement originaire de l'autre dans le même, autrement dit l'impossibilité de penser le moi comme une entité autarcique.

⁴⁴ Maurice Blanchot, *L'Écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980, p. 125.

Dans « Borborygmes », Jean-Luc Nancy analyse l'interpénétration de l'ipséité et de l'altérité qui est à la base de l'autobiographie derridienne et affirme que chez Derrida l'« autologie est intrinsèquement hétérologie⁴⁶ ». Selon Nancy, tout sens est conditionné par l'altérité : « il ne saurait y avoir sens sans altérité qui traverse et travaille le sens comme tel⁴⁷ ». Bref, toute signification exige une sortie de soi et une exposition à l'autre : « qu'il n'y ait de sens, en toute vérité, qu'à la mesure de ma sortie de moi, à la mesure de mon exposition aux autres origines et à l'autre, à tous les autres, dans l'origine⁴⁸ ». C'est parce que le *propre* ne peut être tel qu'après une *appropriation* par le « se-marquer-soi-même », le « se-vouloir » et le « se-dire⁴⁹ » qu'il ne peut être pensé sans recours à une certaine extériorité, car le mouvement par lequel le « je » se représente à lui-même ne peut se faire dans le cercle d'une subjectivité close : il exige inévitablement un « décollement » du moi, une séparation qui, si minime soit-elle, ne peut que passer par une certaine extériorité. Le « je » n'est rien, précise Nancy, pas même le « je vide » de Kant, sans un passage par le dehors. De même, Geoffrey Bennington écrit dans « Derridabase » que « pour être lui-même, un sujet doit déjà se rapporter à soi-même comme un autre. L'identité ne vient que de l'altérité, appelée par l'autre⁵⁰ ».

Cette idée est également développée par Levinas qui pose l'impératif de sortir de l'être ontologique « totalitaire » et de procéder à une dénucléation du moi, à un décentrement de la subjectivité par le contact de l'autre. Derrida accepte l'exigence de pluralité et d'ouverture posée par Levinas, mais il complexifie les choses puisque selon lui, le même et l'autre ne s'opposent pas, mais s'interpénètrent *toujours déjà* : « Comment pourrait-il y avoir un "jeu du Même" si l'altérité elle-même n'était pas *déjà* dans le Même⁵¹ ? » Pour Derrida, il est impossible d'établir de strictes délimitations entre l'ipséité et l'altérité : puisque l'autre est toujours déjà en moi, le moi le rencontre forcément dès lors qu'il tente de se connaître et de se dire. Tout discours sur soi inclut essentiellement la voix de l'autre et n'est dès lors possible que dans la plurivocité. Celle-ci est double : à la fois

⁴⁵ Ann van Sevenant, « Le disjoint fait œuvre », dans *Jacques Derrida et l'esthétique*, op. cit., p. 73.

⁴⁶ Jean-Luc Nancy, « Borborygmes », dans *L'Animal autobiographique*, op. cit., p. 174.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 165.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 174.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 167.

⁵⁰ Geoffrey Bennington, « Derridabase », dans *Jacques Derrida*, op. cit., p. 136.

⁵¹ Jacques Derrida, « Violence et métaphysique », dans *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967, p. 186.

interne et externe, cette plurivocité touche l'altérité en soi et le mouvement d'extériorisation nécessaire à tout rapport à soi dans le monde. D'une part, le moi est pluriel et entretient avec ses parties (ses « *parts* », comme l'écrit Derrida dans *Turner les mots* [TM, 75]) des rapports d'étrangeté; d'autre part, la connaissance de soi, tout imparfaite qu'elle puisse être, exige une sortie vers le dehors, une rencontre avec l'autre de telle sorte que « l'autoportrait paraît toujours dans la réverbération de plusieurs voix. Et la voix de l'autre commande, elle fait retentir le portrait, elle l'appelle sans symétrie ni consonance⁵² ».

De la locomotion à la commotion

La conjonction du récit de voyage et de l'autobiographie intensifie les croisements entre l'ipséité et l'altérité. Traditionnellement, le récit de voyage est conçu comme une pure ouverture à l'altérité :

Le voyage aurait la mission phénoménologique de permettre l'accès à la présence de l'autre en général, de révéler le secret, l'authenticité des pays visités et des lieux explorés, de faire paraître les traits dominants d'une civilisation, en un mot de lever, quasi miraculeusement, le voile de l'étrangeté (CA, 16),

tandis qu'à l'opposé, l'autobiographie est généralement perçue comme un repli sur l'ipséité du sujet. Or, dans *La Contre-Allée*, les deux genres s'entremêlent : le moi autobiographique ne peut plus être pensé indépendamment de l'autre et inversement, le voyage ne peut être pensé sans un certain investissement du même. La ville d'Istanbul qui sert de cadre à la première lettre est emblématique de cette interpénétration du même et de l'autre qui donne son impulsion à l'autoportrait :

L'étranger n'était pas seulement celui qui habitait hors de la ville, mais en elle. Istanbul apparaît alors comme une ville dont les fondements, sans cesse différés, se construisent en se déconstruisant [...] vivante figure de l'aporie [...] où se mêlent indissolublement le même et l'autre, où différents peuples et cultures voisinent dans la porosité du chez soi et de l'étranger. (CA, 27, n.4)

Istanbul, ville stratégique au seuil de l'Occident et de l'Orient, est le témoin d'influences croisées et le symbole même de la porosité des frontières, c'est-à-dire de frontières qui ne se laissent pas fixer, qui débordent toujours de leur tracé ou qui, au

⁵² Jacques Derrida, *Mémoires d'aveugle. L'Autoportrait et autres ruines*, op. cit., p. 68.

contraire, se rétractent pour accueillir l'autre. Textuellement, ce phénomène est observable dans la syntaxe même, notamment dans ce passage de la première lettre :

La violence de cette translittération assiège toutes mes rues d'Istanbul [...]. La Turquie, c'est autre chose mais j'en avais une certaine « mémoire » avant même d'y arriver. Je "reconnais" tout, fatalement, car on peut reconnaître sans connaître, d'où le principe de ruine au cœur du voyage. Cela pourrait ainsi détruire d'avance l'apparition du nouveau, mais les événements sont rusés, quelque chose part, arrive, et vient toujours d'arriver par la ruine même, dans le mouvement où, pour "reconnaître", pour "identifier", je tends toujours à m'approprier la mémoire de l'autre, à me la remplacer. Phantasme puissant. Il va jusqu'à me donner la nostalgie de moments que je n'ai pas vécus à l'étranger [...]. (CA, 17)

Il y a là un véritable investissement du sujet dans l'autre : la découverte de l'étranger est présentée comme une appropriation de la mémoire de l'autre, bref, comme un transfert de ce que l'autre a en « propre » (sa mémoire) dans l'ipséité du sujet. Ce qui frappe d'abord dans cet extrait est la dislocation syntaxique opérée par « mes rues d'Istanbul » et « à me la remplacer ». Dans les deux cas, la première personne (sous la forme de l'adjectif possessif « mes » et du pronom personnel « me ») vient s'immiscer là où la phrase commanderait la troisième personne. Le deuxième syntagme, « à me la remplacer », est encore plus déboîté puisqu'on ne sait pas trop à quoi renvoient les pronoms « me » et « la ». S'agit-il de remplacer sa mémoire par la mémoire de l'autre ou de se remplacer soi-même (« me ») ? Quoi qu'il en soit de cette indécidable substitution où les sens eux-mêmes se substituent l'un à l'autre, il n'en demeure pas moins que cette dynamique de suppléance sous-tend à la fois un ajout (ou supplément) et un remplacement, donc une forme d'*effacement* du moi ou de la mémoire. La mémoire de l'autre agit alors comme une prothèse suppléant un manque ou un dysfonctionnement initial.

Une telle appropriation est phantasmatique et le sujet n'arrive pas à avoir directement accès à l'altérité, il n'arrive pas à sortir totalement de soi : « À moins que je ne me raconte encore une histoire, sans même arriver à sortir, vraiment *sortir*, même quand je cours les rues, à sortir et de mes "phantasmes" et de cette espèce de somptueuse ambassade de France désaffectée dans laquelle on m'a installé » (CA, 21). En sol étranger, Derrida est doublement privé d'une pure découverte de l'autre : il est prisonnier d'une « espèce de somptueuse ambassade de France désaffectée » (qui rappelle l'impossibilité de vraiment sortir du même – un même en ruine, désaffecté) et de ses phantasmes. À la présence de

l'autre ou du monde en général se substitue la virtualité des fantasmes. Comme Derrida l'exprime dans un texte sur l'œuvre d'Hélène Cixous, « il n'y a plus de différence ni de délai entre la virtualité et l'actualité, entre le désir du phantasme et la réalité⁵³ ». Le fantasme n'a pas moins de « réalité » dans le champ autobiographique que les faits « réels » : il constitue tout autant la vérité du sujet puisqu'il conditionne toujours déjà la façon de se rapporter à soi et au monde extérieur :

Il y va, autrement dit, d'une nouvelle logique du phantasme et de l'événement qui, inséparable d'une poétique de l'événement, prenne en compte une puissance performative inouïe, une puissance du faire-dire comme faire-arriver dont la théorie des *speech acts* ne viendra pas à bout et n'a sans doute pas encore objectivé la possibilité⁵⁴.

Cette idée est diamétralement opposée à l'approche phénoménologique qui commande habituellement au récit de voyage sa mission de dévoilement de l'autre.

La question de l'autre se pose de manière probante dans la réflexion de Derrida sur le titre de la collection, réflexion portant non seulement sur le voyage, mais sur le problème philosophique du « voyager-avec » (CA, 13). Si Derrida l'écrit avec un trait d'union, c'est qu'il s'agit bien là d'un concept distinct et que le voyage ne se comprend plus de la même manière dès lors qu'on lui ajoute l'« avec ». Étrangement, ce « voyager-avec » aboutit à la commotion, à un événement violent de tout le corps suite à un choc. Dès le début de l'entreprise, Derrida semble sceptique quant à la possibilité du « voyager avec » puisqu'il lui paraît corrélatif d'un « être avec » qui sous-entend une certaine présence. Mettant en doute jusqu'à l'« être avec soi », le philosophe écrit : « Je ne suis pas sûr d'avoir jamais voyagé, moi-même, avec "moi" justement » (CA, 13). Par la suite, le « voyager avec » est littéralement ébranlé et mène à la commotion à la fin de la première lettre : « Je suis tenté d'appeler *commotions* mes états de voyage – "avec", "sans" ou pas, *cum* et *sine*, *without* » (CA, 42). La *commotion* dont l'étymologie suggère le « voyager avec » (le latin *cum* signifiant « avec » et *motion* suggérant le mouvement) apparaît comme une réponse pour le moins déroutante à la question soulevée par le titre de la collection. La « co-motion » comme commotion, c'est le choc de tout « être avec ». La « co-motion » simple et séparée est impossible : on ne peut voyager avec l'autre sans accepter son intrusion en soi, sans

⁵³ Jacques Derrida, « H.C. pour toujours, c'est à dire... », dans *Hélène Cixous. Croisées d'une œuvre*, sous la direction de Mireille Calle-Gruber, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2000, p. 139.

accepter qu'il fissure le moi, qu'il le disloque en lui faisant perdre son unité et son unicité. Le moi se disjoint dès lors que l'autre vient se joindre à lui, d'où l'impossibilité du *conjoint* (être avec, voyager avec) qui impliquerait plutôt que chacun reste identique à soi-même dans son rapport à l'autre; or, seul est possible le *disjoint* puisque l'autre brise la *jointure* du moi dès lors qu'il s'y greffe.

Autobiographie et altérité

À la lumière de ces considérations sur la porosité des frontières entre le même et l'autre, on comprend plus aisément pourquoi le texte autobiographique de Derrida s'inscrit au cœur de l'ouvrage d'un autre (Catherine Malabou) *sur* lui. L'écriture autobiographique, traditionnellement centrée sur un moi bien circonscrit, quitte à frôler l'autarcie, fait ici cohabiter deux voix ou, pour mieux dire, elle *prend forme* au carrefour de ces voix. À première vue, les deux voix sont parallèles : le texte de Malabou occupe généralement la page de gauche et celui de Derrida, marqué d'altérité par un fond gris, celle de droite. Mais ces voix, si elles sont visuellement (ou matériellement) parallèles, sont croisées dans leur dynamisme puisque Derrida tente d'établir un dialogue en s'adressant d'abord directement, sur le ton de la conversation amicale, à cette destinataire qui est aussi l'auteur d'un discours « fort et pensé, armé, subtil, analytique » (CA, 31) à son sujet. Les interactions s'intensifient à mesure que Derrida, dès la deuxième lettre, commence à lire Malabou. Ainsi, comme dans *Turner les mots*, le texte de l'autre le confronte à une image de lui-même : il se voit *vu* par l'autre et construit son autoportrait dans le reflet de cette image en suivant une contre-allée qui se trace tout contre l'autre, dans la proximité de la page, et *contre* lui, dans la contestation et le contraste entre le fond blanc et le fond gris.

Nous l'avons vu, nulle saisie de soi n'est possible sans un passage par l'autre, par la voix de l'autre. Ceci est vrai du rapport de Derrida à Catherine Malabou, mais ce l'est aussi du rapport à l'autre en général. La correspondance de Derrida dans *La Contre-Allée* dépasse le dialogue intellectuel entre auteurs et tend vers un polylogue généralisé. À l'instar de Derrida, nous emploierons le terme « polylogue » plutôt que « dialogue » : bien que rien dans l'étymologie de « dialogue » ne suggère le binarisme, le mot, dans son usage contemporain, est trop près de « dialectique » pour ne pas susciter la méfiance du

⁵⁴ *Ibid.*, p. 73.

philosophe. Derrida lui préfère donc le néologisme « polylogue » qui met l'accent sur la pluralité et sur la dispersion en suggérant une plus grande ouverture et une multiplication des voix plus importante : plus de deux voix⁵⁵, souvent inidentifiables, entrent en contact et instaurent une dynamique d'échange. Le polylogue derridien donne lieu à une multiplication des voix et à un brouillage puisqu'il devient souvent impossible d'identifier les locuteurs. Par exemple, Derrida engage ici un dialogue fictif avec Heidegger en mélangeant les langues et en multipliant les questions de telle sorte que les voix respectives deviennent inidentifiables : « *How uneigentlich!* Comment pouvez-vous *denken* à ce rythme ? Et voilà ! S'agit-il bien de cela ? Mais si » (CA, 25). L'enjeu autobiographique du polylogue est double : il récuse d'une part le monologisme qui est traditionnellement associé à l'écriture autobiographique et d'autre part, en prônant l'éclatement et la pluralité en dehors de toute exigence identificatrice, il incite à sortir de la logique dialectique où le même et l'autre, bien cantonnés dans leur identité respective, n'évolueraient que parallèlement. C'est à l'intérieur d'une pluralité parfois chaotique, à l'intérieur d'un dialogue brouillé où la frontière entre les voix n'est plus identifiable, que Derrida, penseur de l'hétérogénéité, trouve un lieu propice à l'écriture autobiographique.

Dans cette optique, nous souhaitons maintenant considérer un élément paratextuel qui nous paraît significatif. Tout le livre de *La Contre-Allée* est troué de photographies de toutes sortes; il s'agit surtout de photos de Derrida dans ses nombreux voyages, mais aussi de photos de son enfance algérienne. À gauche de la première page de titre (p. 4) se trouvent deux photos qui, de par leur emplacement en début de volume, occupent un espace stratégique. Comme on pouvait s'y attendre, on aperçoit une photo des deux auteurs, Catherine Malabou et Jacques Derrida, lors d'une séance de travail sur le livre. Au-dessus de celle-ci se trouve une photo inattendue, celle de Derrida auprès de la statue de Gertrude Stein à New York. L'insertion de photographies est un élément paratextuel assez fréquent dans les autobiographies (contrairement aux autres formes littéraires qui veulent en général se passer de l'image). Lorsqu'elle est choisie et placée par l'instance auctoriale (comme cela semble être le cas ici), l'image infléchit la lecture et suggère certaines pistes ou

⁵⁵ Derrida fait remarquer dans *Spectres de Marx* que le terme « plus d'un », qu'il emploie souvent pour déconstruire les binarismes, fait aussi appel au « moins d'un » de la dispersion « sans aucun rassemblement possible » (Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1993, p. 21). La multiplication et la pluralité sont donc simultanément dispersion et perte.

certain enjeux de l'œuvre. De plus, puisque la photo de Gertrude Stein (ou plutôt, de sa statue) n'est pas insérée ponctuellement au fil de l'œuvre, mais placée au seuil de tout l'ouvrage, nous croyons qu'elle mérite qu'on s'y attache quelque peu.

Gertrude Stein est l'auteure de *L'Autobiographie d'Alice Toklas* qui « n'est, malgré les apparences, ni l'autobiographie de la surnommée, ni la biographie de Gertrude Stein par sa compagne, mais une autobiographie à la troisième personne de Miss Stein elle-même⁵⁶ ». Ainsi, chez Gertrude Stein, l'écriture de soi prend forme sous couvert de parler de l'autre, comme si seule cette déviation pouvait faire éclore l'autoportrait. De plus, Gertrude Stein, dans son écriture même, problématise l'identité à soi et offre l'image d'un moi fondamentalement clivé.

Et l'identité est une chose étrange. Être soi est chose étrange puisque l'on est jamais soi à l'égard de soi-même que dans le souvenir que l'on a de soi, et là bien entendu, on ne se croit pas c'est réellement ce qu'il y a d'ennuyeux avec une Autobiographie. On ne se croit pas, bien entendu, on ne se croit réellement pas soi-même. Pourquoi se croirait-on ? On sait si bien si parfaitement bien que ce n'est pas soi. Ce ne peut être soi parce que l'on ne peut se souvenir exactement. Et si l'on se souvient exactement cela ne paraît pas exact parce que cela n'est pas exact. Bien entendu on n'est jamais soi-même. Eh bien de toute façon il est certain que j'ai tout raconté de moi-même⁵⁷.

À travers ces formules contournées, répétitives et parfois antithétiques se laisse deviner un décalage profond entre « moi » et ce que je sais (ou crois) être. La dissémination du doute est d'autant plus problématique que l'extrait est chargé d'expressions marquant la certitude (« bien entendu » ou « il est certain que... ») et se termine sur une affirmation qui semble bien contradictoire compte tenu du scepticisme de ce passage. Le problème de la confiance est déplacé : il ne s'agit plus seulement de convaincre le lecteur mais, ce qui est plus difficile, de se convaincre soi-même de la véracité de ce qu'on écrit sur soi. Le doute est intériorisé et l'écart de soi à soi devient inévitable. La référence à Gertrude Stein soulève deux enjeux majeurs : l'inévitable passage par l'autre dès lors qu'on tente de parler de soi et la non-coïncidence à soi exhibée par l'autobiographie. Or ces questions sont au centre de la réflexion derridienne sur l'écriture de soi.

⁵⁶ Jacques Lecarme et Éliane Lecarme-Tabone, *L'Autobiographie*, op. cit., p. 8.

Si le moi ne coïncide pas avec lui-même, c'est qu'il est paradoxalement investi par une altérité interne, une altérité qui ne vient plus simplement se greffer du dehors, mais qui réside toujours déjà dans le même. Ainsi, la question de l'autre dans l'autobiographie derridienne, c'est aussi (et peut-être surtout) la question de l'autre *en soi*, cet inconnu qui, sous l'impulsion d'une multiplication indéfinie du moi, s'est niché au sein du même, rendant du coup impossible toute unification. C'est sans doute là la forme la plus importante de disjointure identitaire puisque l'élément dissonant qui vient briser l'homogénéité du moi se trouve dans le moi lui-même.

Dans cette optique, « voyager avec... » revêt un sens supplémentaire, celui de « voyager avec soi *comme un autre* ». Un détour par Montaigne nous permettra de mesurer les implications de cette torsion. Dans la lettre d'Istanbul, Derrida se réfère au chapitre « De la vanité » de Montaigne (CA, 15, n.2) dans lequel ce dernier élabore une théorie du « voyager sans ». L'auteur des *Essais* tire cette conclusion paradoxale : nous voyageons mieux ensemble lorsque nous sommes séparés. Il écrit à propos de son grand ami La Boétie : « J'ai tiré autrefois usage de notre éloignement, et commodité. Nous remplissions mieux et étendions la possession de la vie en nous séparant; il vivait, il jouissait, il voyait pour moi, et moi pour lui, autant pleinement que s'il y eût été⁵⁸. » Mêlant semblablement présence et absence, Derrida fait dévier la question de l'autre à celle de l'autre *en soi*; il affirme : « Moi sauf moi, voilà peut-être la formule la plus économique de mon "voyager avec" » (CA, 23). L'autobiographie porte ainsi une charge aporétique énorme puisqu'elle apparaît dès lors comme l'art de voyager sans soi, l'art de se perdre de vue, pour reprendre le titre de Pontalis.

Rupture syntaxique et faille identitaire

Tout se passe comme si Derrida, au cœur même de l'écriture autobiographique, tentait de se couper de soi, de se dérober à soi. La coupure transparait dans les pulsations de l'écriture même, qu'il s'agisse de phrases tailladées où le souffle autobiographique s'interrompt lui-même, de luxations syntaxiques ou de glissements grammaticaux. « A-t-on suffisamment remarqué, écrit Ginette Michaud, à quel point l'écriture "autobiographique" »

⁵⁷ Gertrude Stein, *L'Autobiographie de tout le monde*, dans *Autobiographies*, trad. de la baronne d'Aiguy, éd. Confluences, 1946; cité par Jacques Lecarme et Éliane Lecarme-Tabone, *L'Autobiographie, op.cit.*, p. 16.

de Derrida tombe toujours sous le coup de l'interruption, d'une auto-interruption de soi, se coupant du moi (de l'*autos*, de l'*ipse*) par force anacoluthes, apartés et "à part moi"⁵⁹ ? Dans *La Contre-allée*, ces marques textuelles d'auto-interruption abondent.

Le foisonnement des parenthèses crée un rythme sans cesse interrompu, comme si le texte ne pouvait jamais avancer sans revenir un peu en arrière, sans se mettre en doute ou faire entendre une autre voix intérieure. C'est ce qui se passe dans cette phrase interrompue par un segment de sens complet, isolé par des parenthèses : « Je sens que je le transporte (comme un enfant dans le ventre, j'entends son cœur) mais je n'y comprends rien, à ce secret » (CA, 21) ou encore dans celle-ci où la parenthèse infléchit la phrase entière en installant un double registre : « Je me demande si je ne voyage pas tant parce que (j'ai le sentiment que de France) j'ai toujours été, comme de l'école, *renvoyé* » (CA, 58). Un autre exemple frappant est cette phrase qui comporte trois parenthèses, la première marquée par des doubles tirets, la seconde par les signes typographiques traditionnels de la parenthèse et la troisième (« comme vous diriez ») placée en retrait entre deux virgules : « Quant à l'autre, celui ou celle qui m'accompagne – ou ne m'accompagnera jamais – l'expérience du voyage (l'expérience est le voyage, n'est-ce pas, le nom l'indique), j'y vois venir, comme vous diriez, le début ou la fin de tout être-avec » (CA, 13). Les parenthèses intègrent au sein de la phrase une contradiction, une ouverture, un surcroît de sens et une insertion de l'autre par l'apostrophe.

En plus d'être désarticulée par un excès de parenthèses, cette phrase est, dans sa construction syntaxique, une anacoluthé⁶⁰. En effet, même si l'on supprimait le texte des parenthèses, on aurait du mal à reconstruire l'unité syntaxique de la phrase. Dans un article intitulé « Le parjure, peut-être ("brusques sautes de syntaxe")⁶¹ », Derrida poursuit une

⁵⁸ Montaigne, *Essais*, t. 3, *op.cit.*, p. 241.

⁵⁹ Ginette Michaud, « Présentation », *Études françaises*, « Derrida lecteur », 38, n° 1-2, 2002, p. 10, n.15.

⁶⁰ Cette figure de l'anacoluthé, que Bernard Dupriez définit comme une « rupture de construction syntaxique », un défaut qui fait que l'on commence une phrase d'une manière et qu'on la finit autrement (Bernard Dupriez, *op. cit.*, p. 42), est plutôt fréquente chez Derrida et peut-être davantage dans les textes autobiographiques. En voici un autre exemple tiré de *La Contre-Allée* : « Et ruelle je l'aime, comme tout ce que j'aime, depuis cette déclaration mélancolique ou, si vous préférez le masque, cet aveu triomphant, gracieux et sans merci » (CA, 104). La logique grammaticale et sémantique est difficile à reconstituer; elle est dispersée, disloquée.

⁶¹ Jacques Derrida, « Le parjure, peut-être ("brusques sautes de syntaxe") », *Études françaises*, « Derrida lecteur », 38, n° 1-2, 2002, p. 15-57.

réflexion de J. Hillis Miller sur la figure de l'anacoluthé qui apparaît comme le signe même d'une disjointure. J. Hillis Miller écrit d'ailleurs : « L'anacoluthé, ou le fait de ne pas suivre une trame syntaxique unique, par exemple le saut brusque, au milieu d'une phrase, de la première à la troisième personne, crée une ligne narrative qui ne tient pas ensemble⁶². » Souvent présente dans l'autobiographie, l'aveu et la confession, l'anacoluthé serait le reflet syntaxique de la discontinuité anamnésique et temporelle : « [...] la multiplicité des temps, des instants, leur essentielle discontinuité, l'interruption sans merci que le temps inscrit en "moi" comme partout. C'est là l'ultime ressource, voire la fatalité de l'anacoluthé⁶³. »

Mais si l'anacoluthé est la marque d'une disjointure, elle suppose du moins la potentialité d'un jointure : autrement dit, l'*anacoluthé* implique un *acolyte* préalable, un sujet attaché, un compagnon qui voyagerait *avec* le mot ou le syntagme. La définition que donne Fontanier de l'anacoluthé s'inscrit d'ailleurs explicitement sous le signe du compagnonnage et de l'accompagnement :

Elle consiste à sous-entendre et toujours conformément à l'usage ou sans le blesser, le corrélatif, le *compagnon* d'un mot exprimé; elle consiste, dis-je, à laisser seul un mot qui en réclame un autre pour compagnon. Ce compagnon qui manque n'est plus *compagnon*; il est ce qu'on appelle en grec *Anacoluthé*, et ce nom est aussi celui de la figure⁶⁴.

Lorsque manque le compagnon de voyage, la phrase, blessée et disloquée, ne peut s'inscrire que sous le signe du *voyager sans*. Figure d'absence – absence de l'autre et absence à soi –, l'anacoluthé rend impossible tout rapport à soi : « Au fond, écrit Derrida, l'anacoluthé interrompt à jamais le rapport à soi, la possibilité d'un rapport à soi, voire d'une confession de soi, d'un rapport-confession absolus et absolument absous⁶⁵. »

Les notes infrapaginales : une logique de supplémentarité

La dislocation identitaire qui se manifeste de façon sensible dans la texture même de la phrase est également perceptible dans un élément paratextuel, l'appareil de notes

⁶² Notre traduction. « *The anacoluthon, or failure to follow a single syntactical track, for example the shift from the first to the third person in the middle of a sentence, creates a narrative line that does not hang together* » (J. Hillis Miller, « The Anacoluthonic Lie », dans *Reading Narrative*, Oklahoma, The University of Oklahoma Press, 1998, p. 149).

⁶³ Jacques Derrida, « Le parjure, peut-être ("brusques sautes de syntaxe") », *Études françaises*, op. cit., p. 28.

⁶⁴ Pierre Fontanier, *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, 1968, p. 315.

⁶⁵ Jacques Derrida, « Le parjure, peut-être ("brusques sautes de syntaxe") », *Études françaises*, op. cit., p. 51.

infrapaginales. À mesure qu'il relit les épreuves pour la publication, Derrida procède par ajouts de notes en bas de page – notes qui peuvent être assez longues. Toute l'œuvre du philosophe regorge d'ailleurs de ces longues notes qui finissent souvent par miner le texte « principal » lui-même. Mais justement, comment situer les notes de bas de page par rapport au texte qui se donne comme premier ? Dans *Seuils*, Gérard Genette maintient l'ambiguïté quant au statut des notes de bas de page, la note autographe demeurant selon lui « une frange très indécise entre texte et paratexte⁶⁶ ». Selon Genette, les notes autographes originales font partie du texte autant qu'une simple parenthèse, tandis que les notes autographes ultérieures ou tardives appartiennent au paratexte. L'usage que fait Derrida de la notation dans *La Contre-Allée* se situe en quelque sorte dans un entre-deux. Les notes, toutes autographes, sont bel et bien originales dans la mesure où elles accompagnent la première édition. Néanmoins, elles ne coïncident pas avec le temps de l'écriture du texte : Derrida écrit en voyage les lettres et cartes postales qu'il envoie à Catherine Malabou et ce n'est qu'au moment de la relecture des épreuves avant la publication qu'il ajoute ces notes. Les notes infrapaginales augmentent la plurivocité puisqu'elles instaurent un *polylogue* entre le ou les « moi » de l'écriture initiale et le ou les « moi » de la relecture. Puisque la parole autobiographique ne peut prendre forme de façon monologique, plusieurs moments d'écriture cohabitent sur une même page et ce, sans hiérarchie. Dans une certaine mesure, ce polylogue entre soi et soi à différents moments de l'écriture n'est-il pas comparable à celui de Montaigne qui, au fil des ans, ajoute sans cesse de la matière à ses *Essais*, instaurant du coup un échange entre différents états de sa pensée ?

Puisque dans l'autobiographie *subjectivité* et *textualité* sont corrélatives, il faut aussi se demander, au-delà des enjeux identitaires, quel impact une telle pratique peut avoir sur le statut du texte. La pratique parfois exubérante de la note de bas de page s'inscrit dans l'entreprise déconstructionniste d'ébranlement de la hiérarchie textuelle. La tradition métaphysique voudrait qu'il y ait un texte premier (le texte dit principal) et un texte second de moindre importance, presque facultatif (le notes de bas de page et tout l'appareil paratextuel). À l'opposé, Derrida juge que les notes infrapaginales n'ont pas un statut inférieur. Dans *Lectures de Derrida*, Sarah Kofman fait cette remarque tout à fait éclairante pour notre propos :

⁶⁶ Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1987, p. 301.

Une importance toute particulière est accordée par Derrida aux *notes*, mises en bas de page, souvent écrites en lettres plus petites ou rejetées en fin de livre : déplacement stratégique de la valeur des notes qui subvertit l'ordre hiérarchique entre le « bas » et le « haut », décentre le texte, met fin à l'idée d'un corps principal dont les notes seraient annexes supplémentaires, négligeables⁶⁷.

Kofman précise qu'il ne s'agit pas là d'un simple renversement de la hiérarchie : ce qui est sous-tendu par cette « attention au “rebut”⁶⁸ », c'est une logique de la *supplémentarité*, « un supplément qui, prévient Kofman, ne soit pas une addition extérieure à un texte autosuffisant et plein⁶⁹ », mais bien un élément qui s'ajoute tout en demeurant sur le même plan. Ceci peut expliquer pourquoi certaines notes prennent chez Derrida des dimensions démesurées et deviennent parfois plus importantes que le texte « principal ». Par exemple, dans *Le Monolinguisme de l'autre*, Derrida insère une note infrapaginale de 616 lignes qui s'étale sur vingt-quatre pages dont elle occupe les deux tiers⁷⁰ : ce petit traité historique des images de la judéité, même s'il est relégué en bas de page, menace de dominer le texte « premier » auquel il s'ajoute et dont il est un supplément d'importance égale. N'est-ce pas la même idée qui est soulevée par le titre de *La Contre-Allée*, définie par Derrida (dans une note de bas de page qui agit elle-même comme une contre-allée par rapport à l'allée centrale du texte) comme une allée à la fois marginale et intérieure dont l'importance est égale à celle de l'allée centrale ? Il faut ajouter qu'un tel bouleversement de l'hégémonie textuelle est inséparable d'un ébranlement de la subjectivité. L'illusion que le « moi » des cartes postales (texte principal) est *présent* – ou, pour mieux dire, qu'il est le seul témoin d'une présence – est mise en doute dès lors que d'autres « moi », appartenant à d'autres espace-temps, viennent s'y greffer. Ajoutons que le supplément est non seulement un élément qui s'ajoute, mais aussi, dans le même mouvement, un élément qui supplée, qui remplace. Ainsi, les « moi » ne font pas que proliférer de manière additive : ils se substituent l'un à l'autre dans un mouvement de renvoi continu ou de *différance* comparable à celui du langage.

⁶⁷ Sarah Kofman, *Lectures de Derrida*, Paris, Galilée, coll. « Débats », 1984, p. 94.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 95

⁶⁹ *Ibid.*, p. 95.

⁷⁰ Jacques Derrida, *Le Monolinguisme de l'autre*, *op. cit.*, p. 91-114.

La voix de l'autre en soi comme voix de la mort

Dans *La Contre-Allée*, c'est sous la forme d'une voix murmurée que la révélation imprévue de l'autre en soi se manifeste de manière la plus probante. La très belle lettre de Tunis du 19-22 février 1998 en offre un exemple frappant. Au pied de l'avion, au moment de prendre le départ pour rentrer sur Paris, Derrida ressent un léger malaise et s'entend dire « maintenant, je suis prêt » (à mourir). Ces paroles de résignation à la mort, Derrida ne peut les faire siennes, il ne peut se reconnaître en elles : il a l'impression qu'elles lui sont adressées « de la part de quelqu'un d'autre, un tiers invisible » et que ces mots « ne viennent pas de moi » puisque « jamais, jamais je ne me serais dit cela moi-même » (CA, 267).

Je ne me le suis pas dit, insiste-t-il, je me suis entendu le dire, comme un autre à un autre, à la manière d'une citation qui pourtant se détachait de moi. Je me l'adressais sans trop y croire comme on prête attention à une phrase rapportée – à laquelle autrefois pourtant je n'aurais même pas laissé le passage. (CA, 267)

La phrase est *reçue* passivement et non pas *produite* par un moi identifiable. Chez Derrida, une telle passivité est la condition de l'événement. Pour que quelque chose *arrive*, il faut se laisser surprendre, il faut laisser venir l'imprévisible, l'inanticipable : « Paradoxalement, l'absence d'horizon conditionne l'avenir même. Le surgissement de l'événement doit trouer tout horizon d'attente⁷¹. » Si l'événement exige la passivité, c'est qu'il doit être considéré comme un *venue* de l'autre et donc, par extension, comme un effacement du sujet. Maurice Blanchot écrit dans *L'Écriture du désastre* :

S'il y a un rapport entre écriture et passivité, c'est que l'un et l'autre supposent l'effacement, l'exténuation du sujet : supposent un changement de temps : supposent qu'entre être et ne pas être quelque chose qui ne s'accomplit pas arrive cependant comme étant depuis toujours déjà survenu⁷².

C'est exactement ce qui se passe dans la lettre de Tunis : le moi s'exténue et laisse s'accomplir un événement déjà survenu (la potentialité de la mort ayant lieu dès la naissance⁷³) et émanant paradoxalement du moi même. Dans un autre fragment, Blanchot énumère les caractéristiques communes de toute passivité : « l'anonymat, la perte de soi, la perte de toute souveraineté mais aussi de toute subordination, la perte du séjour, l'erreur

⁷¹ Jacques Derrida, « Foi et Savoir », dans *La Religion*, sous la direction de Jacques Derrida et Gianni Vattimo, Paris, Seuil, 1996, p.15.

⁷² Maurice Blanchot, *L'Écriture du désastre*, *op. cit.*, p. 29-30.

⁷³ Nous approfondirons cette question dans la première partie du chapitre III.

sans lieu, l'impossibilité de la présence, la dispersion (la séparation)⁷⁴ ». Le moi passif est dépouillé de toute protection (la maîtrise, la décision); vulnérable, il est exposé à ce qui vient. Nous reviendrons d'ailleurs, dans le chapitre consacré à « Circonfession », sur cette question de la vulnérabilité du circoncis qui, privé de sa peau protectrice, est exposé (*ex-peusé*) au dehors.

En comparant la voix qui apparaît brusquement à une citation et à une phrase rapportée, Derrida suggère qu'elle est déjà de l'ordre du discours écrit, qu'elle était déjà articulée avant d'entrer en lui (ou plutôt *chez* lui). Ainsi, la mort est portée par le langage, plus précisément par la phrase *écrite* transposée en soi sous forme de murmure⁷⁵. Derrida marque bien l'altérité de la phrase en la maintenant entre guillemets : en s'interdisant de la faire sienne et de l'assimiler à son discours, il la garde à distance et refuse de l'accueillir en lui. Mais pourquoi est-ce précisément à travers une *voix* qu'arrive cet événement inattendu ? Il est pertinent de se rapporter ici à la présentation d'un numéro d'*Études françaises* sur « Les imaginaires de la voix » :

Souvent associée à une irréductibilité du sujet et à un corps jamais pleinement dicible, la voix est aussi le lieu de l'altération : voix étrangère, voix de l'autre, voix brouillée, voix empruntée. Dans le creuset entre la présence et l'étrangeté à soi, la matérialité de la voix nous permet d'imaginer ce qui, dans le sujet, ne se laisse pas *contenir*⁷⁶.

Ainsi, la voix se prêterait d'emblée à l'altération : fêlée et défaillante, elle serait un emblème de ce qui dans le sujet *fait défaut*, bref de ce qui échappe au connu et à la maîtrise. De plus, la voix fait trembler les frontières entre l'intériorité et l'extériorité : émanant du « dedans », elle n'existe pourtant que dans sa manifestation au « dehors ». Qu'est-ce donc alors qu'une voix *entendue en soi* ? Qui la prononce ? Qui l'entend ?

Même rejetée, la phrase étrangère de la lettre de Tunis donne lieu à l'événement, un événement agissant selon une logique inédite où, comme nous l'avons vu dans un extrait de *Spectres de Marx*, le fantasme tient lieu d'événement. La phrase est le point de départ ou, pour mieux dire, le *prétexte* du récit. Il est fréquent chez Derrida qu'une phrase

⁷⁴ Maurice Blanchot, *L'Écriture du désastre*, *op. cit.*, p. 34.

⁷⁵ Pour les rapports entre l'écriture et la mort, se rapporter également à la partie du chapitre III mentionnée dans la note précédente.

apparemment venue de l'extérieur et maintenue entre guillemets agisse ainsi comme élément déclencheur ou producteur d'un texte. Par exemple dans le très beau texte « Demeure Athènes⁷⁷ », Derrida est surpris par une phrase intrigante venue sur lui comme par hasard : « Ce fut le 3 juillet dernier, vers midi, près d'Athènes. Quand elle me surprit dans la lumière, cette phrase, "nous nous devons à la mort", le désir me vint de la graver dans la pierre, sans tarder : un instantané, me dis-je, ne plus attendre⁷⁸. » Le même phénomène se produit au début de « Circonfession » : « ce matin-là, un 29 novembre 1988, telle phrase est venue, de plus loin que je ne saurai jamais dire, mais une seule phrase, à peine une phrase [...], un ordre suspendu à trois mots, *trouver la veine* » (C, 9-10). Tout se passe comme si ces « phrases singulières qui me [sont] arrivées⁷⁹ » (C, 18) orientaient toute l'écriture. Comme si le « dedans », l'ipséité de l'écriture, ne pouvait que se soumettre à cette force venue du dehors, à ces mots surprenants qui viennent « *sur moi* » (CA, 267).

Mais cette voix étrangère qui se surimprime dans la lettre de Tunis est bien celle de l'autre *en soi*. De là provient la double inquiétude exprimée par l'auteur. Inquiétude due d'abord à l'impression redoublée d'étrangeté en soi : Derrida ne peut ni s'identifier au « murmure anonyme » (CA, 267) entendu, ni même relire son écriture après coup : « illisible... J'avais griffonné ceci dans l'avion qui n'avait pas encore décollé » (CA, 267), ni reconnaître sa propre réaction. Contre toute attente, la phrase porteuse de mort n'est pas repoussée; elle est plutôt accueillie « sans protestation violente, sans le cri d'incrédulité qui m'aurait soulevé, corps et âme, hier encore » (CA, 267). La phrase et la mort qu'elle porte font intrusion, mais Derrida n'a pas la force de les rejeter. « Il y a l'intrus en moi, et je deviens étranger à moi-même⁸⁰. » La mort, ne serait-ce que dans sa potentialité ou son imminence, n'est-elle pas précisément l'altérité absolue qui rend inévitablement étranger à soi-même ?

⁷⁶ Marie-Pascale Huglo, « Présentation », *Études françaises*, « Les imaginaires de la voix », 39 :1, 2003, p.7-8.

⁷⁷ Jacques Derrida, « Demeure Athènes. Nous nous devons à la mort », dans Jean-François Bonhomme, *Athènes à l'ombre de l'Acropole*, Athènes, Olkos, 1997.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 39.

⁷⁹ Derrida marque d'ailleurs le caractère événementiel de ces phrases en retraçant avec une précision inhabituelle la date et l'heure auxquelles elles lui sont apparues.

⁸⁰ Jean-Luc Nancy, *L'Intrus*, *op. cit.*, p. 31.

Ce n'est qu' « aujourd'hui », en cette singulière journée de février 1998, que Derrida laisse ainsi le passage à l'intrus : « [...] autrefois pourtant je n'aurais même pas laissé le passage [à cette phrase rapportée]. Hier encore, je ne lui aurais même pas permis d'entrer chez moi » (CA, 267). Ces deux phrases successives ont une structure semblable : marqueur de temps (« autrefois » et « hier encore »), métaphore de soi comme *lieu* et évocation d'une hospitalité (mêlée d'hostilité) : « laissé le passage » et « permis d'entrer chez moi ». Remarquons néanmoins le brusque passage d'« autrefois » à « hier encore ». Tandis qu'« autrefois » désigne une époque lointaine et révolue, « hier encore » suggère la proximité et la continuité. Comment donc, vu l'étroite parenté entre les phrases, « hier encore » peut-il être « autrefois » ? Quelle rupture s'est produite, faisant d'hier une époque révolue ? Au pied de l'avion, à Tunis, « quelque chose s'est passé, je fus mourant [...]. Une blessure a entamé ma virginité (saviez-vous que j'étais vierge, Catherine, hier encore ?), la mort m'a touché, elle a osé s'approcher » (CA, 267). Après cet événement, plus rien ne peut être comme avant. Sentir et accepter – ne serait-ce que passivement – l'imminence de la mort, c'est déjà faire épreuve de la mort, c'est déjà anticiper « la profondeur du vide qui se crée lorsqu'on meurt, dehors éternel, espace formé par ma mort et dont l'approche cependant me fait seul mourir⁸¹ ». Derrida en portera la trace indélébile et restera à jamais « meurtri » (CA, 267). Il faut considérer ce terme à la fois au sens courant de « blessé » et au sens étymologique d'« assassiné » (le verbe « meurtrir » ayant d'abord le sens de « commettre un meurtre⁸² »). Bref, voilà Derrida meurtri, assassiné par lui-même, par une voix intérieure portant la mort. Le voilà désormais passé de l'autre côté de la frontière si tenue (et si poreuse) entre la vie et la mort.

Un seuil a été franchi. L'image du passage est éloquente à cet égard : « une phrase rapportée – à laquelle autrefois pourtant je n'aurais même pas *laissé le passage* » (CA, 267; nous soulignons). Laisser le passage à la mort, c'est être soi-même en train de passer (ou de *trépasser*) d'un état à un autre, d'un bord à un autre. Cette aventure exceptionnelle se situe d'ailleurs dans un espace liminaire : l'événement a lieu au moment de monter dans l'avion qui s'appête à partir. Remarquons que toute la lettre de Tunis est articulée autour de l'idée de franchissement d'un seuil. C'est précisément ce qui est en jeu dans la superstition

⁸¹ Maurice Blanchot, « L'expérience d'Igitur », dans *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1955, p. 142.

relative au départ que Derrida évoque dans cette lettre : « au moment du départ, une fois le seuil franchi, ne jamais revenir sur ses pas [...]. On ne revient vivant qu'à cette condition » (CA, 263), de même que dans la citation de Gide sur la statue de sel, où le seuil a une dimension temporelle :

Je sais surtout que l'on n'avance qu'en repoussant derrière soi le passé. L'on raconte que la femme de Loth, pour avoir voulu regarder en arrière, fut changée en statue de sel, c'est-à-dire : de larmes figées. Tourné vers l'avenir, Loth couche alors avec ses filles. Ainsi soit-il⁸³.

Le voyage parcouru dans *La Contre-Allée* implique le franchissement de multiples seuils : l'emphase mise sur les frontières et le passage ainsi que la recherche d'états liminaires ou d'entre-deux tels que le somnambulisme, le rêve et le cadavre (cohabitation de présence et d'absence), avec toute la charge aporétique que ces motifs sous-tendent, miment bien ce qui, dans le voyage comme dans l'autobiographie, ne se laisse pas cerner.

Conclusion

C'est par la figure oblique de la traversée que tant de seuils sont franchis dans *La Contre-Allée* : ce mouvement est emblématique de la mobilité qui conditionne l'autobiographie. Chez Derrida, celle-ci se présente comme un parcours indéfini à travers un moi spatialisé, quasi topographique; elle est un voyage sans point de départ fixe ni destination déterminée. C'est en cela qu'elle échappe à toute ambition totalisante ou unificatrice : l'autobiographie derridienne *traverse* les espaces et les entités hétérogènes qui composent la subjectivité, mais elle se contente justement de passer à travers le moi sans tenter de le *contenir* de part en part.

L'écriture ne peut parvenir au « noyau » de la subjectivité : c'est donc que quelque chose va de travers et échappe à la connaissance de soi. Si nous avons insisté sur l'intertexte montaignien, c'est que l'auteur des *Essais* dont Derrida se réclame par endroits est aussi sceptique quant à la possibilité de se connaître. De plus, pour Montaigne, l'autoportrait ne peut prendre forme que dans la pluralité, l'hétérogénéité et le mouvement.

⁸² *Dictionnaire historique de la langue française, op. cit.*, p. 2226-2227.

⁸³ Gide, *Les Nouvelles Nourritures*, cité par Derrida dans CA, p. 265-267.

Reconnaissance de zones d'ombre dans le moi, passage par l'autre⁸⁴, refus de se cantonner dans une forme et un style canoniques pour montrer soit la singularité du projet, soit la complexité irréductible de l'écriture de soi, voilà quelques points qui unissent, à quatre siècles de distance, les deux philosophes.

Chez Derrida, l'autobiographie, plutôt que de tenter de recréer une unité toujours déjà perdue, exhibe les failles constitutives de l'identité (ou de la *désidentité*). Non seulement le langage est-il disjoint dans son fonctionnement même (c'est la théorie de la différance), mais il donne lieu à une blessure identitaire originelle : comment se dire dans sa langue maternelle lorsque celle-ci est d'abord celle de l'autre ? C'est donc l'autre, ne serait-ce que l'autre en soi, qui brise l'unité fantasmatique du moi et installe l'hétérogénéité. Dès lors, aucune jointure du moi ni de l'expérience vécue n'est envisageable : seule est possible la dispersion. C'est dans cette dispersion même que l'autobiographie prend forme, dispersion à laquelle s'ajoute la différance du langage qui laisse le sens en suspens. La subjectivité, n'étant plus constituée d'une mais de *plusieurs* voix, se trouve du coup radicalement décentralisée.

Dans l'écart et le décalage, dans le mouvement perpétuel du voyage, il manque un point d'appui, une origine assignable. Comme dans le film *D'ailleurs Derrida* de Safaa Fathy, le philosophe est celui qui vient d'ailleurs, qui est condamné à errer dans la périphérie de l'ailleurs, sans « ici » possible. Dans les traversées de *La Contre-Allée*, dans ces parcours sans rive originaire transparaît un double exil, une double coupure du *lieu*. La première coupure est celle de la diaspora juive dans laquelle

se tient la question de l'exil, qui est « *cet être chez soi chez un autre* », qui peut aller jusqu'à la perte de l'identité, son risque permanent. Si cette question habite chaque image [du livre de photographies de Frédéric Brenner, *Diaspora : Terres natales de l'exil*] comme l'énigme du séjour humain marqué par une trace d'altérité, c'est qu'appartenir se délie toujours de ne pas appartenir⁸⁵.

⁸⁴ Montaigne dit qu'il aurait choisi le genre épistolaire s'il avait eu un destinataire de qualité à qui s'adresser. La recherche d'un destinataire hante l'ensemble des *Essais* dont le projet ne devait être au départ qu'un commentaire de quelques sonnets de La Boétie, grand ami de Montaigne que la mort lui a ravi. Il apparaît donc que le rapport à l'autre est premier chez Montaigne.

⁸⁵ Georges Leroux. « Un Talmud photographique », *Spirale*, « Fidélité à plus d'un : Derrida, Celan, Brenner, Cixous, Blanchot », n° 195, mars-avril 2004, p. 11.

Le peuple juif est frappé par la dispersion et par la perte qui lui est corrélative. La seconde coupure du lieu convoque l'exil massif des pieds-noirs d'Algérie après l'indépendance – exil radicalisé par le fait que Derrida, depuis plus de dix ans, ne peut (pour des raisons de sécurité) se rendre dans son Algérie natale toujours aux prises avec la menace terroriste. Il est frappant de constater à quel point l'exil et le mal du pays sont des thèmes récurrents de la littérature, de la chanson et du cinéma algériens. Ce peuple voyageur se reconnaît dans la figure du « partant » de la chanson « *Ya rayah* » de Dahmane El Harrachi citée en exergue du présent chapitre. L'attrait de la terre natale, du jardin d'enfance, la « nostalgie » agit dans les textes de Derrida comme une tension qui accentue la faille constitutive de l'autobiographie. Faute d'un lieu qui lui appartienne (si une telle chose est possible), le philosophe se disperse dans une course effrénée autour du monde; il multiplie les lieux sur fond de non-lieu. C'est cette torsion même, où la négativité devient la condition de la positivité, qui donne son impulsion à l'autobiographie et à la (dés)identité qui se construit en elle.

CHAPITRE III

**« Circonfession » : le deuil et la blessure
dans les détours et contours de la phrase**

PREMIÈRE PARTIE

La disjuncture, le deuil et la substitution

Et depuis la Décision, prise sur lui, appelée en français Circoncision « Je n'ai jamais rien décidé » songe-t-il.

Les Choses sont décidées. Pour l'homme humble si grand soit son génie analytique et prévisionnaire il en est ainsi : ainsi. Il avance dans l'espace où il fut jeté, à la fois assigné, délaissé, commandé, dès les premiers jours à jamais, sans savoir, sans s'avoir, sachant seulement s'attendre à ce qui peut encore lui arriver. Soumission philosophique. Soumission indocile, insoumission patiente.

Hélène Cixous, « Ce corps étranjuif ¹ »

La plupart des textes critiques qui abordent la question de l'écriture de soi chez Derrida s'attachent à « Circonfession », cette œuvre qui ouvre en quelque sorte le chemin autobiographique que Derrida explore de plus en plus depuis une dizaine d'années. Si nous avons décidé de traiter à la fin de notre parcours ce texte chronologiquement antérieur aux deux autres, c'était d'abord pour défier le temps et pour souligner le remaniement de la temporalité qui s'instaure chez Derrida, mais c'était également parce que « Circonfession » est d'une telle richesse et d'une telle complexité qu'il nous semblait préférable de l'aborder à la fin, après avoir relevé certains motifs et enjeux dans les autres textes.

« Circonfession » est un écrit hétérogène qui s'inscrit au cœur d'un livre lui-même hétérogène, composé du texte de Derrida, d'un essai de Geoffrey Bennington intitulé « Derridabase », d'une biographie et d'une bibliographie, sans compter les multiples photos, dessins et lithographies qui parsèment l'ouvrage. La partie écrite par Derrida est elle-même composite puisqu'elle obéit, à partir de la quatorzième séquence, à un dispositif à quatre temps. Le texte fait effectivement cohabiter le présent de l'écriture qui s'effectue de janvier 1989 à avril 1990 pendant l'agonie de la mère du philosophe, la réponse à l'essai de Bennington, des citations latines tirées des *Confessions* de saint Augustin et des extraits d'un carnet sur la circoncision écrit par Derrida une quinzaine d'années auparavant.

¹ Hélène Cixous, « Ce corps étranjuif », dans *Judéités. Questions pour Jacques Derrida*, op. cit., p. 64.

Puisque ces deux dernières composantes sont en italiques dans le texte, nous les citerons ainsi, bien que de manière générale, nous citerons Augustin directement en traduction française et non en latin. En cours de route, il nous arrivera par ailleurs de nous référer à un enregistrement audio de « Circonfession », lu par Derrida lui-même, qui a été réalisé par la « Bibliothèque des voix » des éditions Des femmes à l'initiative d'Antoinette Fouque.

Nous traverserons cette œuvre d'une richesse poétique impressionnante en nous demandant comment s'y exprime et s'y lit la disjointure, tant textuelle qu'identitaire. Nous aborderons cette question en suivant la trace de la mort qui est disséminée dans tout le texte et qui s'immisce dans la vie même que doit raconter l'autobiographie, en analysant les nombreuses figures de substitution à l'œuvre et en nous attachant à l'obsessionnelle circoncision qui s'allie intimement à la textualité.

Le dispositif de « Circonfession » tendu entre le haut et le bas

Les trois textes de notre corpus ont la particularité de faire cohabiter au sein d'un même livre la parole autobiographique et le texte d'un autre sur soi. Cette situation, comme nous l'avons souligné dans l'introduction, problématise les données habituelles de l'autobiographie puisque c'est l'autre qui est officiellement chargé d'écrire *sur* Derrida. Nous avons vu que dans *Turner les mots*, l'Acteur (Derrida) entre en conflit avec l'Auteur (Safaa Fathy) qui semble vouloir lui dérober son image; dans *La Contre-Allée*, le texte de Catherine Malabou et les cartes postales du philosophe sont côte à côte et semblent relativement indépendants. Dans « Circonfession », le rapport au texte de l'autre, à savoir Geoffrey Bennington, obéit non seulement à des principes plus complexes, mais il travaille de l'intérieur la dynamique de tout le texte. Les deux complices forment le projet suivant (que nous préférons citer longuement afin de bien en faire valoir les enjeux) :

G.B. a entrepris de décrire, selon des normes pédagogiques auxquelles il tient, sinon la totalité de la pensée de J.D., du moins le système général de cette pensée. [...] L'idée directrice de l'exposition vient de l'informatique : G.B. aurait voulu systématiser la pensée de J.D. au point d'en faire un logiciel interactif qui, malgré sa difficulté, serait en principe accessible à n'importe quel usager. Comme l'enjeu du travail de J.D. est de montrer en quoi un tel système doit rester essentiellement ouvert, cette entreprise était d'avance vouée à l'échec, et l'intérêt qu'elle peut avoir consiste à faire la preuve, à faire épreuve de cet échec. Pour démontrer la nécessité inéluctable de l'échec, notre contrat a voulu que J.D., ayant lu le texte de G.B., écrive à son tour quelque chose qui échappe à la systématisation ainsi proposée, qui

la surprise. Il va de soi que G.B. n'avait pas le droit, pour essayer de rendre compte de ce nouveau texte, de refaire après coup son travail, qui – se dit-il après coup, surpris – n'a été fait que pour provoquer et accueillir cette surprise. (C, 3)

Le texte de Derrida se veut une contre-réponse : le philosophe doit offrir un contre-exemple imprévisible à ce que Bennington a exposé de façon systémique à son propos ou *sur* lui. Bennington écrit d'ailleurs doublement *sur* Derrida en ce sens qu'il écrit à la fois à son sujet et *au-dessus* de lui dans la mise en page. Les deux textes cohabitent en effet sur la même page et ce, tout au long du livre : « Derridabase » de Bennington, dont le titre suggère l'influence du logiciel informatique systémique tout en soulignant le rôle de la machine, occupe les deux tiers supérieurs de la page tandis que « Circonfession » de Derrida apparaît dans la partie inférieure, sur fond gris, comme « une sorte de marge intérieure » (C, 5). L'autobiographie du philosophe est ainsi reléguée au bas de la page, de telle sorte que l'autre semble avoir le dessus sur lui; néanmoins – et c'est ce sur quoi insiste Derrida dans l'introduction de l'enregistrement audio de « Circonfession » – le texte du philosophe est aussi à la *base* du « théologiciel » ou « géologiciel » de Bennington. De plus, c'est bel et bien Derrida qui a le dernier mot, car son texte doit déstabiliser la systématisation de Bennington qui, est-il précisé dans le contrat, n'a pas le droit de refaire son travail après coup. Aucun des deux ne détient donc vraiment l'autorité, aucun n'a réellement le dessus sur l'autre : ce qui s'instaure, c'est un système de tensions entre deux voix à la fois liées et séparées. Il se crée ainsi un véritable « duel entre ce que j'écris et ce que G. aura écrit là-dessus, à côté ou au-dessus de moi, *sur* moi » (C, 28).

Un détour par une lettre permettra d'approfondir la nature des rapports entre les deux co-auteurs. La lettre « G. » qu'emploie Derrida pour désigner Geoffrey Bennington, permet la cohabitation de plusieurs sens. En effet, « G. » est aussi l'initiale de Georgette, la mère agonisante vers qui est tournée cette « Circonfession ». Enfin, « G. », c'est également *God*, Dieu. L'abondant intertexte augustinien exhibe tout particulièrement ce rapport à Dieu : Derrida se revendique d'une certaine manière de celui qu'il appelle son compatriote (Augustin est né à Souk-Ahras en Algérie et a été évêque d'Hippone, devenue Annaba) et dont l'« autobiographie », tournée vers Dieu, est le récit d'une conversion. Tout au long de « Circonfession », Derrida s'inspire des *Confessions* dont il cite de longs passages en latin. Comme Montaigne le fait dans ses *Essais* avec tous les auteurs cités, Derrida cite Augustin

sans guillemets, comme si son texte absorbait en quelque sorte celui du théologien. Néanmoins, l'intertexte augustinien est identifié comme tel par l'italique et surtout, par la langue latine qui le fait véritablement apparaître comme un corps étranger et qui le rend hermétique au lecteur moderne moyen qui, peu familier avec le latin, doit attendre la traduction fournie à la fin de chaque période pour décrypter le sens du texte. Pour en revenir à la dynamique interne de « Circonfession », on peut dire que la référence à la confession augustinienne sert en quelque sorte de truchement et permet à Derrida de diriger vers Dieu – un Dieu problématique, certes – son « aveu à la machine » (C, 85). La phrase « *Cur confitemur Deo scienti* » (« Pourquoi nous nous confessons à Dieu, alors qu'il sait tout de nous ») citée dès les premières lignes nous paraît significative des tensions entre la confession terrestre (espace du bas) et l'omniscience de Dieu (espace du haut). Par extension, on peut établir le même rapport entre la « circonfession » derridienne (espace du bas) et le « théologiciel » de Bennington (espace du haut), cette tentative de savoir absolu, voire d'omniscience qui semble se situer au-dessus du philosophe, même si ce dernier ne cessera de le défier.

D'une certaine manière, le « disciple » Bennington peut sembler dominer le maître, ne serait-ce que dans la mise en pages. À cet égard, le parallèle établi avec la carte postale de Socrate et Platon, reproduite en fin de volume (p. 333), est tout à fait frappant. Un jour, à Oxford, Derrida est tombé par hasard sur cette carte représentant une scène improbable : Platon dictant à Socrate. Une photographie reproduite au cœur de « Circonfession » présente exactement la même scène jouée par Derrida et Bennington : Derrida y occupe la place de Socrate et écrit docilement (modernité oblige, le parchemin s'est transformé en ordinateur) pendant que Bennington, debout derrière lui, comme le Platon de la carte postale, pointe du doigt et dicte. Comme pour exhiber le lien avec la carte postale d'Oxford, cette dernière apparaît au premier plan de la photo dans un cadre posé sur le bureau de Derrida. Ce qui nous intéresse surtout dans cette image, c'est la réversibilité multilatérale de la hiérarchie maître-disciple qui est impliquée, de même que le rôle de l'écriture et de la dictée qui est soulevé.

La reproduction de la carte postale d'Oxford est différée, reproduite en fin de volume, presque perdue parmi les dessins, les lithographies et les caricatures qui sont disséminés dans la bibliographie. Sous l'image, on peut lire cette citation de Derrida :

Socrate écrivant, écrivant devant Platon [...] comme le négatif d'une photographie à développer depuis vingt siècles – en moi bien sûr [...] Socrate, celui qui écrit – assis, plié, scribe ou copiste docile, le secrétaire de Platon, quoi. Il est devant Platon, non Platon est *derrière* lui [...] mais debout².

Notons au passage que Derrida insiste sur le verbe *écrire* car, comme il le suggère dans « La pharmacie de Platon », le statut philosophique de Socrate dans toute la pensée occidentale est d'être précisément celui qui n'écrit pas. Derrida insiste également sur le fait que Platon soit *derrière* Socrate : l'« être-derrière » s'apparente ici à une forme d'autorité, ou du moins d'activité par rapport à celui qui, devant, reçoit passivement la dictée. Nous avons vu dans les chapitres précédents à quel point la passivité était importante dans l'autobiographie derridienne qui laisse *arriver* du dehors l'événement imprévisible. Dans la lettre de Tunis de *La Contre-Allée*, nous avons vu que le sujet recevait passivement la voix qui lui insufflait la mort (« je suis prêt »); ici, dans « Circonfession », il est également question de la réception passive de certaines phrases (« telles phrases singulières qui me soient arrivées » [C, 18] ou encore, « cette syntaxe qui m'arrive lentement » [C, 114]) et plus explicitement de la dictée : « je puis être sûr que vous ne comprendrez pas grand-chose à cela même que pourtant vous m'aurez dicté, inspiré, demandé, commandé » (C, 264). Dans sa relation à l'écriture – et sans doute davantage à l'écriture autobiographique – Derrida se présente comme celui qui *reçoit* la dictée de l'autre, même si cet autre intériorisé est inidentifiable. Il en découle donc une écriture qui, à l'instar du sujet, n'est pas en pleine maîtrise, en pleine conscience d'elle-même et des pulsions qui la mettent au jour. L'auteur, au devant de la scène, est conditionné par un « derrière » invisible. « Qu'y a-t-il derrière Derrida³ ? » Voilà la question posée par Jean-Luc Nancy comme « la seule question

² *La Carte postale. De Socrate à Freud et au-delà*, cité dans Geoffrey Bennington et Jacques Derrida, *Jacques Derrida, op. cit.*, p. 333.

³ Dans la question « Qu'y a-t-il derrière Derrida ? », le « y » a une importance toute particulière puisqu'il suggère une certaine neutralité ou indétermination quant à ce qui se trouve derrière : s'agit-il d'un « qui » ou d'un « quoi »? En plus de soulever l'enjeu fondamental de l'ambivalence entre la chose et la personne que nous avons étudié dans la personnification du carrelage asymétrique de *Tourner les mots*, cette indétermination répond au titre de la décade « L'Animal autobiographique » pour laquelle Nancy a écrit son texte : cette décade visait à déconstruire le dualisme entre *bios* et *zoé*, à brouiller les frontières entre l'humain et l'animal et à aborder « l'écriture du vivant en général³ ».

autobiographique qui vaille⁴ » parce qu'elle implique l'auto-constitution et l'auto-manifestation. Nancy précise qu'il s'agit d'une « question, volonté ou pulsion qui va chercher derrière soi ce qui meut le soi et le fait venir à soi, comme soi⁵ » et explique qu'il entend par derrière » à la fois la généalogie, l'antécédance, le fondement, la substance ou encore la « suspicion, enquête, présence ou mobile dissimulés⁶ ». Conditionné par l'autre (ne serait-ce que l'autre en soi) et par une série de forces « dictantes » dont le logiciel de Bennington n'est pas la moindre, le texte de « Circonfession » donne l'impression de s'écrire passivement, sous dictée ou diktat.

Périodes et périphrases

Comme les « Lettres sur un aveugle » de *Tourner les mots*, « Circonfession » se présente de façon fragmentaire, mais les cinquante-neuf fragments de longueur égale sont très liés entre eux et se succèdent de manière généralement fluide. Pourquoi avoir écrit précisément cinquante-neuf fragments? Parce que Derrida a cinquante-neuf ans au moment où il amorce la rédaction de son texte. Le nombre de « chapitres » agit donc comme un pacte autobiographique indirect suggérant un rapport consubstantiel entre l'organisation interne du livre et l'auteur.

À la parataxe fragmentaire, Derrida combine l'hypotaxe de la période. Les cinquante-neuf fragments sont en fait « cinquante-neuf périodes ou périphrases » (C, 5). La période est une « phrase à mouvement circulaire, articulée et mesurée [dont] le groupement et l'ordonnance logique des idées ou des faits sont mis en relief tant par la structure grammaticale que par le rythme⁷ » et dont le sens est suspendu jusqu'à la fin. Derrida parle aussi de périphrase. Sans nous plonger dans une étude des types de phrases qui nous ferait dévier de notre propos, soulignons toutefois que la période et la périphrase, formées du préfixe « *péri-* », suggèrent toutes deux la circularité. Ce mouvement circulaire participe d'une dynamique du « tourner autour » disséminée dans toute l'œuvre autobiographique de Derrida, mais plus particulièrement dans cet ouvrage. Le « voyage autobiographique » de Derrida se présente en effet comme une circumnavigation (le fait de naviguer *autour* d'un

⁴ Jean-Luc Nancy, « Borborygmes », dans *L'Animal autobiographique*, *op. cit.*, p. 168.

⁵ *Ibid.*, p. 168.

⁶ *Ibid.*, p. 163.

⁷ Bernard Dupriez, *Gradus*, *op. cit.*, p. 338.

continent). En voici un exemple probant extrait de la seconde période : « depuis que cherchant une phrase, je me cherche dans une phrase, oui, je, et depuis une période circonrévolue au bout de laquelle je dise je et qui ait la forme enfin, ma langue, une autre, de ce autour de quoi j'ai tourné » (C, 14-16). *Tourner autour*, dans une perspective autobiographique, suppose qu'on n'ait jamais accès à la chose même, au centre, au moi total que recherchent la plupart des autobiographes; « tourner autour », c'est rester à jamais dans la périphérie, d'où l'impossibilité de totaliser le moi. Dans « Circonfession », Derrida tente de se rassembler en tournant autour d'un événement traumatique fondateur de sa mythologie personnelle, sa circoncision. Or il est condamné à rester dans la périphérie, sans avoir jamais accès à cela même qui l'obsède et qui semble l'appeler.

Si la forme du texte de « Circonfession » suggère un mouvement circulaire, le trajet de la circumnavigation ne se referme jamais entièrement sur lui-même comme dans une boucle. Derrida parle explicitement d'un aveu « délaissant le cercle ouvert, errant à la périphérie, prenant le pouls du paragraphe qui ne se circomplète jamais » (C, 16-17). Le cercle périodique de la connaissance de soi est disjoint et traduit une nécessité d'ouverture. À cet égard, Robert Smith soutient que l'*autos* derridien ressemble à « *a circle coming round upon itself without joining up*⁸ », un cercle, un sujet qui craint de se rejoindre, de sombrer dans la coïncidence à soi dans l'immobilité⁹. Ceci implique que le sujet est non plus fermé et unifié, mais au contraire ouvert et impossible à connaître entièrement : nul ne peut en faire le tour comme on « fait le tour » d'une question.

Par extension, le « tourner autour » comme désajointement identitaire, c'est aussi la blessure, la cicatrice de la circoncision. Le dispositif de « Circonfession » mime la circoncision par la forme circulaire et circonscrite de la période et surtout, par la contrainte de longueur imposée. Chaque période comporte un maximum de cinquante-et-une lignes, ce qui équivaut à une pleine page sur un écran d'ordinateur. Les auteurs ont d'ailleurs inséré au fil du texte une photo de l'écran d'ordinateur de Derrida où figure le texte de la sixième période qui dépasse de deux lignes la longueur prescrite. Une ligne se trace et un

⁸ Robert Smith, *Derrida and Autobiography*, op. cit., p. 99 : « un cercle dont les deux incisions ne se rejoignent pas » (notre traduction).

⁹ Voir l'article d'Ann van Sevenant, « Le disjoint fait œuvre », dans *Jacques Derrida et l'esthétique*, op. cit., p.75.

avertissement apparaît à l'écran : « Cette commande va créer un paragraphe trop long ». Il faudra donc couper autour, circoncire le texte afin de se conformer à la loi de la machine : « la loi provisoire de *Circonfession*, une machine – avec laquelle il fallut calculer son souffle, ponctuer chaque période, arrêter le contour de la périphrase, circoncire en un mot pour que l'événement défie ou surprenne l'*autre* par machination » (C, 37). Comme le sujet lui-même, le texte est marqué par une coupure imposée par l'autre. Cette coupure apparaît également à un autre niveau. Dans le contrat d'écriture reproduit en première page, il est dit que « sachant qu'il devait y avoir du texte de J.D. dans le livre, il [Bennington] a cru bon de se passer de toute citation et de se limiter à une exposition argumentée qui s'efforcera d'être le plus claire possible » (C, 3). Dans la cinquième période, Derrida commente ce choix qu'il considère comme une blessure : « il n'a pas gardé un seul fragment intact de mon corpus et s'il en a sélectionné ou prélevé quelques morceaux, c'est juste pour ne pas les garder, pour les laisser tomber comme des peaux inutiles à l'intelligence de mes textes » (C, 28). Ces « peaux inutiles » font évidemment penser à cette autre peau « inutile » coupée lors de la circoncision. Dans la même période, Derrida évoque d'ailleurs explicitement l'analogie avec la circoncision : « et il a décidé, par cette circoncision rigoureuse, de se passer de mon corps, du corps de mes écrits » (C, 30). Nous verrons plus loin que l'entreprise de « *Circonfession* » vise une réappropriation du corps propre qui est intimement liée à la peau comme tissu textuel.

Circonfession ou circonfiction ?

Dans « *Circonfession* » comme dans les œuvres que nous avons abordées précédemment, l'autobiographie est à la fois revendiquée comme un nécessaire retour sur soi, mais mise en doute comme une vérité impossible à faire. Encore ici, c'est le *réfèrent* de l'autobiographie qui est en jeu : comment en effet se connaître soi-même, comment dire la vérité sur soi et, de surcroît, comment attester qu'une autobiographie est de bonne foi ? Chez Derrida, comme chez plusieurs autobiographes contemporains, la « vérité autobiographique » n'exclut pas la fiction puisque le rêve et le fantasme font partie intégrante du sujet. On peut donc s'attendre à ce que la confession tournoyante proposée dans « *Circonfession* » soit intimement et indistinctement liée à la fiction, un peu comme la « fiction documentaire » dont Derrida se revendique dans *Turner les mots*. Derrida dit devoir faire le deuil de « l'inavouable vérité, autrement dit, vous aurez fini par comprendre,

qu'une confession n'a rien à voir avec la vérité » (C, 103); plus loin, il parle d'« une vérité qui n'a plus rien à voir avec la vérité » (C, 126). « Une confession ne fait pas la vérité » (C, 74), elle ne fait que la simuler, liée d'avance « au blasphème, au simulacre, à l'imposture, au supplément de parjure qu'on appelle aveu » (C, 64). Prenons pour exemple cette scène étonnante où Derrida raconte une scène de sodomie :

À chaque date une goutte de sang suffit à laisser le géologiciel sur place, comme celle que tu vis perler dans le dos de la petite fille qui se laisse passivement enculer, à peine, avec des gestes sûrs mais aussi gauches que du mammifère à sa naissance, elle te sait bander sur le lit de ton père, tournée vers la radio (C, 230).

Puis suit une citation d'Augustin qui vient subtilement semer le doute : « *numquid mentior aut mixtione misceo neque distinguo lucidas cognitiones harum rerum in firmamento caeli et opera corporalia* », traduction : « Se peut-il que je vous mente, ou que je fasse un pêle-mêle, et ne distingue pas les claires connaissances de ce qui est au firmament du ciel, des œuvres corporelles...? » (XIII, XX, 27; cité dans C, 233-234). La question du mensonge est explicitement soulevée, mais comme elle faite en langue étrangère, elle peut échapper au lecteur qui ne prendrait pas la peine de lire la traduction à la fin de la période et qui se laisserait ainsi berné par l'aveu simulé. Dans son très beau *Portrait de Jacques Derrida en Jeune Saint Juif*, voici ce que Hélène Cixous écrit à ce sujet :

Voilà qu'au moment où il nous écrit cette scène d'enculage, arrive Augustin qui nie en latin : peut-être que je vous mens, peut-être que vous avez cru que c'était réel, mais c'était peut-être un fantasme. En latin, *vous suivez ?* Ou bien vous le perdez, votre latin ? Votre lutineur de petite fille. C'est de *vous*, lecteur, que l'on se moque¹⁰.

Comment croire quoi que ce soit dans une telle dissémination du doute, dans une telle exhibition du mensonge ? Rien n'est sûr et c'est précisément là l'intérêt de ce type d'autobiographie qui ne cherche pas à départager le vrai du faux, mais qui fait cohabiter les deux. Car bien que le contenu de « Circonfession », et notamment l'agonie de la mère, fasse appel à de « vrais » biographèmes, le fantasme et la fiction ne s'y mêlent pas moins.

Celui qui dit « je parjure comme je respire » (C, 98) est le premier à souffrir de l'absence d'un témoin de lui, de l'absence d'un référent fiable qui permettrait sa

¹⁰ Hélène Cixous, *Portrait de Jacques Derrida en Jeune Saint Juif*, Paris, Galilée, coll. « Lignes fictives », 2001, p. 96.

reconstitution. Nous verrons plus loin dans ce chapitre que Derrida tentera cet impossible « remembrement » en rejouant la scène fantasmatique de sa circoncision pour essayer de la faire sienne. Mais pour l'instant, soulignons surtout que s'il y a dans le texte une telle contamination de la fiction, c'est que le philosophe est dépossédé de sa propre vérité. C'est pourquoi il ne peut se reconnaître qu'à travers des figures disjointes et fuyantes :

je n'ai sans doute jamais su aimer, autrement qu'à la place (double, avec cloison interne et remplaçabilité essentielle, renvoi vers l'absence de l'autre) d'une figure inconnue de moi, harcelant le misérable mais inépuisable narcissisme filial de ce qui se donne en moi (C, 198-199).

Dans cet extrait transparaît l'absence radicale du sujet jeté dans la substitution infinie et l'inaccessibilité à soi, passivement travaillé par « ce qui se donne en moi » et aimant « à la place d'une figure *inconnue* de moi » (nous soulignons), c'est-à-dire à la fois d'une figure étrangère que je ne connais pas et d'une figure *de moi* qui (m')est inconnue. Dépourvu d'ipséité « pure » (s'il y en a), le philosophe se cherche à travers l'autre : « voir l'autre se confesser et par-là vous, vous-même, *vous* confessant, *vous* avouer, vous ma chute, en une effusion de reconnaissance » (C, 195). Dans cette phrase grammaticalement disjointe, les personnes ne sont plus identifiables : il est impossible de savoir qui est ce « vous » répété, s'il s'agit de proches auxquels Derrida s'adresserait ou de lui-même, dépersonnalisé. L'autre a littéralement envahi le discours.

Une autre conséquence de cette contamination est la prolifération des « moi », sans instance centralisatrice : « Je ne suis, je ne pense, je ne retrouve mes esprits car j'en ai plus d'un qui se partagent mon corps, contre-vérités que je suis, à les laisser plutôt se multiplier en moi, sans contrepartie narcissique » (C, 236). Les « contre-vérités que je suis » suggèrent non seulement un moi clivé, mais également un écart entre l'instance incertaine qui dit « je » et la « vérité » de son être comme contre-vérité. Ainsi, le projet de « Circonfession » visant à proposer un contre-exemple à la systématisation de Bennington mime la configuration même du sujet qui est toujours déterminé par l'hétérogénéité et la contradiction qui se loge en lui. De plus, le « je suis » (dans « les contre-vérités que je suis ») est porteur d'une ambiguïté sémantique soulevant un autre enjeu omniprésent dans toute l'œuvre autobiographique du philosophe. Il est impossible de dire si « je suis » fait référence au verbe « être » ou au verbe « suivre » : Derrida joue sur ces deux sens simultanés et fait cohabiter l'être et la succession ou l'écart impliqué par le verbe

« suivre ». L'« être » derridien est sous-tendu par la distance inestimable du « suivre ». En ceci, le fondement de l'autobiographie comme ontologie, identité et présence à soi est subverti par l'image de la succession qui implique un décalage spatial et symbolique par rapport à soi, bref par une disjointure inhérente au sujet.

Une autre altérité interne se manifeste dans le texte. En pleine écriture de « Circonfession », Derrida est frappé par une soudaine paralysie faciale qui affecte la moitié de son visage et qui le défigure, le scinde, le « dissymétrise ». Partie sans laisser de traces visibles, cette maladie aura pourtant laissé sa trace à l'intérieur, elle aura installé au sein du sujet un sentiment d'étrangeté : « je ne suis plus le même depuis la PF, dont les signes semblent effacés alors que je sais n'être plus le même, la même *persona* » (C, 117). Dans la même période, le philosophe écrit : « la défiguration te rappelle que tu n'habites pas ton visage parce que tu as trop de lieux » (C, 118). Défiguré, Derrida est aussi exproprié de son visage qu'il ne peut habiter, dont il ne peut être maître puisque son « moi » multiple est disséminé en plusieurs lieux. Ainsi la paralysie faciale agit comme une métonymie du désajointement du sujet : la scission au centre du visage et la passivité dans cette dissymétrie représentent bien la nature essentiellement disjointe de la subjectivité qui n'arrive jamais à coïncider avec elle-même.

Textuellement, la non-coïncidence ou l'intervalle entre soi et soi transparaît dans les nombreux déboîtement syntaxiques à l'œuvre dans les textes autobiographiques de Derrida, mais également dans une récurrence grammaticale particulièrement présente dans « Circonfession ». Voyons d'abord ce court passage où Derrida parle des notes, iconographies, documents et traités sur la circoncision qu'il accumule dans son grenier dans le but d'écrire un livre sur la circoncision dans le monde « en vue de ma seule circoncision, la circoncision de moi » (C, 60). Dans un mouvement de correction ou d'ajout au discours, Derrida juxtapose à « ma seule circoncision » « la circoncision de moi ». Ailleurs, il dit « la mort de moi » (C, 179) plutôt que « ma mort », « la conscience de moi » (C, 211) plutôt que « ma conscience » et « la conception de moi » (C, 256) plutôt que « ma conception », comme s'il éprouvait un malaise à employer, dans certaines circonstances, un adjectif possessif, sentant que les noms (la circoncision, la mort, la conscience, la conception) ne lui appartiennent pas tout à fait. Il préfère donc la distance que le complément du nom

introduit. Le « moi » comme complément du nom (par exemple, dans « la mort de moi »), c'est le « moi » comme subordonné à un nom dont il n'est pas propriétaire, c'est le « moi » comme ajout et non comme possesseur. Syntactiquement, la structure du complément du nom instaure une distance supplémentaire entre le « moi » et le nom dont il est le complément et ainsi maintient l'écart entre le sujet et ce qui devrait le toucher le plus intimement (la conception, la circoncision, la conscience, la mort). Un phénomène semblable se produit ici : « *C'est sur ce ci, la "ma" circoncision, que se rassemble l'opus autobiathanatohétérographique ininterrompu* » (C, 198). La difficulté qu'éprouve Derrida à faire *sienne* la circoncision lui fait douter de l'adjectif possessif « ma » à un point tel qu'il doit non seulement le mettre entre guillemets comme un corps étranger, mais également le disjoindre en lui juxtaposant l'article défini « la ». La même chose se produit lorsque le philosophe écrit « le "ma vie" » (C, 212) : ici, ce n'est pas seulement la propriété, mais aussi le concept de vie qui est mis en doute dans cette dislocation qui est d'autant plus frappante qu'elle juxtapose deux déterminants de genre différent (« le » et « ma »). Ce sont là encore des formes de disjointure identitaire se faisant ressentir dans la grammaire même.

« Circonfession » met en scène un sujet privé de toute propriété et tenu à distance de lui-même, un sujet dont l'« être-avec (soi-même) » se double d'un « être-sans ». Comment un tel sujet peut-il répondre au titre de la collection du Seuil, « Les Contemporains », dans laquelle s'inscrit l'ouvrage ? Comment un « moi » qui s'échappe à soi-même peut-il être *avec* le temps, avec *son* temps, avec les autres qui partagent la même époque et qui, d'une certaine manière, vivent *avec* lui ? « On n'écrit qu'au moment de fausser compagnie au contemporain » (C, 63), soutient le philosophe qui revient à la charge au début de la période suivante en disant « je ne suis le contemporain d'aucun de ceux que j'avais nommés hier » (C, 65). Comment Derrida pourrait-il revendiquer sa contemporanéité avec quiconque alors qu'il n'est pas même le contemporain de lui-même ? Selon Hélène Cixous,

c'est cette non-contemporanéité avec tout autre il est dans ce rapport non-contemporain. Avec lui-même. Il n'est pas ensemble avec lui-même. C'est ce divorce – le mot lui vient dans son *Tourner les mots* – qu'il prononce d'avec lui-même. Il se tutoie lui-même et se dit : tu es avec moi et je ne suis pas avec toi¹¹.

¹¹ *Ibid.*, p. 111.

Comme l'Acteur flottant au-dessus de son image dans le film *D'ailleurs Derrida*, comme le courrier de Marathon mort une heure avant d'arriver à Athènes, « [il] se court après, il se court, il secourt, il est le héros et le penseur du contretemps¹² ». Commentant dans *Spectres de Marx* cette phrase de Hamlet, « *The time is out of joint* », Derrida réfléchit sur l'impossible concordance du temps, sur l'anachronie inhérente à toute temporalité :

Mais si l'ajointement en général, si la jointure du « *joint* » suppose d'abord l'ajointement, la justesse ou la justice du temps, l'être-avec-soi ou la concordance du temps, que se passe-t-il quand le *temps lui-même* devient « *out of joint* », disjoint, désajusté, disharmonique, en dérangement, désaccordé ou injuste ? *Anachronique*¹³ ?

Le deuil au cœur de l'autobiographie

La mort est inscrite au cœur de « Circonfession » : Derrida écrit son texte de janvier 1989 à avril 1990, pendant la longue agonie de sa mère. À tout moment, la mort peut survenir, elle peut rattraper dans sa course la confession qui s'exécute. Si dans son pseudo-aveu Derrida brouille volontairement les frontières entre la vérité et la fiction, le texte de « Circonfession » demeure intrinsèquement lié à un biographème « réel » (bien qu'il soit abordé à la fois de manière factuelle, onirique et fantasmatique), mais dans une temporalité inversée. En effet, l'autobiographie n'est pas ici *rétrospective* en ce sens qu'elle ne relate pas un événement passé, mais bien *prospective* puisqu'elle dépend en son *dedans*, dans sa textualité même d'un événement à *venir*, un événement à la fois imprévisible et inévitable. Néanmoins, ce deuil se fait sobrement, à distance, en passant – comme souvent chez Derrida – par l'autre, par le deuil d'un autre. Comme le font remarquer Pascale-Anne Brault et Michael Naas dans l'introduction de *Chaque fois unique, la fin du monde*¹⁴, Derrida porte le deuil de sa mère en suivant celui de saint Augustin, c'est-à-dire non seulement à travers les paroles d'un autre, mais également à travers une *autre langue*. Mentionnons au passage qu'il est significatif que cette langue latine citée longuement tout au long de « Circonfession » soit précisément une *langue morte*, une langue qui a cessé d'évoluer, de vivre et qui n'existe qu'en tant que vestige, ruine ou cadavre au cœur d'un texte qui, lui, fait constamment bouger la langue en créant des associations inédites, des néologismes ou des mots-valise.

¹² *Ibid.*, p. 44.

¹³ Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, *op. cit.*, p. 48.

¹⁴ Pascale-Anne Brault et Michael Naas, « Introduction », dans Jacques Derrida, *Chaque fois unique, la fin du monde*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2003, p.15-56.

Il semble que la disparition de la mère soit un puissant déclencheur d'autobiographie : on n'a qu'à penser, parmi les exemples les plus connus, à saint Augustin (abondamment cité par Derrida) qui consacre six chapitres de ses *Confessions* à la mort de sa mère et à Rousseau qui commence ses *Confessions* par sa triste naissance qui a coûté la vie à sa mère, figure qu'il ne cessera de rechercher par la suite à travers tant de substituts. Plus près de nous, Roland Barthes propose dans « Délibération¹⁵ » deux fragments d'un journal intime qu'il a déjà tenté de tenir : le plus long a été écrit pendant la maladie de sa mère, comme « Circonfession » de Derrida, comme si la dégradation de la figure maternelle dans la maladie et l'éventualité de sa disparition déclenchaient un désir d'autobiographie, un désir de s'écrire, de s'archiver avant la fin de l'autre. Derrida écrit donc pour consigner les derniers instants de sa mère, pour enregistrer ses dernières paroles : « mais pourquoi je me le demande, confier au bas de ce livre ce que furent les dernières phrases plus ou moins intelligibles de ma mère, encore vivante au moment où j'écris ceci » (C, 23). Derrida exprime quelques réticences, voire quelques remords à l'idée de « publier sa fin, d'en exhiber les derniers souffles et pis encore, à des fins que d'aucuns pourraient juger littéraires » (C, 38), mais, reprend-il aussitôt, « ne me sentirais-je pas aussi coupable, ne le serais-je pas en vérité si j'écrivais ici de moi sans garder la moindre trace d'elle » (C, 38). Le philosophe formule un dilemme semblable – est-il préférable de parler de la mort ou de la laisser nous envahir en nous taisant ? – dans un texte lu aux funérailles de Louis Althusser :

D'avance je le savais, je serai incapable aujourd'hui de parler, de trouver, comme on dit, les mots.

Pardonnez-moi de lire, et de lire non pas ce que je crois devoir dire – sait-on jamais ce qu'il faut dire en un tel moment ? – mais juste de quoi ne pas laisser le silence l'emporter sur tout, juste par lambeaux ce que j'ai pu arracher au silence au fond duquel je serais, comme vous sans doute, tenté de m'enfermer à cet instant¹⁶.

Comment éviter l'indécence de parler à *la place* de l'autre, mort ou mourant ? Comment éviter de substituer complètement sa parole à celle que le proche n'a plus (et c'est le cas de la mère amnésique dont le langage devient incohérent) ? Il s'agit d'employer les mots de l'autre en le citant, comme Derrida le fait dans tous les textes de *Chaque fois*

¹⁵ Roland Barthes. « Délibération », *Tel Quel*, n° 82, hiver 1979, p. 8-18.

¹⁶ Jacques Derrida, *Chaque fois unique, la fin du monde*, op. cit., p. 145.

unique, la fin du monde présentés lors de funérailles ou de cérémonies commémoratives de personnages publics plus ou moins connus. À ce propos, citons encore Pascale-Anne Brault et Michael Naas :

En une apparente concession au genre, Derrida cite dans chacun de ces textes les paroles du mort – et souvent fort longuement. Il faut, cependant, tenir compte de ce qui a été dit sur l'intériorisation et le statut de l'autre "en nous"; il semble bien que la citation soit en fait utilisée alors comme une forme d'intériorisation textuelle, que les paroles du mort soient incorporées non pas simplement pour faire partie du texte, mais bel et bien pour agir en tant que point d'altérité infinie au sein du texte, comme si ceci était la loi du texte. Il semble que la "rhétorique du deuil" de Derrida emprunte bien au schème de l'intériorisation; elle convertit ainsi la citation d'un geste dicté par le genre en une autre conséquence de la force métonymique du deuil¹⁷.

La citation serait ainsi une manière d'intérioriser l'autre, comme jadis, dans certaines tribus, l'on devait *manger* le mort pour l'intérioriser et le faire vivre en soi. Dans le cas de la mère dans « Circonfession », Derrida prend soin d'enregistrer çà et là quelques paroles, quelques expressions en guise de remplacement au corps qui se dégrade. Néanmoins, cette dimension n'est pas la plus importante dans « Circonfession », car si un des acteurs de cette scène est touché par la question de la citation, c'est bien Derrida lui-même, privé de son corpus, de sa textualité, de sa grammaire par le « géologiciel » de Bennington. En ceci, on peut dire que la coupure imposée à Derrida par la non-citation est non seulement une circoncision de son corps/corpus, mais également une forme de mort qui lui est infligée.

L'écriture est, dans son fondement même, liée à la mort, à la disparition : Derrida explique qu'elle ne prend tout son sens que dans la perspective de l'absence du destinataire. Comme le résume Geoffrey Bennington dans « Derridabase »,

L'écriture communique ma pensée loin de moi, pendant mon absence, même après ma mort. Au moment de lire ma lettre, le destinataire sait que je peux être mort pendant le temps, si minime soit-il, entre le moment où la lettre a été terminée et celui de sa réception. [...] Ma mortalité (ma finitude, donc) est ainsi inscrite dans tout ce que j'inscris¹⁸.

¹⁷ Pascale-Anne Brault et Michael Naas, « Introduction », dans Jacques Derrida, *Chaque fois unique, la fin du monde*, op. cit., p.43.

¹⁸ Geoffrey Bennington, « Derridabase », dans Jacques Derrida, op. cit., p. 51-52.

Dans « La pharmacie de Platon », Derrida tente notamment de comprendre, en convoquant des mythes antiques, pourquoi l'écriture a été dévalorisée au profit de la parole vive. Il écrit que chez les Égyptiens, « le dieu de l'écriture est aussi, cela va de soi, le dieu de la mort. N'oublions pas que, dans *Phèdre*, on reprochera aussi à l'invention du *pharmakon* de substituer le signe essoufflé à la parole vivante, de prétendre se passer du père (vivant et source de vie) du *logos*¹⁹ ». Écriture et absence sont intrinsèquement liées. Contre la pensée métaphysique qui, depuis Platon, a dévalorisé l'écriture parce qu'elle ne semblait être que le pâle reflet, que le substitut d'une présence pleine, Derrida soutient que la substitution est généralisée et que la présence, loin d'être pleine, glisse sans cesse entre les doigts; il se rapporte ainsi à l'écriture comme à l'emblème d'une absence, d'une mort gisant au cœur de toute présence, de toute vie. L'écriture est en ce sens une forme considérable de disjointure puisqu'elle implique la cohabitation simultanée de l'« avec » et du « sans ».

« Cette écriture ainsi *promise à la mort* » (C, 135), comme une fiancée funèbre, « cette phrase qui semble porter la mort qui la porte [la mère] » (C, 44) est elle-même portée par la mort, une mort suspendue, différée de période en période. Le deuil a lieu dans l'écriture même. Ce sont des mots, des extraits de carnet, des phrases tournantes, que Derrida utilise « pour accompagner [sa] mère dans sa mort » (C, 220); chaque période est une bande servant à momifier la mère, « comme si je procédais à l'embaumement interminable de Maman vivante, survivante ou mourante, en l'entourant fermement de mes 59 bandes de prières » (C, 241). L'entreprise de « Circonfession » est donc une forme d'inhumation de la mère où les mots tiennent lieu de terre : « [...] pour dénoncer au réveil ce que je fais ici, manquer ma mère ou lui manquer, *l'ensevelir déjà sous le mot et la pleurer ès lettres* » (C, 243, nous soulignons). Pleurer quelqu'un « ès lettres », confier à l'écriture le travail de deuil, c'est toujours risquer de « manquer » l'autre, ou de « lui manquer » en se réfugiant dans le langage, c'est toujours risquer de passer à côté de cela même qu'il s'agissait d'archiver.

Mais, peut-on se demander, est-il possible de coïncider, de ne pas « passer à côté » en accompagnant quelqu'un dans la mort ? Et d'abord ce syntagme, *accompagner dans la*

¹⁹ Jacques Derrida, « La pharmacie de Platon », *La Dissémination*, op. cit., p. 113-114.

mort, est-il même concevable ? Jusqu'où peut aller un tel accompagnement ? Quel type d'« être-avec » ou de « voyager avec²⁰ » sous-tend-il ? Se *joindre* à l'autre dans sa marche vers la mort ne peut se faire que de manière *disjointe*, dans l'écart infini entre celui qui part et celui qui reste. Quoi qu'il en soit, Derrida tente de déjouer cet écart : superposant réalité et fiction, il s' imagine mourant à la place de l'autre, il se substitue à la mère agonisante, dans la mort comme dans la confession. En effet, comme Augustin, c'est sa mère que Derrida confesse en se « circonfassant » :

Comme lui [saint Augustin], en toute hâte, je confesse ma mère, on confesse toujours l'autre, je me confesse veut dire je confesse ma mère veut dire j'avoue faire avouer ma mère, *je la fais parler en moi*, devant moi, d'où toutes ces questions au bord de son lit comme si j'espérais de sa bouche la révélation du péché enfin, sans croire que tout revienne ici à tourner autour d'une *faute de la mère portée en moi* [...]. (C, 139, nous soulignons)

Les figures de substitution à la mère sont nombreuses : Derrida voit se multiplier les « *escarres sur le corps de la mère comme sur le mien* » (C, 90, nous soulignons) et dit qu'il « devait toujours pleurer sur lui-même *avec les larmes de sa mère* » (C, 114, nous soulignons). Ici, dans cette phrase contournée où les sujets ne sont plus délimités, les identités se brouillent et deviennent interchangeable : « c'est comme si pour toi j'avais changé de nom sans qu'elle le sût et ma présence alors devient enfin l'absence qu'elle fut toujours » (C, 170). Le renversement de la présence à l'absence se double d'un changement de personne du fils à la mère : ainsi « ma présence » devient « l'absence qu'elle fut toujours ». Craignant, mais anticipant déjà l'interruption qui viendra couper l'aveu, l'auteur de « Circonfession » se demande

à chaque instant si elle vivra encore, ayant toutefois cessé de me connaître, quand j'arriverai au bout de cette phrase qui semble porter la mort qui la porte, si elle vivra assez pour me laisser le temps de tous ces aveux, et de multiplier les scènes où je me vois seul mourir. (C, 44)

Ainsi, l'anticipation de la mort de l'autre se double de celle de sa propre mort. Mais le philosophe n'est-il pas déjà mort aux yeux de sa mère amnésique qui a « cessé de [le] connaître » ?

²⁰ Pour une analyse plus détaillée du « voyager avec », se reporter au chapitre II sur *La Contre-Allée*.

L'agonie de la mère fait donc rapidement basculer Derrida dans le fantasme de sa propre mort :

Et, cependant, ce n'est pas seulement la mort de la mère d'Augustin, ou celle de sa propre mère, qu'il tente d'aborder de cette façon, mais sa propre mort. Car à travers les larmes qu'il tente de retenir dans le deuil de sa mère, il se voit déjà, ou imagine, ses propres enfants face à sa mort à lui ²¹.

Tout commence à la septième période, par une phrase de la mère, « J'ai envie de me tuer », phrase qui, dit Derrida, « est une phrase de moi, de moi tout craché, mais connue de moi seul, la mise en scène d'un suicide et la décision fictive mais combien motivée, convaincue et sérieuse, de mettre fin à mes jours » (C, 39). Partant de la fiction d'un suicide, Derrida en vient à prendre la place de la mère mourante et à imaginer sa mort : « je me vois mort coupé de vous en vos mémoires que j'aime et je pleure comme mes propres enfants au bord de ma tombe » (C, 41). Dans l'avant-dernière période, Derrida raconte un rêve qu'il avait inscrit dans son carnet : une amie lui offre un livre qui comporte trois livres dont les titres sont « 1. *My mother myself* [...], 2. *The village people*, 3. *THE MOURNING WELL !!* » (C, 284). Le troisième titre, « *THE MOURNING WELL* », mis en valeur par les majuscules et le double point d'exclamation, suggère un rapport à la mort et au deuil qui peut être entendu de deux manières : on peut soit considérer le mot « *well* » comme un adverbe, ce qui donne « *mourning well* », « bien porter le deuil », soit comprendre « *well* » comme un nom (comme le déterminant « *the* » le suggère), ce qui donne « le puits du deuil ». Pourquoi un puits? Il y a d'abord dans le puits l'idée d'une présence latente et souterraine d'eau comme de mort, mais également une symbolique aquatique qui peut être reliée à la mère. Hélène Cixous, sans toutefois faire le lien avec the « *mourning well* », parle aussi de l'image du puits : « Mais il écrit près d'elle [la mère], avec ses lettres, autour d'elle, depuis son puits inépuisable, depuis El-Biar (le puits en arabe) terre qu'elle est fendue par ses eaux par son déferlement renouvelé²² ». El-Biar, le puits, le premier lieu, serait donc aussi chargé de deuil. Quant au premier titre, « *my mother myself* », « ma mère moi-même », sans virgule entre les deux entités, il exhibe la remplaçabilité qui existe entre la mère et le fils tout en reliant dans un même rêve, dans un même *livre* rêvé, cette dynamique de substitution à la mort et au deuil. Ainsi, de multiples façons, la course de

²¹ Pascale-Anne Brault et Michael Naas, « Introduction », dans Jacques Derrida, *Chaque fois unique, la fin du monde*, op. cit., p. 43-44.

²² Hélène Cixous, *Portrait de Jacques Derrida en Jeune Saint Juif*, op.cit., p. 38.

l'écriture contre la mort se transforme en « course contre la mort [...] *entre Esther et moi* » (C, 108, nous soulignons). Mais, peut-on se demander, si l'écriture est dans son fondement reliée à la mort, l'autobiographie n'est-elle pas toujours porteuse de la mort de soi ? Pleinement réalisée dans le posthume, n'est-elle pas une forme de deuil de soi ?

Se voir mourir à la place de l'autre est une façon de l'accompagner dans la mort – la seule peut-être –, mais c'est également une conséquence du mouvement de substitution, de remplacement, de supplémentarité qui se trame dans toute l'œuvre du philosophe. Dans « Circonfession », Derrida parle beaucoup de ses deux frères disparus, l'un, Paul Moïse, mort en 1929, un an avant sa naissance et l'autre, Norbert Pinhas, mort en 1940 à l'âge de deux ans. Dès lors, le jeune Jacques devient « le seul remplaçant » (C, 53). Dans son *Portrait de Jacques Derrida en Jeune Saint Juif*, Hélène Cixous écrit sur cette question de la substitution angoissante aux frères morts :

[...] à la place du remplaçant qu'il est en tant que fils, un fils dans la série des fils, tous mortels naturellement, mais lui seul vivant comme remplaçant, lui vivant avec deux morts à ses côtés l'un avant et l'autre après, lui tenant pour sa mère la place des fils perdus, lui vivant pour trois, un vivant et deux morts, il n'y pense jamais, sauf en tremblant et se dérochant à l'impossible remplacement, mais en imagination tourmentée, implacable poète de l'inconscient, il croit voir sa mère l'aimer pour l'autre, ce n'est pas lui qu'elle aime en tremblant c'est lui qu'elle croit aimer en tremblant pour un autre. Croit-il²³.

La substitution se fait surtout ressentir lorsque Derrida anticipe sa mort : même en mourant, il resterait le remplaçant puisqu'il mourrait *comme ses frères morts*. Ainsi, privé de sa pleine singularité dans la vie, il est également privé de sa mort qui ne lui appartient pas totalement : « je remplaçais déjà le mort, et la peur qui me tue devant la mort, la "mienne", c'est non la peur de mourir, comme ce serait simple, mais de remplacer encore un mort avant d'avoir pu mourir moi-même, moi-même, tu m'entends – non » (C, 203). Le philosophe est à ce point dépossédé que même le pronom possessif « mienne » doit être mis entre guillemets comme marque de non-appartenance. Cette expropriation insupportable de soi dans la perte même qu'est la mort infléchit le ton de la période qui, dans ses dernières notes, bascule – et c'est le seul endroit où cela arrive dans « Circonfession » – dans la colère, une colère jalouse : on sent monter le ton dans la répétition du « moi-même », puis encore davantage dans l'appel désespéré du « tu m'entends », mais le tiret et le « non »

²³ *Ibid.*, p. 16.

brusque mais à peine murmuré sur l'enregistrement audio, le « non » de la mère (vraisemblablement, puisque c'est *pour* elle et *par* elle que s'instaure la substitution), font chuter le ton en plongeant le sujet dans une incompréhension abyssale suivie de silence.

Ces enjeux apparaissent explicitement dans ce passage de la cinquante-deuxième période :

Au moment où le cadet que je suis n'a pas succédé à l'aîné, René Abraham, mais au second, Paul Moïse, mort je ne sais comment ni de quoi quelques mois avant la conception de moi, qui fus donc comme le jumeau d'un mort qui dut mourir rue Saint-Augustin à Alger où l'on dut me ramener moi-même quelques semaines après ma naissance. (C, 256)

Soulignons d'abord l'allitération qui, par la répétition du son « K » (phonèmes soulignés dans l'extrait qui suit), donne à la phrase un aspect cahoteux et un effet tout contraire à la fluidité : « [...] mort je ne sais comment ni de quoi quelques mois avant la conception de moi, qui fus donc comme le jumeau d'un mort qui dut [...] ». Dans cet extrait se retrouve l'ambiguïté sémantique du « je suis » que nous avons commentée plus haut. « Le cadet que je suis » condense deux significations : le syntagme peut s'entendre au sens du verbe « être » et suggérer que Jacques *est* le cadet (de l'autre cadet, Paul Moïse, ou de l'aîné, René Abraham), ou encore, il peut être pris au sens du verbe « suivre » et signifier ainsi que Jacques suit, seconde, succède au cadet qu'est Paul Moïse. Aussi, dans la phrase « le jumeau d'un mort qui *dut* mourir rue Saint Augustin à Alger où l'on *dut* me ramener moi-même quelques semaines après ma naissance » (nous soulignons), la répétition de « dut » pour la mort de Paul Moïse et pour la naissance de Jacques montre l'étroite proximité entre ces deux événements, comme si le second venait suppléer au premier. De plus, dans cette phrase où Derrida se désigne comme « le jumeau d'un mort qui dut mourir », le registre de la mort est répété deux fois en l'espace de quatre mots, ce qui suggère un redoublement de la mort : la mort de Paul Moïse est double puisqu'elle aura encore lieu lorsque Jacques mourra; de même, la mort de ce dernier est déjà hantée par son double, celle de Paul Moïse, le jumeau mort. Sur cette question des jumeaux, Derrida évoque dans « Circonfession » « la jalousie d'Esau et de Jacob, de Moïse et d'Abraham, double de doubles, l'un à l'autre dédiés » (C, 262) et cite saint Augustin qui écrit :

Alors je concentrai ma réflexion sur ceux qui naissent jumeaux. Dans la plupart des cas, il sortent du sein maternel en se suivant l'un l'autre de si près que ce peu de temps qui les sépare, quelque importance qu'on s'efforce de lui donner dans l'ordre

de la nature, échappe inévitablement à l'observation humaine : il est absolument impossible de le consigner sur le tableau que l'astrologue devra examiner pour en tirer un horoscope vrai. Et l'horoscope ne sera pas vrai, car, ayant sous les yeux le même tableau, l'astrologue aurait dû faire les mêmes prédictions sur Esaü et sur Jacob; or, ils n'eurent pas le même sort l'un et l'autre (VII, VI, 10; cité dans *C*, 259)

Derrida est obsédé par la figure du double qu'il trouve dans son faux jumeau, par l'intervalle imperceptible qui sépare les deux frères et surtout, par la substitution, la remplaçabilité que permet cet écart si ténu. L'histoire des jumeaux Esaü et Jacob (dont on remarque l'étroite parenté avec Jacques qui se désigne d'ailleurs sous ce nom à quelques reprises) en est une de remplacement : né le premier, Esaü vend son droit d'aînesse à Jacob et lui doit donc obéissance; de surcroît, Isaac, le père des jumeaux devenu presque aveugle, est trompé par sa femme Rébecca qui fait bénir Jacob à la place d'Esaü en guise d'aîné. Comme Jacob, il est béni à la place d'un autre, *blessed*, à la fois élu et blessé par la substitution.

Toutes ces scènes de substitution – et le texte de Cixous cité plus haut le suggère bien – sont imaginées depuis la mère, à sa place puisque le philosophe croit être pour elle un remplaçant qu'elle pleurerait par peur qu'il ne subisse le même sort que les deux autres fils : « elle n'aura jamais su que ma peur de la mort n'aura fait que réfléchir la sienne, je veux dire ma mort *pour elle* dont je percevais l'angoisse à chacune de mes maladies » (*C*, 197). Substitut de deux morts, Derrida aura toujours été mourant et pleuré comme tel par sa mère survivante, cette mère qui aura toujours craint de le voir mourir avant elle. La « course contre la mort [...] *entre* Esther et moi » (*C*, 108) se double donc d'un sens supplémentaire : plus qu'une substitution à l'agonisante, cette course implique que Derrida entretienne avec sa propre mort un rapport qui soit d'avance largement déterminé par l'autre. « Et si ma mère, poursuit Derrida, a ainsi porté ma peur de la mort, je crains de mourir de n'avoir plus peur de la mort après la sienne » (*C*, 197) : emportant avec elle la peur de la mort de son fils, ce dernier craint mourir lorsque sa mère cessera précisément d'être la survivante. Et c'est sans doute *aussi* pour cette raison que la mort de la mère amène Derrida à anticiper sa propre mort.

La dissémination de la mort dans « Circonfession » infléchit la temporalité de l'autobiographie qui, travaillée également par la présence et l'absence, ne peut être que

disjointe. Le temps par excellence de la disjointure et de la mort est sans aucun doute « cette catégorie grammaticale si indispensable mais si déficiente du futur antérieur » (C, 133). Ce temps disséminé dans toute l'œuvre autobiographique du philosophe instaure un *futur rapport passé* à soi : dire « j'aurai été », c'est anticiper l'absence à venir pour parler au passé d'un être qui ne sera plus. Dans une thèse sur l'écriture de soi et l'anticipation de la mort, Isabelle Décarie étudie les temporalités à l'œuvre dans la thanatographie et insiste sur les torsions temporelles qui mettent en scène un rapport nouveau à la vie, à la mort et donc au temps. Bien qu'il soit le temps de la mort, « c'est pourtant le futur antérieur qui traduit avec le plus de justesse le travail de (dé)construction du temps à l'œuvre dans les textes analysés²⁴ ». Chez Derrida, la « contamination » du futur antérieur établit une semblable déconstruction en instaurant une temporalité inédite où les frontières entre les trois instances temporelles, le passé, le présent et le futur, sont poreuses. Pour Derrida, ces trois instances s'entrecroisent et s'interpénètrent. Le texte de « Circonfession » fait cohabiter la naissance et la mort, l'origine et la fin, la généalogie et l'eschatologie : celui qui se dit « le dernier des eschatologistes » (C, 74) comme il se dit le « dernier des Juifs » (C, 178) vit « dans l'imminence de la fin en *flash back*, et comme pas un j'ai fait de l'*eschaton* un blason de ma généalogie » (C, 74). « L'imminence de la fin en *flash back* », c'est le futur anticipé à partir du présent, mais vu en *flash back*, donc en tant que passé : les trois instances sont condensées, à la fois séparées et inséparables. Le rapport complexe au temps qui fait de Derrida, comme nous l'avons vu plus haut, un non-contemporain de soi, s'exprime explicitement dans sa

compulsion à doubler chaque seconde, comme une voiture l'autre, à la dédoubler plutôt en y surimprimant d'avance le négatif d'une photographie prise avec un dispositif « retard », la mémoire de qui me survit pour assister à ma disparition, interprète ou se repasse le film, et déjà je les surprends à me voir couché sur le dos, au fond de ma terre (C, 40-41)

Les instances temporelles qui ont toujours été séparées se superposent, s'interpénètrent lorsque Derrida parle de *doubler* chaque seconde en la dédoublant ou en la divisant pour la dépasser, anticipe la *mémoire* (regard du présent vers le passé) du moment ultime (regard du présent vers le futur) ou fait cohabiter dans le présent une surimpression effectuée *d'avance* et un dispositif *retard*. L'avance et le retard, très proches du

²⁴ Isabelle Décarie, *Thanatographies. Écriture de soi et anticipation de la mort chez Hervé Guibert, Marguerite Duras et Marcel Proust*, Département d'études françaises, Université de Montréal, 2000, p. 19.

disjointe. Le temps par excellence de la disjointure et de la mort est sans aucun doute « cette catégorie grammaticale si indispensable mais si déficiente du futur antérieur » (C, 133). Ce temps disséminé dans toute l'œuvre autobiographique du philosophe instaure un *futur rapport passé* à soi : dire « j'aurai été », c'est anticiper l'absence à venir pour parler au passé d'un être qui ne sera plus. Dans une thèse sur l'écriture de soi et l'anticipation de la mort, Isabelle Décarie étudie les temporalités à l'œuvre dans la thanatographie et insiste sur les torsions temporelles qui mettent en scène un rapport nouveau à la vie, à la mort et donc au temps. Bien qu'il soit le temps de la mort, « c'est pourtant le futur antérieur qui traduit avec le plus de justesse le travail de (dé)construction du temps à l'œuvre dans les textes analysés²⁴ ». Chez Derrida, la « contamination » du futur antérieur établit une semblable déconstruction en instaurant une temporalité inédite où les frontières entre les trois instances temporelles, le passé, le présent et le futur, sont poreuses. Pour Derrida, ces trois instances s'entrecroisent et s'interpénètrent. Le texte de « Circonfession » fait cohabiter la naissance et la mort, l'origine et la fin, la généalogie et l'eschatologie : celui qui se dit « le dernier des eschatologistes » (C, 74) comme il se dit le « dernier des Juifs » (C, 178) vit « dans l'imminence de la fin en *flash back*, et comme pas un j'ai fait de l'*eschaton* un blason de ma généalogie » (C, 74). « L'imminence de la fin en *flash back* », c'est le futur anticipé à partir du présent, mais vu en *flash back*, donc en tant que passé : les trois instances sont condensées, à la fois séparés et inséparables. Le rapport complexe au temps qui fait de Derrida, comme nous l'avons vu plus haut, un non-contemporain de soi, s'exprime explicitement dans sa

compulsion à doubler chaque seconde, comme une voiture l'autre, à la dédoubler plutôt en y surimprimant d'avance le négatif d'une photographie prise avec un dispositif "retard", la mémoire de qui me survit pour assister à ma disparition, interprète ou se repasse le film, et déjà je les surprends à me voir couché sur le dos, au fond de ma terre (C, 40-41)

Les instances temporelles qui ont toujours été séparées se superposent, s'interpénètrent lorsque Derrida parle de *doubler* chaque seconde en la dédoublant ou en la divisant pour la dépasser, anticipe la *mémoire* (regard du présent vers le passé) du moment ultime (regard du présent vers le futur) ou fait cohabiter dans le présent une surimpression effectuée *d'avance* et un dispositif *retard*. L'avance et le retard, très proches du

²⁴ Isabelle Décarie, *Thanatographies. Écriture de soi et anticipation de la mort chez Hervé Guibert, Marguerite Duras et Marcel Proust*, Département d'études françaises, Université de Montréal, 2000, p. 19.

désajointement du futur antérieur, semblent être des formes particulièrement porteuses de non-contemporanéité, d'un temps qui ne coïncide pas avec lui-même, qui se devance ou qui court pour se rattraper alors que son présent est déjà passé.

DEUXIÈME PARTIE

La Quête du Saint-Prépuce et l'écriture du corps

Je suis donc mon corps, du moins dans la mesure où j'ai un acquis et réciproquement mon corps est comme un sujet naturel, comme une esquisse provisoire de mon être total.

M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*

- Oui, la blessure est là, là-bas. Y a-t-il autre chose, jamais, qui soit lisible? Autre chose que la trace d'une blessure ? Et autre chose qui jamais ait lieu ? Connaissez-vous une autre définition de l'événement ?

Jacques Derrida, *Sauf le nom*, p. 64

L'effusion autobiographique

Dans « Circonfession », l'autobiographie déborde de son cadre habituel : au-delà de la dissymétrie du rapport à l'autre et de la cohabitation disjointe de certains états psychiques, l'écriture de soi prend corps *dans le corps*, au sein d'un discours quasi médical qui a la particularité d'inclure la matérialité du moi, facette de la subjectivité souvent laissée pour compte, voire suspectée par la philosophie. « Circonfession » cherche non pas à inverser les rapports, mais à déconstruire le dualisme qui oppose l'esprit et le corps et qui, à travers des siècles de métaphysique, a toujours dévalorisé ce dernier.

La corporalisation s'exprime surtout par le motif du sang qui est mis en place dès les premières lignes et qui, étroitement lié à l'écriture autobiographique elle-même, traverse toute l'œuvre. Tout d'abord, le choix de la forme de la période n'est pas sans évoquer les *periods*, c'est-à-dire le cycle menstruel : « [...] qui me conduit aux serviettes-éponges que ma mère laissait traîner, "marquées" du rouge au marron, dans le bidet, lors, je le compris si tard, de ses propres "periods" » (C, 104). Le caractère cyclique des règles instaure une dynamique de répétition périodique, de retour du même à intervalles réguliers. Dans son *Portrait de Jacques Derrida en Jeune Saint Juif*, Hélène Cixous parle également des règles d'une « Circonfession » personnifiée : « *Circonfession* aura eu de janvier 1989 jusqu'en

avril 1990 59 *periods*, en quinze mois donc quatre fois plus de règles qu'une femme n'en a en moyenne, comme si elle, Circonfession, avait voulu accélérer ses cycles, pressée qu'elle était par l'imminence mortelle²⁵ ». La fréquence accélérée du cycle du texte même, en plus d'instaurer une temporalité inédite, ferait aussi partie de cette imposante course contre la montre qu'est « Circonfession ». Le cycle menstruel convoque du même coup d'autres cycles qui règlent l'écriture de ce texte, le cycle des jours (puisque le recueil simule une parenté avec le journal en feignant de se dérouler sur une trame temporelle régulière), des saisons, des années, de même que le cycle plus large de la naissance et de la mort qui structure toute autobiographie. Simone de Beauvoir, dans sa tentative de démystification de la femme, affirme que par le cycle de ses règles, cette dernière entretient une parenté secrète avec tous les cycles qui régissent la nature, et tout particulièrement le cycle lunaire :

L'hémorragie périodique dont souffre la femme est étrangement accordée avec le cycle de la lune : la lune aussi a de dangereux caprices. La femme fait partie du redoutable engrenage qui commande le cours des planètes et du soleil, elle est la proie des forces cosmiques qui règlent le destin des étoiles, des marées, et dont les hommes subissent les radiations inquiétantes²⁶.

Or la dernière période de « Circonfession » s'achève sur l'auto-invocation d'un sujet suivant passivement le rythme de la marée commandé par la lune : « toi le jouet flottant à marée haute et sous la lune » (C, 291). Le cycle se referme à marée haute, dans une crue ou une surabondance de liquide, bref dans l'effusion.

L'effusion, voilà une formule économique pour parler de ce qui se joue dans « Circonfession » : la substance textuelle qui, liquéfiée, coule de période en période, le sang comme source de vie, mais également l'hémorragie, la blessure et l'effusion de sang d'une mort violente. L'effusion, c'est aussi le discours même, c'est l'épanchement, la « communication libre et confiante de sentiments, de pensée intimes²⁷ ». Dans ces mots d'épanchement et d'effusion cohabitent donc l'écoulement de sang (ou d'un quelconque liquide) et l'écoulement de paroles. Cette condensation des deux sens est au cœur même des enjeux de « Circonfession » où le discours autobiographique mime l'effusion du sang vers le dehors. Dès la première période, Derrida met en scène une prise de sang : « *trouver la veine*, ce qu'un infirmier pouvait murmurer, une seringue à la main, la pointe dressée

²⁵ Hélène Cixous, *Portrait de Jacques Derrida en Jeune Saint Juif*, *op.cit.*, p. 41.

²⁶ Simone de Beauvoir, *Le Deuxième Sexe*, t. I, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1976 [1949], p. 253.

²⁷ *Grand Robert de la langue française*, t. 3, *op. cit.*, p. 64.

vers le haut, avant la *prise de sang* » (C, 10); ailleurs il désigne la période précédente comme « la dernière prise de sang » (C, 65), parle de ses « compulsions de sang » (C, 155) ou dit qu'« une goutte de sang suffit à laisser le géologiciel sur place » (C, 230).

La prise de sang représente en quelque sorte l'« idéal autobiographique », ou du moins, le fantasme d'une autobiographie qui serait une révélation passive du dedans au dehors : « si ça ne saigne pas, écrit Derrida, le livre sera manqué » (C, 124); il rêve donc d'un « écrit naïf, crédule, qui par quelque *transfusion* immédiate en appelle à la croyance du lecteur autant qu'à la mienne » (C, 8, nous soulignons). Ces enjeux apparaissent encore plus explicitement dans la deuxième période : « une fois trouvée la juste veine, plus aucun labeur, aucune responsabilité, aucun risque de mauvais goût ni de violence, le sang se livre seul, le dedans se rend et tu peux en disposer, c'est moi mais je n'y suis plus » (C, 13). L'autobiographe cherche à recueillir le sang, le *dedans*, dans le réservoir de la seringue aspirante ou encore à l'absorber avec une éponge ou un pansement : « en aspirant le sang au travers d'un tissu léger, le filtre serré autour du sexe [...] » (C, 65) ou « cette escarre est l'éponge, G., *listen*, elle éponge sans fin le sang qu'elle exprime » (C, 100). Par ailleurs, le topos d'invention d'une langue pour se raconter (que nous avons abordé au chapitre II) se manifeste également à travers le fluide corporel, vraisemblablement le sang : « si je n'invente pas une nouvelle langue (à travers la simplicité retrouvée), un autre fluide, une nouvelle PHRASE, je manque ce livre » (C, 110). La « nouvelle langue » et la « nouvelle PHRASE » s'associent à l'« autre fluide » qui se livre simplement : c'est encore là un fantasme de transparence autobiographique, c'est-à-dire de coïncidence du mode d'expression et du *dedans* à exprimer.

Paradoxalement, cet idéal autobiographique présente un moi absent à lui-même. Penchons-nous à nouveau sur l'extrait de la deuxième période : « le dedans se rend et tu peux en disposer, c'est moi mais je n'y suis plus » (C, 13). La passivité, en tant qu'exposition au dehors, est une forme de négation de soi ou du moins, l'acceptation d'une certaine perte de soi puisque « c'est moi mais je n'y suis plus ». Derrida poursuit en disant que le sang, une fois sorti et recueilli dans le flacon, est menacé de détournement : « dans ce flacon, sous une étiquette dont je doutais qu'elle pût prévenir la confusion ou le détournement quant au cru » (C, 13). Il y a une menace d'*expropriation* dès que le *dedans*

est sorti puisque le « je » qui regarde son sang a désormais avec lui un rapport d'extériorité, de non-coïncidence, voire même d'étrangeté. Ainsi, une telle intériorisation par le sang, fluide biologiquement vital, élargit certes l'horizon du moi dont la corporalité est prise en compte, mais du coup, le moi se complexifie puisqu'il ne s'appartient plus. L'autobiographie comme prise de sang apparaît alors comme une forme de « moi sans moi » comme il s'en trouve souvent chez Derrida.

Par ailleurs, le sang, fluide que l'on croirait indiscutablement *propre* au sujet, est non seulement détourné, mais marqué par l'altérité. Le sang dans « Circonfession » se présente rarement seul, dans sa pureté, il est presque systématiquement mélangé à un autre fluide, corporel ou non. Voici quelques exemples :

pour enfin revenir à ce qui mêle au sang la prière et les larmes (C, 22);
 on y mettait de l'eau de fleur d'oranger en Algérie, avec cette théorie, entre tant d'autres, selon laquelle, se mêlant au sang à même cette plaie [...] telle eau parfumée atténue la douleur (C, 65-66);
 comme tant de mohels des siècles durant avaient pratiqué la succion, ou *mezizah*, à même le gland, y mêlant vin et sang (C, 68);
 le mélange sur cette scène incroyable du vin et du sang, le donner à voir comme je le vois sur mon sexe chaque fois que du sang se mêle au sperme ou à la salive de la fellation (C, 145);
 après avoir pris, et gardé, une gorgée de vin dans sa bouche, du rosé d'Algérie très frais [...], il se circonçoit, la "lyre" dans une main, le couteau dans l'autre, et boit son propre sang (C, 149-150);
au moment où elle avale la couronne de peau saignante avec le sperme en signe d'alliance exultante (C, 203)

Le vin, le sperme, la salive, l'eau de fleur d'oranger, tous ces liquides étrangers viennent se mêler au sang sur la plaie même, rappelant du coup l'impossibilité du sujet à se définir de manière autarcique et à être jalousement maître de son propre sang.

L'opus (in)interrompu...

L'« autobiographie apaisée²⁸ » qui se vide de son sang jusqu'au « glorieux apaisement » (C, 11) est impossible puisque Derrida est si conscient de sa non-appartenance à soi qu'il se laisse travailler par elle dans le corps même de l'écriture. Si Derrida prétend rêver d'un « passage invisible, toujours invisible, pour l'écoulement continu du sang, absolu, absous en ce sens que rien ne semblait s'interposer entre la source

²⁸ Jacques Derrida, *Le Monolinguisme de l'autre*, op. cit., p. 57.

et l'embouchure » (C, 10), son « *opus autobiothanatothétérogaphique ininterrompu* » (C, 198) n'en est pas moins construit sur la perte, la pluralité et l'hybridité, et jamais sur la paisible continuité du même. Et s'il rêve d'« *une écriture sans interruption* », c'en est une « *qui depuis toujours se cherche, me cherche à travers la coupure* » (C, 188), donc encore dans le manque. La prise de sang de la première période est violemment interrompue par « l'intervention maintenant brutale de l'autre qui, décidant d'interrompre le flot une fois la seringue, toujours dressée, retirée du corps, repliait vivement mon bras vers le haut et pressait le coton à l'intérieur du coude » (C, 11). Comme l'exprime Hélène Cixous dans un texte intitulé « Ce corps étranjuif », « il y eut l'infirmier pour le sevrer, le priver, stopper le saignement, l'homme dans le rôle (inverse) du *mohel* médical tirant, prenant et puis intervenant, régissant le débit de la veine. Sans qu'il y puisse rien. Ainsi l'autre brutal lui aura coupé le sens apaisant du sang²⁹ ». L'interruption vient toujours de l'extérieur, d'*en haut*, de Dieu qui interrompt pour faire naître ou mourir, ou d'*en face*, de l'autre ou de l'autre moi : « La panique hémophile qui s'interrompt à l'ordre venu d'en haut et d'en face à la fois » (C, 45). Cette interruption d'en haut et d'en face ne rappelle-t-elle pas le dispositif même de « Circonfession » tendu entre le haut et le bas, entre le même et l'autre et qui, s'il était lu selon le mode habituel (chaque page au complet, de haut en bas), apparaîtrait comme une série d'interruptions ?

L'analyse du motif de l'interruption que propose Hélène Cixous est particulièrement intéressante. Voyons d'abord l'extrait de « Circonfession » où Derrida raconte ce qu'on lui a raconté de sa naissance : « du même coup de poker où je suis né, comme on m'a dit que je suis né, alors que ma mère, *qualis illa erat*, jusqu'au dernier moment, à savoir ma naissance même, l'été, dans ce qu'on appelait à El-Biar une villa, refusa d'interrompre à l'aube une partie de poker » (C, 43). Cixous fait remarquer que

sa naissance est un *dernier* moment, non pas un premier, et voilà sa naissance lui aura coupé la partie, à sa mère, c'est qu'il n'y avait plus d'autre moment que celui-là, on voit le contretemps prendre déjà les commandes de toute sa destinée [...]. Elle refusa d'interrompre, et il l'interrompt. Le Grand Interrupteur³⁰.

²⁹ Hélène Cixous, « Ce corps étranjuif », dans *Judéités. Questions pour Jacques Derrida*, op. cit., p. 67.

³⁰ Hélène Cixous, *Portrait de Jacques Derrida en Jeune Saint Juif*, op. cit., p. 46.

Voilà maintenant, cinquante-neuf ans plus tard, ce « Grand Interrupteur » qui veille sa mère mourante, craignant une autre interruption, « craignant de ne pas avoir fini avant le dernier moment³¹ » :

jamais l'écorché vif que je suis n'aura ainsi écrit, sachant d'avance le non-savoir dans lequel la venue imminente mais imprévisible d'un événement, la mort de ma mère, Sultana Esther Georgette Safar Derrida, viendrait sculpter l'écriture du dehors, lui donner sa forme et son rythme depuis une interruption incalculable, jamais aucun de mes textes n'aura dépendu en son dedans le plus essentiel d'un dehors aussi coupant. (C, 192-193)

L'intérieur du texte, de l'aveu, de la confession risque à tout moment d'être interrompu, coupé par une mort prévisible et imprévisible à la fois. Plus encore, c'est l'anticipation de cette mort, sa seule imminence qui conditionne et la forme et le rythme du texte qui ainsi est toujours déjà interrompu.

Les formes d'interruption se manifestent de différentes façons au sein même de la syntaxe de « Circonfession ». Nous trouvons à la période 34 un exemple particulièrement frappant à cet égard puisque la période s'achève sur l'imminence de la mort de la mère et, au même moment, s'interrompt d'elle-même, comme happée par cette mort, et demeure suspendue par un « comme si » : « [...] de ne jamais la laisser vivre ainsi, de ne pas pratiquer sur elle ce dont le médecin nous accuse, l'acharnement thérapeutique, comme si – » (C, 167). De manière plus générale, le flot du discours est sans cesse interrompu par des discours étrangers qui se trouvent greffés à la pulsion de la période : nous pensons bien entendu aux citations d'Augustin et à l'insertion d'extraits du carnet sur la circoncision, mais également à tous les syntagmes qui, venus du dehors ou d'un autre dedans, s'annexent au discours par la parenthèse, l'anacoluthie ou l'épanorthose, sans oublier le rythme même de la phrase qui semble parfois boiter, comme sur un carreau mal joint³². Ces multiples interruptions au sein du discours ne doivent pas être considérées comme des figures de séparation radicale; bien au contraire, la discontinuité du flot discursif peut être comparée à un hiatus, cette rencontre de deux voyelles où chacune reste elle-même, où la séparation des phonèmes s'effectue dans la liaison même du mot : « le sujet constitué en vérité par la catégorie de cette accusation assumée, le hiatus enfin circonscrit, bordé, le sujet configuré

³¹ *Ibid.*, p. 47.

³² Voir l'analyse du fragment du carreau asymétrique au chapitre I sur *Turner les mots*.

au couteau » (C, 274). Comme le couteau qui sépare mais circonscrit à la fois le sujet, l'interruption et la multiplicité des discours marquent une faille, mais c'est précisément cette faille qui rend compte de la complexité du sujet et de l'hétérogénéité de l'expérience vécue. Avec-sans, liaison-séparation, voilà les nœuds qui empêchent l'écoulement paisible et continu du sang, non pas en bouchant les veines et les artères, mais en épaississant le sang, en le faisant coaguler : le fantasme d'hémorragie autobiographique s'atténue et le *crucor*, c'est-à-dire la partie solide du sang qui est composée de globules et qui se coagule, commence son travail d'interruption, de coagulation, de cicatrisation.

Le bios au pied de la lettre

Cette idée de l'autobiographie comme révélation d'un sang plus ou moins pur, plus ou moins fluide inaugure tout un mouvement d'intériorisation corporelle. La seconde période commence ainsi : « Depuis l'invisible dedans, là où je n'ai pu voir ni vouloir cela même que j'ai toujours eu peur de laisser se révéler au scanner, à l'*analyse* – radiologie, échographie, endocrinologie³³, hématologie [...] » (C, 12). Ces quatre sciences ont comme objet le fonctionnement *interne* du corps, elles travaillent sur ce qui est *caché* en outrepassant les limites de la chair et en allant au-delà du visible. Derrida veut « *peindre, avec toutes les couleurs, les cris, les tripes dehors, l'opération* » (C, 202). Si la philosophie a souvent dévalorisé le corps au profit de l'intellect, l'autobiographie, elle, a toujours inclus l'apparence physique, notamment à travers l'autoportrait. Néanmoins, la corporalité se limite presque uniquement à une image extérieure et demeure donc relativement superficielle. En effet, l'autobiographie est traditionnellement considérée comme une épreuve du miroir³⁴; d'ailleurs la peinture de Norman Rockwell (*Triple Autoportrait*) en page couverture du *Pacte autobiographique* de Lejeune présente un homme devant un miroir, pinceau et palette à la main, essayant de faire son autoportrait.

³³ « Science qui étudie les glandes endocrines (glandes à sécrétion interne, dont les produits sont déversés directement dans le sang) » (*Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1998); soulignons que le préfixe « endo- » signifie « en dedans ».

³⁴ Même Doubrovsky qui a grandement problématisé la question de la vérité autobiographique reconnaît que son autoportrait « commence (ou presque) selon la norme classique de l'écrivain au miroir » (Serge Doubrovsky, « Autobiographie / Vérité / Psychanalyse », *L'Esprit créateur*, XX, n° 3, automne 1980, p. 88). Il cite un extrait de *Fils* : « Bon pied, bon œil. Bien conservé. Une apparence. Les deux tubes fluorescents font un flash, crachent un éclair zigzaguant, s'apaisent en jet de pâle phosphore. ÇA. MOI. Ma gueule. Dégueulasse... Je flotte, un fantôme. Image errante, entre les deux montants de métal, sur le miroir » (*Ibid.*, p. 88). Il faut admettre néanmoins que l'essentiel chez Doubrovsky ne se trouve pas dans ce qui apparaît dans la glace, mais au contraire dans ce qui échappe, dans ce moi intangible qui flotte au-dessus comme un fantôme.

Il n'est pas vain de faire ici un léger détour pour évoquer un texte de Jean-Luc Nancy qui aborde la question de l'autoportrait en insistant sur l'absence, la non-référentialité et l'altérité qui lui sont inhérentes. Comparant l'autoportrait au reflet d'un miroir, Nancy soutient qu'alors que « le reflet (ou le double) n'a lieu qu'*in praesentia*, le portrait est *in absentia* : il est par essence et en tous sens exposé à l'absence³⁵ ». Nancy réfléchit sur le regard dans le portrait, ce regard cerné d'absence, dont la problématique est aussi celle de l'impossible rapport à soi :

Le problème du rapport à soi s'expose et se dénoue dans un regard sans rapport, qui ne se regarde lui-même que dans l'exacte mesure où il se peint et ainsi sort de lui-même. Le portrait aura effectué la problématique ontologique du sujet dans toute l'amplitude de sa distension constitutive et dans toute la tension de son ambivalence³⁶.

Le regard sur soi qu'exige l'autoportrait – et cela est aussi vrai de l'autobiographie – implique une sortie de soi et donc, une non-coïncidence qui est constitutive du genre même. Le *trait* caractéristique de l'autoportrait en serait un de désunion, de disjoncture qui engagerait « non pas un rapport à soi, ni semblance ni rappel de soi, mais le trait qui le tire au devant tout en le tournant au dedans : le trait unique d'une désunion intime, le plan d'éclipse d'un rendez-vous manqué d'avance³⁷ ». En plus de disséminer l'absence, l'autoportrait installe dans l'étrangeté puisqu'il « est toujours celui d'autrui, mais où, de surcroît, la valeur du visage en tant que *sens* d'autrui ne se donne en vérité que dans le portrait (dans l'art)³⁸ ». Expulsé de l'intériorité lorsqu'il se fait portrait et se donne à voir, à lire par l'autre, le moi n'existe dès lors que dans cette exposition au dehors qui, plutôt qu'un redoublement ou une copie de soi, entraîne une perte irrémédiable. Ces questions d'exposition du moi sont disséminées sous diverses formes dans l'autobiographie derridienne et touchent la disjoncture même que nous tentons de suivre. Ces enjeux sont présents dans le rapport à la corporalité et aux torsions que l'exposition du corps implique.

Dans « Circonfession », comparativement à la norme autobiographique que nous avons rappelée plus haut, non seulement le rapport au corps n'est-il plus simplement

³⁵ Jean-Luc Nancy, *Le Regard du portrait*, Paris, Galilée, coll. « Incises », 2000, p. 45-46.

³⁶ *Ibid.*, p. 81.

³⁷ *Ibid.*, p. 82.

³⁸ *Ibid.*, p. 25.

extérieur, mais l'intériorisation même n'est plus simplement psychique, elle convoque *aussi* l'« invisible dedans » du corps dans sa matérialité. Il est possible d'établir ici un parallèle avec Montaigne qui annonce dans l'avant-propos de ses *Essais* « que si j'eusse été entre ces nations qu'on dit vivre encore sous la douce liberté des premières lois de nature, je t'assure que je m'y fusse très volontiers peint tout entier, et tout nu³⁹ ». En plus de cette volonté de nudité, on observe chez Montaigne un mouvement d'intériorisation corporelle lorsque, filant une métaphore anatomique, il écrit : « Je m'étaie entier : c'est un *skeletos* où, d'une vue, les veines, les muscles, les tendons paraissent, chaque pièce en son siège⁴⁰. » Pour faire une analogie avec son projet de connaissance totale de soi, Montaigne emploie le mot *skeletos* (squelette), alors utilisé uniquement en médecine. Montaigne a sans doute eu connaissance de l'ouvrage *De Humani Corporis Fabrica* (« De la structure du corps humain ») publié en 1543 par l'anatomiste belge André Vésale⁴¹. Dans ce traité considéré comme un événement déterminant de l'histoire de la médecine, Vésale présente des dessins de *skeletos*, c'est-à-dire de corps humain sans peau où l'on peut voir non seulement les organes, mais « les veines, les muscles, les tendons [...], chaque pièce en son siège ». Ce qui nous intéresse surtout, c'est la dimension très corporelle de la comparaison établie par Montaigne pour désigner le projet de vérité et de totalité des *Essais*. Ceci s'articule à ce que Montaigne avait annoncé dès l'ouverture des *Essais*, à savoir qu'il se peindrait volontiers nu s'il l'osait : en plus de la nudité, Montaigne veut aller au-delà du visible et entrevoir comment les choses se passent à l'intérieur.

Derrida explore les mêmes sphères anatomiques et cultive de semblables fantasmes de nudité, notamment dans « L'animal que (donc) je suis » où toute la réflexion part d'une scène où le philosophe se voit vu nu devant son chat et bien entendu dans « Circonfession » où il dit être « le seul philosophe à ma connaissance qui, accueilli – plus ou moins – dans l'institution académique, auteur d'écrits plus ou moins légitimes sur Platon, Augustin, Descartes, Rousseau, Kant, Hegel, Husserl, Heidegger, Benjamin, Austin, aura osé décrire son pénis » (C, 110). Chez Derrida par contre, le dénuement et la corporalisation ne se font

³⁹ Montaigne, « Au lecteur », dans *Essais*, t. 1, *op. cit.*, p. 23.

⁴⁰ Montaigne, *Essais*, t. 2, *op. cit.*, p. 539.

⁴¹ Ce lien entre les *Essais* et les travaux anatomiques de Vésale a été suggéré par A. Legros dans une conférence intitulée « Les *Essais* selon Montaigne : "Que suis-je donc en train de faire ?" », présentée au Centre d'Études Supérieures de la Renaissance de Tours, le 3 mai 2002.

pas dans le but de trouver comme chez Montaigne la vérité totale de l'être, mais bien plutôt de se réapproprier fantasmatiquement par le biais du corps, de panser/penser, comme nous le verrons plus loin, une blessure qui l'a privé de son corps propre. On peut dire que Derrida prend vraiment au pied de la lettre le *bios* que doit raconter l'autobiographie : écrire la vie, écrire *sa* vie ne se limite plus ni à l'histoire des événements factuels qui composent l'existence d'un individu, ni même à une plongée dans le psychisme. Écrire le *bios*, c'est aussi faire de la biologie en tenant compte des dimensions physiologique et médicale de l'être, c'est en somme aborder « l'écriture du vivant en général⁴² », comme l'exprime Marie-Louise Mallet dans l'avant-propos de *L'Animal autobiographique*.

Ce rapport au corps est notamment perceptible par le caractère organique de « Circonfession ». Tout le texte est ponctué de courts syntagmes délimités par des virgules et qui, ne comportant souvent que quelques mots, viennent s'inscrire dans la phrase dite principale de façon si soutenue qu'il devient difficile de distinguer celle-ci des intrusions ou des incisions qui l'interrompent. On n'a qu'à citer au hasard un extrait de la première période pour constater qu'il y a en moyenne une virgule tous les six mots :

depuis ce rêve en moi depuis toujours d'une autre langue, d'une langue toute crue, d'un nom à demi fluide aussi, là, comme le sang, et j'entends ricaner, pauvre vieux, t'en prends pas le chemin, c'est pas demain la veille, tu sauras jamais, la surabondance d'une crue après le passage de laquelle une digue devient d'elle-même emmurée, la cruauté surtout, encore le sang, *cruor*, *confiteor*, ce que le sang aura été pour moi, je me demande si Geoff le sait, comment saurait-il que ce matin-là, un 29 novembre 1988, telle phrase est venue, de plus loin que je ne saurai jamais le dire, mais une seule phrase, à peine une phrase (C, 8-10)

Cette pratique crée un rythme particulier qui est surtout perceptible à l'écoute de l'enregistrement audio : le débit lent de Derrida, son ton sobre et le rythme interrompu du discours font apparaître chaque bout de phrase comme une pulsation cardiaque qui pompe le sang de la période à un rythme plus ou moins régulier, comme « le pouls d'une phrase contournante, la pulsion du paragraphe qui ne se circomplète jamais » (C, 17). Bref, le texte se fait corps en mimant ses fonctions vitales.

Remarquons enfin que Derrida semble à première vue se mettre dans une situation comme celle que nous avons relevée au chapitre I sur *Tourner les mots* en choisissant

⁴² Marie-Louise Mallet, « Avant-propos », dans *L'Animal autobiographique*, op. cit. p. 9.

l'alphabet pour structurer ses « Lettres sur un aveugle », le philosophe semblait privilégier un modèle de système fermé, mais, comme nous l'avons vu précédemment, il a pris soin de maintenir le système ouvert en donnant à son abécédaire le dynamisme de la différance et du renvoi. Ici, en accordant autant d'importance à l'organisme, au corps humain dans son *dedans*, Derrida choisit le modèle par excellence d'une structure close : comme l'explique Jean Piaget dans *Le Structuralisme*,

Si une structure est bien, comme nous l'avons admis, un système total de transformation autorégulatrices, l'organisme est donc le prototype des structures et si l'on connaissait la sienne avec précision, il nous fournirait la clef du structuralisme par sa double nature d'objet physique complexe et de moteur du comportement⁴³.

Derrida échappe toutefois à la clôture du système biologique en élargissant encore davantage la portée du *bios* qui regroupe des expériences allant bien au-delà du biologique. Autrement dit, Derrida ne se limite pas à la structure fermée du corps humain, mais fait constamment intervenir des éléments étrangers, hétérogènes qui agissent sur un corps dont on peut difficilement dire qu'il est un *corps propre* puisqu'il est toujours déjà marqué par l'autre.

Écrire au scalpel

Tout au long de « Circonfession » se fait ressentir le désir d'aller voir sous la peau, comme pour y chercher une vérité inaccessible autrement. Le texte est traversé d'images de peau transpercée, coupée ou arrachée : « j'arrache la peau, comme toujours, je me démasque et desquame en lisant sagement les autres comme un ange, je me fouille jusqu'au sang, mais en eux » (C, 222-223). La desquamation, l'élimination des couches superficielles de l'épiderme sous forme de petites lamelles, est peut-être le geste même de « Circonfession », de ces cinquante-neuf lamelles de peau arrachée. Derrida relie le désir d'arracher la peau aux rituels funèbres israélites où l'endeuillé doit déchirer ses vêtements. Il écrit :

[...] *déchirer l'habit, le vêtement, le voile, une peau qui recouvre, l'opération qui ne circonscrit pas avec une lame mais avec les doigts en tordant la peau, méthode critiquée, le bouton que le rabbin, de sa main, fait sauter de ma chemise, à la mort de mon père.* (C, 157)

⁴³ Jean Piaget. *Le Structuralisme*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1968, p. 40.

Encore ici, Derrida semble vouloir se débarrasser de la peau comme d'un vêtement trop serré :

la furieuse répulsion qui m'attire à même une peau vers l'aveugle poussée du corps étranger, greffe plus ou moins vivante, grouillante et muette, qui transit en somme l'envie insupportable, la jouissance que je suis, moi-même et rien d'autre, d'arracher la pousse pour la jeter au loin, faire passer entre elle et ma peau la fine lame d'un couteau d'écriture. (C, 226-227)

L'instrument tranchant ou transperçant est comparé à un instrument d'écriture : en plus de ce « couteau d'écriture », Derrida « rêve d'une plume qui soit une seringue, une pointe aspirante plutôt que cette arme très dure avec laquelle il faut inscrire » (C, 13) et dit écrire « d'une lame aiguisée, si ça ne saigne pas le livre sera manqué, non seulement le livre produit, évaluable par d'autres sur le marché mais l'auto-chirurgie » (C, 124). L'autobiographie comme auto-chirurgie implique non seulement une exploration interne inédite et un nouveau rapport à soi par le fonctionnement interne du corps, mais également une scène d'écriture pour le moins inhabituelle où c'est le corps lui-même qui reçoit les inscriptions, les incisions, les traces, les cicatrices :

voici l'événement, *unpredictable* et pour G. et pour moi, dans l'écriture d'une circonfession pour l'agonie de ma mère, point lisible ici mais premier événement pour s'écrire à même mon corps, la contrecicatrice exemplaire qu'il nous faut apprendre à lire sans la voir. (C, 115)

L'écriture se fait à même le corps, « le long de l'artère crurale où s'inspirent mes livres, ils s'écrivent d'abord *dans la peau* » (C, 212; nous soulignons). La peau tient lieu de papier et donne lieu à des scènes parfois déconcertantes comme celle-ci où Derrida décrit le mélange de sang, de sperme et de salive sur son sexe lors d'ébats, puis, poussant plus loin l'atmosphère érotique soutenue par l'évocation détournée d'une lubrification (« faire baver, mouiller les lèvres, en haut et en bas »), parle brusquement de « crever le papier », comme un hymen :

[...] sur mon sexe chaque fois que du sang se mêle au sperme ou à la salive de la fellation, décrire mon sexe à travers des millénaires de judaïsme, le décrire (microscopie, photographie, stéréophotypie) jusqu'à crever le papier, faire baver, mouiller les lèvres, en haut et en bas, de tous mes lecteurs. (C, 145)

Substituant la peau au papier, l'inscription, la trace doit se faire *sur* le corps, *à même* le corps : corps et corpus sont inséparables.

Chirurgie et écriture, cicatrice et écriture, trace inscrite à même le corps... voilà qui nous mène précisément à ce autour de quoi tourne « Circonfession », le continent inaccessible de l'« errante circumnavigation » : la circoncision. La circoncision est la coupure qui marque l'alliance avec Dieu et par extension, avec la communauté, mais paradoxalement cette alliance se fait dans le manque, dans la blessure et dans le sang. La plaie de la circoncision se cicatrise, mais sa trace à la fois visible et invisible se lit toujours dans le manque. Ainsi, la circoncision comme marque, comme trace, c'est la circoncision comme écriture à même le corps, c'est l'écriture au couteau disséminée dans tout le texte de « Circonfession ». L'ouvrage se veut donc une (ré)écriture du corps : en reconvoquant l'événement inaccessible à la mémoire qu'est la circoncision, en essayant de se rejouer fantasmatiquement la scène de sa propre circoncision, Derrida tente quelque chose comme une décirconcision ou une recirconcision. C'est là l'auto-bio-chirurgie qui oriente ce que Derrida appelle la « quête du Saint Prépuce » (C, 237), quête impossible qui doit mener à une (tout aussi improbable) réappropriation de soi. Puisque la blessure-écriture de la circoncision est un traumatisme corporel, une « prise de corps » (Derrida écrit : « Une circoncision est à ma taille, elle me prend le corps, elle tourne autour de moi pour m'envelopper de ses traits de lame », [C, 225]), la réappropriation passera nécessairement elle aussi par une écriture du corps telle qu'on la trouve dans « Circonfession ». En mettant en œuvre une écriture si intrinsèquement liée au corps dans sa substance même, Derrida ne s'approche-t-il pas du projet qu'avait formé Montaigne d'un livre « consubstantiel à son auteur » ?

Me peignant pour autrui, je me suis peint en moi de couleurs plus nettes que n'étaient les miennes premières. Je n'ai pas plus fait mon livre que mon livre ne m'a fait, livre consubstantiel à son auteur, d'une occupation propre, membre de ma vie; non d'une occupation et fin tierce et étrangère comme tous les autres livres⁴⁴.

La circoncision comme remembrement / remembrance de soi

Nous avons vu que la circoncision est dans « Circonfession » un motif obsessionnel rappelant un traumatisme déterminant pour la « désidentité » du philosophe, mais elle est également le moteur d'un fantasme de rassemblement de soi. Voici quelques exemples :

⁴⁴ Montaigne, *Essais*, t. 2, *op. cit.*, p. 375.

je voudrais me rassembler dans le cercle du *cum*, le cirque du *circum*, devant celui que j'ai toujours cherché en le fuyant, le témoin constituant qui mette fin au mal de Protée (C, 184);

c'est sur la "ma" circoncision que se rassemble l'opus autobiothanatohétérographique ininterrompu, la seule confiance qui m'ait jamais intéressé (C, 198);

et depuis des années je tourne en rond, cherchant à prendre à témoin non pour me voir être vu mais pour me remembrer autour d'un seul événement. (C, 59)

La réminiscence de l'épisode de la circoncision permettrait ainsi le *remembrement* de soi, à la fois au sens de rassemblement et de décirconcision, de reconquête d'un *membre*, d'un sexe « entier ». Par ailleurs, ce remembrement ne se coupe pas de sa proximité phonétique avec l'anglais *remembrance* puisqu'il ne peut précisément avoir lieu que par *remembrance*, par le souvenir d'une scène immémoriale, d'un « événement sans mémoire de moi car ce sont les mémoires d'une amnésie dont tu demandes pourquoi "*je m'apprête à les écrire*" » (C, 93-94). Derrida veut se reconstituer en défiant l'amnésie et en imaginant la scène de sa circoncision, comme si en parvenant à avoir accès à cet événement traumatisant, en se recirconcisant *dans* et *par* l'écriture, il arriverait à se « rassembler dans le cercle du *cum* », à combler la faille qui le constitue et à *être avec* soi-même.

Mais ils me disaient en somme, c'est leur discours même, au commencement le *logos*, qu'il suffisait de traquer l'événement en écrivant à reculons, sans jamais voir le pas suivant, il suffisait d'écrire pour préparer le moment du retournement, le moment où tu pourras te convertir et voir enfin de face ton sacrificateur, non pour l'accuser enfin à son tour, mais pour faire la vérité. (C, 277)

Voir de face son sacrificateur, voilà l'événement que tente de provoquer l'anamnèse fantasmatique mise en scène dans « Circonfession », voilà la *conversion* attendue. Penchons-nous de plus près sur le mot « conversion » au sein duquel cohabitent plusieurs sens. D'abord la conversion, du latin *conversio*, désigne un mouvement circulaire comme il s'en trouve beaucoup dans l'œuvre : la conversion s'arrime donc aux circumnavigations, circonvolutions, circonlocutions, périodes, périphrases, tournures, détournements, contournements qui traversent « Circonfession ». Ensuite, la conversion désigne en psychanalyse un mécanisme consistant « en une transposition d'un conflit psychique et une tentative de résolution de celui-ci dans des symptômes somatiques, moteurs (paralysies par exemple) ou sensitifs (anesthésies ou douleurs localisées par exemple)⁴⁵ ». L'action par laquelle un phénomène psychique se manifeste corporellement n'est pas sans lien avec

⁴⁵ Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, Quadrige / Presses Universitaires de France, 1998, p. 104.

l'étroite corrélation du psychique et du somatique que nous avons relevée dans l'œuvre. De plus la paralysie faciale dont est victime le philosophe est clairement désignée par ce dernier comme la conséquence physique d'un mal psychique ou moral (plus précisément d'une faute). Enfin, chez les auteurs chrétiens, la conversion désigne l'action de se tourner vers Dieu. Le retournement fantasmatique de Derrida pour voir le visage de son sacrificateur serait ainsi comme une conversion à Dieu, voire même une réalisation de l'alliance divine que doit être la circoncision. On peut imaginer que Derrida transpose dans cet événement fabuleux la conversion foudroyante qui marque, au cœur des *Confessions*, la reconstitution de la subjectivité d'Augustin par son union avec Dieu.

La scène de la circoncision, parce qu'elle est à la fois lisible sur le corps et inaccessible à la mémoire, a un fort potentiel onirique. C'est pourquoi le projet de « Circonfession » et du carnet sur la circoncision prennent l'ampleur d'une « quête du Saint Prépuce » visant le remembrement. Comme le Saint Graal – auquel Derrida fait d'ailleurs référence en disant qu'il doit « repartir en quête du Graal » (C, 237) – qui a recueilli le sang du Christ crucifié, le Saint Prépuce est intrinsèquement liée à l'écriture autobiographique qui, dans « Circonfession », mime la prise de sang et rêve de recueillir un sang qui se donne passivement. Le prépuce, presque toujours ensanglanté dans l'ouvrage, est marqué par le sang du « Jeune Saint Juif » circoncis qui n'en est pas – nous le verrons plus loin dans l'identification à la figure du messie – à son premier fantasme christique. « La plaie de la circoncision où je reviens à moi, me recueille, cultive et colonise l'enfer, cette escarre est l'éponge, G., *listen*, elle éponge sans fin le sang qu'elle exprime » (C, 100) : la plaie même est un lieu de retour sur soi et surtout, de *recueillement* de soi (« je me recueille »), à la fois au sens d'un *rassemblement* et d'une réception que l'image de l'éponge connote également.

La recirconcision, c'est-à-dire la reprise de la coupure du pourtour qui délimite le sexe, est d'autant plus porteuse d'un rassemblement de soi (s'il y en a) qu'elle soulève la question de la délimitation du moi. Le discours sur la frontière, la limite, le seuil ou le bord est associé à la circoncision : « le sujet constitué en vérité par la catégorie de cette accusation assumée, le hiatus enfin circonscrit, bordé, le sujet configuré au couteau de cette économie » (C, 274); « si encore une circoncision (M/L) délimitait mes lèvres » (C, 126). La coupure *borde* le sujet, elle définit ses *bords*, le « configure », le modèle, le (dé)forme

ou « délimite [ses] lèvres », donc impose les limites de son discours. Une telle délimitation, parce qu'elle procède essentiellement de coupures, divise le sujet plus qu'elle ne le rassemble :

La scission sublime, le pari sans fond : pour apprendre à aimer – cela ne peut que répéter une et plusieurs déchirures refermées, rouvrir la plaie de la circoncision, analyser cette forme de secret, le “ma vie” qui n'est ni un contenu à dissimuler ni une intériorité du moi solitaire mais tient à la cloison entre deux subjectivités absolues (C, 212-213)

La coupure comme délimitation établit une « scission sublime » et fait de ce que Derrida nomme de manière déjà disjointe « le “ma vie” » une « cloison entre deux subjectivités absolues », une rupture interne entre des instances à la fois jointes et séparées, donc *disjointes*, à l'image de la grammaire de cette phrase qui semble syntaxiquement désarticulée. Enfin, la délimitation du moi instaurée par la circoncision est corrélative d'une délimitation du texte même qui, intimement lié *et* à la circoncision *et* à la subjectivité, se doit lui aussi d'être circoncis, circonscrit :

Il faut une forme circonscrite à cet opus [...] quand, architectural ou musical, un contour sera déterminé, il faut par ce contournement, en lui, retrouver la jouissance indéfiniment réactivable, ce qui donne envie d'écrire comme de jouir au moment de démanger l'effet de circoncision pour le donner en partage (C, 219)

En se demandant « *comment circoncire, le bord du texte* » (C, 223), Derrida soutient que le texte même doit subir la circoncision, qu'il doit être bordé par elle, et c'est précisément ce que le philosophe tente de faire en imposant à ses périodes la lame tranchante du logiciel informatique qui l'avertit lorsqu'un paragraphe est trop long et qui coupe les peaux d'écriture qui dépassent. Puisque le texte s'écrit sur la peau, à même le corps, c'est d'abord par lui et en lui, au plus intime de sa syntaxe qu'aura lieu la recirconcision.

Du nom secret et de la faute portée en soi

Bien qu'il s'agisse là d'une vaste question qui mériterait d'être développée longuement, nous nous pencherons surtout sur la disjointure identitaire et temporelle instaurée par la découverte du nom secret et par la faute portée en soi. Très tard dans sa vie, Derrida découvre qu'il porte aussi un autre nom, Élie, un nom juif qui lui avait été caché jusqu'alors. Ce nom est celui de l'oncle Eugène Eliahou qui – c'est du moins ce que Derrida imagine – a dû tenir le nourrisson sur ses genoux lors de sa circoncision : « l'oncle

l'événement sans mémoire de moi » (C, 93). Dans « Circonfession », Derrida accorde beaucoup d'importance à ce nom caché qui devient un emblème de l'étrangeté en soi et du secret porté. Cette non-coïncidence doublée d'un non-savoir fait appel à tout ce qui, dans le moi – et par extension dans l'autobiographie –, est disjoint. Mais paradoxalement, c'est dans ce nom caché qu'aura lieu fantasmatiquement l'événement, la révélation et la résurrection. « Ce nom dont j'espère la résurrection » (C, 280), ce nom lui-même ressuscité portant la promesse ou l'espoir d'une résurrection (donc d'une mort et d'une renaissance), a aussi à voir avec la friabilité de la judéité⁴⁶, avec les ruines, les « restes » du judaïsme⁴⁷ que Derrida porte en lui : « C'est-à-dire aujourd'hui en ce qui reste du judaïsme en ce monde, l'Europe et l'autre, et en ce reste je suis seulement quelqu'un à qui il reste si peu qu'au fond, déjà mort comme fils auprès de la veuve, j'attends d'Élie la résurrection » (C, 280).

L'enfouissement, voire le cryptage du nom secret en soi, de même que la révélation et la résurrection attendues de lui le mettent en étroite relation avec le « messie » en soi dont parle Derrida dans cet extrait de *La Contre-Allée* :

Le plus souvent, je me regarde voyager sans changer de place, voyeur immobile qui analyserait ce qui arrive à son corps en mouvement dans le monde. Caméra sans caméra, kinéscope pour une sorte d'errance à jamais cryptée : le déplacement toujours « incognito » d'un secret que je transporte sans le savoir. Même quand je parle devant des foules. Je sens que je le transporte (comme un enfant dans le ventre, j'entends son cœur) mais je n'y comprends rien, à ce secret. À l'étranger, on me le dira peut-être : révélation, éblouissement, conversion, je tombe à la renverse, je nais, je meurs au moment de rencontrer, au fond d'une ruelle inconnue, le messie qui sortira de moi où il se cache depuis si longtemps (CA, 21).

⁴⁶ À propos de cette friabilité de la judéité, citons le début d'un article de Derrida intitulé « Abraham, l'autre ». Réfléchissant sur la question de la judéité et du judaïsme, le philosophe commence par évoquer la dissociation : « Or voici, c'est de plus d'une dissociation que je voudrais commencer par dire quelques mots. Elles non plus, les dissociations auxquelles je pense, ne sont pas nécessairement des menaces pour le lien social ou communautaire, car une certaine rupture, un certain départ, une certaine séparation, une interruption du lien, une déliaison radicale demeure aussi, je le crois, la condition du lien social comme tel » (Jacques Derrida, « Abraham, l'autre », dans *Judéités. Questions pour Jacques Derrida*, op. cit., p. 14). Cette question du rapport complexe de Derrida à l'identité juive et de ses enjeux autobiographiques mériterait une étude beaucoup plus approfondie qui déborde le cadre de notre travail. Contentons-nous de citer Georges Leroux qui écrit : « Multipliant les interventions, il court [Derrida] dans l'ombre de sa propre judéité, pour laquelle il accepte le défi, chaque fois plus insoutenable, de répondre comme si l'être-juif pouvait être assigné à témoigner » (« Un autre Abraham », *Spirale*, n° 195, mars-avril 2004, p. 25).

⁴⁷ Dans ce même texte, Derrida établit cette distinction entre les termes « judaïsme » et « judéité » : le premier se rapporte à une culture, une religion, une communauté historique, un état-nation, tandis que le second désigne l'« identité essentielle de l'« être-juif » qui pourrait interminablement survivre au judaïsme qui resterait, lui, fini et terminable » (« Abraham, l'autre », dans *Judéités. Questions pour Jacques Derrida*, op. cit., p. 35).

je nais, je meurs au moment de rencontrer, au fond d'une ruelle inconnue, le messie qui sortira de moi où il se cache depuis si longtemps (CA, 21).

Dans ce passage très riche, le moi divisé porte en lui, à son insu, dans la plus grande passivité, un secret qu'il ne comprend pas. En voyage, Derrida rêve d'un contact avec l'étranger qui paradoxalement lui permette d'accoucher du « messie » caché en soi, bref, d'une force libératrice émanant de soi et libérant de soi, du moins d'une partie de soi. La mise en scène fantasmatique de l'accouchement du messie est importante sur le plan symbolique puisqu'elle laisse entrevoir la possibilité d'un accouchement de soi : il y a quelque chose qui sort de soi et qui est soi sans l'être tout à fait, un peu comme le ver à soie accouche du papillon dans *Voiles*⁴⁸. Mais, peut-on se demander, Derrida se complairait-il dans un phantasme d'auto-engendrement ? Non, puisqu'il brouille les pistes en entremêlant indistinctement la naissance et la mort. Ginette Michaud écrit dans un article sur *Voiles* qu'« il sera toujours impossible de savoir si cet accouchement du ver en papillon en est un de (re)naissance ou de mort⁴⁹ ». Or c'est un peu la même chose qui se produit ici : Derrida écrit « je tombe à la renverse, je nais, je meurs », sans trancher entre les deux, de sorte que le sens demeure suspendu.

La force libératrice du messie, qui est soi sans l'être tout à fait, sous-entend que dans le moi gît un quelconque mal, une faute semblable à celle que nous avons relevée dans le fragment du carreau asymétrique de *Tourner les mots* où le défaut des lignes du carrelage était relié à une faute dans la lignée, une faute immémoriale portée en soi. Ce « messie » mystérieux, cette faute secrète transportée en soi et dont le sujet attend à la fois la révélation et la libération, est emblématisée par le nom secret (Élie) dont les enjeux sont surtout soulevés dans « Circonfession », plus particulièrement par les extraits du carnet que Derrida semble aussi appeler le « livre d'Élie » (C, 260) : « mais dans Élie, tout se dirait à la première personne, je, je, je et jamais ce ne serait d'une phrase à l'autre, ni dans la même phrase, le même je, d'où l'illisibilité » (C, 269). Dans ce nom secret qui devient pratiquement le titre d'une autobiographie jamais intégralement publiée ni publiable, elle-

⁴⁸ Jacques Derrida, « Un ver à soi », dans Jacques Derrida et Hélène Cixous, *Voiles*, Paris, Galilée, coll. « Incises », 1998.

⁴⁹ Ginette Michaud, « La voix voilée. Derrida lecteur de soi (Fragment d'une lecture de *Voiles*) », *Études françaises*, « Derrida lecteur », 38 : 1-2, 2002, p. 258.

même cachée dans un carnet clandestinement conservé au grenier⁵⁰ dont Derrida ne cite que des extraits, la faute et le secret cohabitent. Dans la famille de Derrida, la faute d'un aïeul nommé Élie a été soigneusement cachée, tenue sous silence. L'oncle dont Derrida porte secrètement le nom, Eugène Eliahou a lui-même été nommé Élie

en souvenir de son oncle, le frère de mon grand-père Abraham, soit Élie dont personne ne parlait plus dans la famille depuis le jour où il avait abandonné femme et enfants pour aller refaire sa vie en métropole, ce dont, seul de sa génération, Eugène Eliahou eut et confia à sa fille Fernande, la sœur de Roger, qui le dit à mon frère qui me le dit hier, diable (C, 173-174).

Le secret est profondément enfoui : sa découverte dépend de la communication de génération en génération, puis de parent en parent. La chaîne du secret est épaisse, elle passe par tout un réseau, de telle sorte que le secret et la faute qui lui est corrélative risquent de ne jamais être révélés.

La faute est logée dans le nom qui lui-même habite l'autobiographie :

Le désespoir de l'enfant innocent qui se trouve par accident chargé d'une culpabilité dont il ignore tout, le petit Juif chassé du lycée Ben Aknoun, par exemple, ou le facteur incarcéré à Prague, et tout dans l'intervalle, et le voici qui plie sous le fardeau, il l'assume sans l'assumer, nerveux, inquiet, cadavérisé comme la bête qui fait la morte et se confond avec le feuillage, la littérature en somme, pour échapper aux assassins ou à leur meute, cadavre qui se porte lui-même (C, 283).

Cette faute pluralisée, cette culpabilité diffuse, mais obsédante est au cœur de l'exercice autobiographique, de la confession, de la « circonfession » : « Je comprends mieux à quel point l'aveu, fût-ce pour un crime qu'on n'a pas commis, secrète simplement du sens et de l'ordre, une intelligibilité qui met aux arrêts, pour s'entendre enfin à confiner la culpabilité asubjective et sans fin du chaos » (C, 273-274). Ailleurs, Derrida affirme que « l'aveu est toujours une délation de soi » (C, 69). Être le délateur de soi-même, c'est dénoncer une faute commise pour sauver sa peau, ce qui implique, en plus d'une rédemption ou d'un salut, une forme de disjuncture identitaire ou de dédoublement puisque dans la « délation de soi », c'est à la fois le moi qui accuse et qui est accusé. Dans *Spectres de Marx*, Derrida parle d'une « antériorité pré-originale et proprement spectrale du crime⁵¹ » de l'autre,

⁵⁰ Dans le film de Safaa Fathy *D'ailleurs Derrida*, le philosophe fait visiter son grenier qu'il appelle son Sublime et qui contient, entre autres choses, ses écritures refoulées.

⁵¹ Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, op. cit., p. 46.

Un forfait dont l'événement et la réalité, et la vérité, ne peuvent jamais *se présenter* en chair et en os, seulement se laisser présumer, reconstruire, fantasmer. On n'en continue pas moins, dès la naissance, de porter une responsabilité, ne serait-ce que pour avoir à réparer un mal au moment même où personne ne saurait l'avouer, sauf à se confesser *en confessant l'autre* comme si cela revenait au même⁵².

La faute convoque, provoque un dédoublement tangible dans le principe même de « Circonfession » (et notamment dans l'idée d'une confession *de l'autre*) puisqu'elle est passivement intériorisée, *portée* par un sujet qui, lui, est innocent, « comme si l'autre en moi, l'autre moi, le Dieu athée, infiniment plus petit et plus grand que moi, laissait la moindre chance au coupable de se sauver jamais, fût-ce par ruse de l'aveu ou du pardon demandé » (C, 201). Comme la faille dans la lignée qui se lit dans le carreau asymétrique de *Turner les mots*, comme le messie dont Derrida rêve d'accoucher dans *La Contre-Allée*, la faute est toujours plus grande, plus vieille que le moi qui la porte. Cette « *faute qu'il m'a semblé commettre, avant moi, quand elle m'est tombée dessus comme la vie même, comme la mort* » (C, 276) instaure une temporalité particulière où le passé se mêle au futur et la généalogie à la descendance. Dans « Abraham, l'autre », Derrida écrit :

Être condamné ou damné, c'est avoir à payer une peine, à réparer un dommage (*dammum*), une lésion, une faute, un tort commis ou un tort dont on est *a priori* chargé, accusé (*charged*, comme on dit en anglais). Quelle faute, quel dommage, quelle lésion, quelle blessure ? c'est peut-être la question ouverte, la question qui ne se ferme pas plus qu'une cicatrice et qui, depuis toujours, presque toujours, hante mon mutisme, me coupe la parole, pousse, repousse et retient mes mots au bord de tout langage⁵³.

Conclusion

Comme la phrase de « Circonfession » « errant à la périphérie » (C, 16-17), le moi circoncis, donc « ex-peausé », qui s'expose⁵⁴ dans cette œuvre est en orbite autour d'un

⁵² *Ibid.*, p. 46.

⁵³ Jacques Derrida, « Abraham, l'autre », dans *Judéités. Questions pour Jacques Derrida*, *op. cit.*, p. 17.

⁵⁴ Derrida écrit à propos de cette exposition / ex-peausition du circoncis : « Le Juif circoncis : plus nu, peut-être, donc plus pudique, sous le surcroît des vêtements, plus propre, plus sale, là où le prépuce ne recouvre plus, se protège davantage d'être plus exposé, par l'intériorité, le pseudonyme, l'ironie, l'hypocrisie, le détour et le dérelai, d'où mon thème, prépuce et vérité, la question de savoir par qui par quoi la violence de la circoncision fut imposée, si c'est une blessure traumatique et s'il y en a d'autres, symbolique ou non » (C, 128-129).

Dans le même ordre d'idées, Jean-Luc Nancy insiste sur l'inadéquation inhérente à la subjectivité et sur l'impossibilité d'être véritablement « en soi », ce qui condamne le sujet à une constante « ex-position » : « [...] sa sub-jectivité, son être-sous-soi, son être-au-dedans de soi, par conséquent au dehors, derrière ou devant. Donc. son ex-position » (Jean-Luc Nancy, *Le Regard du portrait*, *op. cit.*, p. 16). L'exposition implique donc une condamnation à la périphérie de soi, elle maintient le sujet dans un écart infranchissable

noyau inaccessible. Se tournant autour, il laisse ouvert le cercle de sa subjectivité et ainsi, est toujours déjà en contact, en interaction avec l'autre qui, dès l'origine, le détermine, le conditionne. Le dispositif complexe de l'ouvrage exhibe les rapports mouvants et conflictuels entre le bas et le haut, entre le même et l'autre, un autre qui soulève aussi la question du remplacement puisque la menace réelle du « géologiciel » de Bennington est de se substituer complètement, en se passant de lui, au corpus de Derrida. Les problèmes d'appartenance, d'unité et de stabilité du moi apparaissent alors, laissant entrevoir un sujet autobiographique travaillé par les forces du dispositif qui le disjoignent.

Jeté dans la substitution dès sa naissance qui pallie la mort d'un autre, d'un faux jumeau, le philosophe est dépossédé de la singularité qui le rendrait non seulement propriétaire de sa vie, mais aussi de sa mort. Toujours en écart avec lui-même, Derrida voit proliférer ses « moi » et se suit lui-même, comme il a suivi le frère mort. L'intervalle qui le scinde le met en état de non-contemporanéité, de non-jointure, non seulement avec les autres, mais (peut-être surtout) avec lui-même, ce qui ne manque pas d'être paradoxal pour un ouvrage qui s'inscrit dans une collection intitulée « Les Contemporains ». Par ailleurs, cette non-contemporanéité avec soi instaure dans l'autobiographie une temporalité inédite qui fait s'interpénétrer plutôt que s'opposer les trois instances temporelles, soit le passé, le présent et le futur.

Enfin, l'agonie de la mère loge au cœur du texte la menace d'une mort imminente qui, à tout moment, peut interrompre le cours de la période. La disparition de la figure maternelle provoque chez Derrida, par substitution, l'anticipation de sa propre disparition et dissémine la mort dans tous les replis du texte. De plus, le cadre médical ou hospitalier se prolonge dans une imposante mise en scène du corps qui est en étroite corrélation avec l'écriture autobiographique même. « Circonfession » veut rejouer, *dans* et *par* l'écriture, la scène traumatisante de la circoncision, origine de la blessure identitaire et de la dépossession de soi par la coupure venue de l'autre. L'écriture et le corps sont intrinsèquement liés dans le texte, comme d'ailleurs dans le titre de « Circonfession » qui allie une intervention chirurgicale et un genre littéraire. À la systématisation proposée par

par rapport à lui-même. Jamais dans la pure extériorité ni dans la pure intériorité, le sujet habite le seuil (qui est en quelque sorte un non-lieu) : « L'« exposition », poursuit Nancy, est cette *mise en place* et cet *avoir lieu* ni « intérieur » ni « extérieur », mais *en abord* ou *en rapport* » (*ibid.*, p. 32).

Bennington, Derrida répond de son *corpus* par son *corps*, par une écriture qui non seulement se cherche sous la peau, mais qui s'effectue à même le corps.

« Circonfession » convoque simultanément les deux coupures immémoriales, la coupure de la circoncision et la coupure du cordon ombilical dans la séparation ultime d'avec la mère. Ces deux pertes irréparables, bien qu'elles s'énoncent dans un complexe réseau de tensions où règne la dislocation, rêvent de se dire de manière fluide dans une autobiographie qui prendrait l'allure d'une prise de sang. En ceci, le sang dans « Circonfession » est toujours un sang d'encre, un sang qui se fait encre et qui *écrit* en se faisant du sang d'encre, du mauvais sang⁵⁵, en s'inquiétant puisque l'écriture est portée par l'imminence de la mort, de la catastrophe, de la désagrégation.

⁵⁵ Dans un article intitulé « Périodes » qui paraîtra dans le *Cahier de L'Herne* à l'automne 2004, Mireille Calle-Gruber souligne la prolifération du motif du sang qui porte également le « sans » du manque, de l'absence, de la perte : « toute une veine métaphorique du *sang* et homophonique du *sans* et du *sens*, a cours dans le texte. [...] C'est donc par le lien de sang, du sang métaphorique, que ça arrive partout dans la phrase. Notamment avec le mot « *period* » qui *ponctue* le verdict du médecin quant à la mort à demi de son visage à lui et de son œil, c'est-à-dire là où ça regarde et le touche le semi-coma de la mort(e) vivante ».

CONCLUSION

La course autobiographique

Nous avons suivi les parcours contournés de l'autobiographie derridienne à travers la force disjoignante qui lui donne son impulsion. Dans chacune des œuvres étudiées, les composantes fondamentales de l'autobiographie, soit l'*autos* (la question du moi), le *bios* (le concept de « vie » et d'« expérience ») et le *graphein* (la dynamique de l'écriture), sont problématisées, déconstruites, mises en doute ou en déroute. Le mouvement même de la déconstruction consiste à faire éclater les parois conceptuelles, à ouvrir le cercle pour y installer l'aporie qui, selon Derrida, donne son mouvement à toute pensée. La structure aporétique et ses radiations sur chacune des composantes de l'autobiographie mettent en scène un sujet constamment déplacé par la mouvance de la « vie » (ou du « je vis » comme dit Derrida dans *L'Oreille de l'autre*¹) et de l'écriture, bref, un sujet en perpétuelle course contre lui-même.

Dans *Turner les mots*, le philosophe est sans cesse décalé par rapport à son image : il court derrière elle, *contre* elle. Toujours en retard ou en avance, se regardant depuis l'écart entre soi et soi, il est, comme dans « Circonfession », non contemporain à lui-même. Le présent se désagrège, se disloque, se projette à la fois derrière et devant, dans l'essoufflement de la non-coïncidence. De plus, la réalisation filmique de Safaa Fathy « se donne justement à lire comme une constante course contre la montre, pour ruser avec cette lumière toujours manquante et pallier son défaut² ». Figure du désajointement temporel, le décalage horaire est un des motifs déterminants de *La Contre-Allée* où le voyageur entreprend une course autour ou à travers le monde. Passant les frontières comme les fuseaux horaires, Derrida multiplie les écarts temporels en se laissant propulser dans le passé quand il voyage à l'ouest et dans le futur quand il voyage à l'est. Dans ce continuel changement de temps qui suit le rythme effréné de ses voyages, il n'existe plus de véritable pôle de référence, plus de point zéro, plus de présent. Seule persiste la mobilité. La course autour du monde esquissée dans *La Contre-Allée* se double donc elle aussi d'un essoufflement dû à l'impossibilité de poser le pied sur quoi que ce soit de stable et d'arrêté. La dynamique de « Circonfession » prend elle aussi la forme d'une course, une

¹ Jacques Derrida, dans *L'Oreille de l'autre*, sous la direction de Claude Lévesque et Christie V. McDonald, Montréal, VLB Éditeur, 1982, p. 21.

² Ginette Michaud, « Point de vue d'aveugle », *Critique*, *op. cit.*, p. 234.

course contre la montre et contre la mort qui guette la mère et, par substitution, Derrida lui-même. L'essoufflement se ressent dans le rythme même des cinquante-neuf périodes qui se présentent comme autant de longues phrases tournoyantes semblant défier l'arrêt (de mort) porté par le point. La mort vient s'immiscer dans le discours en menaçant à tout moment de l'interrompre. Ainsi, l'horizon absolu, le futur ultime, vient bousculer, voire contaminer le « présent » de l'écriture. Dès lors qu'elles sont engagées dans cette course, les trois instances temporelles perdent leur contour et se mêlent indistinctement les unes aux autres.

Ce qui se joue dans ces courses mises en branle par diverses formes de non-coïncidence, c'est une temporalité inédite qui, brisant toute hiérarchie entre les temps, place le passé, le présent et le futur sur un même plan, sans privilège du présent puisque tous les temps sont à la fois – ou tour à tour – présents et absents. Pour formuler les choses autrement, ce remaniement temporel est coextensif d'une déconstruction de la présence puisque le présent est tout aussi spectral, tout aussi intangible et « absent » que le passé et le futur et inversement, le passé et le futur, de par leur résonance dans le présent, sont tout aussi « présents » que ce dernier. C'est là un des premiers enjeux de la disjointure qui touche d'abord le temps. Dans un commentaire sur la phrase de Hamlet « *The time is out of joint* », Derrida donne à la disjointure une dimension qui est d'abord et avant tout *temporelle* (il parle de « disjointure temporelle³ ») :

Maintenir ensemble ce qui ne tient pas ensemble, et le disparate même, le même disparate, cela ne peut se penser, nous y reviendrons sans cesse comme à la spectralité du spectre, que dans un temps du présent disloqué, à la jointure d'un temps radicalement disjoint, sans conjonction assurée. Non pas un temps aux jointures niées, brisées, maltraitées, dysfonctionnantes, désajustées selon un *dys* d'opposition négative et de disjonction dialectique, mais un temps sans jointure *assurée* ni conjonction *déterminable*⁴.

Dans les trois textes dont nous avons proposé une lecture, la disjointure prend plusieurs formes (tant textuelles que conceptuelles) et se dissémine en de nombreux motifs qui touchent à la fois l'*autos*, le *bios* et le *graphein*. En tant que séparation dans la liaison et liaison dans la séparation, la disjointure se présente de manière paradoxale comme un

³ Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, op. cit., p. 42.

⁴ *Ibid.*, p. 42.

être « *sans-avec* ou *avec-sans* (without)⁵ ». Sous-tendus par la déconstruction du dualisme entre la présence et l'absence, les « contraires » (ou du moins, ce que l'on appelle ainsi) s'additionnent plutôt que de s'opposer. Le sujet autobiographique est régi à la fois par le même et par l'autre et ainsi, écrit à la fois *avec* et *sans* lui-même. À cette ambivalence s'ajoute la constante tension qui fait cohabiter la vie et la mort, la veille et le rêve, la réalité et le fantasme. Le *bios* que doit raconter l'autobiographie, en plus d'être multiple et contradictoire (puisqu'il fait coexister des états jugés incompatibles), fait trembler la temporalité en entremêlant le passé, le présent et le futur. Plus qu'un simple motif, la disjointure est aussi, voire surtout, une *force* qui agit dans le texte de façon dynamique en intégrant la part de négativité qui gît au cœur de toute positivité.

L'écriture (le *graphein*) sous-tend un autre type de disjointure puisqu'elle met en branle un dynamisme de substitution et de renvoi qui fait échec à la plénitude (sémantique ou identitaire) et à l'accessibilité de la « vérité ». De par la nature même du langage, la référentialité – et à plus forte raison, le référent autobiographique – est inadéquate : « Nous parlons ici *dans* et *sur* un langage qui, tout en étant ouvert par cette *férence*, dit l'inadéquation de la référence, l'insuffisance ou la défaillance du savoir, son incompetence quant à ce dont il se dit le savoir⁶ ». Devant ce que Paul John Eakin appelle (en se référant obliquement à de Man) « *the privative nature of language*⁷ », il faudra chercher ailleurs que dans la référentialité le fondement (s'il y en a) de l'autobiographie. Comme le langage, l'autobiographie est sans point d'ancrage assuré. Le mouvement d'identification en est un de substitution semblable à celui de la différance que Derrida a observé dans le langage. Une identité n'est jamais atteinte : puisque le sujet est ouvert et multiple, il est composé d'une pluralité de « moi » qui apparaissent comme autant d'altérités et qui renvoient l'un à l'autre dans un perpétuel remplacement, sans arrêt ni fixation possible.

Cette dynamique est indissociable de la forme même des œuvres qui, nous l'avons vu, mettent toutes en place une série d'innovations dispositives. Comme l'écrit Marian Hobson, les idées mises de l'avant dans les textes de Derrida sont inséparables de la forme et du dispositif mêmes dans lesquels elles s'expriment : « *there is in his writing a very*

⁵ Jacques Derrida, *Sauf le nom*, Paris, Galilée, coll. « Incises », 1993, p. 95.

⁶ Jacques Derrida, *Ibid.*, p. 62.

⁷ Paul John Eakin, *Fictions in Autobiography*, Princeton, Princeton University Press, 1985, p. 188.

*a very coherent putting in place at an implicit level, of structures, which can carry the problems and paradoxes thematized and discussed overtly*⁸ ». Dans les trois œuvres de notre corpus, l'organisation textuelle et paratextuelle participe d'une logique de la supplémentarité (telle que définie par Sarah Kofman dans *Lectures de Derrida*) qui s'oppose à la conception traditionnelle du texte comme objet clos et fini. Cette conception du texte, de par sa parenté avec la manière d'envisager la subjectivité, mérite qu'on en dise quelques mots. Dans un mouvement de supplémentarité infinie, les fragments se greffent les uns aux autres comme autant d'excroissances, les notes se greffent au texte dit « principal » pour en désamorcer l'hégémonie, le texte de l'autre se greffe à celui de Derrida (ou ne serait-ce pas plutôt le texte de Derrida qui se greffe à celui de l'autre ?). Le texte prolifère à mesure que s'y ajoutent des composantes hétérogènes, à mesure que l'extériorité vient contaminer le dedans, *devenant* du coup le dedans, car

Le supplément n'est pas une extériorité simple, une pure addition comme veut le faire croire la tradition métaphysique qui annule l'addition en la réduisant à être seulement addition [...]. La « logique » du supplément qui met fin à celle de l'identité veut que le « dehors soit dedans, que l'autre et le manque viennent s'ajouter comme un plus qui remplace un moins » (Derrida, *De la grammatologie*)⁹.

L'originalité de Derrida est d'instaurer un dispositif polysémique et multilatéral qui, ne serait-ce que par la cohabitation de deux textes hétérogènes dans un genre qui fonde traditionnellement son autorité sur le monologisme, met véritablement en échec le logocentrisme de la parole unique, la hiérarchie textuelle et l'hégémonie du sens. Derrida propose un texte fondamentalement hétérogène, ouvert sur le dehors, un texte « constitué de greffes¹⁰ » de toutes sortes qui finit par subvertir jusqu'à la différence entre le dehors et le dedans, entre le même et l'autre, entre la présence et l'absence.

Dès lors que le texte obéit, comme le langage et la subjectivité, à une logique de remplacement infini, de supplémentarité perpétuelle et non hiérarchique, il ne peut avoir ni début ni fin déterminés. Dans le *Phèdre*, Platon veut que le texte soit un ensemble bien

⁸ Marian Hobson, *Jacques Derrida. Opening Lines*, London and New York, Routledge, 1998, p. 3; « il y a dans son écriture une mise en place cohérente, à un niveau implicite, de structures pouvant porter les problèmes et les paradoxes thématés et discutés ouvertement » (notre traduction).

⁹ Sarah Kofman, *Lectures de Derrida, op. cit.*, p. 17.

¹⁰ *Ibid.*, p. 16.

organisé qui ait, comme un animal, une tête, un corps et une queue identifiables en un *corps*¹¹. Dans cette perspective, un texte auquel il manquerait un de ces éléments serait tout aussi monstrueux qu'un animal sans tête ou sans queue. Or c'est précisément ce que propose Derrida : un texte sans queue ni tête, à l'image d'un moi et d'une vie impossibles à circonscrire, bref, un véritable « monstre » pour le *logos*. Sarah Kofman suggère qu'un tel type de texte monstrueux, parce qu'il s'oppose à la rationalité confortable du logocentrisme, a des effets d'« *unheimliche* », c'est-à-dire d'inquiétante étrangeté, au sens freudien de « sorte de l'effrayant qui se rattache aux choses connues depuis longtemps, et de tout temps familières¹² ». Ainsi, le dispositif qui disloque le discours et qui suspend sans cesse le sens n'est-il pas déroutant précisément parce qu'il dissémine l'autre dans le même, le dehors dans le dedans et l'inconnu dans le connu, et qu'il exhibe la faille constitutive des entités disjointes dont il traite ?

La voix de l'autobiographie

Le texte écrit subit une autre perturbation importante lorsqu'il est lu à voix haute et enregistré sur bande audio, comme ce fut le cas pour « Circonfession ». Au début des quatre cassettes où défilent les cinquante-neuf périodes, Derrida réfléchit sur les enjeux d'un tel enregistrement et sur le risque qu'une telle profération « fait courir à la phrase¹³ ». Toujours dans le registre de la course, Derrida accepte ce risque qui se double d'un espoir : il remercie Antoinette Fouque (qui a eu l'idée de cet enregistrement) de lui avoir « accordé la possibilité de courir [...], de courir une chance *ou* un risque ». Tout se joue dans cette indécidable oscillation entre le surcroît et la perte. Dans cette course, « ce qui se met ainsi à l'épreuve de cette improbable diction, c'est surtout, non seulement, mais *surtout*, le rythme et le souffle¹⁴ ». La « mise en œuvre » (ce sont les mots de Derrida) ou

¹¹ Comme l'écrit Derrida dans *Khôra* à propos du motif organiciste du *Phèdre*, « un *logos* bien composé doit ressembler à un corps vivant » (*Khôra*, Paris, Galilée, coll. « Incises », 1993, p. 96).

¹² Sigmund Freud, « L'inquiétante étrangeté », dans *Essais de psychanalyse appliquée*, trad. fr., Paris, Gallimard, 1945 [1933], p. 165.

¹³ Dans cette partie, les citations dont la référence n'est pas indiquée sont extraites de l'enregistrement sonore de « Circonfession » et plus précisément de l'introduction qui, contrairement au reste du texte, n'existe que sur support audio.

¹⁴ Sans doute l'enregistrement sonore permet-il de mettre en œuvre de façon plus tangible ce que Derrida, dans *Le Monolinguisme de l'autre*, dit chercher dans l'écriture, à savoir le ton et le rythme : « Si j'ai toujours tremblé devant ce que je pourrais dire, ce fut à cause du ton, au fond, et non du fond. Et ce que, obscurément, comme malgré moi, je cherche à imprimer, le donnant ou le prêtant aux autres comme à moi-même, à moi comme à l'autre, c'est peut-être un ton. Tout se met en demeure d'une intonation.

mise en *voix* sera ainsi rythmée par la respiration; la texture de la voix rendra audible le souffle même dont sont nées les phrases tournoyantes de « Circonfession » – peut-être même fera-t-elle entendre l’essoufflement inhérent à cette course contre la montre et la mort.

La profération d’un texte écrit engage une corporalisation puisque la voix émane du corps, d’une vibration des cordes vocales. Certains ont vu dans la voix l’équivalent d’une signature : « Proche du corps, du cri, elle serait [la voix] comme une signature abstraite, une abstraction corporelle¹⁵. » Dans la même optique, Dominique Rabaté compare la voix à une signature, mais du même coup, il la cerne d’inquiétude en soulevant l’idée d’une inadéquation, d’une « trahison » :

Partie d’un tout, la voix exprime métonymiquement le sujet; elle est comme sa signature. Surgie du corps et marquée par l’affect (la voix tremble, s’enroue, se déploie, chante ou trébuche), elle décorporalise pourtant l’émotion en la faisant passer par le médium du langage. À la fois contrôlée et immaîtrisable, elle est expression et trahison¹⁶.

La voix ferait ainsi cohabiter corporalité et décorporalisation puisque, en plus de la médiation du langage que souligne l’auteur (il y aurait toutefois lieu de se questionner sur ce statut de médium que Rabaté assigne au langage), une fois produite, la voix devient immatérielle, diffuse. Ainsi fragilisée, elle est plus ténue et se perd plus facilement que l’écrit, elle échappe et s’envole. La bande magnétique demeure le seul moyen de l’emprisonner. Si ainsi elle est comme une signature, comme une marque physique et métonymique du sujet, elle est, comme l’écrit Rabaté, immaîtrisable et du même coup, porteuse d’un potentiel de trahison.

La voix, et à plus forte raison la voix enregistrée, trahit le sujet même qu’elle prétend représenter puisqu’elle instaure un dédoublement du moi. Elle dissémine l’étrangeté par sa résistance à toute appropriation (« la voix, écrit encore Rabaté, fatalement étrangère à soi-même, n’a de puissance que par ce qui ne peut lui appartenir, puisqu’elle ne saurait être

Et plus tôt encore, dans ce qui donne son ton au ton, un rythme. Je crois qu’en tout c’est avec le rythme que je joue le tout pour le tout » (Jacques Derrida, *Le Monolinguisme de l’autre*, *op. cit.*, p. 81).

¹⁵ Jean-Pierre Martin, « La critique et la voix : la double injonction », *Études françaises*, « Les imaginaires de la voix », 39, n° 1, 2003, p. 13.

¹⁶ Dominique Rabaté, « “Le chaudron fêlé” : la voix perdue et le roman », *Études françaises*, « Les imaginaires de la voix », *op. cit.*, p. 36.

littéralement la *propriété* de personne¹⁷ ») et par l'altérité dans laquelle elle installe le sujet. « J'ai été le premier à avoir peur de ma voix, confie Derrida dans *Le Monolinguisme de l'autre*, comme si elle n'était pas la mienne, et à la contester, voire à la détester¹⁸ ». Impossible de reconnaître sa voix enregistrée, de s'identifier à elle : une fois sortie du corps et consignée sur support audio, la voix semble définitivement appartenir à un autre. Le projet de profération du texte de « Circonfession » met en relief cette étrangeté ou cette altérité du moi sur laquelle insiste Derrida en annonçant « Je vais donc essayer de lire, de *me lire* comme un autre¹⁹ » et en terminant son introduction par ces mots : « Ma voix en moi comme la voix de l'autre ».

En plus d'une altération du sujet (altération qui, nous l'avons vu au long de ces pages, est partout chez Derrida), la profération fait encourir à la phrase une perte irréparable : « Ces longues phrases étaient déjà proférées en moi, sans doute, et plus d'une fois, comme *appelées* vers la haute voix, et pourtant, elles perdent la voix dès que celle-ci leur arrive ». Les phrases de « Circonfession », ces phrases si près du corps qui battent au rythme des pulsations cardiaques tout en mimant, dans la peau même du texte, la coupure immémoriale de la circoncision, ces phrases donc ne semblent pas faites pour l'exposition de la « haute voix » qui leur fait perdre la voix, comme si leur voix à elles était celle du murmure. Présentant le dispositif de « Circonfession » pour l'auditeur qui n'aurait pas le texte sous les yeux, Derrida précise que son texte est situé dans la partie inférieure de chaque page, comme une longue note infrapaginale courant sur toute l'étendue du livre, en bas du texte de l'autre, « à sa base, mais aussi plus bas, *murmuré plus bas* que le texte principal » (nous soulignons). De même, dans le « Guide de lecture » de *La Contre-Allée*, les auteurs présentent ainsi le texte de Derrida : « Sur fond gris et en petits caractères, mimant ou *murmurant* la confiance désarmée, quelques lettres ou cartes postales que Jacques Derrida adresse, comme *à voix basse*, à Catherine Malabou » (CA, 10, nous soulignons). Le murmure²⁰ semble être le ton de l'autobiographie qui est entourée par le silence. En introduction de l'enregistrement audio de « Circonfession », Derrida dit :

¹⁷ *Ibid.*, p. 37.

¹⁸ Jacques Derrida, *Le Monolinguisme de l'autre ou La prothèse d'origine*, *op. cit.*, p. 80-81.

¹⁹ Se lire comme un autre, au sens d'une *lecture de soi*, n'est-ce pas le mouvement même de l'exercice autobiographique ?

²⁰ Comme l'écrit Ginette Michaud, « murmurer, remarquons-le, c'est aussi forcer l'écoute de l'autre, le contraindre à tendre l'oreille. Cette faiblesse apparente peut toujours être une ruse pour l'attirer à soi, pour le

Comme tous ceux qui écrivent, je suppose, et durant le temps qu'ils écrivent, je prononce en moi chaque mot avant et après son inscription. En moi, c'est-à-dire à la fois en silence, à voix basse et par simulation, à voix haute, d'une hauteur simplement contenue, retenue, tenue au silence.

Les mots sont prononcés en soi selon un double registre, la voix basse et la voix haute simulée, ce qui implique non seulement que la voix en soi est déjà double, mais aussi que les deux niveaux sont tous deux cernés par le silence qui, dans sa position syntaxique même, encadre la seconde phrase où il apparaît au début et à la fin. Plus loin dans l'enregistrement, le philosophe dit : « ce que je cherche, neutraliser cette profération-ci, la renvoyer au silence dans lequel j'avais cru, en l'écrivant, l'entendre résonner elle-même ». La profération (terme qui est d'ailleurs polysémique puisqu'il porte simultanément les sens de « former, articuler à voix haute » et de « dire des paroles violentes, menaçantes, menteuses²¹ ») est neutralisée, comme une bombe dont on voudrait désamorcer l'effet, elle est renvoyée d'avance au silence qui l'entoure. Penser la résonance *dans le silence* implique que ce dernier soit partout dans la voix même. L'écriture murmurée serait ainsi une écriture *conditionnée* par le silence qui la cerne, par une négativité qui ne s'opposerait plus simplement à la positivité. Trop exposée, l'autobiographie risque de se perdre, comme la haute voix fait perdre la voix des phrases de « Circonfession », comme le secret se perd dès qu'il est dévoilé, comme le souvenir ou l'événement se perd dès lors qu'il est écrit²².

La vie, la mort, de résurrection en résurrection

Nous aimerions maintenant élargir ces réflexions sur la perte qui est disséminée dans l'œuvre autobiographique de Derrida et qui, parce qu'elle est toujours latente, disloque toute unité, toute jointure du moi, de la vie et du texte. Nous commenterons une lettre inédite qui devait initialement faire partie de *La Contre-Allée*, mais que les auteurs, pour des raisons qu'on ignore, n'ont pas retenue pour la publication. Cette très belle lettre que

désarmer en exhibant une vulnérabilité, stratégie qui a fait (et usé) ses preuves » (« *La voix voilée*. Derrida lecteur de soi (Fragment d'une lecture de *Voiles*) », *Études françaises*, « Derrida lecteur », 38, n^{os} 1-2, 2002, p. 247). Il pourrait donc s'agir d'une feinte pour attirer un surcroît d'attention par une réduction de la voix.

²¹ *Grand Robert de la langue française*, t. 5, Paris, *op. cit.*, p. 1 248.

²² Nous avons vu chez Barthes (« Délibération ») que cette idée selon laquelle l'écriture ferait perdre ce qu'elle dit implique que l'autobiographie doit toujours se situer dans l'à-côté. Derrida suggère aussi dans « Circonfession » que consigner l'événement à l'écriture est la façon la plus sûre de le perdre.

est adressée) l'a ressortie des limbes et a décidé de la faire paraître dans un numéro du *Cahier de l'Herne* consacré à Derrida qui paraîtra à l'automne 2004²¹.

N'osant trop amputer cette lettre, nous croyons préférable de citer longuement ce passage où la question du voyage se mêle à celle de la résurrection, elle-même doublée par la description de rituels funèbres indiens :

Mais il reste vrai que j'accepte (le cœur gros, néanmoins, chaque fois), le départ, l'envol, la rupture (des amarres) comme une sorte de salut très cher payé. Le langage du sacrifice doit prévaloir ici. Jubilation et passion, souffrance et jouissance du risque absolu. Angoisse de ce qui m'attend, comme le messie (que je pourrais d'ailleurs être moi-même, sait-on jamais) ou la catastrophe absolue, toutes les catastrophes de ma vie. [...] que va-t-il m'arriver ? Un accident sur la route ? Une mauvaise nouvelle à la maison ? Et quand je reviens sain et sauf, quand les « miens » ont survécu à *mon* voyage, c'est encore la résurrection. Je re-vis. Jusqu'au nouveau voyage. Je voyage en vue de la résurrection.

Le voyage apparaît comme une suite de résurrections, c'est-à-dire comme une succession indéfinie de morts et de (re)naissances. Celui qui écrit « entre deux résurrections, la donnée puis la promesse » (C, 54) voyage aussi entre deux résurrections : chaque fois que le voyageur pense à l'éventualité de la catastrophe, il touche la mort et donc, d'une certaine manière, meurt²². Ainsi, lorsque Derrida écrit « Je voyage mort, mort de peur », il faut le prendre au sérieux, voire au pied de la lettre puisque être transi par la peur de la mort en voyage, c'est être déjà mort, c'est voyager mort. C'est pourquoi le philosophe dit ressusciter chaque fois au moment du retour, lorsque rien n'est arrivé. Plus loin, il écrit : « Je ne vis que de résurrection en résurrection [...] c'est un mode de vie sans lequel je ne respire plus. » Cette vérité du voyage entretient avec la « vérité tout court » une « affinité mortelle » (ce sont les mots de Derrida); en d'autres termes, une telle conception du voyage comme un enchaînement de morts et de renaissances – bref, de résurrections – est applicable à la « vie » même, à la forme de son tracé discontinu. Les enjeux autobiographiques de cette torsion sont déterminants puisqu'ils touchent les notions coextensives de temporalité, de présence à soi et de vie. Comme nous l'avons vu

²¹ Nous souhaitons remercier Jacques Derrida et Catherine Malabou qui nous ont autorisé à commenter cette lettre avant la publication du *Cahier*.

²² Le même phénomène a été observé dans la lettre de Tunis de *La Contre-Allée* où le simple fait d'entendre en soi une voix qui dit « Je suis prêt (à mourir) » fait mourir.

plus haut, la constante intrusion de la mort dans le cours de la vie fait sauter les frontières traditionnelles entre le passé, le présent et le futur et questionne profondément la présence à soi dans la vie puisque l'absence qu'est la mort vient constamment s'y greffer, ne serait-ce que potentiellement. Enfin, le concept de vie est considérablement secoué par la prolifération des résurrections puisqu'il apparaît comme fondamentalement discontinu, *disjoint* par les forces fantasmatiques ou réelles de la mort. Il ne s'agit pas de ruptures ponctuelles qui viendraient interrompre une ligne de vie continue, mais bien d'un dynamisme qui infléchit l'ensemble du concept de « vie » puisque la mort est toujours déjà là et vient d'emblée disjoindre toute présence.

Derrida poursuit en évoquant l'omniprésence des rituels funèbres et du culte des morts dans la vie quotidienne des Indiens :

L'Inde aura été un peu plus, si l'on peut dire, unique en ce sens : nulle part la ferveur religieuse ne s'affaire autour de la mort avec tant de ritualité de tous les instants. Aussi bien dans la culture de l'incinération que dans celle de l'inhumation (l'Islam indien). Dans les deux cas, on n'est occupé que de la mort et de la dénégation. À chaque coin de rue, dans chacun des petits temples, au pied d'autels personnels, dans le voisinage des mosquées, quelqu'un est en train de sacrifier à la mort ou de nourrir une pierre sortie de terre comme un phallus vivant auquel, en le lavant de grandes coulées de lait, on fait des offrandes de poudre, de fleurs, de fromage. En chantant. C'est moi. Moi le mort, moi le prêtre ou l'officiant, moi la pierre, moi le lait.

Ce qui surprend d'abord dans ce passage, c'est le brusque changement de ton opéré dans les deux dernières phrases : « C'est moi. Moi le mort, moi le prêtre ou l'officiant, moi la pierre, moi le lait. » Cette dernière phrase sans verbe, cette longue énumération doublée d'une anadiplose qui mime le boitement ou la défaillance (« C'est moi. Moi le mort [...] ») comme cette phrase citée plus haut « Je voyage mort, mort de peur », ressemble presque à une prière²⁵, à une invocation rituelle. La récurrence du vocabulaire religieux dans la lettre de Derrida (élément qui déborde malheureusement le cadre de notre travail) appuie également cette idée d'une litanie où le philosophe est simultanément le mort, celui qui prie pour le mort et l'offrande faite au mort. Derrida s'identifie, se substitue à tout ce qui touche la mort; il est partout autour de la mort, il la suit autant qu'elle le suit.

²⁵ « Prières » est d'ailleurs le titre que Catherine Malabou a donné à son article composé d'un texte qu'elle a écrit au début de l'entreprise de *La Contre-Allée* et de la lettre de New Delhi de Derrida.

Interrogeons-nous maintenant sur ce syntagme : « on n'est occupé que de la mort et de la dénégarion ». Omniprésente dans la vie quotidienne, la mort est par le fait même comme déniée (d'où la dénégarion), refusée en tant qu'absence. Les rituels décrits, loin d'accepter le vide laissé par le défunt, visent à maintenir le mort en vie, à le ressusciter en quelque sorte²⁶. L'image de la « pierre sortie de terre comme un phallus *vivant* » (nous soulignons) est emblématique de l'indécidable statut du mort (ou du mort-vivant, terme qui désigne bien ce qui se joue ici). C'est à cette pierre qui est tantôt « sacrifi[ée] à la mort », tantôt nourrie, comme si elle était vivante, que sont faites les offrandes. Selon une double torsion, cet objet inanimé (et la pierre n'est-elle pas traditionnellement l'inanimé par excellence ?) est traité comme un vivant et prend effectivement vie en remplaçant le vivant que fut le mort (c'est bien au *vivant* et non au mort qu'il se substitue). La vie est dans la mort, tout autant que la mort est dans la vie. Voilà bien l'enjeu de la disjointure qui implique la coexistence non oppositive. La même idée est portée par le motif du sacrifice qui intervient à plusieurs reprises dans la lettre de New Delhi (par exemple, lorsqu'il est question de « salut très cher payé ») et sur lequel insiste Derrida en disant que « le langage du sacrifice doit prévaloir ici ». Le sacrifice fait cohabiter positivité et négativité et, dans sa forme extrême, il implique le don d'une mort dans le but d'obtenir un surcroît de vie. Cette cohabitation est également disséminée dans des syntagmes comme « jubilation et passion²⁷ », « souffrance et jouissance », de même que dans la figure de l'oxymore (Derrida parle par exemple d'une « affinité mortelle » et d'« une douloureuse jubilation ») dont la dynamique infléchit l'ensemble de la lettre de New Delhi.

Par extension, l'interpénétration de la vie et de la mort renvoie à une spectralité qui vient déterminer l'expérience même. Commentant l'exorde « Je voudrais apprendre à vivre », Derrida écrit dans *Spectres de Marx* :

Cela ne peut se passer, si cela reste à faire, apprendre à vivre, qu'entre vie et mort. Ni dans la vie ni dans la mort *seules*. Ce qui se passe entre deux, et entre tous les « deux » qu'on voudra, comme entre vie et mort, cela ne peut que *s'entretenir* de quelque fantôme. Il faudrait alors apprendre les esprits. Même et surtout si cela, le

²⁶ De plus, les rites funèbres sont autant de moyens de lutter contre la mort en apposant un ordre réglé sur le désordre et le chaos que représente la mort.

²⁷ Le terme « passion » porte d'ailleurs en lui cette duplicité sémantique puisqu'il évoque à la fois la souffrance et l'état d'excitation provoqué par un amour vif.

spectral, *n'est pas*. Même et surtout si cela, ni substance ni essence ni existence, *n'est jamais présent comme tel*. Le temps de l'« apprendre à vivre », un temps sans présent tuteur, reviendrait à ceci, l'exorde nous y entraîne : apprendre à vivre *avec* les fantômes, dans l'entretien, la compagnie ou le compagnonnage, dans le commerce sans commerce des fantômes²⁸.

Penser la mort dans la vie, c'est être constamment sur le seuil, c'est habiter la frontière indéfinissable et se laisser envahir par les tensions que mettent en jeu ces forces. Plus qu'une reconnaissance de l'absence dans la présence, plus qu'un accueil de la spectralité dans la « réalité » (avec tous les guillemets qui s'imposent), cette torsion convoque tout un « être-avec-le fantôme » – et sans doute aussi un « voyager-avec ». Derrida oppose à une pensée de l'être une théorie de la hantise; il remplace ainsi l'ontologie par la « hantologie » :

Cette logique de la hantise ne serait pas seulement plus ample et plus puissante qu'une ontologie ou qu'une pensée de l'être (du « *to be* », à supposer qu'il y aille de l'être dans le « *to be or not to be* », et rien n'est moins sûr). Elle abriterait en elle, mais comme des lieux circonscrits ou des effets particuliers, l'eschatologie et la téléologie mêmes²⁹.

Une telle difficulté à circonscrire l'être et le non-être, la vie et la mort nous invite à réfléchir, dans la perspective autobiographique qui est la nôtre, à la question du posthume. Chez Rousseau, c'est l'anticipation de la mort qui déclenche la première entreprise autobiographique. Convaincu de devoir mourir dans de brefs délais, Rousseau écrit quatre lettres à Malesherbes pour s'assurer que la vérité soit faite sur lui après sa mort. Il croyait ainsi pouvoir mourir « beaucoup plus tranquille, certain de laisser dans mes écrits un témoignage de moi qui triomphera tôt ou tard des complots des hommes³⁰ ». Chez Rousseau, la mort n'est pas que le déclencheur de l'autobiographie : elle est sa condition même puisque celui qu'on considère comme le premier autobiographe précise bien que ses *Confessions* ne sont conçues que pour paraître de manière posthume : « [...] mes Mémoires ne pouvant paraître de mon vivant³¹ ». Pontalis parle d'une autobiographie endeuillée, d'emblée porteuse de la mort de soi, une autobiographie qui s'apparenterait à la fois à l'acte de naissance et au registre obituaire : « Derniers, premiers mots, à dire en

²⁸ Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, *op. cit.*, p. 14-15.

²⁹ *Ibid.*, p. 31.

³⁰ Jean-Jacques Rousseau, *Les Confessions*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1973, p. 675.

³¹ *Ibid.*, p. 736.

deux langues mais d'une seule voix³². » Tout se passe comme si la dynamique même de l'autobiographie consistait à faire cohabiter dans une même voix la naissance et la mort. Sophie Mijolla-Mellor franchit un pas de plus en soutenant que

Il n'y a d'autobiographie que posthume, mais l'auteur doit être vivant pour l'écrire [...]. C'est en ce sens et avec cette résonance nécrophile que j'entends le fait que toute autobiographie soit "posthume". L'auteur y accouche d'une image de lui-même, non pas dans une genèse socratique orientée vers la connaissance, mais à l'issue de l'engendrement réalisé avec la représentation de sa propre mort³³.

Dans cette réflexion sur le posthume transparaît l'idée d'une renaissance engendrée par la représentation de la mort, renaissance qui met en marche le processus même de résurrection décrit plus haut. L'autobiographie comme voyage composé d'allers et de retours, de départs et d'arrivées convoque autant de morts et de résurrections et ainsi, fait d'emblée entrevoir l'ultime mort, la dernière, la « vraie ». Toujours situé par rapport à elle, l'autobiographe multiple, composé de plusieurs morts est toujours déjà dans le posthume. En plus de la nature même de l'écriture qui est faite pour se passer du locuteur et donc, pour fonctionner en son absence, l'autobiographe qui affirme être en constante résurrection ne peut qu'être constamment dans le posthume, puisqu'il est toujours en train de se dépasser, de se doubler soi-même³⁴. Celui qui, dans « Circonfession » dit « Je posthume comme je respire » (C, 28) écrit dans la lettre de New Delhi que ses constantes résurrections représentent « un mode de vie sans lequel je ne respire plus ». Essoufflé par ses multiples courses contre la montre, contre la mort, contre son image, ces courses autour du monde où il ne se *rejoint* jamais, le philosophe, à bout de souffle, ne peut respirer que la mort. Il est absorbé, *avalé* par sa force fantasmatique qui (dé)forme la subjectivité, une subjectivité elle-même problématique qui s'effrite et se disperse, incapable de se cerner, de s'entourer, de s'appartenir.

³² Jean-Bertrand Pontalis, « Derniers, premiers mots », dans *L'Autobiographie. VI^e Rencontres psychanalytiques d'Aix-en-Provence 1987*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Confluents psychanalytiques », 1988, p. 65.

³³ Sophie Mijolla-Mellor, « Survivre à son passé », dans *L'Autobiographie. VI^e Rencontres psychanalytiques d'Aix-en-Provence 1987*, op. cit., p. 105.

³⁴ Dans « Circonfession », Derrida convoque cette image d'un moi doublé par lui-même dans l'anticipation de la mort : la question obsédante du suicide « dit moins le désir de mettre fin à ma vie qu'une sorte de compulsion à doubler chaque seconde, comme une voiture l'autre, à la dédoubler plutôt en y surimprimant d'avance le négatif d'une photographie prise avec un dispositif "retard", la mémoire de qui me survit pour assister à ma disparition » (C, 40-41).

BIBLIOGRAPHIE

BIBLIOGRAPHIE

Corpus primaire

DERRIDA, Jacques, « Circonfession », dans Geoffrey Bennington et Jacques Derrida, *Jacques Derrida*, Paris, Seuil, coll. « Les Contemporains », 1991.

— et Catherine MALABOU, *La Contre-Allée*, Paris, Louis Vuitton / La Quinzaine littéraire, coll. « Voyager avec... », 1999.

— et Safaa FATHY, *Tourner les mots. Au bord d'un film*, Paris, Galilée / Arte Éditions, coll. « Incises », 2000.

Sur l'autobiographie en général

BARTHES, Roland, « Délibération », *Tel Quel*, n° 82, hiver 1979, p. 8-18.

DÉCARIE, Isabelle, *Thanatographies. Écriture de soi et anticipation de la mort chez Hervé Guibert, Marguerite Duras et Marcel Proust*, Département d'études françaises, Université de Montréal, 2000.

DE MAN, Paul, « *Autobiography as De-Facement* », *MLN*, vol. 94, 1979, p. 919-930.

DOUBROVSKY, Serge, « Autobiographie / Vérité / Psychanalyse », *L'Esprit créateur*, XX, 3, automne 1980, p. 87-97.

EAKIN, Paul John, « *Self-Invention in Autobiography: The Moment of Language* », dans *Fictions in Autobiography. Studies in the Art of Self-Invention*, Princeton, Princeton University Press, 1985, p. 181-278.

ELBAZ, Robert, *The Changing Nature of the Self. A Critical Study of the Autobiographic Discourse*, Iowa City, University of Iowa Press, 1987.

LECARME, Jacques et Éliane TABONE-LECARME, *L'Autobiographie*, Paris, Armand Collin, 1997.

LEJEUNE, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1975.

MIJOLLA-MELLOR, Sophie, « Survivre à son passé », dans *L'Autobiographie. VIe Rencontres psychanalytiques d'Aix-en-Provence 1987*, Paris, Belles Lettres, coll. « Confluents psychanalytiques », 1988, p. 101-128.

PONTALIS, Jean-Bertrand, « Derniers, premiers mots », dans *L'Autobiographie. VI^e Rencontres psychanalytiques d'Aix-en-Provence 1987*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Confluents psychanalytiques », 1988, p.49-66.

STAROBINSKI, Jean, « Le style de l'autobiographie », dans *L'Œil vivant II. La relation critique*, Paris, Gallimard, 1970, p. 83-98.

Sur Derrida

BENNINGTON, Geoffrey, « Derridabase », dans Geoffrey Bennington et Jacques Derrida, *Jacques Derrida*, Paris, Seuil, coll. « Les Contemporains », 1991.

BOUGON, Patrice, « L'autobiographie et l'Algérie dans l'œuvre de Jacques Derrida », *Études de Langue et Littérature françaises*, vol. 74, mars 1999, p. 197-213.

CIXOUS, Hélène, *Portrait de Jacques Derrida en Jeune Saint Juif*, Paris, Galilée, coll. « Lignes fictives », 2001.

—, « Ce corps étranjuif », dans *Judéités. Questions pour Jacques Derrida*, sous la direction de Joseph Cohen et Raphael Zagury-Orly, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2003, p. 59-83.

HOBSON, Marian, *Jacques Derrida. Opening Lines*, Londres et New York, Routledge, 1998.

KOFMAN, Sarah, *Lectures de Derrida*, Paris, Galilée, coll. « Débats », 1984.

KRONICK, Joseph G., « *Philosophy as Autobiography: The Confessions of Jacques Derrida* », *MLN*, décembre 2001, 115 (5), p. 997-1018.

LEROUX, Georges, « Un Talmud photographique » et « Un autre Abraham », *Spirale*, « Fidélité à plus d'un : Derrida, Celan, Brenner, Cixous, Blanchot », n° 195, mars-avril 2004, p. 10-12 et p. 25-26.

LEVESQUE, Claude, « L'impossible mort de Blanchot », *Spirale*, « Fidélité à plus d'un : Derrida, Celan, Brenner, Cixous, Blanchot », n° 195, mars-avril 2004, p. 22-24.

MAJOR, René, « Faire la vérité », *TTR*, XI : 2, 1998, p. 233-241.

MALEUVRE, Didier, « *The Tears of Philosophy* », *L'Esprit créateur*, vol. 40, n° 1, printemps 2000, p. 36-46.

MICHAUD, Ginette, « Point de vue d'aveugle », *Critique*, n° 646, mars 2001, p. 232-247.

—, « *La voix voilée*. Derrida lecteur de soi (Fragment d'une lecture de *Voiles*) », *Études françaises*, « Derrida lecteur », 38, n^{os} 1-2, 2002, p. 239-262.

NANCY, Jean-Luc, « Borborygmes », dans *L'Animal autobiographique*, sous la direction de Marie-Louise Mallet, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1999, p. 161-179.

ROBIN, Régine, « Autobiographie et judéité chez Jacques Derrida », *Études françaises*, « Derrida lecteur », 38 : 1-2, p. 207-218.

SEVENANT, Ann van, « Le disjoint fait œuvre », dans *Jacques Derrida et l'esthétique*, sous la direction de Nathalie Roelens, Paris, L'Harmattan, 2000.

SMITH, Robert, *Derrida and Autobiography*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.

ROBBINS, Jill, « *Circumcising Confession: Derrida, Autobiography, Judaism* », *Diacritics*, vol. 25, n^o 4, hiver 1995, p. 20-38.

L'Oreille de l'autre. Otobiographies, transferts, traductions. Textes et débats avec Jacques Derrida, sous la direction de Claude Lévesque et Christie V. McDonald, Montréal, VLB éditeur, 1982.

L'Animal autobiographique, sous la direction de Marie-Louise Mallet, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1999.

Textes de Derrida

DERRIDA, Jacques, *De la grammatologie*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1967.

—, *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1967.

—, *Glas*, Paris, Galilée, coll. « Digraphe », 1974.

—, *La Dissémination*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1972.

—, *La Carte postale. De Socrate à Freud et au-delà*, Paris, Flammarion, coll. « La philosophie en effet », 1980.

—, *Signéponge*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 1988.

—, *Mémoires – Pour Paul de Man*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1988.

—, *Mémoires d'aveugle. L'Autoportrait et autres ruines*, Paris, Louvre Réunion des Musées nationaux, 1990.

—, *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1993.

—, *Sauf le nom*, Paris, Galilée, coll. « Incises », 1993.

- , *Khôra*, Paris, Galilée, coll. « Incises », 1993.
- , *Demeure – Maurice Blanchot*, Paris, Galilée, coll. « Incises », 1998.
- , *Le Monolinguisme de l'autre ou La prothèse d'origine*, Paris, Galilée, coll. « Incises », 1996.
- , « Foi et Savoir », dans *La Religion*, sous la direction de Jacques Derrida et Gianni Vattimo, Paris, Seuil, 1996.
- , « “Il courait mort” : salut, salut. Notes pour un courrier aux *Temps modernes* », *Les Temps Modernes*, numéro spécial cinquantième, mars-avril 1996, n° 587.
- , « Demeure Athènes. Nous nous devons à la mort », dans Jean-François Bonhomme, *Athènes à l'ombre de l'Acropole*, Athènes, Olkos, 1997.
- et Hélène Cixous, *Voiles*, Paris, Galilée, coll. « Incises », 1998.
- , « H.C. pour toujours, c'est-à-dire... », dans *Hélène Cixous. Croisées d'une œuvre*, sous la direction de Mireille Calle-Gruber, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2000, p. 13-140.
- , « Le parjure, peut-être (“brusques sautes de syntaxe”) », *Études françaises*, « Derrida lecteur », 38, n° 1-2, 2002, p. 15-57.
- , *Chaque fois unique, la fin du monde*, textes présentés par Pascale-Anne Brault et Michael Naas, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2003.

Théorie et critique littéraire

- BARTHES, Roland, « Roland Barthes s'explique », dans *Le Grain de la voix. Entretiens 1962-1980*, Paris, Seuil, 1981.
- BLANCHOT, Maurice, « L'expérience d'Igitur », dans *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1955, p. 134-149.
- , *L'Écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980.
- FONTANIER, Pierre, *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, 1968.
- GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1987.
- HUGLO, Marie-Pascale, « Présentation », *Études françaises*, « Les imaginaires de la voix », 39, n° 1, 2003, p. 7-11.
- MARTIN, Jean-Pierre, « La critique et la voix : la double injonction », *Études françaises*, « Les imaginaires de la voix », 39, n° 1, 2003, p. 13-23.

MICHAUD, Ginette, « Le fragment : trois paradoxes en guise d'ouverture », dans *Lire le fragment. Transfert et théorie de la lecture chez Roland Barthes*, Montréal, Hurtubise HMH, coll. « Brèches », 1989, p. 13-66.

RABATÉ, Dominique, « “Le chaudron fêlé” : la voix perdue et le roman », *Études françaises*, « Les imaginaires de la voix », 39, n° 1, 2003, p. 25-37.

SUSINI-ANASTOPOULOS, Françoise, *L'Écriture fragmentaire. Enjeux et définitions*, Paris, Presses universitaires de France, 1997.

Autres ouvrages cités

BAUDELAIRE, Charles, « Le peintre de la vie moderne », dans *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, p. 683-724.

DE BEAUVOIR, Simone, *Le Deuxième Sexe*, t. I, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1976 [1949].

DES FORÊTS, Louis-René, *Ostinato*, Paris, Gallimard / Mercure de France, coll. « L'imaginaire », 1997.

DOUBROVSKY, Serge, *Fils*, Paris, Galilée, 1977.

FLEURET, Colette, *Rousseau et Montaigne*, Paris, Nizet, 1980.

FREUD, Sigmund, « L'inquiétante étrangeté », dans *Essais de psychanalyse appliquée*, trad. fr., Paris, Gallimard, 1945 [1933].

LAPLANCHE, Jean et Jean-Bertrand PONTALIS, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, Quadrige / Presses Universitaires de France, 1998.

MONTAIGNE, Michel de, *Essais*, Paris, Librairie générale française, coll. « Le livre de poche », 1972.

NANCY, Jean-Luc, *L'Intrus*, Paris, Galilée, coll. « Lignes fictives », 2000.

—, *Le Regard du portrait*, Paris, Galilée, coll. « Incises », 2000.

PIAGET, Jean, *Le Structuralisme*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1968.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Les Confessions*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1973.

—, *Les Rêveries du promeneur solitaire*, Paris, GF Flammarion, coll. « Folio classique », 1973.

SAINT AUGUSTIN, *Confessions*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1993.

STAROBINSKI, Jean, *Jean-Jacques Rousseau : la transparence et l'obstacle*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1971.

—, *Montaigne en mouvement*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1982.

Ouvrages de référence

DUPRIEZ, Bernard, *Gradus. Les procédés littéraires*, Paris, Union Générale d'Éditions, « 10/18 », 1984.

Gradus philosophique, sous la direction de Laurent Jaffro et de Monique Labrune, Paris, GF Flammarion, 1996.

Dictionnaire historique de la langue française, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1998.

Grand Robert de la langue française, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2001.

