



HAL
open science

Roland Barthes, Jacques Derrida : au-delà de la différence sexuelle

Evelyne Grossman

► **To cite this version:**

Evelyne Grossman. Roland Barthes, Jacques Derrida : au-delà de la différence sexuelle. Rastros do impensado: a desconstrução a literatura (de retorno a Derrida) [“ Traces de l’impensé: la déconstruction, la littérature (revenant à Derrida)], Peiro Eyben, Sep 2016, Brasilia - online, Brazil. hal-03976855

HAL Id: hal-03976855

<https://u-paris.hal.science/hal-03976855>

Submitted on 7 Feb 2023

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

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

Roland Barthes, Jacques Derrida : au-delà de la différence sexuelle

Evelyne Grossman, Université Paris Diderot

Conférence d'ouverture au colloque *Rastros do impensado : a desconstrução a literatura (de retorno a Derrida)* [« Traces de l'impensé : la déconstruction, la littérature (revenant à Derrida)] Université de Brasilia, 19-23 septembre 2016

Je ne veux pas tenter un rapprochement entre Roland Barthes et Jacques Derrida ; ce serait, ici plus qu'ailleurs, un peu hasardeux. Je voudrais plutôt évoquer avec eux trois mots : la jouissance, le Neutre, le symptôme. Ces trois vocables (« notion » serait trop large, « concept » trop circonscrit), je voudrais montrer qu'ils peuvent nous aider à comprendre en quoi les pensées, les réflexions théoriques de Jacques Derrida et de Roland Barthes ont modifié durablement notre façon d'envisager, non plus les oppositions catégorielles mais la finesse des différences : entre par exemple, philosophie et littérature, auteur et lecteur, mais aussi entre masculin et féminin, si l'on tient aux catégories... Ce que l'un et l'autre nous ont appris, c'est le prix de la subtilité, de la nuance, la reconnaissance d'une certaine fragilité à l'œuvre dans la pensée et l'écriture. Et cet enseignement est plus que jamais précieux à une époque où trop souvent nous baignons dans ce que Gilles Deleuze appelait « les gros concepts », les pensées simplificatrices, les slogans populistes, le retour de croyances archaïques, le « prêt à porter » des idées massives et violentes.

Barthes et Derrida nous ont donc enseigné à lire et à penser avec subtilité. Ce qui veut dire aussi, et je vais y revenir, à remettre en question une certaine hyper-virilité du concept et de la théorie – un certain terrorisme théorique qui régnait, en tout cas en France dans les années 1960-1970, mais qui ne meurt jamais, tant il est facile, dans la pensée aussi, de se laisser entraîner aux extrêmes. Et je ne citerai pas de nom parmi les philosophes français actuels...

Ils furent contemporains : Barthes est né en 1915, Derrida en 1930. Leurs premiers textes importants paraissent à la fin des années soixante, époque d'effervescence théorique en France, comme l'on sait : *La Grammatologie*, *L'écriture et la différence* pour Derrida ; les *Essais critiques* pour Barthes. Ils se sont évidemment connus, appréciés d'abord dans le voisinage du groupe *Tel Quel* dirigé par l'écrivain Philippe Sollers, jusqu'à la rupture violente entre Derrida et Sollers en 1972, rupture dont Barthes préféra ne pas se mêler¹. Toujours est-il que Derrida écrira un long texte nécrologique, « Les morts de Roland Barthes² », dans lequel il explore avec une certaine émotion rétrospective des textes qu'il reconnaît avoir ignoré ou n'avoir pas su lire du vivant de leur auteur (*Le Degré zéro de l'écriture*, *La Chambre claire*, le *Roland Barthes par Roland Barthes*).

D'un point de vue strictement institutionnel (c'est-à-dire universitaire, éditorial, social...), Derrida est un philosophe, Barthes un théoricien de la littérature. Mais là encore, ce

¹ Pour une analyse mesurée et éclairante de cet épisode, on peut se référer à l'ouvrage de Philippe Forest, *Histoire de Tel Quel. 1960-1982*, Seuil, 1995, p. 401-403. Voir aussi Benoît Peeters, *Derrida*, Flammarion, 2010, p. 287-296.

² Texte paru dans *Poétique*, n° 47, septembre 1981 ; repris dans *Psyché*, t.1, Galilée, 1998, puis dans *Chaque fois unique, la fin du monde*, Galilée, 2001, p. 59-97.

qui les caractérisa l'un et l'autre, c'est précisément un jeu subtil avec des catégories dans lesquelles on n'a jamais pu les enfermer (que ce soit d'ailleurs à cause de leur impuissance à y entrer tout à fait ou par refus calculé de leur part). L'un et l'autre ont voulu à un moment ou à un autre de leur vie, devenir écrivain ; ils n'y parvinrent pas au sens institutionnel du terme mais ils frayèrent toute leur vie avec l'idée d'inventer une écriture singulière qui soit une écriture-pensée, une pensée dans l'écriture et par l'écriture. Mon hypothèse ici est qu'on peut les lire l'un avec l'autre, au-delà donc de ce dialogue qu'ils n'ont jamais eu véritablement, et précisément dans leur rapport à ces trois mots que j'annonçais : la jouissance, le Neutre, le symptôme.

Il faut d'abord rappeler d'un mot le rapport de Derrida à la littérature. D'un mot, parce que c'est à la fois une question souvent abordée et pourtant très complexe. Bornons-nous donc à quelques faits connus. Je me réfère ici à ce qu'indique Benoît Peeters dans sa biographie de Derrida : quand celui-ci dépose son sujet de thèse de philosophie en 1959, c'est sous le titre : « L'idéalité de l'objet littéraire ». Et même si son travail se place sous le signe de Husserl et de la phénoménologie, comme le souligne Peeters, il s'inscrit dans une orientation très personnelle, qui est la sienne depuis l'adolescence. C'est d'ailleurs ce que Derrida indiquera lui-même plus tard dans « Ponctuations : le temps de la thèse » : « Il s'agissait alors pour moi de ployer, plus ou moins violemment, les techniques de la phénoménologie transcendantale à l'élaboration d'une nouvelle théorie de la littérature, de ce type d'objet très particulier qu'est l'objet littéraire³[...] » *Une nouvelle théorie de la littérature* ... Autrement dit, Derrida a rêvé un temps de devenir ... Roland Barthes. On sait d'ailleurs qu'il envisage en 1967 la grammatologie comme « science de la textualité ». Certes, c'est le rêve de toute une époque : au même moment, Barthes envisage de son côté avec quelques autres une « science de la littérature ».

Dans le même article repris dans *Du droit à la philosophie*, Jacques Derrida souligne que son intérêt le plus constant, « avant même l'intérêt philosophique, si c'est possible, allait vers la littérature, vers l'écriture dite littéraire. » Et il poursuit : « Qu'est-ce que la littérature ? Et d'abord qu'est-ce qu'écrire ? Comment l'écrire en vient-il à déranger jusqu'à la question "qu'est-ce que ?" et même "qu'est-ce que ça veut dire ?" Autrement dit – et voilà *l'autrement dire* qui m'importait – [...] qu'est-ce qui se passe entre philosophie et littérature, science et littérature, politique et littérature, psychanalyse et littérature, voilà dans l'abstraction de son titre la question la plus insistante. »

On reconnaît évidemment dans ce texte la célèbre question que Sartre posait en 1948 : « qu'est-ce que la littérature ? ». Par parenthèse, Sartre a été, lui, *à la fois* philosophe ET écrivain (un grand philosophe ? un grand écrivain ? c'est une autre question ; la postérité pour l'instant n'est pas tendre avec Sartre...). On voit donc comment, dès le début, la question que pose Derrida est tout à fait originale, très différente de celle de Sartre⁴. Il ne cherche pas à définir la littérature à la manière de Sartre : quel contenu ? qu'est-ce qu'un écrivain, voire un

³ *Du droit à la philosophie*, Galilée, 1990, p. 443

⁴ A propos de Sartre, voir par exemple ceci qu'écrivait Derrida en 1996 : « Au fond, le Sartre que j'ai toujours pris l'injustifiable liberté d'élire, parmi d'autres, lui-même parmi lui-même, c'est peut-être celui qui régulièrement s'est laissé *frapper*, imprimer par cette frappe, donc écrire en s'y exposant (autre réponse aux trois questions de « Qu'est-ce que la littérature ? » : « Qu'est-ce qu'écrire ? » « Pourquoi écrire ? » « Pour qui écrit-on ? »), frapper, écrire ou battre par la contradiction, à la fois assumée et rejetée [...] ». Je remercie Fabio Caprio Leite de Castro de m'avoir rappelé l'existence de ce texte, « "Il courait mort" : salut, salut. *Notes pour un courrier aux Temps Modernes* », (1996) repris dans *Papier Machine*, Galilée, 2001, p. 170-171.

« écrivain engagé ». Il cherche à penser la force de perturbation de l'écriture, sa force de déstabilisation des catégories même de l'être. L'écriture ou plutôt l'écrire : écrire est un verbe, un acte, ou peut-être même une activité au-delà de l'opposition entre l'actif et le passif ; cela Barthes le dira aussi. Mais, c'est bien une question philosophique que Derrida pose à la littérature : « Comment l'écrire en vient-il à déranger jusqu'à la question "qu'est-ce que ?" » Et cette question des puissances ontologiques de l'écriture, elle l'occupera toute sa vie. Il est inutile de rappeler les premiers articles de Derrida, inspirés précisément par cette question : « la parole soufflée » sur Artaud en 1965, « La double séance » sur Mallarmé en 1969 ; l'article intitulé « La dissémination » en 1969 porte sur *Nombres* de Philippe Sollers.

Donc première idée, très simple : Derrida et Barthes vont profondément modifier l'un et l'autre (de façon différente, il va sans dire), ce qu'on appelle un commentaire de texte littéraire ; ils vont même le bouleverser en y faisant entrer un affect absolument impur, contraire *a priori* à toute déontologie scientifique de la neutralité, de l'impassibilité du commentateur, de son extériorité à l'objet qu'il commente ... Bref, ils y font entrer de la *jouissance*. La question que l'un et l'autre posent à la littérature est finalement assez proche. Le commentaire, pour eux (et ils ne sont pas les seuls) ne consiste pas à « donner sens » au texte, à mettre au jour ce que le texte « veut dire ». Ils refusent la position de surplomb du commentateur, de même que (et les deux sont liés) son enracinement dans de tranquilles oppositions binaires : auteur/lecteur, actif/passif par exemple pour Barthes, ou tous les dualismes d'inspiration métaphysique pour Derrida (l'écriture/la voix, sensible/intelligible, la forme/la force, etc...). Tout cela est connu ; je n'insiste pas.

C'est Barthes d'ailleurs qui parle en 1966 d'une « crise générale du commentaire⁵ ». Pourquoi ? Parce que – et c'est la thèse, fameuse, que je rappelle ici d'un mot : depuis la fin du XIX^{ème} siècle, depuis Mallarmé, on ne peut plus opposer l'écrivain et le critique ; ils se rejoignent face au même objet : le langage, l'écriture. Barthes écrit même ceci : « Est écrivain celui pour qui le langage fait problème⁶. » De son côté, le lecteur devient, comme le dit le jargon de l'époque, un « producteur » de texte : il n'est plus un récepteur-consommateur passif de sa lecture, il produit l'écriture de sa lecture. L'écriture pour Barthes (ce qu'il nomme en tout cas « écriture ») est le lieu où la distinction entre le subjectif et l'objectif s'efface. Barthes à l'époque est marxiste et sa lecture « structuraliste », quand il s'oppose à la vieille Sorbonne, se veut transgressive et révolutionnaire : c'est une révolte contre le père, comme il le dira lui-même plus tard, contre une certaine image désuète de puissance virile qu'incarnait alors à ses yeux la Sorbonne.

Barthes écrit par exemple ceci en 1967 : « Seule l'écriture peut briser l'image théologique imposée par la science, refuser la terreur paternelle répandue par la vérité abusive des contenus et des raisonnements...⁷ ». Barthes a une idée très précise (assez psychanalytique d'ailleurs) sur tout ceci que je résume ici à grands traits : le père, c'est celui qui cherche à empêcher la jouissance des fils (voir *Totem et Tabou* de Freud, entre autres...). La fameuse « mort de l'auteur » que soulignent Barthes comme Foucault à cette époque, c'est cela : la mort du Père. Barthes l'indique par exemple dans un entretien en 1970 : « Ce que je récuse dans l'auteur, c'est le lieu d'une propriété, l'héritage, la filiation, la Loi ». Ou encore ceci, à la fin de *S/Z* : « L'Auteur [...] il suffira de le considérer comme un être de papier et sa

⁵ *Critique et Vérité*, Seuil, 1966, p. 48

⁶ *Ibid.* p. 46.

⁷ « De la science à la littérature », in *Bruissement de la langue, Essais critiques IV*, Seuil, 1984, p. 18-19

vie comme [...] une écriture sans référent, matière d'une *connexion*, et non d'une *filiation*⁸». En ce sens, les auteurs sont des textes comme les autres, à disperser et greffer. Derrida finalement, en le formulant différemment, ne disait pas autre chose, postulant une *dissémination* qui subvertisse la semence paternelle (la puissance du discours de l'origine, le fameux « phallogocentrisme ») et se conçoive comme « greffe textuelle⁹ ». C'est en ce sens que Barthes peut affirmer avoir pour la première fois, avec *S/Z*, à la fin des années 60 « abandonné radicalement le discours dit critique pour entrer dans un discours de la lecture, une écriture-lecture ». Que fait le lecteur, dans la nouvelle économie désirante que Barthes définit alors ? Il ne se contente plus de consommer passivement, voire dévotement, le texte rédigé en amont par un Auteur-Père de la création ; il en produit l'écriture-lecture. Il ré-écrit le texte afin « d'accéder pleinement à l'enchantement du signifiant, à *la volupté de l'écriture* » (je souligne).

Qu'en est-il du côté de Derrida ? A propos de la lecture déconstructrice inaugurée par Derrida, le philosophe Charles Ramond qui a écrit plusieurs livres sur Derrida et la déconstruction, souligne ceci : le refus du commentaire classique chez Derrida s'inscrit dans une certaine impossibilité du commentaire. « Il est très *facile*, en effet, écrit-il, de lire philosophiquement un texte philosophique : on peut le critiquer, scruter son argumentation, trouver des contre-exemples, expliciter ce qui est obscur, etc., tandis qu'il est non seulement *difficile*, mais énigmatique en soi, de faire une lecture philosophique d'un texte littéraire : car il n'y a rien que l'on verrait à "objecter" ou à "ajouter" à de tels textes¹⁰. » Autant, suggère Ramond, il a toujours été facile pour Derrida de déconstruire les textes philosophiques, en révéler toutes les fissures, failles, contradictions, oublis, ou non-dits, qui font qu'ils sont bien plus fragiles qu'ils ne le voudraient, autant sa méthode de commentaire philosophique des textes littéraires ne peut pas être l'objet d'une déconstruction. Seule la philosophie pourrait donc être l'objet de la déconstruction. Cela suggère-t-il que la déconstruction est aussi un savoir de la littérature quant à l'impossibilité de jamais fixer le sens ? Ramond n'est pas loin de le penser. Comment procède Derrida dans sa lecture déconstructrice des textes littéraires ? Charles Ramond dit ceci : pour Jacques Derrida, un commentaire est « un écho » plus qu'une traduction ou une interprétation du texte commenté. Pour ma part, je souscris volontiers à ce terme d'*écho*, à condition d'y entendre l'indissociable de la voix (du sonore) et de l'écriture.

Ramond prend l'exemple de *Glas*, cet ouvrage de Derrida sur Genet, justement très différent de la fameuse étude écrite par Sartre sur le même Jean Genet, *Saint Genet, comédien et martyr*, étude monumentale dont Genet prétendit qu'elle l'écrasa tellement qu'elle l'empêcha d'écrire pendant près de dix ans. Le commentaire de Derrida, au contraire, n'est pas une étude *sur* Genet, une analyse en surplomb ; c'est un travail d'écriture et de pensée qui passe par une certaine identification scripturale et transférentielle à Genet-écrivain, à partir de la syllabe « gl » prélevée sur le nom de la mère de Genet, « Gabrielle », syllabe choisie par Derrida comme monogramme de l'affectivité, de ce moment où la gorge serrée interdit le discours articulé – face cachée ou envers, si l'on veut, de la philosophie, comme le souligne Ramond. On voit donc et on entend défiler dans le texte de Derrida tous les mots en « gl » comme « gloire », « glaive », « glaire », « glace » ..., phénomène que Charles Ramond a raison de rapporter à une véritable attraction physique, un phénomène d'aimantation que le

⁸ Respectivement, dans Roland Barthes, *Œuvres complètes III*, sous la direction d'E. Marty, Seuil, 2002, p. 665 et 296. Barthes souligne.

⁹ « La double séance » [1969] in *La dissémination*, Seuil, 1972, p. 230.

¹⁰ Charles Ramond, « Derrida-Artaud, échos et forçages », *Les Temps Modernes*, n°687-688, janvier-avril 2016, p. 223. L'auteur souligne ; même si l'on peut laisser à Charles Ramond la responsabilité de son opposition entre « facile » et « difficile » sans doute volontairement trop simple, il faut souligner la finesse de son analyse.

texte commenté exerce sur lui, Derrida. On pourrait ajouter que, par voie de contagion, le commentaire de Derrida exerce sur nous une attraction physique, une véritable aimantation du lecteur, qui reste là, collé au texte de Derrida – d’abord s’il veut essayer d’y comprendre quelque chose, mais aussi parce qu’il en ressent physiquement l’attirance, la séduction, voire par inversion, le rejet, l’exclusion.

Ce que j’essaie de penser sous ce terme d’identification transférentielle et scripturale (qui passe, qui s’exprime dans un geste d’écriture) c’est ce mouvement amoureux, – au sens où le transfert en psychanalyse est une relation amoureuse (« le transfert, c’est l’amour », répète Lacan), qui cherche à retrouver et à partager une jouissance d’écriture.

Je prends un autre exemple : celui des textes d’Artaud que Derrida commente à plusieurs reprises. Il s’agit bien, là encore, d’entrer en « résonance » avec eux, de les prolonger, de leur faire écho – double résonance encore une fois, dans la mesure où non seulement Derrida fait résonner, sonner, le texte d’Artaud dans son écriture, mais où le lecteur lui-même doit aussi faire résonner de façon vocale, quasi théâtrale, le texte de Derrida, s’il veut le comprendre.

Avant de donner cet exemple de lecture par Derrida d’un texte d’Artaud, j’ouvre une brève parenthèse. On sait l’importance que Derrida a toujours accordée à ce qui dans l’écriture est trace de la voix, et inversement, ce qui, dans la voix, est trace d’écriture ; de façon indécidable, dans le renvoi de l’un à l’autre, en privilégiant une certaine indécision des dispositifs d’écriture : ce qu’il appelle parfois des scénographies, des gramphonies. Il dit ceci par exemple dans un entretien repris dans *Points de suspension* :

Ce qui m’intéresse, c’est l’écriture dans la voix, la voix en tant que vibration différentielle, c’est-à-dire la trace. [...] je n’aime pas tellement écrire pour publier, j’aimerais plutôt parler en position d’écrivain ; ce que j’aime faire, c’est, par exemple, (...) donner à entendre dans ce que j’écris une certaine position de la voix, quand la voix et le corps ne se distinguent plus ; et ça passe par la bouche évidemment ; je n’ai de goût que pour ce goût-là, enfin surtout pour ce qui s’écrit par des langues, de bouche à oreille, de bouche à bouche, ou de bouche à lèvres...¹¹

On pourrait même aller plus loin et dire que ce style de Derrida constitue un exemple unique peut-être dans l’histoire de la philosophie d’un discours philosophique qui doit être vocalisé (aussi) pour être compris. Sinon, comme le disent certains, on n’accroche pas, on comprend mal, on s’ennuie. On dit : Derrida, décidément, il est illisible, trop compliqué... Autrement dit, on ne trouve pas le rythme de lecture ; comme pour Joyce, par exemple (cf. *Finnegans Wake*). D’ailleurs, comme on sait, Derrida utilisait dans ses entretiens oraux, enregistrés, une sorte de syntaxe orale très écrite, tendue, hyper-correcte, privilégiant l’utilisation de temps verbaux un peu archaïques, comme le subjonctif imparfait, avec des phrases très longues, très ramifiées syntaxiquement... une sorte d’écriture parlée, pourrait-on dire. D’où la difficulté, d’ailleurs, d’intervenir oralement, en colloque, sur Derrida. Ou bien, on tient un discours trop écrit, pour être fidèle à son écriture et même à son *écriture parlée* et cela risque vite d’être ennuyeux ou artificiel. Ou bien, le discours qu’on tient est trop oral, et on craint alors de le simplifier, de le trahir.

Donc, il faudrait écouter et lire en même temps, par exemple, ce bref extrait de « Forcener le subjectile », article de Derrida sur les dessins d’Artaud dont je voudrais parler un instant. Je rappelle d’un mot l’enjeu de ce texte. Derrida opère dans son commentaire toute

¹¹ « Dialangues » [1983], repris dans *Points de suspension*, Galilée, 1992, p. 150.

une dérivation à la fois philosophique et poétique du mot « subjectile » qu'utilise Artaud. Le subjectile (le mot existe en peinture) c'est le support sur lequel on dessine ou écrit, mais aussi, suggère Derrida, le mot « subjectile » est à entendre comme nouveau type de sujet de l'écriture, entre sujet et projectile, un sujet pour qui l'écriture est un jet, une force projetée qui cherche à atteindre l'autre physiquement. Par parenthèse, c'est très exactement comme cela qu'Artaud entend sa relation avec le spectateur de son théâtre. Il s'agit pour lui d'atteindre physiquement le spectateur : « le spectateur doit savoir que nous sommes capables de le faire crier », écrit Artaud dans *Le Théâtre et son double*.

C'est d'ailleurs aussi en parfaite fidélité avec l'un des premiers textes de Derrida « Force et signification » en 1963, texte où il s'oppose, on s'en souvient, à un certain type de commentaire structuraliste des textes littéraires (Gérard Genette, Jean Rousset, Jean-Pierre Richard). Il n'y parle pas de Barthes, d'ailleurs ; il ne le connaît peut-être pas encore : le *Sur Racine* de Barthes, paraît au Seuil en 1963, chez le même éditeur que Derrida à l'époque, et le livre qui déchaîne les foudres de la critique littéraire classique, en la personne de Raymond Picard, professeur à la Sorbonne, fait à l'époque pas mal de bruit. Bref, ce que Derrida dit dans cet article, « Force et signification », c'est déjà qu'il « faut penser l'intensité, la force ». C'est cela que la critique littéraire doit expérimenter, dit-il : « la force de l'écriture¹² ». Lisons donc un bref extrait de « Forcener le subjectile » :

« J'appelle ici jetée le mouvement qui [...] se modalise et se disperse dans les trajectoires de l'*objectif*, du *subjectif*, du *projectile*, de l'*introjection*, de l'*interjection*, de l'*objection*, de la *déjection* et de l'*abjection*, etc...Le subjectile se tient *entre* ces différentes jetées [...]. La pensée du *jet* est la pensée de la pulsion même, de la force pulsive, de la compulsion et de l'expulsion. De la force avant la forme. Et j'essaierai de démontrer que c'est la pensée même d'Antonin Artaud¹³. »

Donc, le texte-commentaire de Derrida répète et développe les mêmes sonorités, les mêmes syllabes, les mêmes allitérations ; il se construit par un jeu d'échos déformé et rythmé à partir du matériau sonore offert par le texte d'Artaud qu'il commente. Par parenthèse, il est évident qu'il joue aussi ici avec le concept de Heidegger, l'*Être-jeté*, du moins ce qu'on a traduit ainsi en français à partir de l'allemand *Die Geworfenheit*. C'est naturellement une autre jetée et il est évident que Derrida s'amuse à la faire résonner. L'important ici cependant ce n'est pas seulement ce que dit Derrida : le jeu sur sujet/objet/jet/objeu, beaucoup d'autres l'ont déjà fait, par exemple le psychanalyste Pierre Fédida dans un très beau texte sur le « Fort Da » freudien qui s'appelle justement « L'Objeu »¹⁴. Ce qui frappe plutôt ici c'est la jouissance d'écriture en jeu chez Derrida, jouissance qui tient aussi à l'oralisation dans l'écriture, à la vibration sonore, à la répétition rythmée, théâtralisée, dans laquelle on entend ce qu'il reconnaît chez Artaud : une « force pulsive » une pensée de la pulsion. On aurait tort de croire que cela ne s'applique qu'aux textes d'Artaud. Barthes le dit aussi, quoique différemment : lire engage le corps tout entier.

On pourrait en donner mille exemples dans les textes de Derrida. Cela ne signifie pas du tout qu'il ne s'agisse pas d'un travail conceptuel ; c'est un travail d'écriture qui déjoue toute définition catégorielle simple et excluante de ce que la philosophie nomme un « concept ». Le concept, chez Derrida, s'il s'agit encore de cela, il n'est pas jeté (au sens d'abandonné) ; il est remis en mouvement, suspendu : il dérive. J'oserai même dire : il est érotisé. Il y a une érotisation du concept chez Derrida, en tout cas, dans ses textes les plus

¹² *L'écriture et la différence*, Seuil, 1967, p. 9-49.

¹³ « Forcener le subjectile », in *Artaud, dessins et portraits*, dir. P. Thévenin et J. Derrida, Gallimard, 1986, p. 63.

¹⁴ Pierre Fédida, *L'absence*, Gallimard, 1978.

forts, ceux qui non seulement nous convainquent, d'un point de vue logique ou argumentatif, mais ceux qui nous entraînent dans un mouvement de pensée qui est aussi un mouvement d'écriture.

C'est donc bien de jouissance qu'il s'agit. Dans *Positions*, Derrida parle de son travail de déconstruction où il tente, comme il le formule, de se « tenir à la limite du discours philosophique ». Et il ajoute ceci qui m'intéresse particulièrement : « A ce moment-là, par cette circulation à la fois fidèle et violente entre le dedans et le dehors de la philosophie [...], se produit un certain travail textuel qui donne un grand plaisir¹⁵. » Il se réfère donc, comme Barthes un peu plus tard, de plaisir du texte ou, pour appeler les choses par leur nom, de jouissance de ce travail textuel.

Jouissance est en français un terme fortement sexualisé ; beaucoup plus fortement que le terme finalement assez neutre de « plaisir » ; c'est aussi évidemment un terme lacanien (liant le plaisir au manque et à la douleur), mais c'est une autre question que je n'aborderai pas ici. Pour Barthes aussi, de façon plus affirmée et explicite, le texte est potentiellement érotisable – objet de connaissance, objet d'amour – et la critique littéraire relève clairement pour lui d'une érotique. C'est même, selon lui, sa seule justification. La question de Barthes, en tant que sémiologue, est toujours et de façon discrètement revendiquée une question perverse, fétichiste : comment ça se coupe, comment ça se découpe un texte ? Le critique littéraire, le sémiologue donc, morcelle le texte, il le découpe en unités afin de l'analyser, et l'euphorie surgit là : dans l'érotisation de la déchirure ouverte dans le texte, sa béance, tout comme dans le caractère inépuisablement fécond des sens mis au jour. Il y a selon moi un fantasme maternel profond de *délivrance*, de mise au monde chez Barthes, – jouissance et douleur mêlés, indistinctement actives et passives – qu'il faut relier à ce fond pervers qui l'anime et qu'il revendique. Autrement dit, commenter un texte pour Barthes, ce n'est pas (seulement) une question technique, c'est une question de jouissance.

Ce qu'ils ont en commun de ce point de vue, Barthes et Derrida, c'est d'essayer de penser et d'expérimenter une jouissance sexuelle et textuelle (voire conceptuelle) qui ne serait plus exclusivement « génitale » comme dit Barthes, voire masculine, virile, qui peut-être même ne relèverait plus du partage, de la séparation sexuelle normée (un homme / une femme). En ce sens, la jouissance de l'écriture ne serait plus organisée « sous le primat de la zone génitale » selon cette formule de Freud décrivant la libido adulte normalisée par l'Œdipe. Au contraire, non hiérarchisée, non centralisée, la jouissance essaime par étoilement, elle se dissémine et se communique. Barthes tentera toute sa vie de penser une jouissance au Neutre subtile et nuancée (hors oppositions, hors paradigmes).

L'idée du Neutre, pour Barthes, ce n'est pas la dualité figée en posture d'opposition des contraires ; c'est plutôt l'ouverture à ce qui, en-deçà ou au-delà, permet l'émergence de différences plus ténues, moins directement perceptibles, infimes parfois, *inframince* comme aurait dit Duchamp. Ce qui implique de multiplier les différences, de les raffiner, d'en affiner les figures ; non pas *une seule différence* qui oppose le oui au non, mais *des* nuances, un rayonnement de différences – ce que Barthes nomme indifféremment le tremblement, le frisson du sens.

Pour Derrida, la sortie des oppositions binaires dans le Neutre relève d'un autre mouvement, un mouvement philosophique en son fond, qui prend parfois la forme d'un rêve de sortie de la sexualité humaine, anthropologique, si l'on veut. La question du Neutre, il s'y est intéressé dans les divers commentaires qu'il a proposés des textes de Maurice Blanchot. Il

¹⁵ *Positions*, Minuit, 1967, p. 15.

le souligne, il y a un « Il » chez Blanchot qui n'est pas masculin mais un « Il » « neutre au-delà de la différence sexuelle ». Derrida pose la question par exemple dans son texte sur Blanchot, « La loi du genre » repris dans *Parages* : « Une fois articulée avec tout le discours de Blanchot quant au neutre, la question la plus elliptique serait la suivante : qu'en irait-il d'un genre neutre? Et d'un genre dont la neutralité ne serait pas *négative* (ni... ni), ni *dialectique*, mais affirmative, et *doublement affirmative* (oui, oui)¹⁶? » Derrida, donc, même s'il n'emploie pas le mot, n'est pas loin de dire qu'il y a une sorte d'écriture transgenre de Blanchot (ni totalement philosophie, ni totalement littérature, ni essai critique, ni récit) : un jeu secret avec « la loi du genre » (un peu comme lui, Derrida, donc) un jeu secret qui ne concerne pas que l'écriture mais qui suggère des fluctuations plus secrètes, interdites...

« Le sexe grammatical (ou aussi bien anatomique, en tout cas le sexe soumis à la loi de l'objectivité), le genre masculin est alors par l'affirmation affecté d'une dérive aléatoire qui peut toujours le faire autre. Il y aurait là une sorte d'accouplement secret, un hymen irrégulier, un couple irrégulier car rien de cela ne peut être réglé par une loi objective, naturelle ou civile. [...] Les genres passent l'un dans l'autre. Et on ne nous interdira pas de croire qu'entre ce mélange des genres comme folie de la différence sexuelle et le mélange des genres littéraires il y ait quelque rapport.

« Je » garde donc la chance d'être femme ou de changer de sexe. La trans-sexualité me permet, de plus façon plus que métaphorique et transférentielle, d'engendrer¹⁷. »

Et ce « Je », naturellement, c'est aussi bien le narrateur de Blanchot, que Blanchot lui-même ou Derrida lui-même. Dès ses premiers textes, en effet, contre le Logos paternel, Derrida a essayé lui aussi de penser une sorte de genre sexuellement neutre, non marqué, une antériorité hors chronologie, qui *donnerait lieu* aux oppositions sans y être pris, à l'image impossible de *Khôra*, cette figure infigurable de l'origine dans le *Timée* de Platon. *Khôra* est alors l'autre nom de l'*espacement*, de la *trace*, de la *différance*. Déjà dans « la pharmacie de Platon », Derrida analyse ce terme de *Khôra* chez Platon comme une sorte de « troisième genre » qui contraint à définir comme *trace* l'origine du monde, c'est-à-dire l'inscription des formes, des schèmes, dans la *matrice*, dans le *réceptacle*.¹⁸ » Derrida insiste sur le fait que cette aporie de l'inscription, il ne faut pas se hâter de la référer à l'inscription d'une mère (matrice ou nourrice). C'est une trace, et une trace du Neutre.

Près de trente ans plus tard, après que d'autres se sont inspirés de sa remise au jour interprétative de la *Khôra* platonicienne (Julia Kristeva entre autres avec son hypothèse d'une « chora sémiotique » référée à un présymbolique maternel¹⁹), Derrida écrit un autre texte intitulé *Khôra* (et non « la chôra ») et il reedit clairement : « *Khôra* marque une place à part [...], l'espacement qui garde un rapport dissymétrique avec tout ce qui, « en elle », à côté ou en plus d'elle, semble faire couple avec elle. ... Ce n'est pas une origine [...] elle échappe à

¹⁶ *Parages*, Galilée, 1986, p. 278.

¹⁷ *Ibid.*, p. 280.

¹⁸ « La pharmacie de Platon » ; première version publiée dans *Tel Quel*, n° 32 et 33, 1968, repris dans *La dissémination*, Seuil, 1972, p. 184-186. Derrida y cite longuement le texte du *Timée* pour analyser « l'aporie de l'inscription originaire », cette *khôra* qu'il entend extraire du maternel nourricier platonicien, pour l'envisager hors ontologie idéaliste, comme « grosse de tout ce qui se dissémine » : clin d'œil et double sens, évidemment, qu'il développera plus loin dans son texte consacré au tissu verbal disséminé de Mallarmé, dans « La double séance ».

¹⁹ Julia Kristeva, *La révolution du langage poétique*, Seuil, 1974, p. 22-30. S'appuyant sur les analyses du *Timée* de Platon proposées par Derrida et les poursuivant, elle propose de voir dans ce qu'elle nomme « la chora sémiotique » un réceptacle mobile, « lieu d'engendrement du sujet » ; la *chora* est alors associée à la notion d'un corps, proche du « Sein » kleinien, conçu comme lieu des échanges pulsionnels et sensoriels présymboliques entre mère et enfant.

tout schème anthropo-théologique, à toute histoire, à toute révélation, à toute vérité²⁰ » On pourrait ajouter : à toute inscription simple dans une différence sexuelle humaine.

Il y a un jeu érotique de l'écriture de Derrida, on le sait bien, qui vise aussi à troubler tout logocentrisme théorique et d'abord à l'intérieur de son propre discours, celui du maître-philosophe qui risque toujours de resurgir. Alors, sans cesse, il inverse malicieusement la pointe dressée, le symbole ouvertement phallique, en creux, vagin ou blessure. Sans même évoquer la fameuse coupure de sa circoncision, suivons un instant ce jeu d'inversion déstabilisante dans *Éperons, les styles de Nietzsche*. Pour montrer que Nietzsche n'est pas (seulement) l'horrible misogyne que l'on croit, Derrida rapproche l'*éperon* dont parle Nietzsche (la pointe, l'épée, voire le parapluie, symboles phalliques s'il en est), de *Spur* en anglais (à la fois éperon et poussée sexuelle), du mot *Spur* allemand : trace, sillage. Là encore, la pointe s'invagine, elle s'inverse en trace ouverte. Derrida revient sur *Éperons* dans un entretien de 1982, « Chorégraphies », repris dans *Points de suspension*. De façon plus subtile et étonnante encore, il essaie d'y penser, après Heidegger, ce que serait une *autre* différence sexuelle qui ne serait plus anthropologique. Heidegger, souligne Derrida, a toujours insisté sur le fait que l'analytique du *Dasein* n'est ni une anthropologie, ni une éthique, ni une métaphysique.

« A l'égard de toute définition, position ou évaluation dans ces domaines, le *Dasein* est neutre. Heidegger insiste et précise cette essentielle et originale « neutralité » du *Dasein* : "cette neutralité signifie aussi que le *Dasein* n'est aucun des deux sexes. Mais cette a-sexualité (*Geschlechtslosigkeit*) n'est pas l'indifférence de la nullité vide, la négativité infirme d'un néant ontique indifférent [...]". Plus précisément, l'a-sexualité ne signifie pas ici l'absence de sexualité – on dirait de pulsion, de désir ou même de libido – mais l'absence de marque d'appartenance à l'un des deux sexes. Non que le *Dasein* n'appartienne pas en fait ou ontiquement à un sexe ; non qu'il soit privé de sexualité, mais en tant que *Dasein*, il ne porte pas les marques de cette opposition ou de cette alternative entre l'un ou l'autre des deux sexes²¹. »

À partir du rappel de cet étrange « neutre » heideggérien (cette « stratégie de neutralisation »), dans le même entretien, Derrida se laisse aller à une longue rêverie sur, finalement ceci qui l'intéresse et autour duquel il tourne sans pouvoir évidemment le définir, puisqu'on ne peut pas le stabiliser en définition : que serait un Neutre sexué qui serait en même temps a-sexué et hypersexué ? Il rappelle d'abord d'un mot « l'insistance » qu'il a toujours mise « à re-sexualiser un discours philosophique ou théorique trop 'neutralisateur' à cet égard... ». Il rappelle ainsi l'« hymen » ou l'« invagination » mais c'est pour préciser aussitôt que ces mots, dans le contexte où ils sont entraînés, « ne désignent plus simplement des figures du corps féminin²² ». Il le dit donc explicitement : il a toujours essayé de resexualiser un discours philosophique trop asexué – traduisons : le discours d'un masculin faussement neutre. Ceci d'une part, mais d'autre part, il ne peut pas s'agir dans le cas du discours philosophique (comme c'est un peu le cas chez Barthes) d'une sexualité simplement organique, humaine. Il ne peut s'agir de cela par transfert analogique direct. Que la philosophie, donc, n'ait pas de sexe, cela peut s'entendre dans plusieurs sens. « Pour me limiter à moi-même », ajoute Derrida, « j'ai senti la nécessité du chœur du texte chorégraphique à signatures polysexuées chaque fois qu'une certaine légitimité du neutre, de

²⁰ *Khôra*, Galilée, 1993, p. 93.

²¹ *Points de suspension*, op. cit., p. 110-111.

²² *Ibid.*, p. 112.

la neutralité sexuelle apparemment la moins suspecte de maîtrise phallogocentrique ou gynécocentrique risquait d'immobiliser en silence, ou de coloniser, d'arrêter ou d'unilatéraliser de façon subtile ou sublime ce qui reste sans doute irréductiblement dissymétrique. »

Derrida essaie alors d'imaginer son neutre à lui : « [il faudrait imaginer] une relation dès lors non pas a-sexuée, très loin de là, mais autrement sexuée, au-delà de la différence binaire qui gouverne la bienséance de tous les codes, au-delà de l'opposition féminin/masculin, au-delà de la bisexualité aussi bien, de l'homosexualité ou de l'hétérosexualité qui reviennent au même ? [...] je voudrais croire à la multiplicité de voix sexuellement marquées, à ce nombre indéterminable de voix enchevêtrées, à ce mobile de marques sexuelles non identifiées dont la chorégraphie peut entraîner le corps de chaque 'individu', le traverser, le diviser, le multiplier, qu'il soit classé comme 'homme' ou 'femme' selon les critères en usage²³. »

On voit bien comment les choses alors, comme toujours chez Derrida, deviennent très compliquées, aporétiques, car comment imaginer une jouissance non anthropologique ? Et surtout comment *jouir* d'une jouissance non anthropologique ? Barthes, pour sa part, n'est pas allé jusqu'à poser ce type de question vertigineuse, peut-être parce qu'il n'est pas philosophe. Peut-être surtout parce que son écriture est davantage inscrite dans la jouissance d'un texte affirmé comme corps. Il me semble pourtant que cette question d'une *jouissance non anthropologique*, même si elle n'est pas formulée explicitement, traverse toute l'écriture de la modernité depuis les années soixante ; on la retrouverait chez Blanchot, chez Bataille évidemment, chez Michaux, Artaud, Klossowski, etc. Cette question, c'est peut-être l'un des symptômes de notre modernité occidentale.

Qu'en est-il, pour finir, du troisième et dernier mot : le symptôme. Derrida a dit plus d'une fois que les philosophèmes, les vocables de la philosophie (son écriture conceptuelle), devaient aussi être lus « comme des sortes de symptômes ». Qu'est-ce qu'un symptôme, pour Derrida ? Il en donne une définition assez lacanienne : c'est une *trace corporelle*, le prix à payer pour, en l'occurrence, pouvoir écrire, qu'on soit écrivain ou philosophe, voire ni l'un ni l'autre par « essence » mais quelque chose oscillant de l'un à l'autre et les redéfinissant l'un et l'autre. Qu'est-ce qu'un symptôme, selon Lacan ? C'est « un événement de corps ». C'est ce qu'il dit dans son séminaire « Joyce le Symptôme²⁴ ». Comme Lacan le souligne déjà dans ses premiers séminaires, « le symptôme se présente d'abord à nous comme une trace, qui ne sera jamais qu'une trace, et qui restera toujours incomprise jusqu'à ce que l'analyse ait procédé assez loin, et que nous en ayons réalisé le sens²⁵. »

Pourtant, il n'y a pas de « Derrida le Symptôme ». Derrida a toujours résisté à Lacan. Il sait bien que de Sens, d'Interprétation, de Symptôme, il n'y a pas. Ou plutôt que tout cela, de trace en trace, n'en finit pas de différer. On n'isole pas un symptôme, on peut tout juste l'écrire. Prenons de cela un dernier exemple dans *Circonfession* texte magnifique, poético-philosophique où il parle entre autres de sa circoncision. Il serait tellement simple de dire : son discours sur sa circoncision, ce phallus blessé, ce pénis invaginé, ... voilà le symptôme de l'écriture théorique de Derrida. Joyce-le-catholique, comme disait Lacan ; Derrida-le-juif ... On tiendrait là le symptôme inscrit dans la chair. Il n'est pas loin de le dire lui-même... pour le dédire immédiatement. Car dire cela, ce serait oublier que non seulement les symptômes se déplacent – cela les psychanalystes le savent –, mais que tout symptôme est travaillé par la

²³ *Ibid.*, p. 114.

²⁴ « Joyce le Symptôme II » [1979], repris dans *Autres Ecrits*, Seuil, 2001, p. 569.

²⁵ Jacques Lacan, *Le Séminaire livre I, Les écrits techniques de Freud*, Seuil, 1975, p. 182 (séance du 7 avril 1954).

différence, entre lui-même et un autre, ni l'un ni l'autre... à en devenir fou. Relisons un extrait de *Circonfession* à propos de la syllabe « pri » :

« ... syllabe, où se mêlent toutes les essences du prendre et du prier, et je me rappelle alors m'être couché très tard après un mouvement de colère ou d'ironie contre une phrase de Proust [...] qui dit : « Une œuvre où il y a des théories est comme un objet sur lequel on laisse la marque du prix », et je ne trouve rien de plus vulgaire que cette bienséance [...] la littérature du salon de cette république des lettres, la grimace d'un bon goût assez naïf pour croire qu'on peut effacer le prix à payer, le symptôme sinon l'aveu, moi je demande toujours de quoi la théorie est un symptôme et je l'avoue, j'écris en mettant le prix, j'affiche, non que le prix soit lisible au premier venu, car je suis pour une aristocratie sans distinction, donc sans vulgarité, [...] il faut mettre le prix pour lire le prix affiché²⁶... »

On notera au passage la critique légèrement moqueuse de Proust qu'il n'est pas loin de traiter de snob de la République des Lettres en renversant ironiquement le fameux incipit de *la Recherche* : « Longtemps je me suis couché de bonne heure... » en : « je me rappelle m'être couché très tard » ... Il faut entendre dans ce texte les jeux sur *prix*, *pris*, *prier*. Non pas seulement, comme dit Proust « afficher le prix », laisser la marque du prix (supposément indélicat : on ne dit pas le prix d'un cadeau) mais aussi : « payer le prix », « le prix à payer » ... Ce qui veut dire, bien sûr : tout ce que l'on *engage* de soi corporellement, l'idée qu'il faut « payer de sa personne », comme l'on dit, pour écrire. Il y a une dette, il y a une violence à assumer qui n'est pas lisible si facilement par tout un chacun (ce n'est pas aussi facile que de lire le prix sur une étiquette). Il faut payer de son sang pour écrire, Derrida l'a toujours dit, jouant sur l'écho en français entre *signer* et *saigner* (à une lettre près). L'écriture, donc, est sacrificielle. Elle exige du sang. Mais c'est aussi le prix de la jouissance d'écrire (d'où le lien, bien sûr à l'hystérie mais aussi à la pulsion de mort) et Derrida le sait bien. Il raconte, entre autres dans *Circonfession*, un symptôme très bruyant dont il a souffert. Il donne la date, c'était le 23 juillet 1989. Alors qu'il rend visite à Nice à sa mère mourante, qui ne le reconnaît pas, qui ne se rappelle plus son nom, un symptôme le frappe : paralysie faciale défigurante. Un virus paraît-il. Il évoque dans *Circonfession* Saint Augustin et sa mère, lui Derrida et sa mère ; il joue sur la proximité des termes, confession/conversion : les *Confessions* de Saint Augustin, sa conversion religieuse au catholicisme, mais aussi *l'hystérie de conversion*, au sens freudien, celui d'un symptôme qui s'écrit à même le corps, faute d'avoir pu être verbalisé.

La relation à l'hystérie est prégnante chez Derrida, comme chez Barthes, même si leurs écritures respectives excèdent la théorie même de ce symptôme. Il reste tout de même, pour nous, hommes ou femmes (si l'on tient à ces catégories), ce qu'ils ont l'un et l'autre interrogé, le prix qu'ils ont payé pour inventer une écriture et une pensée profonde et subtile qui défait les catégories du prêt à penser et les oppositions simples. Ce qu'ils sont parvenus à élaborer c'est précisément une *écriture théorique et érotique* qui nous affecte et nous déstabilise durablement, témoignant d'un certain art du déséquilibre, périlleux et virtuose. Pour autant, on aurait tort de croire qu'ils ne furent que des « esthètes » ou des « stylistes » un peu vains, comme le prétendirent parfois certains-es avec dédain (ou jalousie). Un certain esthétisme assumé et conscient est aussi une défense contre l'horreur. Lacan en témoigne magnifiquement qui rappelle ce que fut la fonction de la beauté dans la tragédie : « barrière extrême à interdire l'accès à une horreur fondamentale²⁷. » Prix du sang chez Derrida,

²⁶ *Circonfession* in Geoffrey Bennington et Jacques Derrida, *Jacques Derrida*, Seuil, 1991, p. 62.

²⁷ Jacques Lacan, « Kant avec Sade », *Écrits*, Seuil, 1966, p. 776.

jouissance douloureuse de l'écorché pour Barthes : exigence d'écrire et penser dans l'insécurité.