

# Derrida et la littérature : une relation passionnelle

JACQUELINE HAMRIT

DOI: 10.31577/WLS.2024.16.1.2

© Institute of World Literature

Slovak Academy of Sciences

© Jacqueline Hamrit 2024

Licensed under CC BY-NC-ND 4.0

## Derrida and literature: A passionate relationship

Jacques Derrida. Kamel Daoud. Literary theory. Philosophy. Secret.

In the context of Derrida's writings on literature, this article reflects on the meaning and secret which he proposes to characterize literature. It also examines modifications of several concepts associated with literature (structure, genre, interpretation) in order to analyze the relationship between them and Derridean concepts related to the issue of literature/philosophy. According to Derrida, literature gives the right to say everything (anything) and is associated with a secret that is compatible only with the democracy to come. These concepts are then applied to a text by the postcolonial writer Kamel Daoud.

---

Jacqueline Hamrit  
Université de Lille  
France  
jacqueline.hamrit@univ-lille.fr  
ORCID: 0009-0002-5400-638X

Mais si, sans aimer la littérature en général et pour elle-même, j'aime quelque chose *en elle* qui ne se réduise surtout pas à quelque qualité esthétique, à quelque source de jouissance formelle, ce serait *au lieu du secret*. Au lieu d'un secret absolu. Là se serait la passion. Il n'y a pas de passion sans secret, ce secret-ci, mais pas de secret sans cette passion. *Au lieu du secret*: là où pourtant tout est dit et où le reste n'est rien – que le reste, pas même de la littérature.

Jacques Derrida ([1991] 1993a, 64)

Cela est une citation que Michel Lisse a choisie dans son avant-propos des actes du colloque international qui s'est tenu du 24 au 29 juillet 1995 à l'Université catholique de Louvain en Belgique, consacré à Jacques Derrida et intitulé « Passions de la littérature. Avec Jacques Derrida ». Ainsi donc Derrida s'intéresse très tôt à la littérature (les années 1960) et propose de nombreux textes sur la théorie littéraire dans les années 1990, tels que « Cette étrange institution qu'on appelle la littérature »<sup>1</sup> (1992), *Passions* (1993a), *Sauf le nom* (1993b), *Donner la mort* ([1990] 1999). Il écrit de nombreuses analyses d'auteurs de fiction, dont Antonin Artaud (« La parole soufflée », 1967a, 253–293 ; *Artaud le Moma*, 2002a), Edmond Jabès (« Edmond Jabès et la question du livre », 1967a, 99–116), Jean-Jacques Rousseau (« ...Ce dangereux supplément », 1967b, 203–226), Stéphane Mallarmé (« La double séance », 1972, 201–328), Jean Genet (*Glas*, 1974), Gustave Flaubert (« Une idée de Flaubert », 1987a, 305–326), Franz Kafka (« Préjugés, devant la loi », 1985, 87–141), Paul Celan (*Schibboleth : pour Paul Celan*, 1986a), Francis Ponge (*Signéponge*, 1988 ; *Déplier Ponge*, 2005), William Shakespeare (« L'aphorisme à contre-temps », 1987a, 519–534 ; « Qu'est-ce qu'une traduction 'rélevante' ? », 2004), James Joyce (*Ulysse gramophone. Deux mots pour Joyce*, 1987b), Charles Baudelaire (« La fausse monnaie », 1991, 95–217), Hélène Cixous (*H. C. pour la vie, c'est à dire...*, 2002b). La liste n'est pas exhaustive ; Lisse, par exemple, mentionne également Marcel Proust, John Maxwell Coetzee (1996, 9) Mais elle peut être un bon départ de recherche. C'est la raison pour laquelle j'ai choisi de faire une lecture (après les réflexions théoriques) d'un texte de l'écrivain algérien postcolonial Kamel Daoud et qui s'intitule *Le Peintre dévorant la femme* (2018).

## LA PROBLÉMATIQUE

Derrida a le goût de la littérature, mais c'est en tant que philosophe qu'il réagit et s'interroge. Il met en relief une problématique déjà développée auparavant et qui traite de la relation entre la philosophie et la littérature, chez Platon, par exemple, qui veut expulser les poètes de la cité idéale. En l'an 2000, la revue française *Europe* traite de cette problématique qu'elle résume dans le titre du dossier, à savoir « Littérature & Philosophie ». Les éditeurs Jean-Patrice Courtois et Yannick Séité considèrent que « c'est parce que la littérature *pense* qu'il est soudain urgent de la regarder avec en face la philosophie, c'est parce que la philosophie s'écrit dans une énonciation rigide et nécessairement telle qu'elle doit se pencher sur la réserve de fiction conceptuelle qu'est depuis longtemps la littérature » (2000, 6–7). Il y aurait plusieurs façons, pour

la littérature, d'inquiéter la philosophie et l'une d'entre elles est l'écriture, la question du style philosophique. Par ailleurs, les éditeurs rappellent comment Charles Sanders Peirce disait : « Je suis tout à fait d'avis qu'il faut inventer des mots nouveaux pour exprimer des idées nouvelles » (7). Il s'agit là d'une remarque incontestable et Derrida l'a prouvée de nombreuses fois avec tous les néologismes qu'il a conçus. Jacques Ancet, dans son article intitulé « La Voix de la mer », considère que

la poésie est un évènement de langage, la philosophie un évènement de pensée. Mais, chez la première, la pensée est tout aussi importante que le langage l'est chez la seconde. Et, l'émotion d'un côté, la raison de l'autre ne suffisent pas à les distinguer, puisqu'il est de grandes émotions intellectuelles et de grands poèmes de pensée. C'est pourquoi ces deux expériences ne cessent de s'attirer et de se repousser, de se croiser, de se côtoyer et même parfois de se confondre. (2000, 19)

C'est ainsi qu'Ancet dénonce le faux binarisme catégorique entre littérature et philosophie. Il ne s'agit pas, en poésie, de raconter ni d'expliquer, mais de faire éprouver. C'est une expérience qui est vision et émotion. La philosophie n'a pas le monopole de la pensée, et elle se différencie de la poésie car, si l'une (la philosophie) est un travail de liaisons, l'autre un travail de déliaison. Ancet ajoute :

Si donc la philosophie est capacité de prise sur le monde par le *pouvoir* d'un langage qui arrête, dénoue, renoue et configure par concepts, la poésie (la littérature) est capacité d'accueil, d'abandon, à cette force séminale, à cette *puissance* qui est élan, poussée, mouvement du corps dans le langage. Au *discours* de l'une répond le *décours* de l'autre. D'où, par opposition à la lenteur du travail du concept, l'importance de la *vitesse* qui porte l'écrivain comme au-delà de lui-même. (19)

Cette notion de vitesse est des plus fécondes et nous amène à l'un des spécialistes du rythme, à savoir Henri Meschonnic qui répond aux questions que lui pose Courtois (2000, 75–82). Meschonnic considère que son travail de traducteur de la Bible a été le point de départ d'une pensée du rythme, et qu'il étudie Spinoza non pas en philosophe, mais du point de vue de la poétique. Il y aurait, selon lui, une prosodie de la pensée, visuelle, auditive. Il ajoute qu'« il n'y a poésie que là où il y a pensée poétique. Pensée, dans cet emploi, signifie une invention de la pensée... L'invention d'une pensée suppose une poétique de la pensée » (79).<sup>2</sup> Quant au poète Michel Deguy, il écrit dans l'article intitulé « C'est tout un poème » : « La littérature n'est pas un savoir. Elle est une perte active, une profanation, une 'simonie' ; un faire qui est un faire croire » (2000, 63). C'est ainsi un poète qui réintroduit le rôle de l'auteur et du lecteur pour rendre compte de leur relation qui évoque une croyance. Dans la compétition entre la littérature et la philosophie, c'est la littérature qui l'emporte, dit Alain Badiou, lors de l'entretien qu'il a accordé au philosophe Charles Ramond. Il déclare :

[...] il y a des moments où la puissance de l'image, du rythme et du poème emporte la conviction plus aisément que le développement conceptuel. Mais ce qui me frappe surtout, c'est que dans cette période que j'ai appelée « l'âge des poètes », la poésie a anticipé certains développements philosophiques. J'ai réellement le sentiment d'un retard global de la philosophie sur la poésie. (2000, 74)

Loin de vouloir proposer une simple liste de citations, j'ai choisi de faire résonner différents points de vue qui s'entrelacent et se répondent autour des notions de philosophie, littérature, langage, poésie et pensée, etc. Dans l'article de Gérard Dessons (2000, 280–297) qui commente la pensée de Paul Ricoeur, l'auteur relève l'idée de l'énonciation, du je-moi, et du désir non seulement de penser, mais de faire penser. Beaucoup d'idées tournent autour de la problématique philosophie/littérature ; il faudrait y ajouter la question de la subordination et de la déconstruction, et donner alors la parole à Derrida.

### LES TEXTES DE THÉORIE LITTÉRAIRE DES ANNÉES 90

Il existe plusieurs textes où Derrida parle de la littérature en général dont un entretien conduit par Derek Attridge en avril 1989 en Californie et d'abord publié en anglais dans le volume *Acts of Literature*, traduit par Geoffrey Bennington et Rachel Bowlby, et qui devient en français « Cette étrange institution qu'on appelle la littérature » ([1992] 2009, 253–292). Ce qui dérange à première vue, c'est le croisement entre littérature et institution que Derrida va expliciter au long de l'entretien. À la question d'Attridge portant sur son goût pour la littérature, Derrida lui répond :

Jamais je n'oserais dire que mon premier intérêt est allé vers la littérature plutôt que vers la philosophie. [...] Il faudrait pour cela déterminer ce qu'on appelait « littérature » et « philosophie » dans mon adolescence, à un moment où, en France du moins, l'une et l'autre se croisaient à travers des œuvres qui dominaient la scène. L'existentialisme, Sartre, Camus étaient présents partout et la mémoire du surréalisme étaient encore vivante. (253–254)

Au lieu de se référer à l'opposition entre littérature et philosophie, Derrida préfère avoir recours à la notion de « frontière » et l'histoire de la frontière qu'on peut penser ou même déplacer. Le point de vue n'est ni l'un ni l'autre ; il ne s'intéressait à aucune écriture spécifique mais peut-être, dit-il, à l'autobiographie, et il y avait quelque chose comme un mouvement lyrique vers la confidence ou les confessions. Et il est vrai qu'il lui arrive souvent d'émailler ses textes de remarques du genre *confidence* ou *confessions*. Il se réfère à Rousseau et à Joyce pour expliquer comment il voulait « garder des traces » de ce qui « arrive » ou manque d'arriver. Et Derrida cite des textes qu'il aimait lire lors de son adolescence, des textes ni simplement littéraires, ni philosophiques, mais des confessions, telles que *Les Rêveries du promeneur solitaire*, *Les Confessions*, le *Journal* de Gide, *La Porte étroite*, *Les Nourritures terrestres*, *L'Immoraliste* (255). C'est donc une histoire qui croise l'archive du « réel » et l'archive de la « fiction », dit-il (255). Et c'est à ce moment qu'il introduit la notion d'institution – cette institution étrange qui permet de *tout* dire, et selon *toutes* les figures, ajoute-t-il. Il va développer cette idée de tout dire plus loin mais il s'intéresse d'abord à la figure de l'institution qui introduit les notions de lois, de conventions et de normes. Il rappelle que la question de Sartre était « Que-ce que la littérature ? » et il lui répond que la littérature est une institution étrange. La littérature a également une dimension politique, dans la mesure où elle permet de tout dire et qu'elle est en rapport avec la démocratie. Ainsi :

La littérature comme institution historique avec ses conventions, ses règles, etc., mais aussi cette institution de la fiction qui donne *en principe* le pouvoir de tout dire, de s'affranchir

des règles, les déplacer, donc d'instituer, d'inventer, et même de suspecter la différence traditionnelle entre nature et institution, nature et loi conventionnelle, nature et histoire. Il faudrait poser ici des questions juridiques et politiques. L'institution de la littérature en Occident, dans sa forme relativement moderne, est liée à une autorisation de tout dire, sans doute aussi au devenir de l'idée moderne de la démocratie. Non qu'elle dépende d'une démocratie installée, mais elle me paraît inséparable de ce qui appelle une démocratie à venir, au sens le plus ouvert et sans doute lui-même à venir de la démocratie. (257)

Fiction (à distinguer de la littérature), institution (et ses règles), histoire, la loi (et l'irresponsabilité – qui est pour Derrida le summum de la responsabilité), le pouvoir de tout dire (qui, en anglais, se traduit difficilement, car « tout » veut dire « everything » ou « anything », la préférence allant sur « everything » – la totalité – avec un « anything » – n'importe quoi – qui vient hanter la notion de totalité)<sup>3</sup> et la démocratie : voilà comment Derrida tourne autour de ces concepts et nous livre ici une nouvelle explication de la littérature sans essentialiser une nouvelle définition. Derrida poursuit en déclarant que le sens et le référent sont incontournables selon Sartre pour ce qui concerne la prose, et qu'« il n'y a pas de texte qui soit *en lui-même* littéraire. La littérarité n'est pas une essence naturelle, une propriété intrinsèque du texte. [...] On peut réinscrire dans un espace littéraire n'importe quel énoncé, un article de journal, un théorème scientifique, une brieve de conversation » (263–264). Derrida précise qu'il n'y a pas de littérature sans un rapport *suspendu* au sens et à la référence. Il répond plus loin à la question que se posent de nombreux critiques littéraires, à savoir le rapport entre la forme et le contenu, et se demande pourquoi des œuvres et des pensées fortes ont été le lieu de messages philosophiques, idéologiques, politiques parfois conservateurs (Joyce) ou meurtriers, racistes, antisémites (Pound, Céline), parfois équivoques et instables (Artaud, Bataille) (270). La réponse se trouve, selon lui, du côté du lecteur et de sa responsabilité. Quant à la critique féminine ou féministe, Derrida répond de façon oblique en introduisant la notion de *déconstruction* :

N'est-il pas vrai que la critique littéraire féministe, en tant que telle, en tant que phénomène institutionnel identifiable, est contemporaine de l'apparition de ce que l'on appelle la déconstruction au sens moderne ? Celle-ci déconstruit d'abord et essentiellement ce qui s'annonce dans la figure de ce que j'ai proposé d'appeler le phallogocentrisme pour bien marquer une certaine indissociabilité du phallogocentrisme et du logocentrisme. (270)

Derrida prévient les féministes qu'elles devraient faire une lecture exigeante déconstructrice parce que, sinon, le discours féministe risque de reproduire très grossièrement cela même qu'il prétend critiquer. Il termine son entretien en rappelant son commentaire sur *Roméo et Juliette* et sur la question du contre-temps dans cette pièce, sur la singularité de la signature (Shakespeare) et de la contre-signature (le critique), sur le rôle du contexte dans la pièce et l'ancre historique. Il conclut :

Encore maintenant, et plus que jamais, plus désespérément que jamais, je rêve d'une écriture qui ne serait ni philosophie ni littérature, pas même contaminée par l'une ou l'autre, tout en gardant, je n'ai aucun désir d'y renoncer, la mémoire de la littérature et de la philosophie. Je ne suis certainement pas le seul à faire ce rêve, le rêve d'une nouvelle institution en somme, d'une institution sans précédent, sans pré-institution. (291)

C'est ainsi que la boucle est bouclée : une écriture qui ne serait ni philosophie ni littérature. Nous gardons cette remarque en réserve pour le moment où nous ferons une lecture du texte de Daoud, à savoir *Le Peintre dévorant la femme* (2018).

Jusqu'ici, nous nous sommes interrogés sur le rapport entre littérature et philosophie. Or, selon Derrida, la littérature est connotée non seulement au « droit de tout dire », mais aussi au secret. Les explications sont dans les textes théoriques des années 1990, à savoir *Passions* (1991), *Donner le temps* (1991) et *Donner la mort* (1990).

## LE SECRET ET SES ENJEUX

*Passions* a comme sous-titre « L'Offrande oblique » et correspond à une réponse à un colloque située dans un ouvrage intitulé *Derrida : A Critical Reader* et republié ensuite en français, nous dit Derrida (1993a, 11–12). Le sous-titre est énigmatique et offre une résonnance religieuse par l'utilisation du terme « offrande », qui entre en écho avec les discours de Derrida sur le don (*Donner le temps* et *Donner la mort*). L'incipit du texte est tout aussi énigmatique puisque Derrida demande au lecteur de s'associer à lui pour imaginer avec lui un savant aux prises de son ouvrage, un savant spécialisé dans l'analyse des rituels. Ce savant est censé y déceler la présence d'un rite alors que, pour Derrida, « Le rite, certes, ne définit pas un champ. Il y a du rite partout. Sans lui, pas de société, pas d'institution, pas d'histoire » (11–12). On retrouve les critères d'institution et d'histoire déjà mentionnés dans le rapport entre littérature et philosophie. Puis Derrida se demande : « Qu'est-ce qu'un secret ? » C'est le genre de question qui appelle une définition essentialiste et qui le rebute. Il préfère tourner autour d'un concept. Ici, il dérive vers les notions de politesse et d'amitié et des règles rituelles, car il ne s'agit pas de devoir simplement se soumettre à la règle ni de résister, car « la contre-règle est encore une règle » (24). Derrida va répondre à la question qu'il a posée (« qu'est-ce qu'un secret ? ») de façon oblique mais poétiquement juste en répétant à partir de la page 56 jusqu'à la fin de l'ouvrage : « *Il y a là du secret.* », suivi d'un paragraphe de commentaire. Cette phrase (en italiques) n'est pas une réponse du style : « le secret, c'est cela ». Mais Derrida donne des exemples où l'on bute sur la présence d'un secret, et au lieu de « c'est », il préfère « il y a » et il insiste sur le « là » qui connote un espace plutôt que du temps. Il y aurait donc « un secret sans contenu, sans contenu séparable de son expérience performative » (56). Ce n'est pas, non plus, « un secret technique » tel que le style, la signature : « un savoir-faire – qu'on croit incommunicable, intransmissible, inenseignable, inimitable » (56–57). Après plusieurs paragraphes traitant de contextes différents, il conclut :

Il y a dans la littérature, dans le secret *exemplaire* de la littérature, une chance de tout dire sans toucher au secret. Quand toutes les hypothèses sont permises, sans fond et à l'infini, sur le sens d'un texte ou les intentions finales d'un auteur dont la personne n'est pas plus représentée que non représentée par un personnage ou par un narrateur. (67)

Derrida développera la notion de secret dans *Le Goût du secret*, un ouvrage publié en français en 2018, et reproduisant les entretiens qu'il a eus avec Maurizio Ferraris, en Italie et en France, entre juillet 1993 et janvier 1995. Le texte fut d'abord publié en italien (*Il gusto del segreto*) en 1997. Les éditeurs de la version française Andrea Bellantone et Arthur Cohen précisent que la version française a été modifiée et suit la

transcription dactylographique, en langue française, conservée à l'IMEC (2018, 5).<sup>4</sup> Derrida dit :

La question du secret que j'ai essayé de traiter un peu plus systématiquement dans les séminaires des dernières années, m'a conduit (j'esquisse ce geste à la fin de *Donner le temps* et à la fin de *Passions*) à approcher, à voir s'annoncer le secret – Qu'il s'agisse de cette dimension grecque cryptico-hermétique, de la dimension latine du *secretum*, de la séparation, la dimension du *Geheimnis* comme intériorité, etc. –, comme secret non pas dans la figure de quelque chose qu'on garde, qui résiste à la communication, qu'on garde secret, un contenu ou un sens qu'on pourrait éventuellement exhiber. [...] même si je pouvais tout dire, il y a un reste qui est ma singularité irremplaçable, et qui secrète même sans que j'aie à cacher quoi que ce soit. (2018, 69–70)

Derrida ajoute un peu plus loin que ce n'est pas non plus de l'ineffable. On reconnaît la stratégie de destitutions du conventionnel, mais le sens de la notion devient de plus en plus clair par son rappel des autres textes ; il renvoie ainsi à *Passions* et à la question du non-secret qu'il se pose. Il préfère le secret au non-secret, car celui-ci a des dimensions politiques : il est associé à la parole publique, à l'exhibition. Il est lié au « devenir-totalitaire de la démocratie et à la perte du secret » (72).

C'est dans la deuxième partie de *Donner la mort* ([1990] 1999), intitulée « La littérature au secret : une filiation impossible », que Derrida développe sa notion, de façon encore oblique. Il commence par une phrase en italiques : « *Pardon de ne pas vouloir dire.* » (161). Puis il se pose des questions sur son utilisation, sa nature, son sens suspendu et sa littérarité, son signataire, sa destination. Elle paraît esseulée, sans contexte. Et Derrida signe là un beau texte où il relie la question du secret au sacrifice d'Abraham qui est le point commun des trois religions monothéistes : le christianisme, l'islam et le judaïsme. Abraham accepte de tuer son fils pour se plier au message de Dieu qui le lui demande et comme preuve de sa loyauté envers lui. Mais, au moment où il s'apprête à tuer son fils, Dieu arrête son bras et remplace son fils par un bélier, d'où les fêtes religieuses liées à ce moment du secret entre le geste d'Abraham et la réponse de Dieu. Puis Derrida revient à la question de la phrase énigmatique et mentionne la réaction d'un lecteur

en proie à la littérature, vulnérable à la question qui tourmente tout corps et toute corporation littéraires. Non seulement « qu'est-ce que la littérature ? », « Quelle est la fonction de la littérature ? » Mais « quel rapport peut-il y avoir entre la littérature et le sens ? entre la littérature et l'indécidabilité du secret ? » Tout est livré à l'avenir d'un « peut-être ». Car cette petite phrase semble devenir littéraire à détenir plus d'un secret, et d'un secret qui pourrait *peut-être, peut-être n'en être pas un* [...]. (175–176)

Derrida retrouve là le problème du secret de la littérature et du secret dans la littérature, mais il le nuance et le modélise en ajoutant un « peut-être » qui donne de l'incertitude à la déclaration.<sup>5</sup> Il propose ensuite une énumération dans les pages qui suivent (comme le « *Il y a du secret* » à la fin de *Passions*) et réitère l'expression apparemment juridique « *Attendu que* » en début de six paragraphes, comme pour donner une liste d'explications et de raisons, mais renforce l'idée que le secret, tel que Derrida ou le lecteur l'envisagent, est une déclinaison de ce qu'on appelle le sens d'un texte. Il s'agit donc d'un secret qui exige une quête herméneutique mais bute

sur le réel. Il relance l'idée que la littérature implique le droit de tout dire et de tout cacher et est inséparable d'une démocratie à venir.<sup>6</sup> Il traite ensuite de la responsabilité du signataire, et surtout de la responsabilité « nulle et infinie, comme celle d'Abraham » (206). Il développe ensuite l'idée selon laquelle, avec le secret, le sens et la référence sont suspendus (206). Il déclare que « la littérature est le lieu de tous ces secrets sans secret, de toutes ces cryptes sans profondeur, sans autre fond que l'abîme de l'appel ou de l'adresse, sans autre loi que la singularité de l'événement, l'*œuvre* » (206), et qu'« aucune phrase n'est littéraire en soi ni ne dévoile sa 'littérarité' » et que seuls le contexte et la convention lui permettent de devenir « littéraire » (208). Il conclut avec une hypothèse qu'il considère avoir déduite de ses remarques, et qui dit que « la littérature hérite, certes, d'une histoire sainte dont le moment abrahamique reste le secret essentiel » (208), mais elle renie cette filiation et donc demande pardon dès le premier mot. On retrouve en spirale la phrase de l'incipit : *Pardon de ne pas vouloir dire.*

### UN EXEMPLE DES ANALYSES DE DERRIDA (MAURICE BLANCHOT, *L'INSTANT DE MA MORT*)

Parmi les textes que Derrida a écrits sur des auteurs de fiction, j'ai choisi « *Demeure. Fiction et témoignage* » : la communication qu'il avait donnée lors d'un colloque sur la littérature en Belgique en 1995 et qui fut publiée en 1996 chez Galilée avec les autres contributions. C'est une réaction à un texte de Maurice Blanchot intitulé *L'Instant de ma mort*, et publié chez Fata Morgana en 1994. Blanchot y raconte une expérience : celle où il faillit être fusillé pendant la guerre ; entre le moment où il attend et celui où il est libéré. Il n'utilise pas la première personne du singulier (*le je*), mais le *il*, car il dit que c'est un souvenir et ce dès l'incipit : « Je me souviens d'un jeune homme – un homme encore jeune – empêché de mourir par la mort même – et peut-être l'erreur de l'injustice » (7). Derrida raconte avoir reçu l'année précédente une lettre de Blanchot qui fait référence à cette expérience et où Blanchot écrit : « 20 juillet, il y a cinquante ans je connus le bonheur d'être presque fusillé » (Blanchot cité par Derrida 1996, 38). C'est la raison pour laquelle il donne à « *Demeure* » le sous-titre « *Fiction et témoignage* » où il hésite entre témoignage (le réel) et fiction (la littérature). Serait-ce de l'autobiographie ? se demande-t-il. Si c'est du témoignage, la question se pose sur la vérité et le mensonge. Puis Derrida rend hommage à Lisse et au titre du colloque, à savoir *Passions de la littérature*, en déclinant la contextualité et la *définition* de la passion. Ce n'est qu'à la fin de son argumentaire qu'il introduit l'expression « à *demeure* » – qui est pourtant le titre de sa conférence – et qui donne à la définition une dimension juridique. Le texte de Blanchot offre donc un jeu entre la réalité (la lettre et l'expérience de Blanchot) et la fiction (son texte qui se présente comme un texte littéraire), d'où le sous-titre « *Fiction et témoignage* ».

Derrida commence alors son analyse en rappelant la portée significative du titre du texte de Blanchot (*L'Instant de ma mort*), car « Tout le récit n'est que la glose, la justification et l'expansion du titre qui parle de lui-même et pour lui-même » (1996, 39). Puis il s'attache au jeu narratif de Blanchot : le texte affiche un narrateur – le *je* qui est le premier mot du récit ; une troisième instance – le *il* de la personne qui faillit

être fusillée ; et le *tu* qui réapparaît à la fin dans la phrase « Je suis vivant. Non, tu es mort » (Blanchot 1994, 17). Derrida s'attache à la ponctuation et souligne le manque de point d'interrogation après *le sais-je* et la multiplication de ceux-ci à la fin des phrases suivantes : « Je sais – le sais-je – que celui que visaient les Allemands, n'attendant plus que l'ordre, éprouva alors un sentiment de légèreté extraordinaire, une sorte de béatitude (rien d'heureux cependant), – allégresse souveraine ? La rencontre de la mort ? » (10). Tout ceci pour exprimer l'incertitude et l'indétermination, dit Derrida qui enchaîne sur la question de la mort. Derrida nous offre une analyse linéaire juste, près du texte : une lecture phrase par phrase. Ce qui est particulier, c'est l'importance qu'il donne à *demeure* ainsi qu'à la création d'un néologisme *demourance*<sup>7</sup> (une création reliant *demeure* et *différance*) qui rend compte de la légèreté de l'approche de la mort. Blanchot termine en effet son récit par la phrase : « Seul demeure le sentiment de légèreté qui est la mort même ou, pour le dire plus précisément, l'instant de ma mort désormais toujours en instance » (20).

## UNE LECTURE D'UN TEXTE DE L'ÉCRIVAIN POSTCOLONIAL KAMEL DAOUD

J'ai choisi, comme exemple, dans la littérature postcoloniale, le livre de l'écrivain algérien Kamel Daoud, à savoir *Le Peintre dévorant la femme* (2018). Il me semble que – loin de simplement appliquer les théories derridiennes dans l'analyse du texte de Daoud – on peut lire ce livre avec des concepts de Derrida tournant autour de la structure, du genre, et de l'interprétation. Il faut noter que ces derniers concepts ont engendré des commentaires de la part de Derrida dans le livre qu'il a écrit sur Blanchot, qui s'intitule *Parages* (1986) et qui offre des chapitres sur le titre – « Titre à préciser » – et le genre – « La loi du genre ». Le titre du livre de Daoud est, en effet, significatif : avec *Le Peintre dévorant la femme*, Daoud annonce les thèmes de la peinture (Picasso), de la femme, et de la dévoration. L'écrivain légitime le texte, dit Derrida :

Il suppose l'établissement d'un ensemble de titres – cette fois non pas au sens de ce qui intitule ou nomme une œuvre, un discours, un corpus, mais de ce qui titre, de ce qui légitime une fonction, donne un statut, un droit, par exemple un droit à la parole dans certaines conditions. (1986b, 223)

On reconnaît la référence à la loi, déjà entamée dans « Cette étrange institution qu'on appelle littérature » et développée dans le texte sur Kafka « Préjugés. Devant la loi ». Le titre ressemble à un nom qu'on donne à une création. « Pas de sens au titre [...]. Pour qu'un titre ait lieu, un bord doit le séparer au moins de ce qu'il intitule, et la ligne de cette limite doit être, en droit, l'indivisible d'un trait » (241).

Mais le titre fait partie du paratexte et Daoud présente en quatrième de couverture ce qui sert de résumé du texte :

Je suis un « Arabe » invité à passer une nuit dans le musée Picasso à Paris, un octobre au ciel mauvais pour le Méditerranéen que je suis. Une nuit, seul, en enfant gâté mais en témoin d'une confrontation possible, désirée, concoctée. J'appréhendai l'ennui cependant, ou l'impuissance. Pour comprendre Picasso, il faut être un enfant du vers, pas du verset. Venir de cette culture-là, sous la pierre de ce palais du sel, dans ce musée, pas d'une autre.

Pourtant la nuit fut pleine de révélations : sur le meurtre qui peut être au cœur de l'amour, sur ce cannibalisme passionné auquel l'orgasme sursoit, sur les miens face à l'image et le temps, sur l'attentat absolu, sur Picasso et son désespoir érotique. (Daoud 2018, quatrième page de couverture)

Le résumé (très juste) questionne les limites du contenu et du contenant et résonne avec la dédicace qui joue le rôle de paratexte interne au bord du texte. Daoud s'adresse aux femmes (« Aux femmes qui, dans le monde dit 'arabe' ou ailleurs, n'ont pas droit à leur propre corps », 7). L'autre dédicace concerne un ami Adel Abdessemed que Daoud juge comme un « équilibriste au-dessus de l'abîme » (7) et qui est un artiste franco-algérien qui vit à Paris. Ces deux dédicaces révèlent la dimension politique contemporaine de l'ouvrage et introduisent le thème de l'art.

Après les critères de titre, de résumé et de dédicaces, j'aimerais maintenant utiliser celui de la structure. Le livre (je n'ose pas encore lui donner un *genre*) est composé de 28 chapitres non numérotés, de longueurs inégales mais à chaque fois titrés. Le titre du premier chapitre (« Paris est une pierre sacrée, blanche ») est entre guillemets et donc permet une lecture intertextuelle. Il fait allusion à la pierre noire qui se situe à La Mecque. Ainsi, Daoud semble s'adresser à la communauté arabo-musulmane et surtout aux lieux : Paris est son premier mot du titre. Mais la première phrase – en italiques – à savoir « *L'érotisme est un rite de chasseur* » (9), introduit non seulement une des thématiques qui vont être étudiées dans le livre, mais elle révèle aussi le goût de Daoud pour la sexualité et le désir. La première phrase est même provocatrice à deux niveaux : vis-à-vis de la communauté arabo-musulmane et son rigorisme d'abord, et de l'aspect conventionnel du propos ensuite. Il développe la question du corps en considérant que les vitrines montrent des poitrines et des corps de rêve et que les affiches géantes exacerbent le désir. Il semble ainsi qu'il critique non pas seulement les musulmans, mais les Occidentaux aussi avec leur marchandisation des corps. Paris apparaît comme un paradis pour celui qui vient du sud du monde, mais celui-ci y perd son corps. Il mentionne alors le fantasme des houris – « ces femmes promises après la mort par la détresse et le fantasme coranique, esseulées au Paradis, figées dans l'âge de la jeunesse éternelle, maquillées et oisives » (10). Il existe deux mondes, sous-entend-il, un monde oriental et un autre qui lui fait face : le monde occidental, avec à chaque fois des sous-groupes. L'opposition fait paraître les deux villes : Paris et La Mecque. Quant au titre du second chapitre, il est encore entre guillemets et se présente ainsi : « Un satyre qui viendrait de tuer une femme » (18). L'entame propose de répéter l'incipit du premier chapitre, à savoir : « *L'érotisme est un rite de chasseur*. Sauf qu'il ne tue pas sa proie » (18). Il constate alors le recours à la séduction et la rencontre de deux corps. Il écrit : « *L'érotisme est un art à deux, la rencontre de deux corps mais c'est toujours l'un qui rêve d'absorber l'autre. Le soumettre à sa faim, à sa panique de ne pas être plein et total. C'est un cannibalisme suicidaire* » (19). C'est dans ce chapitre qu'il décrit l'acte d'amour et qu'il introduit l'art de Picasso : « *Dans les premières toiles de cette année sensuelle, 1932, Picasso ligote cette femme, suspend les mouvements autour d'elle, lui impose de s'asseoir, regarder une fenêtre, s'allonger, quitter les orbes et devenir un centre. Premier constat en enquêtant sur ce rite dans les immenses salles du musée* » (24).

Daoud rappelle là que c'est à l'occasion de cette exposition *Picasso 1932. Année érotique*, présentée au Musée national Picasso-Paris du 10 octobre 2017 au 11 février 2018, qu'il a été sollicité. Mais c'est le motif du centre qui est mis en valeur. Derrida a proposé une analyse du centre dans son article titré « La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines » et publié dans *L'Écriture et la Différence* (1967a, 409–428). Il écrit :

La structure, ou plutôt la structuralité de la structure, bien qu'elle ait toujours été à l'œuvre, s'est toujours trouvée neutralisée, réduite : par un geste qui consistait à lui donner un centre, à la rapporter à un point de présence, à une origine fixe. Ce centre avait pour fonction non seulement d'orienter et d'équilibrer, d'organiser la structure – on ne peut en effet penser une structure inorganisée – mais de faire surtout que le principe d'organisation de la structure limite ce que nous pourrions appeler le *jeu* de la structure. (409)

Daoud joue aussi sur la structure de son texte en faisant tournoyer ce centre qui est à la fois le centre narratif et énonciatif. Le pronom personnel *je* du narrateur est à la croisée de multiples interprétations : est-ce Daoud ou le narrateur d'une fiction ? Le centre chez Daoud peut être un lieu (Paris ? La Mecque ?) ou une toile ou le sexe d'une femme. C'est dans les toiles de Picasso que Daoud envisage ce centre, ce centre symbolisé par l'une des muses de Picasso, Marie-Thérèse Walter, et comprenant *La Sieste*, *Le Rêve*, *Nu couché à la mèche blonde*. Il met en relief la singularité de l'art de Picasso, à savoir essentiellement les courbes et les angles. Mais c'est au chapitre six que le texte bascule au niveau de son genre, car il introduit la création d'un personnage qu'il nomme Abdallah et qui représente le djihadiste, ce qui permet à Daoud d'avoir recours à des croyances religieuses extrêmes pour questionner l'idéologie de l'islam radical. Cette intrusion casse le premier jugement sur la nature du genre. On pensait que le texte était un essai, il en avait l'aspect, mais il devient une fiction avec Abdallah. Or, Derrida a déclaré dans un des chapitres de son analyse sur Blanchot et qui s'intitule « La loi du genre » ce qui suit :

L'hypothèse que je soumets à votre discussion serait la suivante : un texte ne saurait *appartenir* à aucun genre. Tout texte *participe* d'un ou plusieurs genres, il n'y a pas de texte sans genre. Il y a toujours du genre et des genres mais cette participation n'est jamais une appartenance. Et cela non pas à cause d'un débordement de richesse ou de productivité libre, anarchique et inclassable, mais à cause du *trait* de participation lui-même, de l'effet de code et de la marque générique. En se marquant de genre, un texte s'en démarque. (1986b, 264)

Ainsi, on pourrait proposer des tas de genres à l'ouvrage de Daoud, un conte philosophique, par exemple. Et bien d'autres genres car le texte est ouvert. Quant à l'interprétation, elle aussi, est multiple, car elle est sujette à la difficulté de la clore, à son indécidabilité.

Le livre se termine par une ode à l'assouvissement du désir, au corps et à la sensualité avec des chapitres intitulés « La sieste », « La plage », en écho avec le ton des *Nourritures terrestres* de Gide qu'il a lu, dit-il, vingt fois. Mais la toute fin rejoue la fidélité de l'art. Et c'est ainsi que Daoud termine son livre : « Moi, je sors exalté de cette expérience presque : je savais que j'avais raison quand, adolescent dans mon village, j'ai

conclu que l'érotisme est la religion la plus ancienne, que mon corps est mon unique mosquée et que l'art est la seule éternité dont je peux être certain » (2018, 205–206).

## CONCLUSION

C'est ainsi que, à la suite d'une synthèse des écrits théoriques et pratiques de Derrida sur la littérature, j'ai pu non pas appliquer des recettes, mais être sensible aux effets de lecture et écouter les textes. Il n'y a pas de méthode, dit Derrida, mais un désir de déconstruction, une déconstruction qui allie la destruction des évidences et la reconstruction d'une épistémè. Il suffit de prendre conscience du chemin effectué par Derrida depuis la définition de la déconstruction de Algirdas Julien Greimas et Joseph Courtés dans leur *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage. Tome 2*, qui définissent le procédé de la déconstruction ainsi :

Selon Derrida et ses élèves américains, surtout Jonathan Culler, la déconstruction comprend les opérations suivantes : découvrir l'opposition qui domine le texte donné et le terme privilégié de celle-ci ; dévoiler les présuppositions métaphysiques et idéologiques de l'opposition ; montrer comment elle est défaite, contredite dans le texte même qui est censé être fondé par elle ; renverser l'opposition, ce par quoi le terme précédemment non privilégié est maintenant mis en relief ; déplacer l'opposition et configurer ainsi à nouveau le champ problématique en question. (1986, 62)

Greimas et Courtés proposent une méthode d'analyse des textes que Derrida va mettre en question dans ses écrits ultérieurs, privilégier les effets d'une lecture proche du texte et mettre en relief la présence d'un secret et non pas simplement la recherche du sens. Le secret, tel que Derrida l'envisage, remplace le système sémiotique, car il bute sur le réel. Quant à la problématique qui consiste à évaluer la relation entre la philosophie et la littérature, il me semble que la littérature aide à déconstruire les fausses évidences et les hiérarchies. C'est pourquoi j'ai choisi de terminer mon travail en analysant un texte d'un auteur postcolonial contemporain, car la déconstruction est une aide précieuse à l'analyse de textes non seulement classiques, mais contemporains.

## NOTES

<sup>1</sup> Cf. Derrida et Attridge ([1992] 2009, 253-292). Il s'agit d'un entretien conduit par Derek Attridge en avril 1989 à Laguna Beach, en Californie aux États-Unis. Les éditeurs précisent que les questions avaient été posées par Attridge en anglais et les réponses de Derrida données en français. L'entretien fut d'abord publié en anglais dans le volume intitulé *Acts of Literature* (trad. Geoffrey Bennington et Rachel Bowlby).

<sup>2</sup> Derrida, lui aussi, s'est penché sur les sens de l'invention. Il a écrit : « Retour étrange d'un désir d'invention. 'Il faut inventer', il a fallu ou il aurait fallu inventer : non pas tant créer, imaginer, produire, instituer, mais plutôt inventer. C'est dans l'intervalle entre ces significations (inventer/découvrir, inventer/créer, inventer/imaginer, inventer/produire, inventer/instituer, etc.) qu'habite précisément la singularité de ce désir d'inventer » (1987a, 34).

<sup>3</sup> Voir la version anglaise dans *Acts of Literature* (1992). Cet ouvrage est une collection de textes de Derrida sur la littérature traduits en anglais des versions originales françaises.

<sup>4</sup> Ce texte a beaucoup voyagé mais il est pertinent.

<sup>5</sup> Il fait allusion au « dangereux peut-être » de Nietzsche dans le *Gai savoir* qui invalide les concepts.

<sup>6</sup> Il est là en accord avec ce qu'il dit de la démocratie : jamais figée, toujours dans le devenir.

<sup>7</sup> Le philosophe Charles Ramond définit le terme ainsi : « Terme composé, formé à partir de de 'demeure' et de 'différence' : la 'différance à demeure', c'est la 'démourance comme différence'). On y entend aussi 'mourir' et un peu 'amour' » (2016, 61).

## BIBLIOGRAPHIE

Ancet, Jacques. 2000. « La Voix de la mer. » *Europe* 78, 849–850 : 19–31.

Badiou, Alain. 2000. « La Poésie en condition de la philosophie. » *Europe* 78, 849–850 : 65–75.

Bellantone, Andrea, et Arthur Cohen. 2018. « Note à l'édition française. » In *Le Goût du secret*, dir. Andrea Bellantone et Arthur Cohen, 5. Paris : Hermann.

Blanchot, Maurice. 1994. *L'Instant de ma mort*. Paris : Fata Morgana.

Courtois Jean-Patrice, et Yannick Séité. 2000. « Littérature & philosophie. » *Europe* 78, 849–850 : 3–12.

Daoud, Kamel. 2018. *Le Peintre dévorant la femme*. Paris : Stock.

Deguy, Michel. 2000. « C'est tout un poème. » *Europe* 78, 849–850 : 51–64.

Derrida, Jacques. 1967a. *L'Écriture et la Différence*. Paris : Seuil.

Derrida, Jacques. 1967b. « ...Ce dangereux supplément. » In *De la grammatologie*, Jacques Derrida, 203–226. Paris : Minuit.

Derrida, Jacques. 1972. « La double séance. » In *La dissémination*, Jacques Derrida, 201–328. Paris : Seuil.

Derrida, Jacques. 1974. *Glas*. Paris : Galilée.

Derrida, Jacques. 1985. « Préjugés, devant la loi. » In *La faculté de juger*, Jacques Derrida, Vincent Descombes, Garbis Kortian, Philippe Lacoue-Labarthe, Jean-François Lyotard et Jean-Luc Nancy, 87–141. Paris : Minuit.

Derrida, Jacques. 1986a. *Schibboleth : pour Paul Celan*. Paris : Galilée.

Derrida, Jacques. 1986b. *Parages*. Paris : Galilée.

Derrida, Jacques. 1987a. *Psyché. Inventions de l'autre*. Paris : Galilée.

Derrida, Jacques. 1987b. *Ulysse gramophone. Deux mots pour Joyce*. Paris : Galilée.

Derrida, Jacques. 1988. *Signéponge*. Paris : Seuil.

Derrida, Jacques. 1991. *Donner le temps I*. Paris : Galilée.

Derrida, Jacques. 1992. *Acts of Literature*. Dir. Derek Attridge. Londres et New York : Routledge.

Derrida, Jacques. [1991] 1993a. *Passions*. Paris : Galilée.

Derrida, Jacques. 1993b. *Sauf le nom*. Paris : Galilée.

Derrida, Jacques. 1996. « Demeure : Fiction et témoignage. » In *Passions de la littérature. Avec Jacques Derrida*, dir. Michel Lisse, 13–73. Paris : Galilée.

Derrida, Jacques. [1990] 1999. *Donner la mort*. Paris : Galilée.

Derrida, Jacques. 2002a. *Artaud le Moma*. Paris : Galilée.

Derrida, Jacques. 2002b. *H. C. pour la vie, c'est à dire...* Paris : Galilée.

Derrida, Jacques. [1999] 2004. « Qu'est-ce qu'une traduction 'rélevante' ? » In *Derrida*, dir. Marie-Louise Mallet et Ginette Michaud, 561–577. Paris : L'Herne.

Derrida, Jacques. 2005. *Déplier Ponge. Entretien avec Gérard Farasse*. Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion.

Derrida, Jacques. 2018. *Le Goût du secret*. Paris : Galilée.

Derrida, Jacques, et Derek Attridge. [1992] 2009. « Cette étrange institution qu'on appelle la littérature. » In *Derrida d'ici, Derrida de là*, dir. Thomas Dutoit et Philippe Romanski, 253–292. Paris : Galilée.

Dessons, Gérard. 2000. « Paul Ricoeur, l'amour du texte. » *Europe* 78, 849–850 : 280–297.

Greimas, Algirdas Julien, et Joseph Courtés. 1986. *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage. Tome 2*. Paris : Hachette.

Meschonnic, Henri. 2000. « Poétique du poème et de la pensée. » *Europe* 78, 849–850 : 76–82.

Ramond, Charles. 2016. *Dictionnaire Derrida*. Paris : Ellipses.