Écrire et exister selon Derrida et Marguerite Duras

Lucile Baeskens

▶ **To cite this version:**

Lucile Baeskens. Écrire et exister selon Derrida et Marguerite Duras. Sciences de l'Homme et Société. 2023. dumas-04241275

HAL Id: dumas-04241275
https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04241275

Submitted on 13 Oct 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.

UFR Humanités et Sciences Sociales

Département de Philosophie

UNIVERSITÉ CAEN NORMANDIE

Pour obtenir le diplôme de master 2

Spécialité philosophie

Écrire et exister selon Derrida et Marguerite Duras

Présenté et soutenu par
Baeskens Lucile

Le 22 Juin 2023

Mémoire dirigé par : Emmanuel Housset (professeur en philosophie) et Marie-Hélène Boblet (professeure en littérature française).

Normandie Université

« L’écrit ça arrive comme le vent, c’est nu, c’est de l’encre, c’est l’écrit et ça passe comme rien d’autre ne passe dans la vie, rien de plus, sauf elle, la vie. »
Marguerite Duras.

« Ce qu’on ne peut pas dire, il ne faut surtout pas le taire, mais l’écrire. »
Jacques Derrida.

Introduction

La parole s'est vue accorder une primauté (vis-à-vis de l'écriture) dès les débuts de la philosophie : parler et penser sont tous deux des actes qui découlent du *logos*, de la raison. Le questionnement philosophique derridien portant sur le concept d'écriture est une réaction à toute une tradition philosophique allant de Platon jusqu'à Husserl. En effet, selon Derrida, la métaphysique (nom qu'il donne à cette tradition) a, dès les débuts de son histoire, restreint le pouvoir de l'écrit au profit de la parole, de la *phonè*. L'écriture serait donc, en un sens, une altération de la parole, une modalité inessentielle du langage. Platon, dans le *Phèdre*, accorde à l'écriture un caractère péjoratif en ce qu'elle serait la cause du déclin de la mémoire des hommes :

> Cet art (l'écriture) produira l'oubli dans l'âme de ceux qui l'auront appris, parce qu'ils cesseront d'exercer leur mémoire : mettant, en effet, leur confiance dans l'écrit, c'est du dehors, grâce à des empreintes étrangères, et non du dedans, grâce à eux-mêmes qu'ils feront acte de remémoration.[1]

L'écriture ne pourrait donc conduire qu'à la perdition de nos facultés de penser, à commencer par le souvenir. Selon Derrida, donc, la philosophie aurait, dès ses débuts, rendu l'écriture prisonnière de la parole, lui refusant ainsi toute phénoménalité propre. Ce concept d'écriture est central dans l'œuvre derridienne, tant sur le fond, que sur la forme, puisque s'il développe de manière théorique une science de l'écriture, il faut également voir chacun de ses écrits comme une exemplification de la méthode, à savoir, la déconstruction. Avant d'introduire plus en détail la théorie derridienne de l'écriture

[1] Platon, *Phèdre*, 274c – 275b, trad. Brisson, Flammarion, 2006.

revenons sur les prémisses qui ont amené à son développement. Le point de départ pour Derrida, c'est donc cette rupture avec la métaphysique, ce qui l'amène à entreprendre la dénonciation de ceux qui pratiquent le « refoulement » de l'écriture.

> Le privilège de la *phonè* qui est impliqué par toute l'histoire de la métaphysique, Husserl le radicalisera en exploitant toutes les ressources avec le plus grand raffinement critique. Car ce n'est pas à la substance sonore ou à la voix physique, au corps de la voix dans le monde qu'il reconnaitra une affinité d'origine avec le logos en général, mais à la voix phénoménologique, à la voix dans sa chair transcendantale, au souffle, à l'animation intentionnelle qui transforme le corps du mot en chair, qui fait du *Körper* un *Leib*, une *geistige Leiblichkeit*. La voix phénoménologique serait cette chair spirituelle, qui continue de parler et d'être présente à soi – de s'entendre – en l'absence du monde.[2]

De son analyse de la phénoménologie husserlienne, et plus précisément de la question du signe, il apparaît que la parole, le discours, est le siège de toute signification originelle. La théorie de la signification telle que la conçoit Husserl repose toute entière sur le concept central en phénoménologie : l'intentionnalité, et par là-même, sur la question du « vouloir-dire ». Que le langage remplisse sa fonction expressive ou indicative, il est toujours une question d'intention de signification, d'une volonté de dire quelque chose, non seulement à autrui, mais aussi (et surement de manière plus fondamentale) à moi-même. Et ce qu'il s'agit de dire, de signifier, ce sont les choses telles qu'elles sont, ce qui rend compte de l'intrication qui s'effectue entre le domaine de la signification et le domaine de la connaissance, et, de ce fait, entre les questions relatives au domaine du langage et de l'écrit, et celles se rapportant à l'être en général. Si la phénoménologie husserlienne accorde bel et bien une place majeure à la parole, il faudra tout de même mettre en lumière le rôle qui se voit accorder à l'écrit, en particulier pour ce qui est du domaine scientifique. L'étude de la position husserlienne constitue un socle solide pour la philosophie de Derrida : en 1961, ce dernier fait paraitre sa traduction de *L'origine de la géométrie* de Husserl, pour laquelle il écrit d'ailleurs une introduction particulièrement détaillée. Cinq ans plus tard, en 1967, paraissent deux ouvrages majeurs de sa philosophie qui témoignent une fois de plus de l'influence des analyses de Husserl pour le développement de sa réflexion : *La Voix et le Phénomène* et *De la grammatologie*. Dans

[2] Jacques Derrida, *La Voix et le Phénomène*, « Introduction au problème du signe dans la phénoménologie de Husserl », PUF, [1967], 2016, p.16.

la filiation de Husserl donc, mais tout en proposant une conception inédite, nous serons donc amenés à analyser l'écriture en tant que « condition de l'épistémè »[3]. C'est cette originalité de la pensée derridienne qui constitue en grande partie l'intérêt du propos ici, à savoir le fait qu'il est le premier à accorder à l'écriture la place qui lui revient de droit.

S'inscrivant, donc, en marge de cette tradition qu'est la métaphysique, Derrida en arrive à développer sa philosophie : la philosophie de la déconstruction. Qu'est-ce à dire ? Définir la déconstruction n'est pas chose facile, et peut même être contreproductif. Dans sa « Lettre à un ami japonais » de 1985, Derrida écrit : « Toute phrase du type "la déconstruction est x" ou "la déconstruction n'est pas x" manque a priori de pertinence, disons qu'elle est au moins fausse. » En toute logique définir la déconstruction devrait être considéré comme vain, impossible, puisque cette définition devrait elle aussi être déconstruite. Toutefois, Nous disons que la déconstruction est, en un sens, une attitude de penser, c'est un mouvement, une dynamique. D'ailleurs, par déconstruction, Derrida entend d'abord une méthode qui permet la révision des textes de la tradition philosophique occidentale. La déconstruction peut donc être conçue comme la méthode permettant le dépassement des oppositions conceptuelles classiques (telles que le passé et le présent, le sujet et l'objet, le sensible et l'intelligible, etc.) ; et offre ainsi la possibilité d'un entremêlement des concepts. On ne peut donc définir la déconstruction autrement que par l'ensemble des moyens et des stratégies mis en œuvre par Derrida pour démystifier les grands textes et les grandes thèses de la métaphysique. La notion de déconstruction théorisée par Derrida doit sûrement ses origines à la *Destruktion* heideggérienne qui découle du constat suivant : la métaphysique classique est dans une mécompréhension de ce qu'est la question fondamentale de l'être. La déconstruction derridienne est donc, avant tout, une critique de la « métaphysique de la présence » qui donne toujours le privilège à la présence sur l'absence, à la voix sur l'écrit. Déconstruire l'idée d'une primauté de la présence pour se tourner vers « l'absence pure », c'est là une des tendances premières de ce qu'on appelle le déconstructionnisme. En effet, la perspective d'établir le véritable lieu de la production du sens signifie que, par principe, ce lieu qui fait l'objet de la recherche ne se donne pas de manière immédiate, qu'il ne se trouve peut-être même pas dans le monde en tant que tel. Cette critique de la présence va de pair avec une remise en cause du caractère de fixité du sens ; un point essentiel pour la question de l'écriture chez Derrida qu'il nous faudra donc approfondir par la suite.

[3] Jacques Derrida, *De la grammatologie*, 1967, p.42.

L'analyse de la critique de la présence peut donc être considérée comme premier moment de la réflexion, permettant ainsi d'introduire les questionnements sur l'écriture, notamment à travers le concept de « différance ». Différance[4] ave un « a » à distinguer de différence avec un « e ». La théorie de la différence constitue la dynamique principale de la déconstruction. Quel sens (ou plutôt quels sens) faut-il accorder à la différ*a*nce ? comment interpréter l'introduction de ce graphème « a » dans le concept de différence ? Nous dirons simplement, pour le moment, que la différence renvoie à l'idée de fixité, et donc à un sens déjà fondé ; tandis que l'écriture de la différance est polysémique. L'intérêt de la réflexion, ici, sera donc d'interroger cette conception de l'écriture, cette théorie de la déconstruction, qui fait de Derrida un philosophe en marge, non seulement de toute une tradition, mais aussi de ses contemporains[5]. Par ailleurs, ce questionnement général sur l'écriture doit être compris selon une perspective plus grande : s'interroger sur l'écriture revient, en fait, à une interrogation sur l'essence de toute chose, sur l'existence de l'homme. Il s'agit donc d'analyser l'écriture en tant que procédé ontologique.

Ce rapport entre écriture et existence semble également être au cœur de la littérature durassienne. En effet, si l'œuvre de Duras semble inspirée de son expérience vécue, ce qui ne peut être ignoré pour ce sujet, cela ne peut constituer notre seul axe de réflexion. Marguerite Duras, qui semble avoir toujours eu cette passion de l'écriture, témoigne dans ses œuvres d'une volonté de retravailler la question du langage, et plus particulièrement d'une tentative d'objectivisation de l'acte d'écrire. Recontextualisons quelques peu. La publication des premiers écrits de Marguerite Duras (et dans la même lignée ceux de Michel Butor ou de Nathalie Sarraute) amène un genre nouveau en littérature : celui du Nouveau Roman, dont le principal objectif est de trouver une nouvelle manière de dire, en particulier de représenter ou de signifier le phénomène de la douleur (suite aux événements de la seconde guerre mondiale et d'Auschwitz). Simona Crippa écrit d'ailleurs :

> Duras dessine un monde imaginaire suspendu à des allées et venues incessantes depuis une histoire personnelle qu'elle modifie à souhait. Et la mémoire individuelle est amenée également à croiser l'histoire collective, car Duras a

[4] La notion de « différance » est postérieure aux premiers écrits de Derrida sur la question de l'écriture. Le terme a été prononcé par Derrida, pour la première fois, en 1968 lors d'une conférence à la Société française de philosophie ; conférence que l'on retrouve dans l'ouvrage Théorie d'ensemble coécrit avec Michel Foucault et Roland Barthes, paru la même année.

[5] Il faut rappeler que, de son vivant, Derrida a eu une influence particulière sur la philosophie, non pas en France, mais aux Etats-Unis.

> traversé une époque de grands bouleversements : la colonisation et la décolonisation, la Seconde Guerre mondiale, les camps de concentration et d'extermination, la destruction atomique. Du scénario *Hiroshima mon amour* au journal fictionnel *La Douleur* en passant par les chroniques de *L'Été 80*, les articles recueillis dans *La Vie matérielle* ou encore dans *Le Monde extérieur*, l'écrivaine fait du vécu la matière de ses écrits, en déjouant sans cesse les codes de l'autobiographie.[6]

Ainsi, il serait possible de dire, et en cela, de faire être non pas en présence, mais en absence. Et on peut se demander à juste titre quels sont les procédés syntaxiques mis en œuvre par Marguerite Duras pour que l'écriture s'affirme dans son mouvement autonome, ainsi que pour exprimer l'étonnement qui s'impose face au sens que procure le signe ordinaire. Si avec Derrida il sera question de déconstruction, avec Duras nous emploierons plutôt le terme de destruction : en effet, la création durassienne est ambivalente dans la mesure où elle semble parvenir à son paroxysme dans son propre effacement. Il faudra donc analyser l'écriture durassienne comme écriture de la ruine, et même, écriture du vide. Ainsi, la littérature durassienne semble également incarner une dynamique de différenciation qu'il sera intéressant d'analyser en parallèle de la théorie derridienne. Pour ce faire, il ne faut négliger ni le fond, ni la forme, dans la mesure où chez Derrida, comme chez Duras, le style et le contenu vont de pair. Afin de rendre compte de ce qui, en apparence, semble insaisissable et indicible, Marguerite Duras opère non seulement par destruction de la syntaxe, des phrases, mais aussi des personnages, ou encore de l'action et du temps, qui feront donc l'objet de notre analyse. Pour caractériser la littérature durassienne nous pouvons citer ici Jacques Lacan pour qui « écrire, c'est donner corps au paradoxe » ; et qui, par ailleurs, reconnaissait un véritable intérêt dans le travail de Duras :

> L'artiste précède le psychanalyste et il n'a pas à faire le psychologue là où l'artiste lui fraie la voie. C'est précisément ce que je reconnais dans le Ravissement de Lol V. Stein où Marguerite Duras s'avère savoir sans moi ce que j'enseigne.[7]

---

[6] Simona Crippa, *Marguerite Duras*, Presses universitaires de Vincennes, 2020, p.7.
[7] Jacques Lacan, *L'hommage fait à Marguerite Duras, du ravissement de Lol V*. Stein, Paris, Gallimard, 2001, p.193.

Le processus de création durassien, dans son ensemble, tend à un dépassement des dichotomies habituelles qui catégorisent et fixent l'existence.

De plus, tout comme Derrida, les œuvres de Marguerite Duras se comptent en grand nombre, d'autant plus que l'écrivaine ne s'est pas cantonnée à la littérature, le cinéma est également un art qui a attiré son attention. Toutefois, pour les bienfaits de la réflexion, il est nécessaire de faire une sélection parmi toutes ses œuvres. Ainsi, nous avons fait le choix de nous concentrer principalement sur le cycle indien pour le corpus primaire, qui doit être décomposé en deux parties avec trois œuvres littéraires et trois œuvres cinématographiques : à savoir, *Le Ravissement de Lol V. Stein* (1964), *Le Vice-consul* (1965) et *L'Amour* (1971), pour ce qui est du triptyque littéraire ; et *La Femme du Gange* (1974), *India Song* (1975), et *Son nom de Venise dans Calcutta désert* (1976) pour le triptyque cinématographique. À cela, nous ajoutons également *Moderato cantabile* (1958), *Détruire, dit-elle* (1969), *L'été 80* (1980), ou encore *Ecrire* (1993).

L'intrication de la philosophie et de la littérature semble aller de soi, comme si toutes deux pouvaient être considérées comme deux sœurs issues de la raison. Pourtant, à bien y regarder, la philosophie a souvent refusé au discours littéraire une portée rigoureuse pour pouvoir servir le discours philosophique. Les philosophes dont les écrits sont empreints d'une stylistique particulière, aux allures littéraires donc, sout souvent critiqués pour cette raison que leur pensée ne serait pas exprimée de manière claire et distincte, en toute rigueur donc. Kant dira ainsi que pour accéder à l'essence de la pensée de Rousseau il faudrait lire et relire plusieurs fois ses écrits ; ou encore Kierkegaard qui a, lui, souvent vu son esthétique critiquée. Cependant, la déconstruction derridienne c'est également une stylistique : chaque texte que produit Derrida doit être analysé selon son style et son ton propre. Ainsi, tenter une réflexion commune entre Derrida et Duras pourrait sembler superflu ; or, il y a pourtant bien des raisons de réunir dans une même réflexion philosophie et littérature, et partant, Jacques Derrida et Marguerite Duras, et c'est une perspective qu'il faudra tenir tout au long de notre propos. La fiction prend d'ailleurs une part importante dans la philosophie derridienne de l'écriture, un dispositif fictionnel qu'il sera donc intéressant d'interroger. Cependant, le fait de réunir ici Derrida et Duras ne signifie pas qu'il y a entre le philosophe et l'écrivaine une filiation ou une influence effective chez l'un comme chez l'autre (telle qu'entre Marguerite Duras et Maurice Blanchot par exemple). Il s'agit plutôt ici de mettre en parallèle deux conceptions

et deux méthodes de l'écriture appartenant à deux domaines distincts, afin d'en faire ressortir les possibles points communs entre les deux et les bénéfices qu'elles pourraient s'apporter. A travers une réflexion sur la notion même d'écriture, à la fois chez Derrida et chez Marguerite Duras, c'est à un rapport entre l'acte d'écrire et l'acte d'exister qui se retrouvera au cœur de l'analyse. Pour ce faire, la réflexion se décomposera en deux parties : une première portant sur la théorie derridienne de l'écriture, et une seconde qui consistera en une analyse de la littérature durassienne et de ce projet de différenciation.

Première partie

La théorie déconstructionniste de l'écriture chez Derrida.

Chapitre I : Rendre à l'écriture sa primauté : critique du caractère originaire de la phonè.

Sans doute la philosophie derridienne ne serait pas ce qu'elle est si elle n'avait pas à son fondement cette influence et critique de la phénoménologie husserlienne. En effet, c'est à partir de son *Introduction à L'Origine de la géométrie* de Husserl (1961) que Derrida pensera et développera se philosophie de la « déconstruction ». C'est donc à partir de ses analyses de la phénoménologie husserlienne que la question fondamentale de l'écriture est pensée par Derrida. Dans *L'Origine de la géométrie* Husserl théorise non seulement le caractère d'indépendance de l'objectivité idéale vis-à-vis de son expression linguistique, mais il démontre également que l'écriture elle-même participe indubitablement à la constitution de la vérité et donc des objets idéaux. Ainsi, avant de nous pencher plus en détail sur la conception derridienne de l'écriture à travers les notions de déconstruction et de différance, c'est sur l'interprétation que livre Derrida de la phénoménologie husserlienne, dans *Introduction à l'origine de la géométrie* et dans *La Voix et le Phénomène*, que la réflexion doit se concentrer.

1) La question de l'origine.

Dès ses premiers travaux Derrida témoigne de cette volonté de redéfinir le texte et le sens des grandes œuvres de la métaphysique, et en cela, de contester l'architecture

ontologique qui la sous-tend. Ainsi, dans son *Introduction à L'Origine de la géométrie*, Derrida réinterroge non seulement les fondements originaires de la géométrie, mais de toutes sciences. C'est donc d'une analyse de l'historicité en général, et en cela, d'une remise en question de la présence qu'est initiée la question de l'écriture. Questionner l'origine signifie s'interroger sur le sens propre de telle ou telle chose, c'est revenir au fondement de l'être.

> Or, la singularité de notre texte tient à ce que la conjonction de deux refus classiques et éprouvés suscite un dessein inédit : mettre au jour, d'une part, un nouveau type ou une nouvelle profondeur de l'historicité, et déterminée d'autre part, corrélativement, les instruments nouveaux et la direction originale de la réflexion historique.[8]

L'ambition de Husserl, dans *L'Origine de la géométrie*, est donc de définir l'historicité des objets géométriques, c'est-à-dire d'expliquer l'origine et la tradition. Et pour cela, il apparaît comme nécessaire d'analyser en premier lieu l'historicité des objectivités idéales en général. Ce qui nous intéresse plus précisément, donc, c'est la méthode et les outils que préconise Husserl pour rendre compte du sens idéal de toute objectivité (c'est d'ailleurs un questionnement propre à la phénoménologie husserlienne que de rechercher la signification idéale de toute chose, de toute essence ; ainsi, il faut considérer ses analyses antérieures, à savoir, les *Recherches logiques*, ses *Cours sur la théorie de la signification* de 1908, *Logique formelle et logique transcendantale*, qui sont présupposées dans *L'Origine de la géométrie*). Derrida écrit d'ailleurs :

> À plusieurs reprises, Husserl y note qu'il présuppose la constitution des objectivités idéales de la logique et du langage en général, la constitution corrélative de l'intersubjectivité, etc., et toutes les recherches qui s'y rapportent.[9]

C'est à partir de ces analyses que doit être pensée la « crise » mise au jour par Husserl comme crise des origines. Aussi, ce qui intéresse Husserl en un premier temps, ce n'est pas tant la géométrie elle-même que la possibilité de la géométrie, c'est-à-dire la répétition de ses origines comme condition de sa possibilité présente. Il y a une « priorité juridique » absolue de cette question d'origine phénoménologique. La méthode que

---

[8] Jacques Derrida, *Introduction à L'Origine de la géométrie* de Husserl, PUF, 1961, p.4.
[9] *Ibid*, p.13.

préconise Husserl s'effectue en continuité : il faut selon lui réduire dans un premier temps l'histoire des faits pour atteindre l'objet idéal, et par suite, donc, l'historicité originale de l'objet idéal. Derrida explique ainsi que : « pour passer au fondement et à la constitution de la vérité, il faut revenir à une expérience créatrice à partir du monde réal. »[10] Cette question des origines suppose une mise au jour du caractère de dépendance du sens d'un objet vis-à-vis d'un acte originaire fondateur. Toutefois, ce n'est qu'à partir de ce qui est déjà là en fait que peut s'opérer la recherche d'un tel acte. C'est donc une double réduction que suppose la méthode husserlienne (non seulement une réduction historique, mais aussi une réduction eidétique), afin de découvrir le fait premier et l'essence-de-première-fois en général. Husserl s'intéresse donc aux singularités, c'est-à-dire, à ce qui naît une première fois et une fois pour toutes. Ce qu'il faut découvrir, ce sont les essences singulières des actes d'institution, et en cela le sens de l'historicité en général.

De plus, à travers cette réflexion sur l'origine (de la géométrie mais aussi en général) Husserl fait ressortir l'importance de la *tradition*. En effet, ce n'est que parce que la géométrie est déjà une histoire que l'on peut penser un devenir de la géométrie. Ainsi :

> L'unité de la géométrie, qui est aussi son unicité, ne se confine pas dans la cohérence systématique d'*une* géométrie dont les axiomes sont déjà constitués ; elle est l'unicité de sens géométrique d'une tradition infiniment ouverte à toutes ses révolutions.[11]

Toute tradition n'est possible que parce qu'il y a, en guise d'origine, un acte fondateur singulier premier, et qui, de manière consciente ou inconsciente, est toujours supposé dans l'histoire présente. Ce sont donc les évidences originaires des mathématiques qui font l'objet de la recherche husserlienne dans *L'Origine de la géométrie*, et celles-ci, bien qu'elles supposent une historicité, ne peuvent être véritablement comprises si l'on s'en tient à la simple connaissance des faits. Il faut bien, ici, une connaissance d'un type particulier qui porte sur les idéalités. L'analyse husserlienne de l'origine se situe sur deux plans : tantôt elle considère son objet au sein de la culture historique (historicité factice), tantôt il s'agit de la culture « traditionale », à savoir eidétique, universelle et qui a valeur de vérité (un niveau d'historicité que Derrida nomme « transcendantal »). Cette notion de

[10] *Ibid*, p.29.
[11] *Ibid*, p.38.

tradition implique nécessairement une temporalité, qui peut être considérée comme analogue à celle de la conscience du temps. Cette temporalité est celle du « Présent Vivant », à savoir un présent qui retient et emmène avec lui le passé vers le devenir (« Le présent se retient et se dépasse comme présent passé, pour constituer un autre absolu originaire et original, un autre Présent Vivant. »[12]) Ainsi :

> Sans cette extraordinaire altération absolue de ce qui reste toujours dans la forme concrète et vécue d'un Présent absolu, sans cette originalité toujours renouvelée d'une originarité absolue, toujours présente et toujours vécue comme telle, aucune histoire ne serait possible.[13]

Et cela vaut pour le Présent vivant comme pour le présent historique. Mais en parallèle, il faut également considérer qu'il y a un « eidos » de la culture, c'est-à-dire une forme universelle de la culture qui constitue son idéal ; et cet « eidos » ne peut être révélé que par une réduction de la culture empirique. En cela, Husserl montre qu'il ne s'agit pas ici de rester ancré dans une conception purement dualiste entre empirisme et platonisme, mais plutôt que tous les niveaux de connaissances définis sont intriqués les uns dans les autres. Par ailleurs, pour Husserl, il n'y a de temporalité que pour une conscience, un élément qui doit nécessairement être pris en compte dans notre analyse. La conscience dont fait mention le phénoménologue dans son discours est une « conscience communautaire », c'est un « nous transcendantal », c'est lui qui incarne et rend présente la vérité. C'est pourquoi Husserl écrit :

> Chaque science est rapportée à une chaine ouverte de générations de chercheurs connus ou inconnus, travaillant les uns avec les autres, en tant qu'ils constituent, pour la totalité de la science vivante, la subjectivité productrice.[14]

Chaque savant incarne le projet, l'horizon de cette « subjectivité productrice », projet qui ne doit pas être considéré comme étant déjà présent dans sa totalité dès l'origine, auquel cas la méthode husserlienne ne dépasserait pas la stade d'une dualité complice entre le monde des faits et le monde des idées. Cette formation de sens originaire, primitive, précède nécessairement ce qui la suit mais n'apparaît pour la première fois que dans l'évidence des actes de la connaissance. Dans *L'Origine de la géométrie*, Husserl n'a pas

---

[12] *Ibid*, p.46.
[13] *Idem*.
[14] Husserl, *L'Origine de la géométrie*, PUF, 1961, p.177.

pour objectif de décrire cette origine primitive du sens puisqu'il la considère comme déjà effectuée, il rappelle simplement que nous en possédons l'évidence en tant qu'elle est principe des principes. Avant d'en revenir à son objet (la géométrie) Husserl se concentre donc sur « la genèse de l'objectivité idéale » en tant que déjà constituée pour une conscience. Ce n'est pas seulement en fonction de l'objet constitué que peuvent se dévoiler le sens et l'acte qui en sont à l'origine. Et cela tient à l'intentionnalité elle-même dans la mesure où celle-ci trouve son sens originaire dans sa finalité.

Ce qui apparaît alors c'est que c'est l'histoire, et de manière plus générale l'être, qui fonde sa propre possibilité d'apparaître ; et cette possibilité, selon Husserl, n'est rien d'autre que le langage.

> Dans une importante note, Husserl précise en effet que « la littérature au sens large » (O., 179) comprend toutes les formations idéales, puisque celles-ci, pour être telles, doivent toujours pouvoirs être exprimables dans un discours et traductibles, directement ou non, d'une langue dans une autre. C'est dire qu'elles ne s'enracinent que dans un langage en général, non dans la facticité d'une langue et dons ses propres incarnations linguistiques.[15]

La question qui traverse toute *L'Origine de la géométrie* est : comment l'objectivité idéale est-elle possible ? C'est-à-dire qu'il faut déterminer les moyens, les outils, qui permettent de comprendre l'objectivité idéale. Le mot, en lui-même, possède une identité idéale : il reste toujours le même bien qu'il puisse se matérialiser dans la pluralité et la diversité. C'est bien à l'intérieur d'une langue encrée dans le monde et dans l'histoire que se déploie l'idéalité des objets. Mais Husserl, notamment dans les Recherches logiques, pense « l'unité de la signification » qui assure l'identité, c'est-à-dire, le fait qu'un objet soit perçu comme étant le même, au-delà des variations linguistiques factices. Husserl en arrive ainsi à la question suivante :

> Comment l'idéalité géométrique (aussi bien que celle de toutes les sciences en vient-elle à son objectivité idéale à partir de son surgissement originaire intra-personnel, dans lequel elle se présente comme formation dans l'espace de la conscience de l'âme du premier inventeur ?[16]

---

[15] *Ibid*, p.57.
[16] Husserl, *L'Origine de la géométrie*, PUF, 1961, p.181.

Nous l'avons déjà annoncé, c'est au langage que tient cette possibilité pour une objectivité de recouvrir son idéalité, et il nous faut maintenant nous y intéresser de plus près. Le langage serait donc la condition sine qua non pour que toute objectivité idéale, et en cela la vérité, se constitue ; c'est lui qui doit permettre de rendre compte du caractère absolu de la vérité et de son autonomie vis-à-vis de toute facticité en général. Aussi, le langage (ou la parole) est constitutif de l'objet dans son origine, il est « condition juridique concrète de la vérité » pour reprendre l'expression de Derrida. Il est l'élément de la tradition qui permet à la fois de retenir en lui et de diffuser par lui le sens. En cela, il faut comprendre que le problème de l'origine de la géométrie et intrinsèquement lié à celui de l'origine phénoménologique du langage. Derrida note, tout de même, que : *« le modèle du langage, pour Husserl, est le langage objectif de la science. Un langage poétique dont les significations ne seraient pas des objets n'aura jamais à ses yeux, de valeur transcendantale. »*[17] Pour Husserl, il n'y a de langage que dans l'horizon d'une présence, et donc des objectivités. La parole pure, la parole comprise dans son originarité, est absolument constitutive de l'objet.

Toutefois, cette affirmation du langage (comme parole ou discours) en tant que condition nécessaire à la constitution de la signification idéale, ne peut pas, à elle seule, permettre le fondement absolu de l'objectivité idéale du sens. En effet, bien que le langage oral permette de libérer l'objet de « la subjectivité individuelle » il demeure au sein d'une intersubjectivité.

> C'est la possibilité de l'écriture qui assurera la traditionalisation de son rapport à une subjectivité transcendantale universelle. Elle le fera en émancipant le sens à l'égard de son évidence actuelle pour un sujet réel et de sa circulation actuelle à l'intérieur d'une communauté déterminée.[18]

Et Derrida cite ainsi Husserl :

> C'est la fonction décisive de l'expression linguistique écrite, de l'expression qui consigne, que de rendre possibles les communications sans allocution personnelle, médiate ou immédiate, et d'être devenue, pour ainsi dire, communication sur le mode virtuel.[19]

---

[17] Jacques Derrida, *Introduction à L'Origine de la géométrie de Husserl*, PUF, 1961, p.77.
[18] *Ibid*, p.84.
[19] Husserl, *L'Origine de la géométrie*, PUF, 1961, (1954), p.186.

C'est ainsi que l'écriture vient à prendre une place fondamentale : elle est l'achèvement et la consécration de l'histoire transcendantale. Elle permet l'autonomie de toute idéalité vis-à-vis d'un sujet, sans elle le langage en général reste ancré dans la facticité et l'actualité d'un sujet ou d'une communauté de sujets. Une des caractéristiques premières de l'écriture est donc l'absence, par opposition au langage pur qui est une présence ; l'écriture suppose l'absence de tout sujet actuel, et en cela, elle est une ouverture sur le domaine du transcendantal. On retrouve ici ce qui caractérise *« l'épochè »* husserlienne qui est une remontée à travers la subjectivité vers le sujet transcendantal. L'écriture offre donc aux objectivités idéales la possibilité d'une permanence dans la mesure où elle est une transcendance, et de ce fait, elle est une condition d'apparition de l'objectivité absolue, de la signification idéale et de la subjectivité transcendantale. Cependant, insistons-y, pour que l'écriture incarne cette possibilité il faut bien la considérer en dehors de toute facticité, c'est-à-dire, comme le produit d'une pure conscience. Cette absence caractéristique de l'écriture n'est donc pas absolue puisque, dans la mesure où elle serait également une absence de sujet transcendantal (à savoir une absence « d'intentionnalité virtuelle »), elle serait alors dépourvue de toute transcendantalité. C'est cette possibilité de l'écriture qui amène Husserl à conceptualiser le *Leib* (corps propre) de l'écriture, c'est-à-dire sa « corporéité spirituelle ». Ainsi, l'écriture apparaît comme condition nécessaire à l'achèvement interne de toute objectivité idéale, de toute constitution : *« L'acte d'écrire est donc la plus haute possibilité de toute « constitution ». C'est à cela que se mesure la profondeur transcendantale de son historicité. »*[20] Et c'est ainsi que se dévoile la caractère paradoxal de l'écriture : elle corporalise (c'est-à-dire localise et temporalise) ce qui par nature (ou par essence) ne s'inscrit ni dans l'espace, ni dans le temps.

> Husserl y insiste, tant qu'elle ne peut pas être dite et écrite, la vérité n'est pas pleinement objective, c'est-à-dire idéale, intelligible pour tout le monde et indéfiniment perdurable. Cette perdurabilité étant son sens même, les conditions de sa survie sont impliquées dans celles de sa vie.[21]

C'est donc sous condition de pouvoir être incarnée dans la parole ou dans une transcription scripturale que la vérité parvient à son idéalité. De manière paradoxale, donc, c'est dans l'écriture que la vérité, que toute idéalité, connaît la liberté. L'écriture

[20] Jacques Derrida, *Introduction à L'Origine de la géométrie* de Husserl, PUF, 1961, p.86.
[21] *Ibid*, p.87.

fonde « l'acte authentique » de l'être en général et porte cette responsabilité dans le monde.

> Husserl indique ainsi la direction d'une phénoménologie de la chose écrite, qui se spécifierait en description du livre, comme unité d'un enchainement de significations ; cette unité peut être plus ou moins idéale et nécessaire, donc universelle, selon le contenu de sens du livre ; son idéalité elle-même peut être non seulement plus ou moins enchainée à la facticité, lais l'être aussi selon des formes et des modalités diverses et toutes originales.[22]

Un livre n'est pas purement chosal, ce n'est pas qu'un simple élément mondain, mais il est, en lui-même, une détermination de significations. La difficulté tient à ce que l'incorporabilité essentielle s'effectue dans le mouvement de l'incorporation factuelle, ou plutôt en est indissociable, mais une fois constituée, l'origine devient condition de la facticité. Derrida écrit ainsi : *« Elle dépend de la pure possibilité du dire et de l'écrire, mais elle est indépendante du dit et de l'écrit en tant qu'ils sont dans le monde. »*[23] De plus, nous avons dit que l'écriture est un « acte authentique », il faut préciser que celui-ci est un acte du « nous transcendantal » (ou du « je transcendantal »), à savoir d'une communauté transcendantale. Il y a une difficulté inhérente à la conception husserlienne de l'écriture, et partant, à la conception de l'être et de la vérité. En effet, toute objectivité doit d'abord s'incarner dans le monde avant de pouvoir s'en échapper et de recouvrir son idéalité. L'affirmation de la vérité est donc d'abord une disparition. Et c'est le sens de cette disparition qui intéressait Husserl, mais qui va également intéresser Derrida.

> Husserl le dit bien : c'est dans la mesure où les signes peuvent être immédiatement perceptibles par tout le monde dans leur corporéité ; c'est dans le mesure où les corps et les formes corporelles sont toujours déjà dans un horizon d'intersubjectivité qu'on peut y consigner le sens et le mettre en communauté. L'extériorité corporelle ne constitue pas le signe comme tel, sans doute, mais en un sens qu'il faut éclaircir, elle lui est indispensable.[24]

Cette analyse du signe est à venir, plus fondamentalement encore dans *La Voix et le Phénomène,* qui a pour sous-titre : Introduction au problème du signe dans la

[22] *Ibid*, p. 88-89.
[23] *Ibid*, p.90.
[24] *Ibid*, p.93.

phénoménologie husserlienne. Car Derrida ne s'accorde pas de manière absolue avec la conception husserlienne de l'écriture. Avec Husserl, l'écriture se caractérise par son univocité :

> Husserl n'a jamais cessé d'en appeler à l'impératif de l'univocité. L'équivocité est le chemin de toute aberration philosophique. Il est d'autant plus difficile de ne pas s'y précipiter que le sens de l'équivocité en général est lui-même équivoque. Il y a une plurivocité contingente et une plurivocité essentielle.[25]

En effet, L'univocité est, aux yeux de Husserl, une condition de la communication (qui est fonction essentielle du langage). Toutefois, le langage n'est pas une pure univocité, il se place également sous le signe de l'équivoque, dans la mesure où il garde une ouverture sur le devenir. Si le langage garde toujours une place à l'équivocité c'est parce que ses objets ne sont pas des absolus, ils possèdent en eux-mêmes une dimension intentionnelle médiate, et ce sont ces actes intentionnels qui assurent la perdurance du même. L'univocité est donc, chez Husserl, la condition apriorique et téléologique, elle est l'horizon de l'équivocité :

> L'horizon, c'est le toujours-déjà-là d'un avenir qui garde intacte, alors même qu'il s'est annoncé à la conscience, l'indétermination de son ouverture infinie. Détermination structurelle de toute indétermination de son ouverture infinie. (…) Sa notion convertit donc la condition de possibilité abstraite du criticisme à la potentialité infinie concrète qui y était secrètement présupposée ; elle fait ainsi coïncider l'apriorique et le téléologique.[26]

Concept central, l'horizon, c'est ce qui est toujours déjà présupposé dans toute expérience vécue, et celui-ci est transcendantal. Dans *L'Origine de la géométrie*, donc, Husserl cherche à ressaisir l'origine de l'*a priori* même, à savoir « l'infinitisation institutrice ». Conceptualisé d'une telle manière, l'horizon est indissociable du Présent comme temporalité primordiale. Derrida écrit ainsi :

> Le présent Vivant n'a l'originalité irréductible d'un maintenant, fondement d'un Ici, que s'il retient, pour s'en distinguer, le Maintenant passé comme tel, c'est-à-

[25] *Ibid*, p.101.
[26] *Ibid*, p.123.

> dire comme présent passé d'une origine absolue, au lieu de lui succéder purement et simplement dans un temps objectif.[27]

Il faut que le devenir infini soit compris comme tel, qu'il soit une possibilité vécue, c'est-à-dire qu'il prenne corps dans le Présent Vivant, pour qu'il puisse y avoir une conscience pure de l'origine. C'est ainsi que se déploie la dimension vitale de cette question : il n'y a d'unité, de sens, d'originarité possible que dans l'horizon de la vie. Ce n'est qu'en ce sens que le Présent Vivant peut se déployer pleinement, et ainsi recouvrir son sens phénoménologique de conscience. La réflexion husserlienne, dans sa quête du fondement objectif, s'attache donc toujours à une subjectivité. Cependant :

> Husserl montre justement qu'une subjectivité « normée » dans son Présent par un sens objectif constitué qui est alors sa « logique absolue », « rattache » ses « normes » à une « subjectivité supérieure », c'est-à-dire à elle-même dans le mouvement créateur par lequel elle se dépasse.[28]

Cette prise de conscience supérieure met en lumière la dépendance des objectivités à l'égard de la « subjectivité vivante », de ce qui est constitué avec ce qui constitue. En cela, il serait, à juste titre, possible de reprocher à Husserl une « logique contradictoire », et, en un sens, la réflexion husserlienne est paradoxale, si l'on ne tient pas compte de ces écrits antérieurs sur la question du sens et de la signification idéale (à savoir, le postulat de l'idéalité du sens noématique qui est l'apparaissant en tant que tel[29]). La découverte de la signification idéale ne requiert en fait, rien d'autre que l'attitude proprement philosophique qui est une disponibilité de l'attention à la vérité, ou plutôt à la vérité comme devenir qui s'annonce toujours déjà. L'historicité pure, est donc, aux yeux de Husserl, un passage de la Parole, du logos vers son Absolu originaire qui est son Telos. La réflexion méthodique que propose Husserl est une prise de conscience de l'altérité de l'origine absolue avec l'originarité du Présent Vivant ; il s'agit de rendre compte du retard de la pensée vis-à-vis de la monstration de L'Etre en général. Le devenir est déjà là dans ce qui se montre, et la philosophie doit justement le faire apparaître. Ce retard, ce serait justement l'absolu philosophique, et il tiendrait à la structure même de la Pensée. Et selon

---

[27] *Ibid*, p.149.
[28] *Ibid*, p.158.
[29] Ce nouveau niveau de signification voit le jour dans les *Cours sur la théorie de la signification* de 1908, dans lesquels Husserl corrige une grande partie des lacunes qui semblaient présente dans les premières *Recherches logiques.*

Derrida, il n'y a que la phénoménologie qui puisse dire ce retard. On entre là dans ce qui constitue les prémisses au concept de différance. L'identité de l'Etre, en général ne se trouve pas tout entière dans la présence. Le présent Vivant n'est pas qu'une simple permanence d'un maintenant, il est identique à lui-même tout en étant autre, il « n'est *présent* qu'en se *différant* sans relâche », écrit Derrida. Et c'est cette conscience de cette « *Différence* » qu'il s'agit de mettre au jour.

> La Différence originaire de l'origine absolue qui peut et qui doit indéfiniment, avec une sécurité apriorique, retenir et annoncer sa forme pure concrète, comme l'au-delà ou l'en-deçà donnant sens à toute généralité empirique et à toute profusion factice, c'est peut-être ce qui a toujours été dit sous le concept de « transcendantal », à travers l'histoire énigmatique de ses déplacements. Transcendantale serait la Différence.[30]

Avec cette remise en question du concept traditionnel de « transcendantal » Derrida fait voir ici le mouvement de la Déconstruction. Ce développement sur la question de l'origine du sens en général laisse déjà entrevoir le futur concept de différance qui caractérise cette sorte d'absolu originaire qui diffère toujours déjà. L'origine chez Derrida prend une tournure particulière, en ce qu'elle s'installe dans une fuite perpétuelle, ne se donne que dans l'impossibilité, elle est toujours à venir. C'est pourquoi cette Différence (concept antérieur à la différance) est pensée par Derrida comme transcendante, en ce qu'elle annonce l'au-delà de l'origine. Mais avant de considérer de manière exclusive la conception derridienne de l'écriture, il est intéressant de revenir sur cette question du signe, qui a également occupé Derrida.

2) Remise en question de l'importance de la phonè : analyse de la différence entre signe expressif et signe indicatif.

C'est donc sur ces questionnements que s'ouvre la remise en question de l'importance de la phonè dans la philosophie derridienne. En effet, le langage, avec Husserl, doit encore être considéré comme possibilité du discours, qu'il s'agisse du discours oral ou du discours écrit, et c'est dans le langage que semblent s'unir la vie et l'idéalité, c'est en lui que se trouvent co-présents ego empirique ou mondain, et ego

[30] *Ibid*, p.171.

transcendantal. Husserl déjà différencie le processus logique du langage et le processus mondain de la parole.

> C'est au prix de cette guerre du langage contre lui-même que seront pensés le sens et la question de son origine. On voit que cette guerre n'est pas une guerre parmi d'autres. Polémique sur la possibilité du sens et du monde, elle a son lieu dans la différence dont nous avons vu qu'elle ne peut habiter le monde, mais seulement le langage, en son inquiétude transcendantale. En vérité, loin de l'habiter seulement, elle en est aussi l'origine et la demeure. Le langage garde la différence qui garde le langage.[31]

Ainsi, une des notions centrales des questionnements sur le langage, et en cela, de la théorie husserlienne de la signification, est celle du signe (*Zeichen*). Plus précisément, ici, c'est la distinction essentielle opérée par Husserl entre le signe indicatif et le signe expressif qui doit retenir notre attention, dans la mesure où c'est à travers une remise en question de cette distinction que Derrida critique la métaphysique de la présence et donne à voir sa pensée de la différance. En quoi consiste donc cette distinction entre le signe expressif et le signe indicatif ? Husserl fonde cette distinction sur la présence ou l'absence de sens dans les signes. Selon lui, un signe est soit expressif (est donateur de sens) soit indicatif (manque de sens, ou plutôt simple représentation du sens), mais ne peut pas incarner les deux fonctions. C'est le critère de cette distinction qui intéresse principalement Derrida. En effet, il s'agit, ici, de la dichotomie classique de l'absence et de la présence :

> La notion de *présence* est le nerf de cette démonstration. Si la communication ou la manifestation (Kundgabe) est d'essence indicative, c'est parce que la présence du vécu d'autrui est refusée à notre intuition originaire. Chaque fois que la présence immédiate et pleine du signifié sera dérobée, le signifiant sera de nature indicative.[32]

Dans le signe expressif la signification (*Bedeutung*) est directement présente à une activité mentale intentionnelle, c'est-à-dire qu'un lui se trouve présent un « vouloir-dire », et ce dernier doit être compris comme le dire d'un sens qui précède le langage bien qu'il en soit la condition d'apparition. Le « vouloir dire » est un « vouloir-se-dire » de la présence

---

[31] Jacques Derrida, *La Voix et le Phénomène*, « Introduction au problème du signe dans la phénoménologie husserlienne », PUF, 1967, p.13.
[32] *Ibid*, p.46.

du sens. Selon Derrida il faut voir en cela l'idée d'une double présence caractéristique de l'expression : non seulement il s'agit d'une présence à soi de la pensée, mais il s'agit également de la présence de l'objet intentionnel à cette même pensée. Et, pour Husserl, c'est dans le dire, dans la parole que s'incarne au mieux l'idéalité de la signification, que l'on fait au mieux *entendre* la vérité de la réalité. C'est d'ailleurs un point sur lequel Derrida ne s'accorde pas avec Husserl, en effet, pour ce dernier, même une parole fausse possède une *Bedeutung*, et se tourne vers la vérité, alors que pour Derrida, justement, même une parole vraie ne peut échapper entièrement au risque de la fausseté. En effet, une fois qu'un discours est prononcé, il ne reste que de lui sa trace, sa représentation phonétique ou graphique (disons linguistique d'une manière générale). Il n'y a de présence possible que dans la possibilité d'une représentation, or la représentation engage nécessairement le sens dans la menace de la perte de la présence originaire.

> Avec la différence entre la présence réelle et la présence dans la représentation comme *Vosrtellung,* c'est ainsi, par le langage, tout un système de différences qui se trouve entrainé dans la même déconstruction : entre le représenté et le représentant en général, le signifié et le signifiant, la présence simple et sa reproduction, la présence comme Vosrtellung et la re-présentation comme Vergegenwärtigung.[33]

Cette différence entre présence et représentation qu'établie Derrida tient à « l'enchevêtrement » de l'expression et de l'indication d'un même signe linguistique. C'est d'ailleurs ce qui fait le propre de la communication : ce que je considère (en tant que sujet pensant) comme expression, devient pour autrui une manifestation indicative. Mais pour Husserl il ne s'agit que d'un enchevêtrement factuel de l'expression et de l'indication, et cela n'entame en rien la distinction en droit. Le langage, considéré dans toute sa pureté, est pour Husserl, entièrement expressif. Ainsi, si un signe peut aussi bien être expressif qu'indicatif, cela n'en constitue pas pour autant un trait essentiel. Tandis que pour Derrida cet enchevêtrement doit être considéré comme constitutif du fonctionnement de la signification, et en cela, de l'apparition de l'Etre en général.

> L'être est présence ou modification de présence. (…) Penser la présence comme forme de la vie transcendantale, c'est m'ouvrir au savoir qu'en mon absence, au-delà de mon existence empirique, avant ma naissance et après ma mort, le présent

[33] *Ibid*, p.61-62.

> est. (…) L'apparaître du je à lui-même dans le je suis est donc originairement rapport à sa propre disparition possible. [34]

La présence suppose toujours une absence. Ainsi la dissociation opérée par Husserl entre le signe expressif et le signe indicatif apparaît ici à Derrida comme quelque peu superficielle. En utilisant cette distinction Husserl manque l'analyse du signe en général et établit cette distinction entre les signes qui ont une fonction « d'être pour » et ceux qui ont la fonction « d'être-à-la-place-de ».

Toute la démonstration de Derrida conduit donc, comme énoncé plus haut, à une remise en question de la primauté de la *phonè*, tel que cela lui a été accordé dans la tradition philosophique occidentale. Déjà avec Aristote la voix est ce qui porte la signification, ce qui permet une compréhension « logocentrique » du langage humain. Mais la voix, fait remarquer Derrida, est une pure présence, elle tend vers un effacement nécessaire du sens au fur et à mesure où la voix se fait inaudible, insensible donc. La primauté de la *phonè* est due à sa proximité avec l'intention signifiante du sujet qui en est la cause. La voix, pour Husserl, marque l'auto-affection dans laquelle le sujet se saisit lui-même ainsi que le sens dans son idéalité. Et c'est justement cette possibilité de la voix comme phénomène de la subjectivité transcendantale que souhaite déconstruire Derrida, et partant, une certaine conception du phénomène. L'auto-affection pure dont parle Husserl trouve une phénoménalité d'un autre ordre avec Derrida puisque, bien plus que d'être une modalité d'expérience de l'identité (la répétition du même), *« elle produit le même comme rapport à soi dans la différence d'avec soi, le même comme le non-identique »*.[35] C'est le sujet transcendantal qui produit ce mouvement de la différance, dans une sorte d'immédiateté. Ainsi, l'entrelacement de la fonction expressive et de la fonction indicative des signes vient, pour Derrida, compléter les lacunes qui persistent à la théorie husserlienne. Cet entrelacement est originaire (et ne peut donc être accidentel comme le pense Husserl), il est, plus précisément un « supplément » d'origine :

> Ainsi entendue, la supplémentarité est bien la différance, l'opération du différer qui, à la fois, fissure et retarde la présence, la soumettant du même coup à la division et au délai originaires. La différance est à penser avant la séparation entre le différer comme délai et le différer comme travail actif de la différence.[36]

---

[34] *Ibid*, p.64.
[35] *Ibid*, VI, « La voix qui garde le silence », p.98.
[36] *Ibid*, VII, « Le supplément d'origine », p. 103.

Or, cette opération est irréalisable dans le seul horizon de la présence, c'est-à-dire, de la conscience ; ou a contrario dans l'horizon d'une simple absence, d'une simple « non-conscience ». Derrida appelle à penser la différance comme ce qui vient compléter la présence dans son manque originaire à elle-même. Cette supplémentarité d'origine désigne pour Derrida la fonction même de tout signe en général, à savoir celle d'être un « à la place de ».

> Cette structure de supplémentarité est très complexe. En tant que supplément, le signifiant ne re-présente pas d'abord et seulement le signifié absent, il ne se substitue pas à un autre signifiant, à un autre ordre de signifiant entretenant avec la présence manquante un autre rapport, plus valorisé par le jeu de la différence.[37]

C'est dans ce « jeu de différence » que doit être retrouvé le mouvement de l'idéalisation : plus un signifiant est idéal, plus la possibilité de répétition s'accroît, et avec elle, la présence. Là où l'indice (ou la fonction d'indication) n'était, pour Husserl, qu'un manque de sens ; avec Derrida, celui-ci devient, en un sens, le substitue de l'expression, il vient compléter la non-plénitude de l'expression. Et cette « non-plénitude » est inhérente à la structure de l'expression, elle en est un trait essentiel. Il faut tout de même accorder à l'expression le fait qu'elle soit tout de même plus pleine d'intuition que ne l'est l'indice. L'intuitionnisme dont fait preuve Husserl est une des originalités de la théorie husserlienne, c'est grâce à cela que Husserl parvient à accorder au langage un caractère de liberté (vis-à-vis de la vérité et de la mondanité), qu'il démontre que la parole est encore une parole de « plein droit », tant que cette dernière respecte les règles de la grammaire pure logique qui la détermine *a priori*. De plus, il n'est pas nécessaire qu'une intention soit remplie d'intuition pour qu'il y ait un discours, et il appartient à la structure même de l'expression de ne pas dépendre de la pleine présence de l'objet visé dans l'intuition.

> L'originalité structurelle du vouloir-dire, ce serait la *Gegenstandslosigkeit*, l'absence d'objet donné à l'intuition. Dans la plénitude de la présence qui vient combler la visée du vouloir-dire, l'intuition et l'intention se fondent, forment une unité d'intime confusion d'un caractère original.[38]

---

[37] *Ibid*, p.104
[38] *Ibid*, p.107.

Cette unification qui fait le propre de la conception husserlienne semble être, pour Derrida, une erreur, dans la mesure où le vouloir-dire (l'intention) ne doit pas disparaître dans l'intuition :

> L'absence de l'intuition – et donc du sujet de l'intuition – n'est pas seulement tolérée par le discours, elle est requise par la structure de la signification en général pour peu qu'on la considère pour elle-même. Elle est radicalement requise : l'absence totale du sujet et de l'objet d'un énoncé – la mort de l'écrivain ou/et la disparition des objets qu'il a pu écrire – n'empêche pas un texte de « vouloir-dire ». Cette possibilité au contraire fait naître le vouloir-dire comme tel, le donne à entendre et à lire.[39]

Cette mort de l'écrivain, qui n'est autre, de manière générale, que la mort du Je, il faut la comprendre comme étant l'ordinaire du langage. C'est dans le rapport à la mort, et plus précisément, dans le rapport à « ma-mort » que se fait jour la différance infinie de la présence dans la finitude de la vie. Le langage doit être pensé comme le lieu de l'autonomie du vouloir-dire, non seulement à l'égard de l'intuition, mais aussi de la connaissance en général. Cette liberté du langage, Derrida l'attribue à l'écriture : c'est en elle que se trouve dictés la parole et le sens.

Cette brève analyse de *La Voix et le Phénomène* nous amène à nous poser une question : qu'est-ce qui a changé dans l'analyse derridienne de la phénoménologie husserlienne ? Car entre 1962 et 1967 (c'est-à-dire entre son Introduction à *L'Origine de la géométrie* et *La Voix et le Phénomène*) il y a bien une évolution du point de vue de Derrida. En effet, lorsque Derrida commente *L'Origine de la géométrie*, il ne remet pas en cause le fait que c'est la phénoménologie qui doit permettre de trouver les réponses aux problèmes philosophiques qui sont posés. Or, dans *La Voix et le Phénomène*, il n'en va plus vraiment de même. À la suite de ses analyses sur le problème du signe, il apparaît à Derrida que la phénoménologie n'est plus à même d'apporter ces réponses. Cette dernière reste, d'ailleurs, ancrée dans la métaphysique traditionnelle de la présence. Derrida prône dans *La Voix et le Phénomène*, contre la philosophie de la présence, « une pensée de la non-présence », marquant en cela la position marginale de la réflexion qu'il

[39] *Ibid*, p.109.

s’agit de développer. C’est le système de la présence, établie par Husserl, dans son ensemble, qu’il s’agit de déconstruire pour Derrida.

L’écriture est donc une condition sine qua non de l’achèvement de l’objectivité idéale selon Husserl, toutefois, il faut insister sur le sens qu’a l’écriture ici. En effet, l’écriture à laquelle fait appel Husserl doit être comprise comme une transcription scripturale du discours en général, c’est-à-dire, donc, du langage comme parole. Ainsi, l’écriture dans la phénoménologie husserlienne ne peut être comprise que comme modalité d’une *phonè* ; tandis que Derrida souhaite dissocier l’écriture de la parole pour lui rendre son caractère originaire. Une des intuitions les plus fécondes de Derrida tient au fait que l’écriture ne relève ni du visible, ni de l’audible, car l’écriture n’est rien de totalement présent, elle est cet enchevêtrement qui constitue la différance.

« Ce qu'on ne peut pas dire, il ne faut surtout pas le taire,
mais il faut l'écrire. »
-Jacques Derrida.

Chapitre II : La force de l'écriture.

1)L'écriture comme pratique significationnelle dynamique.

Partant, donc, de cette remise en question de la primauté de la *phonè* vis-à-vis de l'écriture, il nous faut alors analyser ce qui, pour Derrida, fait la force de l'écriture. L'écriture est ici énergique, dynamique, elle n'est pas une simple transcription de la *phonè*. Dans cette perspective, le concept d'écriture de Derrida est né de la critique systématique à la fois de la phénoménologie (et plus précisément de la phénoménologie transcendantale husserlienne) et du structuralisme.

> « Que nous soyons tous des sauvages tatoués depuis Sophocle, cela se peut. Mais il y a autre chose dans l'Art que la rectitude des lignes et le poli des surfaces. La plastique du style n'est pas si large que l'idée entière… Nous avons trop de choses et pas assez de formes. » (Flaubert, Préface à la vie de l'écrivain).[40]

Ces mots de Flaubert, qui sont ceux choisis par Derrida pour ouvrir son premier chapitre de *L'Écriture et la Différence*, intitulé « La force de l'écriture », laissent entendre ce sur quoi va porter notre réflexion, à savoir la question de la forme, de la structure formelle de toute œuvre d'art. Dans ce chapitre, Derrida s'attelle principalement à la critique de la

[40] Jacques Derrida, citant Gustave Flaubert, *Préface à la vie de l'écrivain*, dans *L'Écriture et la Différence*, 1967, p.11.

pensée structuraliste incarnée par J. Rousset. Suivant les propos de Flaubert, Derrida considère comme réductrice l'approche structuraliste des œuvres d'arts, une approche qui ne ferait que cantonner le sens d'une œuvre à ses limites formelles, et qui, donc, fixe toute signification selon des déterminations objectives et universelles. Ainsi pour Derrida : *« La forme fascine quand on n'a plus la force de comprendre la force en son dedans. C'est-à-dire de créer. »*[41] Selon une approche structuraliste, il serait impossible de penser un sens qui transcende la forme de l'œuvre, un sens qui se trouverait, donc, au-delà de toute présence ; et affirmer cela, c'est admettre que toute signification s'identifie toujours déjà à la forme qui la contient. Penser la structure d'une œuvre d'art c'est, en cela, penser l'unité formelle de la forme et du sens. Cette identification de la forme et du sens établie par la pensée structuraliste témoigne, selon Derrida, d'une pensée de la totalité , d'un « souci » de penser le tout. Ce « souci » de la totalité, et cette « sollicitation » de la structure (et donc de la forme et du sens) est aussi un « souci » et une « sollicitation » de l'être : de ce qui est, et surtout de ce qui est présent. C'est donc également à une dichotomie classique que renvoie Derrida, à savoir celle du fond et de la forme comme schéma unitaire de l'œuvre. Aussi, pour approfondir la réflexion sur cette remise en question d'un pur formalisme, c'est au concept d'imagination que nous sommes renvoyés. *« Pour ressaisir au plus proche l'opération de l'imagination créatrice, il faut donc se tourner vers l'invisible dedans de la liberté poétique. Il faut se séparer pour rejoindre en sa nuit l'origine aveugle de l'œuvre. »*[42]. L'imagination, celle qui selon Kant « consiste justement en ce qu'elle schématise sans concept », ne peut jamais se laisser cloitrer, que ce soit à l'intérieur de l'œuvre ou du monde des étants. Elle est en cela véritablement créatrice. Imaginer, ce serait donc surpasser le tout, effectuer une sortie hors du monde. Il y a du sens au-delà de la forme, au-delà de toutes frontières, un sens qui ne peut être présent sinon métaphoriquement.

> Seule l'absence pure – non pas l'absence de ceci ou cela – mais l'absence de tout où s'annonce toute présence – peut inspirer, autrement dit travailler, puis faire travailler. Le livre pur est naturellement tourné vers l'orient de cette absence qui est, par-delà ou en deçà de la génialité de toute richesse, son contenu propre et premier. Le livre pur, le livre lui-même, doit être, par ce qui en lui est le plus irremplaçable, ce livre sur « rien » dont rêvait Flaubert.[43]

---

[41] Jacques Derrida, *L'Écriture et la Différence*, p.11.
[42] *Ibid*, p.17.
[43] *Idem*.

C'est dans l'absence, selon Derrida, que doit être pensée l'origine, c'est à partir d'elle qu'advient l'être, le tout. Le livre sur rien serait donc livre sur l'origine, sur l'origine pure en tant qu'historicité de l'historicité elle-même. Il s'agit de penser la possibilité de surgissement de toute parole, de tout sens et de toute présence. Pour Derrida, cette origine ne peut jamais se donner comme telle (c'est-à-dire pure) dans la parole, qui n'apporte que de la confusion du fait de son immédiateté. Au fond, la parole ne peut dire que ce qui est dans son présent. Ainsi, le concept derridien de l'écriture est à comprendre comme « écriture originaire » (comprise comme une force de transcription de l'origine).

> Si l'écriture est inaugurale, ce n'est pas parce qu'elle crée, mais par une certaine liberté absolue de dire, de faire surgir le déjà-là en son signe, de prendre ses augures. Liberté de réponse qui reconnait pour seul horizon le monde-histoire et la parole qui ne peut dire que : l'être a toujours déjà commencé.[44]

Si pour Rousset la création n'est que de l'ordre de la révélation (et on ne peut révéler que ce qui est), il apparaît comme évident que l'écriture derridienne se voudra être plus qu'une simple force de création. Écrire excède la simple transcription d'un discours construit sur un système de renvoi entre signifiants et signifiés, en tant que pur langage. « *C'est pourquoi l'écriture ne sera jamais la simple « peinture de la voix » (Voltaire). Elle crée le sens en le consignant, en le confiant à une gravure, à un sillon, à un relief, à une surface que l'on veut transmissible à l'infini.* »[45] L'écriture comme origine de l'historicité pure est bien à comprendre comme telos d'une historicité, à savoir comme projet de l'histoire de l'écriture ; il faut voir que l'écriture possède une dynamique interne propre, une force qui est un « vouloir-dire ». Ainsi, l'œuvre littéraire, et plus généralement l'écriture, a, aux yeux de Derrida, une force performative sur le réel. Sa capacité de production, c'est-à-dire à produire effets concrets sur le monde, à faire surgir des significations inattendues, c'est ce qui constitue sa force et qui témoigne d'une certaine liberté.

> L'écriture réveille au contraire le sens de volonté de la volonté : liberté, rupture avec le milieu de l'histoire empirique en vue d'un accord avec l'essence cachée de l'empirie, avec la pure historicité. Vouloir écrire et non pas désir d'écrire, car il ne s'agit pas d'une affection mais de liberté et de devoir.[46]

---

[44] *Ibid*, p.23.
[45] *Ibid*, p.24.
[46] *Idem*.

Le concept derridien de l'écriture se développe donc contre l'impossibilité de pouvoir dire la présence originaire du tout, du monde. En un sens, là où il peut y avoir impossibilité de dire, il y a toujours possibilité d'écrire. Il faut voir en cela que, pour Derrida, il n'y a pas de distinction absolue entre le monde et l'écriture, dans la mesure où il y a toujours déjà une ouverture de l'un à l'autre ; le monde est, en quelque sorte, toujours déjà écrit. Mais plus encore, le vouloir-écrire se constitue comme rapport véritable à l'être, c'est une issue hors de toute affection possible. Cette sortie de toute affection est une sortie de notre caractère fini, de notre finitude. L'écriture témoigne donc de la volonté de sortir de l'étant pour atteindre l'être. Cette historicité de l'œuvre dont il est question ici implique l'impossibilité pour l'œuvre littéraire de n'être qu'au présent : ni présence, ni spatialité.

Ces considérations impliquent alors deux points majeurs concernant la structure et la critique effectuée par Derrida à propos du structuralisme. En effet, cette approche structuraliste de l'œuvre d'art (et d'une manière plus générale du sens de l'être) a pour première conséquence de faire de la structure l'objet même de toute réflexion, l'identifiant à l'être même de l'œuvre. Tout est alors considéré selon sa forme fixe, selon un caractère de fixité, que ce soit dans l'œuvre ou dans le monde. Une approche qui consiste donc en un « ultra-structuralisme » pour reprendre le terme de Derrida, dans la mesure où la structure est toujours le cœur de la réflexion, comprise comme un moyen pour la lecture et l'écriture. Mais l'approche structuraliste implique d'autre part une compréhension beaucoup plus stricte de la notion de structure, en tant qu'elle se rapporte premièrement à un espace. Derrida écrit ainsi que : *« la structure se dit d'abord d'un ouvrage, d'une construction ; ouvrage commandé par un principe unificateur, architecture bâtie et visible dans sa localité. »*[47] Considérée en ce sens, la structure est alors, pour les structuralistes (est plus spécifiquement ici pour Rousset, dans *Forme et signification*) la manière d'expliquer toute chose par la forme. Or, Derrida postule justement un sens métaphorique de la structure qui viendrait révéler les erreurs dans lesquelles les structuralistes se sont enfoncés :

> En effet, tant que le sens métaphorique de la notion de structure n'est pas reconnu comme tel, c'est-à-dire aussi bien questionné que détruit dans sa vertu figurative pour que soit réveillée la non-spatialité originale désignée, on risque par une sorte

[47] *Ibid*, p.28.

> de glissement d'autant plus inaperçu qu'il est efficace, de confondre le sens avec son modèle géométrique ou morphologique, cinématique dans le meilleur des cas.[48]

Derrida propose donc de déconstruire le caractère métaphorique même, en tant qu'il excède le simple sens figuratif que l'on accorde à la métaphore de manière traditionnelle. En effet, selon Derrida, le propre de la métaphore est de ne jamais pouvoir être pleinement comprise. Toute signification métaphorique est toujours empreinte d'un certain degré d'incertitude ou d'indétermination, dans la mesure où la métaphore repose sur l'opposition entre le sens propre et le sens figuré des mots, et qu'en elle ne s'effectue aucune distinction claire entre le réel et l'imaginaire. Or, l'incertitude impliquée par le fonctionnement de la métaphore est, selon Derrida, inhérente au langage lui-même, et donc à toute signification. Ainsi, le risque serait de *« s'intéresser à la figure pour elle-même, au détriment de ce qui s'y joue par métaphore*[49] ». Le danger est alors de faire taire la force au profit de la forme, de sortir des considérations sur le sens lui-même au profit de la structure. Ainsi :

> Dire la force comme origine du phénomène, c'est sans doute ne rien dire. Quand elle est dite, la force est déjà phénomène. Hegel avait bien montré que l'explication d'un phénomène par une force est une tautologie. Mais en disant cela, il faut viser une certaine impuissance du langage à sortir de soi pour dire son origine, et non la pensée de la force. La force est l'autre du langage sans lequel celui-ci ne serait pas ce qu'il est.[50]

On ne peut donc jamais dire en présence l'origine de toute chose, et c'est pourquoi la métaphore a tant d'intérêts aux yeux de Derrida, car elle est en mesure de porter en elle un sens qui ne se donne jamais tout entier sur le mode de la présence. L'analyse de la métaphore nous permet ici de questionner les similitudes entre l'importance que lui accorde Derrida et l'usage qu'en fait Marguerite Duras dans ses œuvres. En effet, il semble y avoir des similitudes entre les deux auteures concernant l'utilisation de la métaphore en ce qu'elle permet chez Derrida de déconstruire des hiérarchies, des structures binaires héritées de la métaphysique, et chez Duras, où l'écriture semble se faire sa propre métaphore. L'écriture durassienne tend à son propre effacement, l'écriture se fait écriture du silence. Les métaphores autour de cette thématique tendent d'ailleurs à

---

[48] *Ibid*, p.29.
[49] *Idem.*
[50] *Ibid*, p.45.

s'incarner dans le personnage de Lol lui-même qui échappe à une représentation objective des sensations et des sentiments. Chez Derrida comme chez Duras semble se retrouver ce même effort, cette même tentative de transcrire des significations cachées et des ambiguïtés au sein du langage. Derrida écrit que : « *la métaphore, comme la folie, dérange la langue qui s'abandonne à elle, la contraint à l'impossible, la transporte au-delà d'elle-même*. », et il nous apparaît que dans les œuvres de Duras, cette conception de la métaphore tend à s'incarner.

Toute la critique effectuée par Derrida dans ce chapitre de *L'Écriture et la Différence* s'inscrit plus profondément dans la remise en question de la notion de présence (centrale dans la tradition philosophique occidentale) au sein des questionnements portant sur la signification et sur l'être, sur le sens et l'existence de toute chose. Et en cela, la critique portant sur la notion de structure, et donc de forme de manière générale, se poursuit dans sa remise en cause des discours de la métaphysique classique et de la phénoménologie. Dans son livres *Marges, de la philosophie*, et plus particulièrement dans le chapitre intitulé « la forme et le vouloir-dire », Derrida poursuit ses analyses présentes dans *L'Écriture et la Différence* et *La Voix et le Phénomène*. En effet, depuis Platon et Aristote, jusque dans la phénoménologie husserlienne, la forme est comprise comme pensée de l'être en général.

> Seule une forme est *évidente*, seule une forme a ou est une *essence*, seule une forme *se présente* comme telle. C'est là un point de certitude qu'aucune interprétation de la conceptualité platonicienne ou aristotélicienne ne peut déplacer. Tous les concepts par lesquels on a pu traduire et déterminer *eidos* ou *morphè* renvoient au thème de *la présence en général*. La forme est la présence même. La formalité est ce qui de la chose en général se présente, se laisse voir, se donner à penser.[51]

Derrida met ainsi l'accent sur l'intrication entre pensée de l'être et pensée de la forme (et plus précisément ici il s'agit de s'intéresser à la « forme pure », à savoir la forme universelle du visible) en phénoménologie husserlienne, rappelant d'ailleurs que chez Husserl, le forme absolue ou plutôt « ultime » de l'être se retrouve en le « présent vivant » (lebendige Gegenwart). Un des points de critique à l'encontre de la conception husserlienne tient en ce que pour Husserl la forme est à comprendre comme un moyen de transmission du contenu du « vouloir-dire ». C'est dans cette perspective que, cherchant à rendre compte de la forme pure de tout sens, Husserl développe l'idée d'une grammaire

[51] Jacques Derrida, *Marges, de la philosophie*, 1972, éd. minuit, p.188.

pure logique (à savoir une morphologie des significations dans leur rapport à la connaissance). Mais, selon Derrida, la forme ne doit pas simplement être comprise comme un moyen, elle est en elle-même une fin en ce qu'elle communique un sens en elle-même et pour elle-même ; la forme d'un texte n'est donc pas simplement un contenant de significations. Ce rapport à la forme, dans la phénoménologie husserlienne, est même ce qui préexiste à l'étant, en tant qu'il garantit la possibilité de toute formalisation, donc de toute présence à l'être. De ces considérations, il ressort pour Derrida deux lignes deux pensées :

> On peut alors penser que le sens de l'être a été limité par l'imposition de la forme qui, dans sa valeur la plus ouverte et depuis l'origine de la philosophie, lui aurait assigné, avec l'autorité du est, la clôture de la présence, la forme-de-la-présence, la présence-de-la-forme, la forme-présence. On peut penser au contraire que la formalité – ou la formalisation- est limitée par le sens de l'être qui, en fait, dans le tout de son histoire, n'a jamais été séparé de sa détermination en présence, sous l'excellente surveillance du est ; et que dès lors la pensée de la forme a pouvoir de s'étendre au-delà de la pensée de l'être.[52]

Ces deux lignes de pensées qui découlent des raisonnements de la phénoménologie husserlienne n'implique pas tant un appel à se positionner envers l'une plutôt que l'autre, que penser justement ce qui les rends possibles. On se trouve ici renvoyés au concept de trace, développé par Derrida dans, *De la grammatologie* (et qui fera donc l'objet de considérations plus rigoureuses dans le prochain chapitre). Le concept de trace permet de rendre compte du fait que la forme porte déjà en elle-même la trace de son autre. Derrida écrit, en effet, en note que : « la trace ne serait pas le mixte, le passage, entre la forme et l'a-morphe, la présence et l'absence, etc., mais ce qui se dérobant à cette opposition, la rend possible dans l'irréductible de son excès.[53] » En cela, la forme derridienne est à penser comme toujours en mouvement. Il y a une certaine instabilité de la forme du fait qu'elle s'inscrit dès son origine dans la différence. En un sens, le reproche que fait Derrida a la conception de Husserl est d'avoir une approche de la forme, et donc de l'être, trop « simpliste », en ce qu'elle réduit la complexité du monde et de l'existence. La méthode de la phénoménologie husserlienne implique une réduction de la complexité du monde phénoménal, qui ne serait analysé que selon une perspective binaire : la présence et

[52] *Ibid*, p.206.
[53] *Idem*.

l'absence. C'est ainsi que dans «"Genèse et structure" et la phénoménologie »[54] Derrida approfondit encore sa critique de la notion de présence, et plus particulièrement la recherche du « présent originaire » chez Husserl.

À la suite des analyses de Derrida sur la question de la forme ou de la structure, il apparaît que le langage, et plus précisément le langage écrit, est doté d'une force, d'une puissance d'agir qui excède celle qui pouvait lui être accordée jusqu'alors. L'écriture (et dans le premier chapitre de *L'Écriture et la Différence* il s'agit plus spécifiquement de l'œuvre littéraire) est capable de produire des effets de *différance*, c'est-à-dire de décaler et différer les significations. Force de l'écriture, donc, de ne pas se laisser résumer qu'à un cloitre de significations fixes.

2) Écriture de la folie ou folie de l'écrit.

Mais la puissance de l'écriture qui, aux dires de Derrida, aurait été oubliée par toute une tradition philosophique, ne se limite pas à ce pouvoir de différenciation du sens. Et pour rendre compte de cette force oubliée, il faut s'intéresser au statut que l'on accorde à la parole et à l'écriture, ainsi que celui accordé à la raison et à la folie puisque, selon Derrida, le privilège qui a été accordé à la parole découle de la distinction effectuée entre raison et folie. Sur ces questionnements, c'est dans un premier temps, au chapitre « Cogito et histoire de la folie »[55], de *L'Écriture et la Différence,* que nous sommes renvoyés ; chapitre dans lequel Derrida analyse le rôle du cogito dans notre manière de distinguer entre raison et folie. En un sens, il nous faut nous demander quelle est l'origine de cette délégitimation de l'écriture et en quoi la constitution de la folie comme étant l'autre de la raison s'impose comme un élément de compréhension ? Dans son livre Foucault a donc pour ambition de faire « l'histoire de la folie », à savoir que *: « Faire l'histoire de la folie, voudra donc dire : faire une étude structurale de l'ensemble historique – notions, institutions, mesures juridiques et policières, concepts scientifiques – qui tient captive*

[54] Chapitre V de son livre *L'Écriture et la Différence*, 1967.

[55] Ce chapitre s'inscrit dans une controverse qui a eu lieu entre Michel Foucault et Jacques Derrida. En effet, dans ce chapitre Derrida conteste des passages de Michel Foucault dans *Histoire de la folie* (1961) sur la question de la folie chez Descartes ; des contestations auxquelles Foucault réagit neuf ans plus tard dans une revue japonaise, dans un article intitulé « Réponse à Derrida ». Ce chapitre se compose donc de multiples « discussions » entre différents auteures, et l'intérêt et d'essayer d'en faire ressortir la pensée propre à Derrida.

une folie dont l'état sauvage ne peut jamais être restitué en lui-même.[56] » Mais cette histoire de la folie doit, selon Derrida, être remise en cause sur plusieurs points (sans que cela ne remette entièrement en cause l'entreprise foucaldienne). En effet, pour Derrida, Foucault a raison lorsqu'il affirme que la folie, en son origine, ne pourra jamais être proprement dite, et en cela qu'on pourrait ne jamais véritablement être atteinte. Et pourtant toute l'entreprise foucaldienne dans *Histoire de la folie*, est justement d'écrire une histoire de la folie elle-même (il faut y insister car, dès ses débuts, cette volonté de la part de Foucault peut sembler vaine). Il s'agit donc pour Foucault de tenter d'écrire une histoire de la folie en dehors du langage de la raison classique (c'est-à-dire du langage qui conduit à faire de la folie un opposé de la raison, en dépit de l'avoir considéré pour elle-même). Par langage de raison, Derrida nous explique qu'il faut comprendre langage de « l'ordre » : « c'est-à-dire à la fois du système de l'objectivité ou de la rationalité universelle, dont la psychiatrie veut être l'expression, et de l'ordre de la cité, le droit de cité philosophique recouvrant le droit de cité tout court. »[57] Il ne s'agit donc pas pour Foucault de retracer le pourquoi du langage de la raison, mais plutôt de s'intéresser à cette réduction de la folie au silence, de cette construction de la folie comme négatif de la raison, dont il faudrait taire l'existence. *« Faire l'histoire de la folie elle-même c'est donc faire l'archéologie d'un silence »*, écrit Derrida. L'archéologie du silence, qui constitue le premier grand moment de la thèse foucaldienne dans ce livre, fait l'objet de premières interrogations : en effet, une archéologie n'est-elle pas déjà un « langage organisé », un « ordre » ? Foucault ne répète-t-il pas en cela les actes engendrés par l'histoire de la raison classique ? C'est ainsi, sur le statut même du langage de la folie que la réflexion se tourne, sur l'origine même de ce langage. Ainsi, deux hypothèses semblent s'imposer : *« ou bien se taire d'un certain silence (…) ou bien suivre le fou dans le chemin de son exil »*. C'est-à-dire, soit faire advenir un certain silence dans un certain ordre (dans un certain langage), soit protester contre la raison au sein même de la raison et de son ordre préétabli. Foucault écrit ainsi :

> La perception qui cherche à les (il s'agit des douleurs et des murmures de la folie) saisir à l'état sauvage appartient nécessairement à un monde qui les a déjà capturées. La liberté de la folie ne s'entend que du haut de la forteresse qui la tient prisonnière.

[56] Jacques Derrida*, L'Écriture et la Différence*, 1967, p.70 (Derrida citant Foucault).
[57] *Ibid*, p.56.

> Or, elle ne dispose là que du morose état civil de ses prisons, de son expérience muette de persécutée, et nous n'avons, nous, que son signalement d'évadée.[58]

Pour que la folie soit libre de toute entrave, il faut alors utiliser un langage qui soit « sans appui » sur la raison ou le logos, donc un langage qui serait libre, au moins en fait. Si l'on ne peut pas dire le silence de la folie à travers la syntaxe d'un logos, il reste néanmoins possible de rendre compte de sa présence de manière indirecte, à savoir métaphoriquement. Dès lors qu'il y a présence (du silence en général) il y a un logos, une raison absolue. Ce projet, donc, d'écrire une archéologie du silence constitue, selon les dires de Derrida, toute l'audace de la pensée de Foucault, mais elle en constitue également les plus grandes difficultés, dans la mesure où le silence de la folie implique un non-recours au langage de la raison, et, qu'en un sens, il ne peut se dire qu'en lui. C'est alors que se dessine un autre projet, un projet « *différent* » de celui de l'archéologie du silence.

> Il s'agit, à l'intérieur de ce logos du libre-échange, d'accéder à l'origine du protectionnisme d'une raison qui tient à se mettre à l'abri et à se constituer des garde-fous, à se constituer elle-même en garde-fou. Il s'agit donc d'accéder au point où le dialogue a été rompu, s'est partagé en deux soliloques : à ce que Foucault appelle d'un mot très fort la Décision.[59]

À savoir que, le silence dont il est question de faire l'archéologie, pour Foucault, n'étant pas synonyme d'une non-parole, il faut bel et bien pouvoir rendre compte d'un logos qui préexisterait à l'opposition entre raison et folie. La Décision signifie donc la déchirure entre ce « logos du libre-échange » dans lequel raison et folie circulent comme des égaux, et la raison classique qui conduit à chasser la folie. Et Derrida insiste sur la fait que cette déchirure est à comprendre comme une *dissension*, « pour bien marquer qu'il s'agit d'une division de soi[60] ». La Décision marque donc le moment où la folie s'est constituée comme le contraire de la raison, et c'est là un des problèmes pour Derrida. En effet, pour écrire l'histoire de cette différence entre folie et raison (Décision), il faut non seulement encourir le risque de continuer les opérations de la métaphysique classique à l'encontre de la folie, mais aussi, et surtout, il faut supposer l'existence d'un contraire, d'un autre de la raison, un autre avec lequel cette dernière entretiendrait un rapport de symétrie. Une perspective envers laquelle Derrida souhaite se tenir à distance.

---

[58] *Ibid*, p.60 (Derrida citant Foucault).
[59] *Ibid*, p.62.
[60] Idem.

> Tout se passe comme si, en permanence et en sous-jacence, une pré-compréhension sûre et rigoureuse du concept de folie, de sa définition nominale au moins, était possible et acquise. En fait, on pourrait montrer que, dans l'intention de Foucault, sinon dans la pensée historique qu'il étudie, le concept de folie recouvre tout ce qu'on peut ranger sous le titre de la négativité.[61]

Tout le problème ici tient au fait que la folie est donnée comme un concept déterminé, figeant ainsi la folie dans le rôle de négatif de la raison. Derrida suppose ainsi que sous le nom de folie, Foucault ne voit peut-être rien d'autre que la folie telle qu'elle a été définie par la métaphysique, telle qu'elle a été construite dans la tradition. Derrida explique également que la folie ne peut être comprise en dehors d'une dimension historique et culturelle, et en cela la folie ne peut pas être quelque chose de fixe et d'universel ; or, le concept de folie employé par Foucault ne semble pas tenir compte de cela, comme si la folie était un concept immuable qui se manifesterait dans des événements historiques particuliers. Et ce concept de folie a été associé à la négativité, comme si elle devait recouvrir l'ensemble des phénomènes (ou événements) néfastes, mauvais, comme si l'être de la folie était la négativité. *« L'expression « dire la folie elle-même » est contradictoire en soi. Dire la folie sans l'expulser dans l'objectivité, c'est la laisser se dire elle-même. Or la folie, c'est par essence ce qui ne se dit pas : c'est « l'absence d'œuvre » dit profondément Foucault. »*[62] C'est donc bel et bien comme une non-parole que la folie continue de se constituer, donc comme la négation de toute présence du *logos*. Ainsi, lorsqu'on cherche à dire la folie elle-même, on la réduit à une simple description verbale qui ne peut pas rendre compte de toute sa complexité. L'acte même de dire la folie entre en contradiction avec sa nature. Dès lors que l'on soumet la folie à un acte d'objectivation, selon Derrida, ce n'est déjà plus la folie pour elle-même qui se trouve être l'objet, mais la folie dans son opposition avec la raison.

C'est donc à l'intérieur de cette histoire de la folie qu'avec Foucault, Derrida en arrive à une analyse du *cogito* cartésien et de son rôle dans la définition classique de la raison et de la folie, et dans la constitution de la primauté du *logos* en général. Foucault établit que la folie se trouve exclue du système philosophique de Descartes, notamment dans les *Méditations*, avec la mise en place du doute. En effet, dans la première

[61] *Ibid*, p.66.
[62] *Ibid*, p.68.

méditation, Descartes commence par appliquer le doute aux sens, à ce que l'on reçoit de l'expérience sensible : il faut douter de ce qui est connu par les sens parce qu'ils se sont déjà avérés trompeurs ; or il y a tout de même des connaissances procurées par les sens desquelles on ne peut raisonnablement douter (ceux qui en douteraient seraient des fous[63]). La folie sert ici d'hypothèse pour justifier le fait qu'on ne doute pas de ce qui est trompeur, donc, pour justifier le non-exercice de la raison. Foucault écrit ainsi que :

> Dans l'économie du doute, il y a un déséquilibre entre folie, d'une part, rêve et erreur de l'autre. Leur situation est différente par rapport à la vérité et à celui qui la cherche ; songes et illusions sont surmontés dans la structure de la vérité ; mais la folie est exclue par le sujet qui doute.[64]

Il semble donc que chez Descartes la folie ne peut être qu'extérieure à la raison, différente. Le fait même de douter, le fait même de toute activité de pensée suffit à exclure la folie, à la récuser. Selon Foucault, donc, la folie est l'autre du cogito, elle est nécessairement exclue dès lors qu'il y a un sujet qui pense. *« Elle est, pour reprendre une expression que Foucault propose ailleurs, renfermée à l'intérieur de l'extérieur et à l'extérieur de l'intérieur. Elle est l'autre du Cogito. Je ne peux pas être fou quand je pense et quand j'ai des idées claires et distinctes.*[65] » Selon les propos de Foucault, la folie renverrait à l'autre de la substance pensante, c'est-à-dire à la substance étendue, c'est-à-dire au corps ; on la trouverait exemplifiée dans les erreurs du sensible, et serait en cela condamnée à n'être comprise que comme une déficience, jamais dans son originalité. D'ailleurs, cette construction de la folie comme étant différente de la raison témoigne, selon Derrida, d'une violence inhérente à la métaphysique en général (une violence inhérente à la raison telle qu'elle a été définie par la métaphysique occidentale). En effet, dans le chapitre « Violence et métaphysique » de *L'Écriture et la Différence,* outre la remise en cause des concepts traditionnels de présence et d'identité, c'est la raison qui est caractérisée comme violente, dans la mesure où elle tend à exclure toute forme de pensée qui ne correspond pas à ses propres normes.

Par ailleurs, si Derrida ne réfute pas totalement la lecture de Descartes par Foucault, l'idée selon laquelle le cogito a été conçu de telle sorte qu'il implique

---

[63] R.Descartes, *Méditation* I : « Mais quoi, ce sont des fous, et je ne serais pas moins extravagant si je me réglais sur leurs exemples. »
[64] Jacques Derrida, *L'Écriture et la Différence*, « Cogito et histoire de la folie », 1967, p. 73-74. Citation de Foucault dans *Histoire de la folie*.
[65] *Ibid*, p.80.

l'exclusion de la folie est, selon Derrida, réfutable (ou du moins critiquable). En effet, la folie n'est pas absente ou exclue des raisonnements de Descartes (du moins dans les *Méditations*), elle consiste même en une certaine stratégie de la part de Descartes pour parvenir à l'indubitable. La folie est donc un moyen pour justifier la méthode cartésienne, à savoir le doute (et Derrida applique cette idée à la fois au doute naturel et au doute métaphysique, c'est-à-dire à l'argument du Malin Génie[66]). Ainsi, pour Derrida, l'hyperbolisation du doute permet de montrer que si l'on peut (et même que l'on doit) douter de tout, cela implique que la folie soit incluse dans la raison elle-même. En fait, le doute naturel lui-même prend la forme de l'extravagance (Descartes emploi plus précisément le terme d'extravagance plutôt que le terme de folie) ; quant au doute métaphysique (l'argument du Malin Génie) il ne fait que confirmer la possibilité d'une folie totale, c'est-à-dire une folie qui ne serait plus seulement celle d'un corps, mais de la pensée pure. Derrida écrit ainsi en note de bas de page :

> La folie, thème ou index : ce qui est significatif c'est que Descartes, au fond, ne parle jamais de la folie pour elle-même dans ce texte. Elle n'est pas son thème. Il la traite comme un index pour une question de droit et de valeur épistémologique. C'est peut-être là, dira-t-on, le signe d'une exclusion profonde. Mais ce silence sur la folie elle-même signifie simultanément le contraire de l'exclusion.[67]

Ainsi, on comprend mieux les reproches de Derrida à Foucault concernant son interprétation du cogito et la définition de la folie qui en découle ; à savoir de la folie comme pêché moral et comme n'ayant aucune utilité dans l'édification du savoir. L'analyse qu'effectue Derrida du cogito cartésien nous permet de considérer la conception proprement derridienne de la folie, et d'en saisir les implications dans le cadre plus général d'une remise en cause de la primauté du logos, de la parole. Quel lien établir entre folie et force de l'écrit ? Derrida aborde, dans ce chapitre, le concept de folie de deux manières : il y a la folie de fait (qui est celle du doute naturel) et la folie de droit, qui, elle, est présente au cœur de la pensée, en tant que possibilité de la pensée elle-même.

---

[66] Il est possible de se rapporter, ici, au propos d'Olivier Dubouclez dans son ouvrage *Descartes et la phénoménologie*, et plus précisément au chapitre « Les cogito de Derrida, Hyperbole et figures de l'autre », dans lequel il écrit : « La juridiction du cogito, avant de se poser comme limite et exclusion, inclut de droit le fou et la folie dans la pensée, autrement dit fait une place à l'altérité comme excès. C'est essentiel : le cogito est d'abord hospitalier. », p.277

[67] Jacques Derrida, *L'écriture et la différance* , Seuil, 1967, p.79, note 1.

> Le langage étant la rupture même avec la folie, il est encore plus conforme à son essence et à sa vocation, il rompt encore mieux avec elle s'il se mesure plus librement à elle et s'en approche davantage : jusqu'à n'en être plus séparé que par la « feuille transparente » dont parle Joyce, par soi-même, car cette diaphanéité n'est rien d'autre que le langage, le sens, la possibilité, et la discrétion élémentaire d'un rien qui neutralise tout.[68]

Si tout langage suppose l'exclusion de la folie de fait, il n'empêche que la possibilité de la folie (folie de droit) s'impose comme condition de possibilité de tout langage, donc de tout vouloir-dire. De plus, Derrida explique que le mouvement par lequel le cogito-démonique (fou et silencieux) laisse place au cogito de fait (proféré et rationnel) est ce qui caractérise tout discours, et même toute philosophie. C'est à l'intérieur même de toute pensée, de tout langage que se situe la folie, et elle ne peut l'être que sous la forme de la possibilité. En cela, la folie marque la possibilité de communication, possibilité de signification, c'est à l'historicité elle-même qu'elle renvoie.

> Dès son premier souffle, la parole, soumise à ce rythme temporel de crise et de réveil, n'ouvre son espace de parole qu'en enfermant la folie. Ce rythme n'est d'ailleurs pas une alternance qui serait de surcroît temporelle. C'est le mouvement de la temporalisation elle-même qui l'unit au mouvement du logos.[69]

L'oppression de la folie apparaît alors comme condition de tout discours et de l'histoire en général. La parole ne peut que proférer contre la folie, c'est la garantie de toute histoire, de toute pensée finie. C'est donc le mouvement originaire même de la pensée qu'il s'agit de décrire ici pour Derrida. Les dernières pages du chapitre « Cogito et histoire de la folie » détermine la folie en ce sens ; à savoir comme possibilité de pensée, comme possibilité de tout vouloir-dire et de tout sens. Il écrit ainsi :

> Ce vouloir-dire, qui n'est pas davantage l'antagoniste du silence mais bien sa condition, c'est la profondeur originaire de tout vouloir en général. (…) Il s'écrit plutôt qu'il ne se dit, il s'économise. L'économie de cette écriture est un rapport réglé entre l'excédent et la totalité excédée : la différance de l'excès absolu.[70]

---

[68] *Ibid*, p.85.
[69] *Ibid*, p.94.
[70] *Ibid*, p.95.

La philosophie, en cela, se trahit elle-même comme pensée lorsqu'en fait elle tente de dire la folie, de l'exclure, de l'humilier ; c'est ce que Derrida comprend sous le nom de crise. Au sein même de son histoire, la philosophie témoigne de cet oubli de soi de la pensée, de ces crises dans lesquelles la folie se fait plus raisonnable que la raison, où elle est plus proche du sens que du non-sens. C'est pourquoi – et les derniers mots de ce chapitre sont explicites – entre crise de raison et crise de folie il semble exister une étrange complicité. La pensée derridienne s'inscrit donc dans une remise en cause plus générale du concept de raison et du langage qui l'accompagne. Cette conception de la folie, nous semble-t-il, trouve son pendant dans la littérature durassienne. Non seulement la folie s'incarne dans une pluralité de personnages, principalement dans les personnages féminins (on pense notamment au personnage de Lol, aux personnages des mendiantes, et surtout au personnage de la mère qui s'impose comme archétype de la folie dans l'univers durassien.) ; la folie est d'ailleurs souvent associée au désir, aux pulsions de vie et de mort des personnages. Ainsi, les personnages incarnant la folie dans les œuvres de Marguerite Duras symbolisent cet être qui se donne dans l'absence, cet être qui n'est plus une simple présence à soi mais qui est une ouverture sur le dehors. Écrire suppose la folie, à savoir une forme de porosité à l'égard du monde, des autres, de soi. De plus, cette folie des personnages se fait également folie de l'écriture, dans la mesure ou la folie apporte sa dynamique aux histoires narrées. La folie s'impose comme origine et signe de l'écriture, et chez Duras comme chez Derrida, il semble que la folie prend un sens autre, un sens positif. L'analyse de Derrida s'inscrit de manière plus fondamentale dans une réflexion sur l'écriture, à savoir que la parole serait insuffisante pour rendre compte du logos dans sa totalité. Le rapport de différance est plus propice à l'écriture qu'à la parole pour Derrida. La pensée, dans sa pureté, ne serait pas un dire mais un écrire. Pour comprendre cette particularité de la pensée de Derrida, c'est à la psychanalyse que nous sommes renvoyés, et plus particulièrement à Freud, qui a développé toute une comparaison du système psychique avec une machine d'écriture.

En effet, Derrida explique que ce qui est intéressant dans la psychanalyse de Freud, c'est l'usage que fait ce dernier de la métaphore scripturale pour décrire le psychisme. Les modèles métaphoriques freudiens « ne sont pas empruntés à la langue parlée, aux formes verbales, ni même à l'écriture phonétique, mais à une graphie qui n'est jamais assujettie, extérieure et postérieure à la parole. »[71] Dans son chapitre « Freud et la

[71] *Ibid*, p.296.

scène de l'écriture », il s'agit pour Derrida d'analyser comment Freud parvient à représenter le contenu du psychique à travers un système de graphie, et plus précisément il s'agit d'étudier comment Freud passe d'une problématique de « frayage » (à savoir une problématique dans laquelle la mémoire emprunterait des circuits neuronaux qu'elles s'est déjà frayées, un schéma qui correspond à celui des sciences naturelles), à une problématique de la trace[72]. L'analyse, ici, tend à rendre compte du mouvement de différance au sein même de la mémoire, et de manière plus générale, à déconstruire le concept même de conscience. Selon Derrida, les frayages de la conscience, dans leur pureté originale, ne peuvent être que sur le mode de la différance, et réfutent en cela l'idée de présence en leur origine.

> La trace comme mémoire n'est pas un frayage pur qu'on pourrait toujours récupérer comme présence simple, c'est la différence insaisissable entre les frayages. On sait donc déjà que la vie psychique n'est ni la transparence du sens ni l'opacité de la force mais la différence entre le travail des forces.[73]

Derrida voit ainsi dans le travail de Freud une préformulation de ce qu'il appelle « différance », dans la mesure où Freud conçoit l'écart entre les traces du psychique comme temporalité même du psychique : une temporalité qui se pense sur le mode de l'après-coup, du retardement (le sens ne se constitue non pas en présence, mais se reconstitue après-coup). C'est donc aux disparités temporelles de l'inconscient que Freud s'intéresse (et avec lui Derrida), des disparités identiques à celles de l'écriture. *« Le texte inconscient est déjà constitué des traces pures, des différences où s'unissent le sens et la force, texte nulle part présent, constitué d'archives qui sont toujours déjà des transcriptions. Des estampes originaires.[74] »* L'inconscient n'est pas un texte déjà présent, comme un texte qui existerait dans un ailleurs de la conscience. C'est donc autrement qu'en terme de présence qu'il faut le penser, et cela a des implications sur le sens même que l'on accorde à l'origine. Derrida écrit en cela :

> C'est donc le retard qui est originaire. Sans quoi la différance serait le délais, que s'accorde une conscience, une présence à soi du présent. Différer ne peut donc signifier retarder un possible présent, ajourner un acte, surseoir à une perception

[72] Cette problématique prend forme dans *la Note sur le bloc magique* (1925), qui constitue comme l'apogée de la métaphore scripturale chez Freud, qui ne cesse de dépasser, dans son originalité, le modèle de l'écriture auquel il se consacre depuis la publication de L'*Esquisse* (1895).
[73] *Ibid*, p.299.
[74] *Ibid*, p.314.

> déjà et maintenant possible. Ce possible n'est possible que par la différance qu'il faut donc concevoir autrement que comme un calcul ou une mécanique de la décision. Dire qu'elle est originaire, c'est du même coup effacer le mythe d'une origine présente. C'est pourquoi il faut entendre « originaire » *sous rature,* faute de quoi on dériverait la différance d'une origine pleine. C'est la non-origine qui est originaire.[75]

Ainsi, la conscience, et même la vie (déterminée par la métaphysique par essence comme *ousia*, donc comme présence) ne peut s'accorder à la différence. Pour penser la vie comme Différance, il faut la penser autrement que comme une essence ; c'est d'abord comme trace qu'elle doit être pensée. Il nous faut, toutefois, préciser ce concept de trace, car la trace derridienne doit s'entendre comme une radicalisation de la trace freudienne. Déjà, avec Freud, penser la trace, c'est accepter son effacement (sa disparition en tant qu'horizon qui rend possible l'inconscient). En effet, dans la métaphore de l'appareil psychique comme bloc magique, Freud explique que l'écrit s'efface dès lors qu'il y a séparation entre le papier (qui reçoit l'excitation) et la tablette de cire (qui retient l'impression). Mais cette discontinuité du papier et de la tablette, du dedans et du dehors, s'impose comme condition d'inscriptions des traces. En cela, il ne s'agit pas seulement de « *la discontinuité horizontale de la chaine des signes, mais l'écriture comme ininterruption et rétablissement du contact entre les diverses profondeurs des couches psychiques, l'étoffe temporelle si hétérogène du travail psychique lui-même.*[76] » Et Derrida radicalise cette idée d'effacement en postulant le refoulement comme essentiel à l'écriture :

> Cet effacement de la trace n'est pas seulement un accident qui peut se produire ici ou là, ni même la structure d'une censure déterminée menaçant telle ou telle présence, elle est la structure même qui rend possible comme mouvement de temporalisation et comme auto-affection pure, quelque chose qu'on peut appeler le refoulement en général, la synthèse originaire du refoulement originaire et du refoulement « proprement dit » ou secondaire.[77]

La trace derridienne témoigne bel et bien d'une entreprise métapsychologique, Derrida dépasse la dimension clinique de la psychanalyse. La trace marque son effacement, la mort, elle symbolise l'effacement de la présence à soi. Le concept de trace est donc

---

[75] *Ibid*, p.302.
[76] *Ibid*, p.333.
[77] *Ibid*, p.339.

coextensif de l'expérience du vivant en général, de la vie (Derrida précise d'ailleurs que ce concept de trace prend également place dans la cadre de la critique du logocentrisme). De plus, cet effacement marque la distinction du sujet, qu'il soit conscient ou inconscient :

> Le sujet de l'écriture n'existe pas si l'on entend par là quelque solitude souveraine de l'écrivain. Le sujet de l'écriture est un système de rapports entre les couches du bloc magique, du psychique, de la société, du monde. A l'intérieur de cette scène, la simplicité ponctuelle du sujet classique est introuvable.[78]

Le refoulement essentiel à l'écriture implique la censure de l'écrivain, du sujet de l'écriture de manière générale, vis-à-vis de sa propre écriture. Pour qu'il y ait écriture en toute pureté, il faut lui laisser son autonomie, lui accorder son espace. L'écriture doit se retrouver dans sa solitude, elle est fondamentalement aphoristique selon Derrida, c'est ce qui la maintient dans la différance. C'est pourquoi : « Écrire, c'est se retirer.[79] »

3) L'écriture comme lieu de la différance.

Cette absence du sujet classique se postule également chez Antonin Artaud dans la théorisation de son théâtre de la cruauté comme remise en question de la représentation théâtrale classique. Pour Artaud, le drame du théâtre tient à la constitution de l'homme comme sujet de la représentation. Il écrit ainsi :

> On peut donc reprocher au théâtre tel qu'il se pratique un terrible manque d'imagination. Le théâtre doit égaler la vie, non pas à la vie individuelle, à cet aspect individuel de la vie où triomphent les CARACTÈRES, mais à une sorte de vie libérée, qui balaye l'individualité humaine et où l'homme n'est plus qu'un reflet. [80]

Le théâtre ne doit donc pas être compris comme une représentation de la vie de l'homme, mais plutôt comme expression, et même incarnation, de la vie elle-même, en tant que pure force irreprésentable. Le théâtre de la cruauté est synonyme de théâtre de la vie pour Artaud. Et ce théâtre de la vie est à comprendre non seulement comme mort de l'homme,

---

[78] *Ibid*, p.335.
[79] Jacques Derrida, *L'Écriture et la Différence*, « Edmond Jabès et la question du livre », 1967, p.106.
[80] Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, 1938, IV, p.139, cité par Jacques Derrida dans *L'Écriture et la Différence*, « Le théâtre et la cruauté et la clôture de la représentation », 1967, p.343.

mais aussi comme mort de Dieu, car le théâtre de la cruauté, en tant que pratique, est fondamentalement non-théologique.

> La scène est théologique tant qu'elle est dominée par la parole, par une volonté de parole, par le dessein d'un logos premier qui, n'appartenant pas au lieu théâtral, le gouverne à distance. La scène est théologique tant que sa structure comporte, suivant toute la tradition, les éléments suivants : un auteure-créateur qui, absent et de loin, armé d'un texte, surveille, rassemble et commande le temps ou le sens de la représentation, laissant celle-ci le représenter dans ce qu'on appelle le contenu de ses pensées, de ses intentions, de ses idées.[81]

Artaud a donc pour ambition de confronter la représentation théâtrale classique à ses propres limites, afin de redéfinir la théâtralité et d'en faire le lieu de la révélation de la vérité, de la vie. La vérité ce n'est donc pas la réalité ou la représentation de la réalité (en tant que production de l'esprit). Le théâtre ne doit donc plus être un re-présenter le présent ou la présence, il ne doit plus consister en la représentation illusoire de la réalité.
Ce qui se trouve, donc, dans la représentation théâtrale de la cruauté n'offre rien de ce qui s'apparente à une présence. Ainsi, Derrida écrit :

> La représentation cruelle doit m'investir. Et la non représentation est donc représentation originaire, si représentation signifie aussi déploiement d'un volume, d'un milieu à plusieurs dimensions, expérience productrice de son propre espace. *Espacement*, c'est-à-dire production d'un espace qu'aucune parole ne saurait résumer ou comprendre, le supposant d'abord lui-même et faisant ainsi appel à un temps qui n'est plus celui de la dite linéarité phonique.[82]

La représentation, telle que la théorise Antonin Artaud, ne s'inscrit donc ni dans la répétition, ni dans la reproduction. La représentation est le lieu de sa propre production pour Artaud, du moins c'est ce vers quoi elle tend ; car, pour Derrida la représentation induite par le théâtre et la cruauté reste prisonnière de la structure inhérente à la théâtralité même (à savoir qu'elle ne peut échapper à sa dynamique de symbolisation, de même qu'elle implique nécessairement l'illusion de la présence). De plus, bien que le concept d'écriture par Artaud ne s'accorde pas avec l'écriture de la différance derridienne, il est intéressant de noter que déjà pour Artaud, l'écriture théâtrale ne peut pas être simplement

[81] Jacques Derrida, *L'Écriture et la Différence*, « Le théâtre et la cruauté et la clôture de la représentation », 1967, p.345.
[82] *Ibid*, p.348-349.

celle d'une phonè. En effet, dans *Premier Manifeste* (1932), il est question d'un nouveau langage duquel découlerait l'écriture théâtrale comme écriture à la fois phonétique et hiéroglyphique. Bien que l'écriture reste en cela attachée à la parole, on peut tout de même noter une volonté de la part d'Artaud d'en faire quelque chose de plus que la simple retranscription de la parole d'un sujet, d'un auteure ou d'un créateur. Cette remise en question du pouvoir de la parole par Artaud, Derrida la comprend comme une critique de la « parole soufflée », une parole qui serait le signe d'un impouvoir, d'une perte de responsabilité vis-à-vis de notre propre parole, de notre propre existence. Selon Artaud, la parole est liée à une déperdition originaire, le sujet parlant a été dépossédé de sa propre parole en son origine (qui serait induite par la métaphysique). Artaud tend, donc, à vouloir proscrire la parole soufflée, qu'il faut comprendre comme étant à la fois « dérobée » (parce que dès son origine la parole est toujours déjà soumise à l'appropriation d'un autre, d'un « commentateur » et qui va l'introduire dans l'ordre de la vérité) et « inspirée » (parce que du même coup, la parole, en son origine, est toujours déjà une parole volée, elle est « inspirée d'une autre voix », écrit Derrida. Il s'agit là de la structure même du souffleur que souhaite faire éclater Artaud).[83] À travers l'analyse de la théorie d'Antonin Artaud, Derrida veut rendre compte du vol originaire de notre existence par la métaphysique ; mais, contrairement à Artaud, pour Derrida la parole soufflée n'est pas à bannir, il s'agit seulement de la repenser (ce qui suggère que la manière dont Artaud conçoit la parole est une conception qui reste prisonnière du discours de la métaphysique). Selon Derrida, la parole (nommée « parole soufflée ») a été traditionnellement associée à des notions dialectiques, de transcendance et d'immanence, de vie et de mort, de présence et d'absence. La différence originaire de la parole qui est synonyme de dépossession chez Artaud, est considérée par Derrida comme caractéristique fondamentale de l'existence. La parole soufflée est, dans un même temps, manifestation de vie et manifestation de mort, dans la mesure où elle émerge et disparaît immédiatement de l'être du sujet parlant. « *L'inspiration, c'est, à plusieurs personnages, le drame du vol, la structure du théâtre classique où l'invisibilité du souffleur assure la différance et le relais indispensables entre un texte déjà écrit d'une autre main et un interprète déjà dépossédé de cela même qu'il reçoit.* »[84] L'historicité de la lettre serait donc celle de l'autonomie de son signifiant, et la parole doit retrouver son souffle d'avant sa dépossession. La perte du souffle de la

[83] On se réfère ici au chapitre VI de *L'Écriture et la Différence* (1967) de Jacques Derrida, intitulé « la parole soufflée », (p.260-267).
[84] *Ibid*, p.262.

parole est une dépossession de soi, l'existence ne s'incarne (dans sa chair) que dans la parole soufflée.

Derrida effectue d'ailleurs dans ce chapitre un rapprochement (ou plutôt une sorte de confrontation) entre les propos d'Antonin Artaud sur ce nouveau langage et les analyses freudiennes portant principalement sur le rêve. En effet, pour Freud, il y a des similarités entre le déchiffrage des écritures figuratives comme les hiéroglyphes, et le déchiffrage des rêves. Cependant, il n'est pas question pour Derrida d'assimiler le théâtre de la cruauté à un théâtre qui se voudrait psychanalytique, dans la mesure où Artaud lui-même refuse d'accorder tout rôle à l'inconscient. Il écrit dans la Première lettre sur la cruauté : « *C'est la conscience qui donne à l'exercice de tout acte de vie sa couleur de sang, sa nuance cruelle, puisqu'il est entendu que la vie c'est toujours la mort de quelqu'un.*[85] » C'est dans l'ordre de la conscience que se formule la cruauté, un ordre qui est nécessaire et qui ne peut donc pas laisser se jouer la différance. C'est d'ailleurs ce que Derrida nomme, dans le chapitre « Parole soufflée », « l'erreur pathétique d'Artaud ». cette erreur est celle d'avoir cru et postulé une distinction de droit entre le discours critique et le discours clinique, entre la réduction clinique et la réduction eidétique. Dans sa théorie qui tend à l'effacement de la répétition en général, à l'idéalisation de « l'une fois », c'est à un théâtre qui se différencie de l'Être (ou de la vie comme Être) que souhaite parvenir Artaud[86]. « *Platon critique l'écriture comme corps. Artaud comme l'effacement du corps, du geste vivant qui n'a lieu qu'une fois. L'écriture est l'espace même et la possibilité de la répétition en général*.[87] » L'écriture est répétition en son origine, et pour rendre compte de cette répétition originaire (en tant que possibilité de la reprise de l'originaire, possibilité de retour à l'originaire), l'écriture ne peut être que le lieu de la différance. Artaud aurait donc refusé cette écriture, du moins en principe, car de ses propres aveux, sa théorie vise à la fois la possibilité et l'impossibilité du théâtre. Aucun théâtre, pas même celui d'Artaud, n'est parvenu à incarner la théâtre de la cruauté :

> Il le savait mieux qu'un autre : la « grammaire » du théâtre de la cruauté, dont il disait qu'elle était « à trouver » restera toujours l'inaccessible limite d'une représentation qui ne soit pas répétition, d'une *re-présentation* qui soit présence

[85] Antonin Artaud, *Première lettre sur la cruauté*, 1932, cité par Jacques Derrida, dans *L'Écriture et la Différence*, « Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation », 1967, p.356.
[86] Une distinction entre ontologie et grammaire qui rappelle celle entre *ousia* et *gramme* chez Derrida.
[87] Jacques Derrida, *L'Écriture et la Différence*, « Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation », 1967, p.363-364.

> pleine, qui ne porte pas en soi son double comme sa mort, d'un présent qui ne se répète pas, c'est-à-dire d'un présent hors du temps, d'un non-présent. Le présent ne se donne comme tel, ne s'apparaît, ne se présente, n'ouvre la scène du temps ou le temps de la scène qu'en accueillant sa propre différence intestine que dans le pli intérieur de sa répétition originaire, dans la représentation. Dans la dialectique.[88]

Derrida conçoit ainsi le mouvement de la différance, dans son unité, en tant que dialectique, ce serait le mouvement de notre finitude, le mouvement qui unit à la fois la vie et la mort. Notre existence, en son origine, est répétition, ce qui suppose un renversement de temporalité : le temps de la présence est second.

L'écriture ne se limite pas à la simple transcription des mots, mais inclut toutes formes de médiation, de signification et de symbolisation. Il s'agit, en cela, pour Derrida, de rendre compte de la force inhérente à l'écriture, une force qui est également celle de notre existence. Repenser l'écriture implique de repenser dans un même temps notre conception de l'existence au-delà de la simple notion de présence. Ainsi, Derrida soutient que l'écriture est à la fois présente dans tous les aspects de la vie et inaccessible à une compréhension complète. Et l'existence est à penser dans les termes de son ouverture. Il y a donc bien une force propre à l'écriture, et cette force ne peut prendre d'autre nom que celui de *différance*.

[88] I*bid*, p.364.

« Ne faut-il pas cesser de considérer l'écriture comme l'éclipse
qui vient surprendre la gloire du verbe ? »[89]

Chapitre III

La grammatologie : la science de l'écriture comme différance.

Il apparaît maintenant plus clairement ce qui constitue, pour Derrida, les prémisses de sa théorie de l'écriture, à savoir la nécessité de remettre en cause toute la tradition philosophique occidentale (la métaphysique), et, en cela, plus précisément le logocentrisme et le structuralisme. Ceci ayant été établi, c'est maintenant à la grammatologie derridienne pour elle-même qu'il nous faut nous intéresser, c'est-à-dire à la théorie de l'écriture comme différance. Il sera alors question, non seulement d'étudier la grammatologie telle qu'elle semble se définir comme science (et il nous faut également, en cela, définir ou redéfinir les concepts qui s'y rattachent), mais aussi de clarifier la dynamique interne de la différance, ce que signifie le -a de la différance. Dans *De la Grammatologie*, la pensée derridienne s'effectue, en grande partie, à partir d'une critique de la théorie rousseauiste de la parole et de l'écriture (plus particulièrement, Derrida se

[89] Jacques Derrida, *De la grammatologie*, « De la grammatologie comme science positive », 1967, p.134.

concentre les propos tenus par Rousseau dans *l'Essai sur l'origine des langues*, publié en 1781, qui : « Oppose la voix à l'écriture comme la présence à l'absence et la liberté à la servitude.[90] »). Ainsi, c'est à partir d'une remise en question d'une conception de l'écriture comme supplément que se dessinent les contours de la grammatologie derridienne.

1) L'écriture comme supplément et espacement.

Cela semble assez clair à présent : Derrida refuse de penser, dans la continuité de la métaphysique, que l'écriture est secondaire par rapport à la parole, dans le jeu du langage. Les premières pages de la Grammatologie alertent d'ailleurs sur une certaine crise du langage, qui sert justement de point d'appui au philosophe pour sa réflexion ; il écrit ainsi :

> Tout se passe comme si le concept occidental de langage (…) se révélait aujourd'hui comme la guise ou le déguisement d'une écriture première : plus fondamentale que celle qui, avant cette conversation, passait pour le simple « supplément à la parole » (Rousseau).
> (…)
> Tout se passe donc comme si ce qu'on appelle langage n'avait pu être en son origine et en sa fin qu'un moment, un mode essentiel mais déterminé, un phénomène, un aspect, une espèce de l'écriture.[91]

L'écriture, qui était jusqu'alors affectée d'une position secondaire (considérée comme un autre de la parole) du fait de sa médiateté, à savoir qu'elle se définit comme signifiant de signifiant, serait justement de ce fait, la retranscription par excellence du jeu du langage. La capacité de renvoi des signifiants est tout autant spécifique de l'écriture que du langage en général. Cette supplémentarité de l'écriture à la parole, qui est, non pas seulement, mais d'une manière assez particulière théorisée chez Rousseau, se trouve donc mis à mal par la déconstruction du concept de signe, et c'est pourquoi Derrida tente de montrer que : « *Ou bien l'écriture n'a jamais été un simple « supplément », ou bien, il est urgent de construire une nouvelle logique du « supplément »*.[92]» Tel que Derrida présente sa théorie dans les premières pages de ce chapitre, l'écriture ne se confond pas, ne se comprend pas

[90] *Ibid*, « L'Essai sur l'origine des langues », p.231.
[91] Jacques Derrida, *De la grammatologie*, 1967, p.18-19.
[92] *Ibid*, p.17.

seulement comme langage : elle prend également le sens d'excédent du langage, dans la mesure où l'écriture, telle que la conçoit Derrida, dépasse la conception du langage développée par la métaphysique. Par écriture, il faut ainsi entendre, non pas seulement ce qu'on a l'habitude de concevoir sous le nom de langage (à savoir une action ou un mouvement de pensée, une réflexion consciente ou inconsciente, etc.), mais aussi beaucoup plus, jusqu'à englober « tout ce qui peut donner lieu à une inscription en général ». Il s'agit ainsi, pour Derrida, de montrer que la médiateté impliquée par l'écriture, plutôt que de constituer une sortie hors du sens, se trouve être le propre de la signification. Toute pensée étant encore ancrée dans un logocentrisme et une ontologie de la présence,[93] ne peut considérer l'écriture que comme une chute vers l'absence de sens. Or, il nous faut considérer que : « L'extériorité du signifiant est l'extériorité de l'écriture en général, et nous tenterons de montrer plus loin qu'il n'y a pas de signe linguistique avant l'écriture ; sans cette extériorité, l'idée même de signe tombe en ruine.[94] » Tout signifiant doit donc être considéré comme toujours déjà écrit, comme rentrant toujours déjà dans le jeu de la différance, et ne pouvant jamais véritablement rendre compte d'une pure présence. C'est une nouvelle logique du supplément qu'il s'agit de construire pour Derrida, c'est même à une sorte d'inversion de la logique traditionnelle qu'entreprend Derrida : une logique où la parole en vient à supposer l'écriture. Cette urgence de repenser la supplémentarité conduit toute la réflexion présente dans *De la Grammatologie*, du développement de ce qu'il nomme sa « matrice théorique », en première partie de l'ouvrage, jusque dans la lecture de *l'Essai sur l'origine des langues*.

De plus, à travers cette critique de la conception traditionnelle de l'écriture et de sa supplémentarité, c'est une redéfinition de l'écriture et de son espace qui vient à s'esquisser.

> Le supplément n'a pas seulement le pouvoir de procurer une présence absente à travers son image : nous la procurant par procuration de signe, il la tient à distance et la maîtrise. Car cette présence est à la fois désirée et redoutée. Le supplément transgresse et à la fois respecte l'interdit. C'est ce que permet aussi l'écriture comme supplément à la parole ; mais déjà aussi la parole comme écriture en général.[95]

---

[93] «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, présence de l'autre et de soi, intersubjectivité comme phénomène intentionnel de l'ego, etc. », *De la grammatologie*, « la fin du livre et le commencement de l'écriture », p.23.
[94] *Ibid*, p.25.
[95] Jacques Derrida, *De la grammatologie*, « Ce dangereux supplément… », p.215-216.

Le supplément tient à distance la présence tout en la maîtrisant, dans la mesure où il en est la condition de possibilité, mais ne peut jamais la porter, l'incarner. On peut dire, en cela, qu'il lui offre son espace de par son effacement. La supplémentarité est paradoxale, car bien qu'étant nécessaire et originaire, elle ne peut être tolérée ni dans l'ordre de la nature, ni dans l'ordre de la raison. La nature et la raison étant toutes les deux considérées comme des systèmes pleins, aucun manque ne peut s'y faire ressentir, et aucun ajout ne devrait être nécessaire. L'écriture est une transgression. En son fondement, et de manière nécessaire, l'écriture comme supplément vient suppléer la nature, et c'est pourquoi il est redouté ; Rousseau qualifie même le supplément de « dangereux » dans les *Confessions*. Mais c'est justement ce danger qu'il s'agit de ressaisir : si l'on s'en tient à l'analyse de Rousseau, l'écriture est dangereuse dans la mesure où elle tend à vouloir se donner comme présence, alors qu'elle ne sera jamais « qu'une représentation médiate de la pensée », dès lors, donc, que se brouillent les limites entre le signe et la chose. Or, ce que Derrida veut démontrer, c'est que cette dynamique est justement le propre de tout signe, que le supplément (qui se conçoit ici comme autre nom de la différance) est originaire. Le supplément comme différance est la condition de possibilité de toute présence, donc de tout signe et de toute parole. C'est pourquoi, pour Derrida :

> La différance originaire est la supplémentarité comme structure. Structure veut dire ici complexité irréductible à l'intérieur de laquelle on peut seulement infléchir ou déplacer le jeu de la présence ou de l'absence : ce dans quoi la métaphysique peut se produire mais qu'elle ne peut penser.[96]

Cette structure s'interprète ici comme espacement, à comprendre comme production d'un espace, mieux, comme devenir-espace, possibilité de spatialisation. L'écriture, c'est l'espacement : c'est la *khôra,*[97] c'est-à-dire une place ou un lieu à part, indéterminé. Dans la philosophie derridienne *khôra* est un lieu en deçà de l'origine.

> La *khôra* est pour Derrida un lieu de résistance : elle résiste aussi bien à la maîtrise démiurgique qu'aux appropriations anthropomorphiques et symboliques auxquelles elle donne lieu sans pour autant s'y réduire. Elle est un espace d'exclusion et de sélection qui indique à la fois la nécessité de la limite et le caractère fictionnel de toute limite. Elle est le lieu où s'inscrit et se construit une structure supplémentaire

[96] *Ibid*, p.230.
[97] Terme repris à Platon, dans le *Timée*, qui désigne d'une manière générale, l'espace cosmique (49a-53b).

> d'exclusions (le bon/le mauvais, l'homme/l'animal, etc.) qui décide de l'appartenance et de la non-appartenance à un « nous », à une « communauté » ou une « collectivité ».[98]

Sans rentrer dans une analyse précise de cette notion (qui n'entre pas seulement en jeu dans le cadre de la question de l'écriture, mais s'inscrit jusque dans la dimension politique de l'œuvre de Derrida), celle-ci permet d'insister sur ce « lieu » particulier qu'est l'écriture, qui se comprend comme espace où s'inscrivent les intervalles, les différences, les espaces, etc. Ces questionnements concernant l'espace, ou plutôt l'espacement, de l'écriture, du supplément, sont donc relatifs à toute cette réflexion autour de la question de l'origine, et plus particulièrement, c'est à l'origine de la grammatologie elle-même que nous sommes conduits.

2) La grammatologie et son origine : dépasser la réflexion onto-phénoménologique.

« *Où et quand commence… ? Question d'origine*. » Ce sont là les questions qui se présentent lorsque l'on interroge la notion d'origine, et qui ouvrent le troisième chapitre de la *Grammatologie* (« de la grammatologie comme science positive »). À partir de quand, ou de quoi, pouvons-nous dire qu'il y a écriture ? Que veut dire ici origine ? Derrida écrit : « *Or, qu'il n'y ait pas d'origine, c'est-à-dire d'origine simple ; que les questions d'origine transportent avec elle une métaphysique de la présence, c'est bien ce qu'une méditation de la trace devrait sans doute nous apprendre.*[99] » Si la grammatologie, et par là même l'écriture, a une origine, ce ne sera donc pas en un sens traditionnel. Ce que tente de démontrer Derrida, c'est que l'écriture ne possède pas d'origine au sens où l'entend la métaphysique (une origine qui marquerait le début de l'histoire de l'écriture), puisqu'elle ne possède pas d'existence incarnée dans une présence. Il n'y a pas de commencement de l'écriture, le concept derridien d'écriture remet en cause la nécessité d'un commencement absolu. Le commencement est toujours déjà un supplément d'origine. Il s'agit donc de dépasser la réflexion onto-phénoménologique qui, selon

---

[98] Marta Hernandez, "*La khôra du Timée : Derrida, lecteur de Platon* ", (en ligne), 2013. https://journals.openedition.org/appareil/1780?lang=en

[99] Jacques Derrida, *De la grammatologie*, « De la grammatologie comme science positive », 1967, p.105.

Derrida, n'a de cesse de confondre la question de l'origine avec celle de l'essence. Or, si on postule une filiation directe entre l'essence et l'origine, cela implique qu'il est nécessaire de connaître cette essence, c'est-à-dire que si l'on veut se questionner le « où » et le « quand » de l'écriture, on est obligé de se demander d'abord « qu'est-ce que l'écriture ? ». La phénoménologie porte donc d'abord et surtout des questionnements de nature empirique. Dépassant cette conception, Derrida pense l'originalité sous rature, l'inscrivant tout en l'effaçant, elle fait acte de présence tout en étant absente. L'écriture ou « *la trace n'est rien, elle n'est pas un étant, elle excède la question du « qu'est-ce » que et la rend éventuellement possible.*[100] » Ainsi, si la grammatologie se veut être une science, c'est à un « objet » particulier qu'elle se rapporte. Pour que la grammatologie puisse se constituer comme science de l'écriture, telle que l'ambitionne Derrida, il faut pouvoir sortir du discours de la métaphysique, des concepts et oppositions conceptuelles qu'elle implique.

> Ce qui nous paraît s'annoncer ici, c'est d'une part que la grammatologie ne doit pas être une des sciences humaines et, d'autre part, qu'elle ne doit pas être une science régionale parmi d'autres. Elle ne doit pas être une des sciences de l'homme, parce qu'elle pose d'abord, comme sa question propre, la question du nom de l'homme.[101]

C'est donc le concept même de science qui se retrouve soumis à la déconstruction, dans la mesure où, si l'on veut élever la grammatologie à ce rang, ce ne peut pas être dans la même perspective que les autres sciences déjà constituées, que nous regroupons ici d'une manière assez générale sous le nom de science de l'homme ou de sciences humaines. La grammatologie ne peut pas être une science au même titre que ces dernières, dans la mesure où elle se trouve délivrée de l'homme comme concept. Derrida entreprend en cela une sortie d'une représentation anthropologique de l'écriture pour parvenir au *gramme* comme tel. La grammatologie aurait donc rapport à la question du sens en général ; et en ce sens, il faut comprendre que, pour Derrida, la grammatologie n'est rien d'autre que l'autre nom de la philosophie. Si, donc, la grammatologie, ne pose pas d'abord, « comme sa question propre, la question du nom de l'homme », c'est parce qu'elle dépasse la dimension anthropologique de la question. Mais en posant la question de l'écriture, la question du sens en général, c'est bien à la question « qu'est-ce que l'homme » qu'elle se

[100] *Ibid,* p.106.
[101] *Ibid,* p.119-120.

rattache, car il s'agit bien, pour Derrida, de rendre compte que l'existence humaine est toujours déjà, et avant toute chose, écriture. Il faut toutefois souligner que Derrida lui-même ne prétend pas être parvenu à élever la grammatologie à son statut de science. Il écrit d'ailleurs : « *Grammatologie, cette pensée se tiendrait encore murée dans la présence*[102] » , puisque c'est encore et toujours selon les oppositions conceptuelles traditionnelles qu'elle vient à être pensée et questionnée. La grammatologie (et, en cela, la philosophie) ne doit pas être conçue, selon Derrida, comme un système ; la philosophie ne doit pas être comprise comme un système, tel que toute la tradition philosophique a pu le penser. C'est en cela que Derrida tend à critiquer la philosophie de Hegel, qui est sûrement le penseur de la philosophie comme système, il est celui qui *« a déterminé l'ontologie comme logique absolue* ». Or, l'horizon de la grammatologie consiste justement dans le dépassement de cette logique ; dépassement, donc, de la détermination de l'être dans sa dimension ontique et ontologique, mais aussi d'une pensée de l'être systémique.

> La différance tout court serait plus « originaire », mais on ne pourrait plus l'appeler « origine » ni « fondement », ces notions appartenant essentiellement à l'histoire de l'onto-théologie, c'est-à-dire au système fonctionnant comme effacement de la différence. Celle-ci ne peut toutefois être pensée au plus proche d'elle-même qu'à une condition : qu'on commence par la déterminer comme différence ontico-ontologique avant de biffer cette détermination. La nécessité du passage par la détermination biffée, la nécessité de *ce tour d'écriture* est irréductible. Pensée discrète et difficile qui, à travers tant de médiations inaperçues, devrait porter tout le poids de notre question, d'une question que nous appelons encore provisoirement *historiale*. C'est grâce à elle que nous pourrons plus tard tenter de faire communiquer la différance et l'écriture.[103]

La grammatologie a donc pour ambition de se positionner comme science, mais, se faisant, elle ne trouverait encore de point d'ancrage que dans les limites de la métaphysique de la présence, lieu de son effacement. Le vocabulaire de la métaphysique derridienne reste encore à inventer, et c'est sûrement pourquoi Derrida multiplie les tentatives au sein de ses ouvrages. Les œuvres de Derrida ne consistent pas seulement en un discours ou un développement de la théorie de la différance ; en un sens, il joue avec les mots, afin de donner corps à la différance. Il n'y aurait donc pas encore véritablement

---

[102] I*bid,* p.137.
[103] Jacques Derrida, *De la grammatologie,* « La fin du livre et le commencement de l'écriture »,1967, p.38.

de vocabulaire propre à la grammatologie, mais Derrida parvient tout de même à développer certains concepts clés qu'il nous faut analyser de manière plus précise.

3) Trace[104] et archi-trace.

Toute la grammatologie, toute la théorie de l'écriture comme différance, renvoie, chez Derrida, à une problématique de la trace, et bien que nous ayons déjà esquissé le concept, il nous faut approfondir la réflexion. La notion de trace est à comprendre dans le cadre de la théorie derridienne de l'arbitraire des signes, c'est-à-dire qu'il faut considérer que la trace ne possède aucune attache naturelle, aucun lien nécessaire et déterminé avec une présence. C'est, donc, à la différence entre le signe et la trace que nous sommes renvoyés, en premier lieu. La trace se comprend comme condition de possibilité du signe, et ne peut, donc, elle-même, être définie comme un signe. Telle que Derrida la conçoit, la trace est la condition d'apparaître de tout signe, de toute présence. Ainsi : « *La trace n'étant pas une présence mais le simulacre d'une présence qui se disloque, se déplace, se renvoie, n'a proprement pas lieu, l'effacement appartient à sa structure.*[105] » À la différence du signe, la trace, elle, ne peut donc jamais faire l'objet d'une captation. La trace est ce qui permet l'articulation des signes entre eux. Cette notion est donc théorisée par Derrida, afin de rendre compte des insuffisances de la logique traditionnelle du signe (notamment en pensant les effets de frayage de la trace.

> Le déplacement grammatologique de la logique du signe à celle de l'écriture par traces permet de contester le primat de l'idéalité de la signification ou de sa référentialité. La chose à laquelle renvoie le signe voila la signifiance du signe dans son frayage, ce que Derrida nomme écriture, et qui déborde le sens classique du texte écrit.[106]

---

[104] Romain Couderc, « L'écriture de la trace », 2021, p.534 : « Signe faible et équivoque, à valeur d'empreinte et d'indice, la notion de trace est sollicitée dans la tradition philosophique pour penser l'énigme de la présence d'un absent et son retrait, dans les champs de la temporalité et de la mémoire, de l'écriture et du langage, de l'histoire et des œuvres du passé. (…) La trace épèle ce qui résiste à son inscription phénoménale ; elle nomme l'écart à l'apparaître des « choses mêmes », dont elle complique la dimension originaire ; elle engage à penser l'anachronisme d'un passé du présent et d'un passé à venir. (…) Chez Derrida, elle est l'opérateur conceptuel permettant de faire vaciller l'idée métaphysique d'un accès sans médiation à un ordre originaire. »

[105] Jacques Derrida, *Marges*, « Différance », p.25.

[106] Romain Couderc, « *L'écriture de la trace* », 2021, p.385.

Il n'y a donc pas de vérité du signe, selon Derrida, car cette dernière se trouve oblitérée par la référentialité des signes aux choses.

C'est pourquoi, Derrida dit de la trace qu'elle est « immotivée ». Plus précisément, il explique que le gramme, « *le concept de graphie implique, comme la possibilité commune à tous les systèmes de signification, l'instance de la* ***trace instituée****. (…) La trace instituée est immotivée, mais elle n'est pas capricieuse.*[107] » L'immotivation de la trace implique de devoir la penser avant l'étant, cette notion s'inscrit d'ailleurs dans la déconstruction derridienne de la notion de présence pleine et immédiate. La trace marque une distance, elle est cette fissure qui rend possible la présence du signe en même temps que son absence. Derrida explique ainsi que :

> La structure générale de la trace immotivée fait communiquer dans la même possibilité et sans qu'on puisse les séparer autrement que par abstraction, la structure du rapport à l'autre, le mouvement de la temporalisation et le langage comme écriture. Sans renvoyer à une « nature », l'immotivation de la trace est toujours *devenue*. Il n'y a pas, à vrai dire, de trace immotivée : la trace est indéfiniment son propre devenir-motivée. En langage saussurien, il faudrait dire, ce que ne fait pas Saussure : il n'y a pas de symbole et de signe, mais un devenir-signe du symbole.[108]

L'immotivation de la trace, de tout signe, suppose la possibilité que l'autre se donne comme tel, comme un tout, sans aucune identité ou particularité. C'est également une temporalisation autre qui se dessine puisque la trace renvoie à un passé qui est déjà marqué par d'autres traces et par d'autres signes, et nous projette également, dans un même mouvement, dans un devenir où elle peut être interprétée de manière différente. En cela, c'est une temporalisation unifiée que semble supposer la notion de trace, et donc l'écriture elle-même. C'est pourquoi la trace est « toujours devenue ». De plus, si Derrida explique que la trace ne renvoie pas à une nature, elle ne renvoie pas pour autant à une culture, elle n'est pas plus « biologique » que « spirituelle ». Elle se comprend seulement devenir-possible de tout signe. Ainsi, « *la trace pure est la différence. (…) Bien qu'elle n'existe pas, bien qu'elle ne soit jamais un étant-présent hors de toute plénitude, sa possibilité est antérieure en droit à tout ce qu'on appelle signe. (…) La différance est donc la formation de la forme.*[109] » La trace, en tant que telle, n'est jamais présente, mais

[107] Jacques Derrida, *De la grammatologie*, « Linguistique et grammatologie », 1967, p.65.
[108] *Ibid*, p.67.
[109] *Ibid*, p.88.

est l'espace qui rend possible la différance en général. L'écriture peut donc être comprise comme représentant de la trace en général, elle n'est pas la trace elle-même, puisque la trace elle-même n'existe pas, mais elle en est la plus fiable incarnation. Derrida écrit que la trace est la différance, ce qui implique de la comprendre comme processus (« formation de la forme »), mais il faut également comprendre que toute différence est déjà une trace, et la première de toute, selon Derrida, celle qui implique toutes les autres, et celle qui sépare le « monde » du « vécu », « l'apparaître » de « l'apparaissant ». Toute différence est donc déjà une trace, mais la différance, elle, est la trace originaire : « *La trace est en effet l'origine absolue du sens en général. Ce qui revient à dire encore une fois, qu'il n'y a pas d'origine absolue du sens en général. La trace est la différance* qui ouvre l'apparaître et la signification.[110] » Se situant au-delà de l'apparaître et de la signification, aucun concept ne peut véritablement parvenir à en rendre compte. Cette trace pure, qui est aussi trace originaire, se donne également sous le nom d'archi-trace. En effet, l'archi-trace est la trace originaire, c'est elle qui disparaît à l'origine de l'origine. La notion d'archi-trace rend compte de cette même logique du supplément dont il était déjà question précédemment, une logique que Derrida développe à l'encontre de la logique de l'identité sur laquelle repose la métaphysique. Toute trace est toujours soumise à la possibilité de son effacement, mais l'archi-trace, elle, est la disparition originelle, dans la mesure où l'on peut dire d'elle qu'elle est soit toujours déjà disparue, soit qu'elle n'advient que sur le mode de l'effacement, elle n'est que dans sa propre disparition ; et c'est là l'origine de l'origine. Dans sa tentative de définir un vocabulaire pour sa grammatologie, les termes employés par Derrida, pour tenter de théoriser la différance et l'écriture, témoignent de la difficulté à laquelle il fait face dans cette entreprise. En effet, Derrida différencie, associe, couple, effectue des renvois entre ces concepts, son écriture rend compte à la fois du jeu de la différance et de la difficulté qu'il y a, justement, à rendre compte de ce jeu. Le concept d'archi-trace, par exemple, renvoie également au concept d'archi-écriture, ces deux notions renvoient toutes deux à cette disparition originelle.

[110] *Ibid,* p.91.

4) Ecriture et Archi-écriture.

De la trace à l'archi-trace, c'est donc à la notion d'écriture et d'archi-écriture que nous sommes renvoyés. L'archi-écriture (ou l'archi-trace) possède un statut particulier vis-à-vis de l'écriture, vis-à-vis de la totalité des traces écrites. Derrida écrit ainsi :

> C'est que l'archi-écriture, mouvement de la différance, archi-synthèse irréductible, ouvrant à la fois, dans une seule et même possibilité, la temporalisation, le rapport à l'autre et le langage, ne peut pas, en tant que condition de tout système linguistique, faire partie du système linguistique lui-même, être située comme un objet dans son champ.[111]

L'archi-écriture ne doit donc pas se comprendre comme un élément du système de l'écriture. Elle n'est pas à considérer comme un objet ou comme un lieu de l'écriture. Derrida développe la notion d'archi-écriture en tant que mouvement du jeu de la différance, mouvement de l'espacement, et elle ne se rapporte à rien d'autre qu'au gramme. Ainsi, « *l'archi-écriture comme espacement ne peut pas se donner comme telle, dans l'expérience phénoménologique d'une présence. Elle marque le temps mort dans la présence du présent vivant, dans la forme générale de toute présence. Le temps mort est à l'œuvre*.[112] » Étant imprenable, insaisissable, l'archi-écriture ne se donne jamais sur le mode de la présence, et elle ne doit pas non plus être considérée comme une simple modification de la notion de présence. L'archi-écriture, et en cela l'écriture elle-même, implique de penser la présence sous rature, afin de donner corps à la logique du supplément qu'elle implique. De cette notion d'archi-écriture (et en cela, de toute cette pensée de la trace que développe Derrida), il en découle que, si science de l'écriture il y a, ce ne pourra jamais être qu'une phénoménologie de l'écriture, puisqu'il s'agit de penser l'au-delà de la présence (un au-delà qui n'est pas à comprendre dans un sens transcendant, du moins il ne s'agirait pas d'un au-delà transcendantal tel que ce terme est défini par la métaphysique). Dans la théorie de l'écriture de Derrida, toute signification ne se forme que dans le creux de la différance, que dans la perspective de son effacement originaire. Derrida écrit alors que : *« On peut appeler archi-écriture cette complicité des origines. Ce qui se perd en elle, c'est donc le mythe de la simplicité de l'origine. Ce mythe est lié au concept d'origine lui-même : à la parole récitant l'origine, au mythe de l'origine et*

---

[111] *Ibid*, p.85
[112] *Ibid*, p.95.

non seulement aux mythes d'origine.[113] » Cette complicité des origines dont il est question ici tient à ce que, selon Derrida, il n'y a que par un mouvement d'abstraction que l'on peut parvenir à dissocier l'origine de chaque science, établissant ainsi une structure de renvoi entre les origines vers une origine première. D'une manière générale, le concept d'archi-écriture intervient dans la perspective de surmonter l'opposition classique entre une bonne et une mauvaise écriture, entre une écriture naturelle et une écriture artificielle (opposition conceptuelle classique que l'on retrouve dans la pensée de Rousseau) , qui au fond, se montre contre-productive pour la réflexion. L'écriture est ce qui nous permet de laisser une trace en présence du rien, du néant. En un sens, il faudrait dire que, faute de pouvoir expérimenter le rien, il faut écrire.

Rien d'étonnant, donc, à ce que l'archi-écriture, comme effacement originaire, implique également la disparition originaire du nom propre. Oblitération du propre en général, la théorie de l'écriture comme différance pense le nom propre sous rature. En effet, a contrario de la pensée classique, Derrida, pense le nom propre comme une perte originaire d'identité, comme une dé-singularisation, dans la mesure où il marque le détachement du sujet avec son propre nom, dans la possibilité de la répétition. La réflexion derridienne sur la question du nom propre repose sur une analyse de certains passages des écrits de Lévi-Strauss (plus précisément, Derrida se réfère ici aux chapitres VII et VIII de *Tristes tropiques*), à propos de sociétés dans lesquelles l'usage du nom propre était interdit. Et il explique ainsi que :

> Ce fait intéresse ce que nous avons avancé de l'essence ou de l'énergie du *γράφειη* comme effacement originaire du nom propre. Il y a écriture dès lors que le nom propre est raturé dans un système, il y a un « sujet » dès que cette oblitération du propre se produit, c'est-à-dire dès l'apparaître du propre et dès le premier matin du langage. Cette proposition est d'essence universelle et on peut la produire a priori.[114]

La singularisation d'un individu par son nom propre est également la marque de sa perte originaire, en ce que le nom est capable d'endosser une identité qu'il va perpétuer même en l'absence de l'individu. Cette oblitération du propre nous permet également d'aborder ici la question de la place de l'écrivain au sein de son œuvre, dans la mesure où, suivant la logique de la différance, l'écrivain doit nécessairement s'effacer, s'arracher de son

[113] *Ibid,* « De la grammatologie comme science positive », p.135.
[114] *Ibid,* « La violence de la lettre : de Lévi-Strauss à Rousseau », p.154.

caractère propre pour que puisse prendre place l'écriture. L'écriture doit être abandonnée par son auteure. C'est parce que, en un sens, pour Derrida, dès lors que le nom propre vient à se proclamer, il n'est déjà plus qu'un soi-disant nom propre. Cette capacité d'oblitération des noms propres tient à la pratique de l'écriture d'une manière générale, et c'est d'ailleurs pourquoi, selon Derrida, il n'y a jamais eu de sociétés « sans écriture », comme Lévi-Strauss a pu l'écrire, car dans ces sociétés se trouvait déjà inscrite la pratique de prohibition des noms propres. Bien que dans le cas de ces sociétés, les Nambikwara par exemple, aucune trace d'écriture alphabétique ne ressort, il n'en demeure pas moins que, par cette oblitération du propre, ces dernières font preuve d'une violence fondamentale ; et « *l'écriture, oblitération du propre classé dans le jeu de la différance, est la violence originaire elle-même*.[115] » Ce qu'entreprend Derrida, c'est donc de rendre compte de cet espace de possibilité de cette violence : de la violence de l'archi-écriture, de la différance :

> Nommer, donner les noms qu'il sera éventuellement interdit de prononcer, telle est la violence originaire du langage qui consiste à inscrire dans une différence, à classer, à suspendre le vocatif absolu. Penser l'unique dans le système, l'y inscrire, tel est le geste de l'archi-écriture : archi-violence, perte du propre, de la proximité absolue, de la présence à soi qui n'a jamais été donnée mais rêvée et toujours déjà dédoublée, répétée, incapable de s'apparaître autrement que dans sa propre disparition.[116]

5)Définir la différance et son rapport à l'existence.

À travers cette analyse des concepts ou notion mise en place par Derrida afin de construire sa grammatologie, il ressort de manière assez claire que la différance a trait à l'existence, que la vie et l'écriture entretiennent une relation nécessaire. La théorie derridienne de l'écriture comme différance implique la remise en cause de la notion d'existence telle qu'elle a été construite par toute une tradition philosophique. En cela, si la grammatologie se veut être la science de l'écriture, c'est dans une perspective bien plus générale qu'il faut la ressaisir. Écriture et existence vont de pair pour Derrida, et par existence, ce n'est plus la simple existence relative à un sujet dont il est question. Dans

[115] *Ibid,* p.157.
[116] *Ibid,* p.160.

l'écriture, la place du sujet lui est dérobée, l'autre vient se suppléer. L'espacement comme archi-écriture est le devenir absent et le devenir-inconscient du sujet. Afin de mieux saisir ce rapport entre existence et différance, il nous faut partir du concept de différance lui-même, de ce remplacement du -e par le -a. En effet, cette différance graphique tient son intérêt dans le fait qu'elle soit purement graphique, c'est une différence qui ne s'entend pas, qu'aucune voix ne pourrait signifier. La différence entre les deux phonèmes est inaudible, et c'est justement pourquoi, selon Derrida, la différance suppose un ordre qui se trouve au-delà de l'entendement, car elle ne peut être saisie ni dans l'ordre de la sensibilité, ni dans celui de l'intelligibilité. Par là même, cet ordre qu'impose le mouvement de la différance, se trouve au-delà de l'opposition conceptuelle classique parole/écriture. Derrida précise en ce sens que : « *L'inaudible ouvre à l'entente des deux phonèmes présents, tels qu'ils se présentent. S'il n'y a donc pas d'écriture purement phonétique, c'est qu'il n'y a pas de phonè purement phonétique*.[117] » Toute la difficulté de la différance réside donc dans le fait de finir par la faire apparaître, donc de la faire disparaître, et c'est pourquoi Derrida ne peut penser son « être » que sous rature : la différence ~~est.~~

> Pour la même raison, je ne saurai par où *commencer* à tracer le faisceau ou le graphique de la différance. Car ce qui s'y met précisément en question, c'est la requête d'un commencement de droit, d'un point de départ absolu, d'une responsabilité principielle. La problématique de l'écriture s'ouvre avant la mise en question de la valeur d'*arkhé*.[118]

La question de l'origine nous a déjà été posée dans le cadre de l'analyse de la grammatologie comme science, mais dans *Marges*, Derrida nous permet de préciser notre réflexion concernant cette « origine des origines ». Le concept grec d'*arkhé* désigne, en philosophie, l'idée de fondement, de commencement du monde, l'origine donc. Dans la *Métaphysique* d'Aristote, ce concept renvoie à l'idée de cause première, de principe qui commence et commande toute chose du monde. L'arkhé désigne donc le lieu où toute chose est supposée commencer, elle est le lieu depuis lequel les choses ont lieu, et elle s'impose également comme figure d'autorité. La question du commencement s'impose donc à Derrida : peut-on véritablement dire que la différance commence ? Son

---

[117] Jacques Derrida, *Marges, de la philosophie,* « Différance », 1972, p.5.
[118] *Ibid,* p.7.

commencement étant également sa fin, l'origine de la différance ne peut être que d'un genre particulier, une origine qui commanderait la cause première.

> Ce qui s'écrit différance, ce sera donc le mouvement de jeu qui « produit », par ce qui n'est pas simplement une activité, ces différences, ces effets de différence. Cela ne veut pas dire que la différence qui produit les différences soit avant elles, dans un présent simple et en soi modifié, in-différent. La différance est l' « origine » non-pleine, non-simple, l'origine structurée et différante des différences. Le nom d' « origine » ne lui convient donc plus.[119]

Une origine d'un genre particulier qui tient à la manière même dont il faut concevoir la différance. En effet, dans la mesure où la différance n'est « ni un mot, ni un concept », Derrida définit la « nature » de la différance tout au plus comme mouvement, processus : *« Ce mouvement (actif) de la (production de la) différance, n'aurait-on pu l'appeler, tout simplement et sans néographisme, différenciation ?*[120] » Derrida explique s'être refusé l'utilisation du terme de différenciation, dans la mesure où ce dernier renvoie encore à l'idée d'une origine simple, homogène. De plus, la différence entre le terme de *différenciation* et de *différance* renvoie à celle entre le verbe *différencier* et le verbe *différer*, ce dernier étant le seul à signifier le « délai temporisateur » de la trace. L'acte de différer implique l'acte conscient ou inconscient de temporiser, et cette temporisation est bidimensionnelle, à savoir qu'elle se comprend à la fois comme temporalisation et comme espacement. Ce mouvement ne peut être rendu que par la différance avec un -a : « *Or le mot différence (avec un e) n'a jamais pu renvoyer ni au différer comme temporisation ni au différend comme polemos*[121]*. C'est cette déperdition de sens que devrait compenser – économiquement – le mot différance (avec un a).*[122] » Il faut noter également que la formation du concept de différance, par l'utilisation du -a, permet à Derrida de signifier un mouvement qui est tout autant actif que passif. Cette indécision de la langue française quant au caractère passif ou actif des termes ayant pour terminaison « ance » est justement ce sur quoi Derrida s'appuie pour penser le mouvement propre de la différance.

Le concept de différance théorisé par Derrida prend donc, en un sens, une dimension existentielle, dans la mesure où différance vient à la fois signifier l'espacement

---

[119] *Ibid,* p.11.
[120] *Ibid,* p.14.
[121] Cette notion renvoie à l'idée de violence. En effet, dans la mythologie grecque, Polémos est la divinité de la guerre. Le *polemos* est une notion que Heidegger reprend au philosophe présocratique Héraclite, afin de désigner l'*Auseinandersetzung*, à savoir un principe de différenciation, de mise à part.
[122] *Ibid,* p.8.

et une certaine temporalisation. Derrida écrit ainsi dans *De la grammatologie* que : « *Origine de l'expérience de l'espace et du temps, cette écriture de la différence, ce tissu de la trace permet à la différence entre l'espace et le temps de s'articuler, d'apparaître comme telle dans l'unité d'une expérience. (...) La différence est l'articulation*.[123] » La différance (mouvement de la différance en général) est l'articulation de l'espace et du temps en tant que tel, c'est elle qui leur permet d'apparaître comme tel, dans l'unité d'une expérience. Mais cette unité d'expérience, il faut y insister, ne se donne pas sur le mode de la présence. En effet, ne pouvant plus comprendre l'écriture comme une présence, ne serait-ce qu'une présence modifiée (tel que le serait le présent-passé, ou le présent-avenir), la temporalisation qui s'impose à Derrida ne peut être que sous la forme du passé absolu : le toujours déjà de toute présence. Le passé est donc un de ces autres noms à penser sous rature, puisqu'il ne se définit plus dans l'horizon du présent. Il faudrait dire, en cela, que la différance marque le « temps mort » à l'œuvre de la présence. Plus encore, la temporalisation et l'espacement de la différance travaillant de concert, il faut comprendre que : « *l'espacement comme écriture est le devenir-absent et le devenir-inconscient du sujet. (...) Tout graphème est d'origine testamentaire*.[124] » Dans sa différence, le signe porte également en lui le désir de sa présence, un désir qui s'interprète comme devenir. Or, selon Derrida, ce devenir est justement ce qui constitue l'acte de constitution du sujet, ayant conscience de sa mort, le sujet éprouve le désir de devenir. « *L'espacement (on remarquera que ce mot dit l'articulation de l'espace et du temps, le devenir-espace du temps et le devenir-temps de l'espace) est toujours le non-perçu, le non-présent et le non-conscient.*[125] », et c'est en partant de cette possibilité que doit être pensée la vie. Ce que la différance implique pour l'écriture, elle l'implique aussi pour la vie, pour l'existence, c'est du moins ce que souhaite démontrer Derrida lorsqu'il reprend les analyses de Lévi-Strauss et de Rousseau dans la seconde partie de son ouvrage, et plus précisément au chapitre « La violence de la lettre : de Lévi-Strauss à Rousseau ». En effet, *a contrario* de ces deux figures de la tradition, contre laquelle il entreprend justement son entreprise de déconstruction, Derrida explique que c'est le propre de l'écriture, de la différance, que de se trouver à l'origine de toute société, et en cela de la vie en général. C'est même, justement, « *le propre du pouvoir de différance que de modifier de moins en moins la vie à mesure qu'il s'étend. S'il devenait infini – ce que son essence exclut a*

[123] Jacques Derrida, *De la Grammatologie*, « Linguistique et grammatologie », 1967, p.92.
[124] *Ibid*, p.96.
[125] *Ibid*, p.95.

priori – la vie elle-même serait rendue à une impassible, intangible et éternelle présence : la différance infinie, Dieu ou la mort.[126] » La différance structure, dès l'origine, la vie, c'est-à-dire que la vie, dès son origine, se trouve menacée par la trace qui la constitue, et elle ne peut, pour résister, que tenter continuellement de différer cette menace. Ainsi :

> La mort est le mouvement de la différance en tant qu'il est nécessairement fini. C'est dire que la différance rend possible l'opposition de la présence et de l'absence. Sans la possibilité de la différance, le désir de la présence comme telle ne trouverait pas sa respiration. Cela veut dire du même coup que ce désir porte en lui le destin de son évanouissement. La différance produit ce qu'elle interdit, rend possible cela même qu'elle rend impossible.[127]

La trace est donc à comprendre comme étant coextensive du vivant, de la vie en général : il y a trace dès qu'il y a renvoi à un autre ou à autre chose. La vie est une écriture ; pensée comme trace, elle est, avant tout et fondamentalement, la mort. Par l'écriture, le sujet ne se constitue que dans le mouvement violent de son propre effacement. Il semble alors possible de dire, de manière assez surprenante, que la mort est originaire. La différance, qui en tant que telle n'est rien (puisqu'elle n'est ni un mot ni un concept), constitue l'essence de la vie elle-même ; et, paradoxalement, la vie, qui est ici pensée comme trace vient à se confondre avec la mort.

La différance signifie, le fait que les choses diffèrent d'elles-mêmes, à savoir, donc, que l'être ne peut être pensé qu'en devenir et que la forme est toujours en formation. Ainsi, sous le nom de différance, c'est tout le projet métaphysique derridien qui se dessine, c'est-à-dire le postulat selon lequel la différence ne se trouve pas hors des choses, mais qu'elle est dans l'être même des choses. Cela implique, pour ce qui est de l'écriture, que Derrida ne la considère, non pas comme un acte d'écrire une pensée qui serait déjà là, mais comme étant, en quelque sorte, l'acte même de penser.

---

[126] *Ibid,* « La violence de la lettre : de Lévi-Strauss à Rousseau », p.185.
[127] I*bid,* « Ce dangereux supplément… », p.200.

Deuxième partie :

Écrire et détruire avec Marguerite Duras : l'existence en question dans la différenciation.

Partant de cette théorisation de l'écriture par Derrida, notamment à travers le mouvement de la différance, nous arrivons donc à nous intéresser à ce que peut bien signifier écrire pour Marguerite Duras, et selon quels aspects s'effectue le rapprochement entre la différance derridienne et la différenciation à l'œuvre chez Duras ? En effet, la littérature durassienne (mais également son cinéma) témoigne d'une remise en question du langage et de son utilisation. Cette différenciation, dont il va être question dans toute cette seconde partie, doit être considérée selon différents éléments. Mais que faut-il entendre par différenciation ? Ce terme connote la manière même dont Duras se différencie des autres écrivains, par sa manière d'écrire et sa conception de la littérature et de l'art en général. Tout comme la théorie de la différence chez Derrida, la dynamique de différenciation doit être comprise comme ce qui caractérise l'activité durassienne. Celle-ci s'opère donc à travers différents procédés, et prend différentes formes (différenciation des rapports entre les personnages, différenciation narratologique, différenciation de l'écriture). Parler de différenciation, c'est également une manière de rendre compte de l'ouverture du texte sur ses possibles : la littérature durassienne semble posséder en elle-même la possibilité d'être autre que ce qu'elle est déjà. Il s'agira donc, dans un premier temps, de s'intéresser à la manière dont Duras conçoit et donne vie à ses personnages, et en quoi ceux-ci se placent sous le signe du différer. Après nous être

intéressés aux personnages des œuvres durassiennes, c'est aux processus narratifs en général que nous nous tournerons, afin d'en faire ressortir la différenciation à l'œuvre. La réflexion se tournera, en dernière instance, vers l'écriture pour elle-même, en tant que processus de création.

Chapitre I : Les personnages durassiens

1) Le nom dit le non-dit : la dénomination comme acte du différer.

Avant, donc, de nous concentrer sur la différenciation des rapports entre les personnages, regardons de plus près le travail effectué par l'écrivaine sur la nomination de ses personnages, et le sens qui en découle. Toute l'entreprise durassienne semble avoir pour fin de trouver une nouvelle manière de dire les choses de l'existence, et c'est dans cette perspective que nous souhaitons ici analyser le rôle des noms. Et en cela, il nous faut garder à l'esprit la distinction entre nom commun et nom propre : un nom commun est utilisé pour désigner un être ou une chose selon la catégorie générale à laquelle ce qui est désigné renvoi. Le nom commun s'oppose ainsi au nom propre qui, lui, a pour fonction de désigner quelqu'un ou quelque chose de particulier. Ainsi, l'utilisation de noms communs pour désigner un personnage peut permettre de dissiper le caractère individuel et singulier dont témoigne le nom propre du personnage. Nommer un personnage ou une personne avec un nom commun permet de rendre évanescente l'idée de propreté (ce qui nous est propre) ; et Marguerite Duras joue de ce passage du nom propre au nom commun pour nommer, identifier, ses personnages. Il s'agit également de montrer que ce sont les personnages qui incarnent et vivent, en premier instance, ce mouvement de déconstruction qui caractérise la différenciation. Attribuer un nom à un personnage peut paraitre anecdotique, pourtant, chez Duras, il faut noter que le choix des noms des personnages a souvent une signification cachée : le nom vient signifier ce que l'écrivaine ne parvient pas à nous dire de manière explicite. Duras n'attribue, d'ailleurs, pas toujours

des noms ou des pseudonymes à ses personnages : le roman *L'Amour*, par exemple, ne met en scène que des « il » et un « elle », il ne fait explicitement mention que d'une femme et de deux hommes, qui se définissent, pour le lecteur, comme pour eux-mêmes, selon un autre principe qui sera étudié plus en détails par la suite. De même, dans des romans comme *La Douleur* ou *La Maladie de la mort*, les personnages principaux témoignent d'une impersonnalité caractéristique de leur identité (c'est-à-dire, qu'il ne s'agit plus seulement de se concentrer sur la personne particulière, mais de mettre en avant les traits existentiels généraux, de rendre compte d'une identité dépouillée de traits singuliers) , et qui doit donc être considérée comme un des modes de la différenciation.

Les personnages des œuvres durassiennes, donc, n'existent pas simplement pour eux-mêmes, et semblent ne pas être en pleine possession de leur identité. Le travail sur la nomination entrepris par Duras est révélateur d'une volonté de déconstruire une conception classique de la notion d'identité. Ainsi, une des premières choses que l'on peut noter à propos du nom des personnages est cette tendance à les rattacher à des lieux particuliers à travers des pseudonymes, ou des surnoms périphrastiques. Marguerite Duras joue de ce rapport entre personnages et lieux afin de nier leur identité apparente pour donner à voir ce qui sous-tend leur existence. C'est par exemple le cas du personnage d'Anne-Marie Stretter qui se voit accorder les surnoms de « la femme de Calcutta » ou « La reine de Calcutta », des surnoms qui insistent sur la place de ce personnage dans ce que l'on nomme « le cycle indien ». Mais Anne-Marie Stretter est également « l'enfant chérie de Venise », et c'est sur elle que l'intérêt se porte dans le film Son *nom de Venise dans Calcutta désert*. La perte du patronyme de ce personnage (Anne-Marie Guardi) s'incarne dans le remplacement de Venise par la ville de Calcutta, Marguerite Duras dira d'ailleurs dans son entretien avec Michèle Porte que :

> « Elle ne peut pas vivre ailleurs que là et elle vit du désespoir que secrète chaque jour l'Inde, Calcutta, et de même elle meurt, elle meurt comme empoisonnée par l'Inde. Elle pourrait se tuer autrement, mais non, elle se tue dans l'eau, oui, dans la mer indienne. »[128]

Le personnage du Vice-consul est lui aussi soumis à ce procédé avec le surnom « l'homme de Lahore » : le nom de la ville évoque un jeu entre ici et ailleurs, entre présence et absence (là-hors). A propos de ce personnage, il faut également noter que

[128]Marguerite Duras et Michèle Porte, *Les lieux de Marguerite Duras*, Minuit, 1977, p. 78.

l'abréviation du patronyme en dit plus que son nom lui-même : Jean-Marc de H., connote un effacement de l'identité. Il est donc intéressant de se pencher ici sur le travail qu'effectue Marguerite Duras afin de déconstruire ses personnages et de les donner à voir tels qu'ils doivent l'être. L'emploi de surnom à connotation topographique est un moyen de détourner l'attention du lecteur du personnage lui-même, et mettre, ainsi, l'accent sur la relation que tel ou tel personnage entretient avec un lieu ; une relation qu'il faut considérer comme constitutive de son identité. Ainsi, entre certains personnages et certains lieux s'effectue un véritable transfert d'identité. Toutefois, cette emphase sur un lieu précis, peut également être interprétée comme l'incarnation linguistique de la privatisation d'un ailleurs pour le personnage qui s'y rattache. En effet, en identifiant un personnage à un lieu particulier, en le cantonnant à une ville ou une région précise, l'écrivaine semble limiter l'ouverture des possibles : les frontières géographiques se confondent avec les frontières identitaires, voir les frontières vitales des personnages. Il y a donc une mise à distance d'un ailleurs au profit d'un lien symbolique avec un lieu particulier, une mise à distance qui peut s'interpréter comme une privation ou une perte : qu'est-ce que les personnages ont bien pu perdre, laisser derrière eux, dans cet ailleurs inatteignable ? Ce déplacement de la convention romanesque (nommer les personnages) aboutit au quasi remplacement de la personne par le lieu marque, un glissement un glissement entre « qui suis-je » et « où suis-je ». De plus, le remplacement du nom propre par un surnom ou une périphrase favorise le floutage des frontières entre l'individuel et le général, on remarque d'ailleurs que les périphrases employées par Duras mettent souvent l'accent sur le genre (une catégorie générale donc) des personnages (« l'homme de Lahore », « la femme du Gange », « la femme de Calcutta », etc.). De même les pronoms personnels de la troisième personne.

Par ailleurs, si ces relations à des topographies particulières sont rendues explicites par Duras, il y a également un autre topos qui sous-tend l'acte de nomination, et qui, lui, est implicite, il s'incarne dans le non-dit. Cette question de la nomination entre en résonnance avec l'histoire personnelle de Marguerite Duras ; et il semble, ainsi, que le nom soit un moyen de dire ce qui est indicible, de dire les non-dits. La nomination doit donc être comprise comme un moyen de pallier ce qui ne peut être décrit ou expliqué. Et, sans doute, le personnage de Lol V. Stein (Lola Valérie Stein) est-il le plus apte à exemplifier ce propos. Son nom, qui pourrait quasiment passer inaperçu (notamment du fait du double raccourcissement opéré) est en réalité d'une densité sémantique révélatrice de son identité. Ce passage du nom complet – Lola Valérie Stein – au diminutif – Lol V.

Stein – s'interprète comme une perte d'identité pour ce personnage qui semble bien se caractériser par une certaine inaccessibilité. Lol V. Stein, toujours ainsi nommée, jamais véritablement connue. Lol V. Stein, c'est la folie, elle est dans une singulière étrangeté (étrangeté aux yeux des autres, mais également à elle-même) : « Elle prononçait son nom avec colère : Lol V. Stein – c'était ainsi qu'elle se désignait »[129], son nom semble bien être la marque d'une extériorité à soi, elle se caractérise, ici, comme un objet, elle n'est même pas pour elle-même une sorte d'alter-ego mais plutôt comme une chose. En un sens, donc, Lol est à elle-même l'absence de sa présence, et c'est ce qui est amené à être développé dans la prochaine partie de ce chapitre. Il faut également noter que cette crise identitaire du personnage de Lol, qui s'incarne déjà dans son nom, peut, à bien des égards, être analysée selon un point de vue psychanalytique, faisant de ce personnage un cas clinique fictionnel. En ce qui concerne Lol V. Stein, le nom propre est également la marque d'un détachement, comme si son nom ne lui correspondait pas (ou plus) :

> - Jacques Hold.
>
> Virginité de Lol prononçant ce nom ! Qui avait remarqué l'inconsistance de la croyance en cette personne ainsi nommée sinon elle, Lol V. Stein, la soi-disant Lol V. Stein ? pour la première fois mon nom ainsi nommé ne nomme pas. (…)
>
> - Lola Valérie Stein.
> - Oui.
>
> À travers la transparence de son être incendié, de sa nature détruite, elle m'accueille d'un sourire. (…) Notre dépeuplement grandit. Nous nous répétons nos noms.[130]

Le dépeuplement dont il est question ici est celui des deux sujets (Lol et Jacques Hold) vis-à-vis de leur propre nom, il s'agit d'un mouvement de dépersonnalisation, caractéristique de la différenciation. Précisons, toutefois, que cette dépersonnalisation doit plutôt être comprise non comme une impersonnalité : ce n'est pas une simple absence de personnalité, une non-personnalité, mais comme la marque d'une distanciation à soi-même.

Au regard de cette perte identitaire engendrée par la nomination chez Duras, il est à noter des similitudes avec la conception derridienne du nom propre. En effet, selon Derrida, si le nom propre vient bel et bien nommer l'individu auquel il se rapporte, il a, avant toute chose, une fonction de « dé-nomination », de « dés-appropriation ». La

[129] Marguerite Duras, *Le Ravissement de Lol V. Stein,*1964, p.23.
[130] *Ibid*, p.112-113.

singularisation d'un individu par son nom propre est également la marque de sa perte originaire, en ce que le nom est capable d'endosser une identité qu'il va perpétuer même en l'absence de l'individu. A proprement parler, donc, il n'y a pour Derrida aucun nom propre, il y a, tout au plus, des « noms proches » car :

> Pour qu'il y ait un nom vraiment propre, il faudrait qu'il n'y ait qu'un seul nom propre, qui ne serait alors même pas un nom, mais pure appellation de l'autre pur, qui n'appellerait même pas, car appel implique distance et différance, mais se profèrerait en présence de l'autre, qui ne serait alors même pas cet autre.[131]

Cette perte originaire dont témoigne la conception derridienne du nom propre tient à la crise de la philosophie elle-même, en tant qu'elle veut dire ce qu'elle ne peut dire. Derrida parle d'une « crise » et d'un « oubli de soi » de la philosophie qui seraient essentielle à son mouvement, et cette crise doit être entendu en deux sens : péril et décision. Le péril de la philosophie correspond plus précisément au sens husserlien de la crise, en tant que le mouvement de la raison est à lui-même sa propre menace (« le péril menaçant la raison et le sens sous l'espèce de l'objectivisme »[132]). La crise, en tant que décision, renvoie quant à lui à une conception foucaldienne est correspond à un choix (ou plutôt un jugement, si l'on tient compte de l'origine grecque du terme *khrinein*) entre le sens et le non-sens, l'être et le non-être ; et c'est dans cette prise de décision que se trouve l'oubli de soi pour le logos, l'oubli de son origine et de sa propre possibilité. Il est donc possible, ici, de confronter la question du nom propre de Derrida au travail qu'effectue Marguerite Duras avec les noms de ses personnages, et d'y voir des similitudes : la crise identitaire mise au jour chez Duras semble correspondre à cette perte originaire qui, selon Derrida, sous-tend de l'acte de nomination. Aux signifiants que sont les noms viennent s'accrocher des signifiés errants : les noms portent les traces d'un mouvement de différenciation qui s'opère dans ce mouvement général de crise identitaire. Ils incarnent et révèlent ce qui ne peut être simplement dit, désigné, fixé. Ainsi, la dynamique qui semble à l'œuvre dans le travail sur la nomination est celle qui réside dans la tension perpétuelle entre présence et absence. Et cette dynamique est d'autant plus flagrante que Marguerite Duras joue également sur la répétition (ou non) de ces noms propres ou des périphrases qui les remplacent. De même, cette crise dont fait mention Derrida, et qui est symptomatique de

---

[131] Jacques Derrida, *L'écriture et la différance*, « paroles soufflées », 1967, p.102 (à vérifier dans l'édition).
[132] *Ibid*, « Cogito et histoire de la folie », p.96.

la folie du logos (et donc de la philosophie), nous en trouvons l'écho chez Duras, pour qui la folie se trouve être un des *topoï* récurrent de ses œuvres, elle est caractéristique de plusieurs personnages féminins, mais principalement du personnage de Lol V. Stein. Le travail de la romancière mis en lumière dans cette analyse de la nomination des personnages nous permet de regarder de plus près, à présent, la construction identitaire de ces personnages, non seulement pris dans leur singularité, mais aussi selon les relations qui s'établissent entre eux.

2)Les rapports entre les personnages comme lieu de la différenciation.

a)Les relation triangulaires.

Un des éléments caractéristiques des personnages durassiens réside dans ce que l'on va nommer le lien social. Une grande partie des romans et récits durassiens laisse entrevoir un bon nombre de triades relationnelles qu'il faut considérer comme constitutives de leur identité. C'est au travers de leurs multiples relations et interactions que se dessinent leurs traits d'existence les plus fondamentaux. Ainsi, au fil de ses œuvres, Marguerite Duras multiplie la construction de trios, ou de triades, et s'amuse ainsi avec les possibles. *Moderato cantabile* met ainsi en scène de multiples structures triangulaires :

- Anne – l'enfant – mademoiselle Giraud.
- Anne – Chauvin – le couple.
- Anne – Chauvin – le mari.
- Anne – le mari – les invités.

Le fait qu'il semble y avoir des relations triangulaires entre les personnages ne signifie pas nécessairement que de véritables dialogues s'établissent entre les trois pôles de la relation, mais que l'existence de certains personnages s'entremêle particulièrement avec celles de ceux avec qui les rapports sont établis. *L'Amant* fait également état de plusieurs relations triangulaires. En effet, on y retrouve dans un premier temps un trio fraternel, ainsi qu'un trio familial (la mère et le frère – le petit frère – la sœur). Mais une autre triade se constitue également entre : l'amant – l'héroïne – sa famille. A noter que ce motif de la triade familiale est également retransmis dans *Un barrage contre le Pacifique*. Mais dans ces relations triangulaires, il est un motif qui ressort plus que d'autre : c'est celui de l'amour. Les triades amoureuses sont parfois, même, les seuls qui structurent l'histoire de ces personnages, et *Le ravissement de Lol V. Stein* n'échappe pas à cette logique. On

y retrouve, ainsi, un premier trio entre Lol V. Stein, Anne-Marie Stretter et Michael Richardson, qui constitue le nœud de la scène du bal de T. Beach. Un trio qui, d'ailleurs, est soumis à une tentative inespérée de Lol de le remplacer par un autre trio qu'elle forme avec Tatiana Karl et Jacques Hold. Ainsi qu'un troisième trio composé de Pierre Beugner, Jacques Hold et Tatiana Karl. Que l'amour se constitue comme un des thèmes centraux de ces relations triangulaires n'a rien d'étonnant quand on sait que, de ses propres aveux, Marguerite Duras concevait l'amour comme un « appel au trois » (peu importe qu'il s'agisse de deux hommes et une femme, ou de deux femmes et un hommes). Cette triangulation amoureuse atteint peut-être, d'ailleurs, sa formulation la plus pure dans *L'Amour*, dont l'histoire se concentre sur les personnages de Michael Richardson, Lol et le voyageur ; ils sont « les trois termes du désir ».

> Le triangle se ferme avec la femme aux yeux fermés. Elle est assise contre un mur qui délimite la plage vers sa fin, la ville.
>
> L'homme qui regarde se trouve entre cette femme et l'homme qui marche au bord de la mer.
>
> Du fait de l'homme qui marche, constamment, avec une lenteur égale, le triangle se déforme, se reforme, sans se briser jamais.
>
> Cet homme a le pas régulier d'un prisonnier.[133]

Lol est ici figure de passivité, en tant qu'objet désiré, elle se tient là, sur la plage, les yeux fermés. Face à elle, dans cette triade relationnelle, un observateur (Michael Richardson), et le voyageur/ marcheur, qui rend mouvantes, indéfinies, les limites de cette triade. Et cette sorte d'équilibre qui s'esquisse au sein de ce trio, se trouve être déjà présent dans *le Ravissement*, où Lol se trouve déjà en lieu et place d'objet, et non de sujet, du désir : « C'est ça, Lol V. Stein, énonce Duras, c'est cette espèce d'équilibre du déséquilibre. C'est ce que j'ai appelé les trois termes du désir, le désir entre les amants, et le désir de Lol V. Stein de les rejoindre ».[134] C'est donc au sein de cette triangulation que prend forme le ravissement : la triade relationnelle établie entre les trois personnages n'est pas tant une triple polarisation (ou chacun est véritablement actif) qu'une spécularisation du deux (les amants) par Lol. Tout au long du *Ravissement,* Lol ne quitte jamais véritablement sa position passive au sein des triades. En effet, si tel est le cas pour la triade formée avec Anne-Marie Stretter et Michael Richardson, il en va de même pour celle qu'elle forme

[133] Marguerite Duras, *L'Amour*, 1971, Gallimard, p.10.
[134] Marguerite Duras, X. Gauthier, *Les Parleuses*, Minuit, 1974, p. 20.

avec Tatiana Karl et Jacques Hold. Néanmoins, Lol n'est pas entièrement passive au sein de ces triades relationnelles, il s'agit plutôt d'y voir une manière d'agir singulière : son action réside dans le regard qu'elle porte sur les amants, elle en est le médium sans lequel aucune relation ne se donne à voir, c'est elle qui les place comme objets de ses fantasmes. Par ailleurs, il est possible de voir, dans *Le Ravissement*, une autre triade, moins conventionnelle, entre les trois figures féminines que sont Lol, Anne-Marie Stretter et Tatiana Karl ; une triade, donc, qui aurait partie prenante à la construction identitaire de Lol. D'une manière générale, ces triades relationnelles mises en place par Duras sont le lieu privilégié de la construction identitaire ; c'est un moyen pour les personnages-sujets d'une relation de participer à la construction identitaire du personnage-objet, afin de mieux s'en différencier ou pour mieux s'y reconnaître.

> Pour Lol, l'élément pathogène dans ce scénario, c'est précisément l'acte de remplacement, la possibilité qu'un être puisse prendre la place d'un autre, ou, plus précisément, le fait qu'une femme puisse être mise à la place d'une autre par un homme. La santé mentale de Lol se heurte à cette simple vérité : elle est échangeable.[135]

On note ainsi que, des romans du cycle indien (voire des romans durassiens en général) seul *Le vice-consul* semble échapper à cette logique triadique, au profit de relations de type simplement dyadique ou polyadique. Les rapports entre les personnages ne sont pas fixes : le lecteur assiste à de multiples recomposition des triangles amoureux, amicaux, etc. Toutefois, ces relations triangulaires ou triadiques, ne sont qu'une des manières, pour Duras, de travailler les rapports entre ces personnages, et d'une manière plus générale, le rapport entre construction du moi et intersubjectivité.

b) Le rapport à l'altérité : des personnages en marges.

La figure de la mendiante.

Les personnages des œuvres durassiennes sont souvent dans une phase d'entre-deux, de transition. Cette phase, principalement due à la perte d'un statut social, qui ne sera jamais retrouvé, prépare une nouvelle identité sociale qui n'est pas encore

[135] Martha Noel Evans, *Masks of Tradition*, "The Politics of Writing in Twentieth-Century France, Ithaca, Londres," Cornell University Press, 1987, p. 141-142: *« For Lol, the pathogenic element in this scenario is precisely the act of replacement, the possibility of one person taking another's place, or, more precisely, one woman being put by a man in another woman's place. Lol's sanity stumbles on this simple truth: she is exchangeable. »*

véritablement la leur. De cette phase transitoire, il en résulte une caractéristique : la marginalité. Chez Duras, les personnages principaux semblent, donc, souvent se trouver en marge des autres personnages et des codes sociaux normaux. Du fait de cette identité et de cette personnalité sans cesse en construction, il est possible de les définir comme inachevés et en proie aux ambivalences et aux paradoxes ; et c'est ce sur quoi nous voulons nous pencher ici. Marguerite Duras semble avoir un goût pour la représentation de personnages en marges de la société, à commencer par la figure de la mendiante, présente de manière plus qu'explicite dans les récits du *Vice-consul*. En effet, ce roman met en scène trois personnages de mendiantes (correspondant à trois histoires distinctes) : on trouve ainsi respectivement la mendiante de Calcutta, qui vit au contact des Blancs ; la mendiante de Savannakhet (rencontré par Anne-Marie Stretter) ; et la mendiante de Battambang dans le récit de Peter Morgan. La mendiante de Battambang est surement une synthèse des deux autres personnages de mendiantes mis en scène dans ce roman. Ce qui apparaît ici c'est le jeu entre l'un et le multiple qui sous-tend le travail autour de la notion d'identité. Trois personnages de mendiantes se font face mais existent-elles distinctement les unes des autres en tant qu'individualités singulières, ou faut-il voir en ce dispositif une dissociation tripartite d'une seule et unique identité, d'un seul et même personnage de mendiante ? Dans *Le vice-consul*, donc, le lecteur assiste à un brouillage identitaire du ou des personnages de la mendiante. Les derniers mots du récit de Peter Morgan témoignent d'ailleurs de cette brouille identitaire :

> Peter Morgan voudrait maintenant substituer à la mémoire abolie de la mendiante le bric-à-brac de la sienne. Peter Morgan se trouverait, sans cela, à court de paroles pour rendre compte de la folie de la mendiante de Calcutta.
>
> Calcutta. Elle reste. Il y a dix ans qu'elle est partie.[136]

Avec ces trois personnages de mendiante, Marguerite Duras semble vouloir ici jouer de l'opposition entre l'un et le multiple, entre ce qui est singulier et ce qui est commun. En effet, la mendiante est une figure qui signifie par elle-même sa marginalité : elle se situe en marge, non seulement de la société, mais aussi en marge de tout autre, souvent perçue comme folle. La mendiante de Calcutta est folle, et cette folie, Peter Morgan veut la transmettre à sa mendiante, à tel point qu'il devient parfois difficile de les dissocier. Ainsi,

[136] Marguerite Duras, *Le Vice-consul*, Gallimard, 1966, [1977], p.71.

il semble que ce soit dans la folie que se trouve le point de fusion entre les trois personnages de mendiantes :

> Elle est folle. Son sourire ne trompe pas.
> Elle montre la baie, répète un mot, toujours le même, comme :
> - Battambang
> C'est celle qui exalte Peter Morgan, la femme qui vient peut-être de Savannakhet.[137]

Ce jeu autour de la figure de la mendiante amène légitimement le lecteur à se demander s'il se trouve une ou plusieurs mendiantes. On peut, en effet, supposer qu'il n'y a pas une communauté de mendiantes, mais bien une seule, à laquelle seraient attribuées des caractéristiques changeantes en fonction de celui qui pose le regard sur elle :

> J'ai peuplé toute la ville de cette mendiante de l'avenue. Toutes les mendiantes des villes, des rizières, celles des pistes qui bordaient le Siam, celles des rives du Mékong, je l'en ai peuplé elle qui m'avait fait peur. Elle est venue de partout. Elle est toujours arrivée à Calcutta, d'où qu'elle soit venue.[138]

Aux multiples identités attribuées au(x) personnage(s) de la ou les mendiantes correspond une racine commune : un événement vécu par l'écrivaine elle-même lors de son enfance, et qui constitue pour elle un souvenir traumatique[139]. Tout comme l'écrivaine, les personnages jouent de leurs souvenirs ou de leurs expériences pour construire l'identité du personnage de la mendiante. La figure de la mendiante est donc à la fois singulière et plurielle, à la frontière entre la fiction et la réalité, et s'inscrit donc, dans un même mouvement, dans une dimension allégorique et existentielle. C'est une figure qui se différencie toujours, et il en va de même dans le cinéma durassien. En effet, dans *India song*, ce personnage est présent de manière immatérielle : Duras signifie sa présence à travers des cris et des rires, ainsi qu'avec le chant, c'est la voix qui garantit la présence. Une chose qu'il faut noter ici, mais qui devra être développée plus en détails dans le prochain chapitre et la co-construction identitaire du personnage de la mendiante et du vice-consul qui s'inscrit dans la co-construction des récits du *Vice-consul* :

---

[137] *Ibid*, p.198-199.
[138] Marguerite Duras, *L'Amant*, minuit,1984, p.102.
[139] Marguerite Duras, *Le dernier des métiers*, « un silence peuplé de phrases », 1967, p.64-65 : « Je ne pouvais pas entrer dans cette histoire sans souffrir et ma souffrance corrompait celle de la mendiante. Alors je me suis mise petit à petit dans la peau d'un deuxième auteure, un homme, jeune, frais débarqué en Inde et qui inventait de quoi pleurer sur l'Inde. »

> La mendiante se définit par rapport au vice-consul : l'aventure qu'elle a vécue, l'ignominie de sa condition font admettre l'existence du jeune diplomate, son étrangeté. (…) La mendiante n'a pas eu le loisir de penser sa condition, c'est lui qui la penser à sa place, au gré d'une expérience à peine supportable. La retombée de l'expérience de la mendiante s'opère sur le vice-consul.[140]

Le cas Lol.

Les relations triangulaires dont il a été question plus haut, constituent, en quelque sorte, la genèse de Lol. L'existence de Lol est, en ce sens, structurée selon ce schème triangulaire : il y a comme une tentative continue de la part de Lol de maintenir sa place au sein d'un trio ; et dans *Le Ravissement*, c'est, de prime abord, au sein du trio qu'elle forme avec les deux amants (Anne-Marie Stretter et Michael Richardson) qu'elle opère :

> Elle se voit, et c'est là sa pensée véritable, à la même place, dans cette fin, toujours, au centre d'une triangulation dont l'aurore et eux deux sont les termes éternels : elle vient d'apercevoir cette aurore alors qu'eux ne l'ont pas encore remarquée. Elle, sait, eux pas encore.[141]

Lol est comme chasée vers le centre de cette relation, entrant en résistance avec cette force centrifuge tant qu'elle maintient son fantasme pour cette relation triangulaire. En un sens, il n'y a pas qu'au sein de ces trios que Lol occupe une place particulière : c'est surement le personnage le plus singulier des œuvres du cycle indien. Ce qui peut sembler paradoxal, concernant le personnage de Lol V. Stein, tient au caractère même de son existence, comme si elle existait selon un mode d'être particulier. Exister, pour Lol V. Stein, cela n'aurait-il de sens que dans la perspective d'une défaite, d'un effacement, du sens ? Elle détient, en effet, une manière d'être qui lui est propre, en ce qu'elle incarne un « manque-à-être », elle est une représentation de l'absence.

> Non, Lol dut s'approprier le mérite de son incognito à S. Tahla, le considérer comme une épreuve à laquelle chaque jour elle se soumettait et de laquelle elle sortait chaque jour victorieuse. Elle devait toujours se rassurer davantage après ses promenades : si elle le voulait on la voyait très peu, à peine. Elle se croit

[140] Marguerite Duras, *Le dernier des métiers*, « Tordre le cou au social balzacien », Seuil, 1966, p.64-65.
[141] Marguerite Duras, *Le Ravissement de Lol V. Stein*, folio, 1964, [1976], p.47.

> coulée dans une identité de nature indécisive qui pourrait se nommer de noms indéfiniment différents, et dont la visibilité dépend d'elle.[142]

Ce « manque-à-être » est ce qui donne lieu aux interrogations des personnages à son sujet, mais c'est aussi ce qui est la cause de la souffrance de Lol : toute l'existence de Lol semble converger vers un point, un événement traumatique : le bal de T. Beach (du moins c'est une des hypothèses car des doutes subsistent concernant l'importance du bal dans la folie de Lol :

> Tatiana Karl, elle, fait remonter plus avant, plus avant même que leur amitié, les origines de cette maladie. Elle était là, en Lol V. Stein, couvée, mais retenue d'éclore par la grande affection qui l'avait toujours entourée dans sa famille et puis au collège ensuite. Au collège, dit-elle, elle n'était pas la seule à le penser, il manquait déjà quelque chose à Lol pour être – elle dit : là. Elle donnait l'impression d'endurer dans un ennui tranquille une personne qu'elle se devait de paraitre mais dont elle perdait la mémoire à la moindre occasion.

Il reste tout de même difficile de contester la marque essentielle de ce bal sur l'existence de Lol, il constitue un lieu psychique éternellement présent en son être :

> Le bal reprend un peu de vie, frémit, s'accroche à Lol, Elle le réchauffe, le protège, le nourrit, il grandit, sort de ses plis, s'étire, un jour il est prêt.
> Elle y entre.
> Elle y entre chaque jour.[143]

La survivance de ce souvenir, n'étant en proie à aucune idée de fixité, il ne s'agit pas de montrer que le personnage vit dans un présent-passé continuellement. Il s'agit plutôt de mettre en lumière le dédoublement du personnage entre la Lol d'avant le bal et la Lol d'aujourd'hui, et la position ambivalente du personnage qui se tient entre les deux. Plus encore, Duras dévoile le caractère instable de ce personnage qui ne peut véritablement exister que dans cet entre-deux, comme si son existence était toujours à recommencer. Il est difficile de statuer sur l'existence de Lol, de répondre à la question : qui est Lol ? Aucun trait d'identité n'est assuré la concernant, si ce n'est qu'elle s'inscrit dans une dynamique perpétuelle de changement. Lol s'inscrit, donc, par nature, dans la différence (par rapport à ce qu'elle était ou ce qu'elle serait). Le propre de l'existence de Lol est de

---

[142] Marguerite Duras, *Le Ravissement de Lol V. Stein*, 1964, [1976], p.41.
[143] *Ibid*, p.46.

se placer sous le signe de l'absence, et est, en cela, indescriptible (puisqu'il y a une absence de signes pour l'incarner, la décrire). Difficile, donc, pour le lecteur d'établir un portrait psychologique du personnage : pour tenter de savoir qui est Lol, les personnages se focalisent sur le caractère traumatique de son existence, et ne recherchent alors en elle que les signes de tristesse, de souffrance ou de perturbation. Cette prédominance de la souffrance sur le personnage de Lol V. Stein prend véritablement part à son existence : « La prostration de Lol, dit-on, fut alors marqué par des signes de souffrance. Mais qu'est-ce à dire qu'une souffrance sans sujet ?[144] » Cette phrase incarne à elle-même le caractère ambivalent de Lol, et plus précisément, de son être, et deux questions se posent alors : qu'est-ce à dire qu'une souffrance sans sujet ? c'est-à-dire une souffrance qui ne s'inscrit dans aucun sujet ? Et comment dire cette non-inscription ? Marguerite Duras met en évidence les manques : manque-à-être mais aussi, manque-à-dire. Et cette « souffrance sans sujet » est née de cet événement traumatique qu'est le bal, elle témoigne de la mort de la subjectivité chez Lol et de son basculement dans la folie.

Ainsi, ce rapport entre personnage et construction identitaire nous permet d'appréhender un questionnement plus large : le rapport entre moi et autrui, et plus précisément la donation d'autrui. En effet, lorsque, par exemple, dans *Le Ravissement*, les personnages se questionnent sur Lol, sur la personne qu'elle est et les causes au principe de sa folie, c'est toujours en considérant la manière dont elle s'est donnée ou se donne à voir, dans telle ou telle situation. Or, l'autre n'est pas nécessairement celui qu'on pense, il faut chercher en lui ce qui, en tant que tel, ne se donne pas à voir, ce qui est présent dans les vides. Un personnage n'est pas simplement l'image qu'il donne à voir aux autres, son identité excède la simple représentation de ce qui est visible. Cette conception d'autrui, qui se dessine dans le processus de construction des personnages, trouve son pendant dans la philosophie de Levinas pour qui l'identité de l'autre excède l'image qu'il offre à la perception d'autrui :

> La manière dont se présente l'Autre, dépassant l'idée de l'autre en moi, nous l'appelons, en effet, visage. Cette façon ne consiste pas à figurer comme thème sous mon regard, à s'étaler comme un ensemble de qualités formant une image. Le visage d'Autrui détruit à tout moment et déborde l'image plastique qu'il me

[144] *Ibid*, p.23.

> laisse, l'idée à ma mesure, et à mesure de son ideatum – l'idée adéquate. Il ne se manifeste pas par ces qualités ; Καθ'αυτο. Il s'exprime.[145]

L'image de l'autre n'est pas fixe, il la dépasse toujours dans son propre mouvement, il s'en différencie essentiellement ; et c'est exactement ce qui semble caractériser les personnages durassiens. L'autre ne se présente pas comme un objet de ma représentation, il ne se constitue pas comme « thème sous mon regard ». Autrui se constitue, donc, dans son propre déplacement, voir, paradoxalement, dans son propre effacement, puisqu'il « déborde l'image plastique qu'il me laisse ». Et cette différenciation principielle garantit le rapport d'altérité entre autrui et moi (ou entre les personnages).

De cette analyse des personnages durassiens, de leur nom, leurs relations, etc., il en ressort une véritable remise en question de la notion d'identité. Mais d'une manière plus générale, c'est à la notion même d'existence que l'on est renvoyé. Par ce jeu entre présence et absence qui se dévoile tout juste, c'est en un sens, à la teneur en existence de ses personnages que s'attaque Marguerite Duras. La construction identitaire est un des *topoï* de la littérature durassienne, et elle s'opère par déplacement, par différenciation. La quasi-totalité des personnages principaux sont comme bloqués dans cette phrase transitoire qu'est l'initiation (la quête identitaire) et, restent, en cela, en marge des codes sociaux normaux, et ils se caractérisent par un perpétuel inachèvement. La quête identitaire est intrinsèque à la fécondité littéraire des œuvres de Duras, et fera l'objet de nouvelles réflexions dans les chapitres suivants. Cette conception de l'identité chez Duras peut, par ailleurs, être rapprochée de ce que peut dire Derrida concernant la présence à soi. En effet, dans *La Voix et le Phénomène*, lorsque le philosophe aborde la question du soliloque et du discours intérieur, il explique que la communication intérieure s'effectue selon un mode différent de la communication avec autrui, dans la mesure où elle provient de « la non-altérité, la non-différence dans l'identité de la présence comme présence à soi »[146]. Il y a une part de notre être non-communicable, en tant que telle, et c'est justement cette présence, qui ne parvient à se donner que comme une présence-absence.

---

[145] Emmanuel Levinas, *Totalité et infini*, 1961, réed., Paris, Librairie générale française, 1990, p.43.
[146] Jacques Derrida, *La Voix et le Phénomène*, 1967, p.65.

– Chapitre II –

Une écriture de la ruine, du vide : le différer au cœur de l'intrigue et de la construction du récit.

Comme les personnages, l'intrigue, ainsi que la manière dont est construit le récit viennent obscurcir la compréhension des récits de Duras. C'est donc à ces procédés de « brouillage », de différenciation (comme nous voulons le démontrer), qu'il nous faut nous intéresser à présent. Afin de qualifier la « matière textuelle » durassienne, nous pouvons ici citer Mireille Calle-Gruber, qui s'est intéressée à l'obscurité, à l'opacité, des textes durassiens : « *Lieu de l'omission, le récit devient aussi le lieu d'émissions parallèles qui accentuent le brouillage entre les personnages et leurs discours […].* » La particularité des romans durassiens tient justement à cette manière particulière qu'à l'écrivain de concevoir ce que doit être un roman : un récit de fiction et également, la narration. Chez Duras, l'écriture est le moyen, l'outil qui s'impose, afin de différencier sa conception du roman, de la littérature en général.

1) La différenciation temporelle : la survivance du passé et de la mémoire oubliée.

Pour comprendre ce que tend à définir cette notion de différenciation, concernant la littérature durassienne (et ses œuvres d'une manière plus générales), c'est à la question de la temporalité que nous souhaitons, dans un premier temps, nous renvoyer.

S'il nous semble être question de « survivance » au sein des écrits de Marguerite Duras, c'est parce que les récits, et plus généralement les œuvres, de Duras s'ancrent

profondément dans la thématique du traumatisme et de la mort. Aussi, l'intrigue d'une grande partie de récits s'inscrit dans une temporalité particulière, où le passé se fait plus présent que le présent lui-même, ou du moins où le passé surgit/survit dans le présent. Les récits du cycle indien sont tous marqués par un même traumatisme, celui du bal de T. Beach : Michael Richardson quittant Lola Valérie Stein pour Anne-Marie Stretter. Cet événement constitue comme une toile de fond sur laquelle se construisent les histoires du cycle indien. En effet, cet événement qu'est le bal, résonne profondément, non seulement au sein du récit du *Ravissement de Lol V. Stein* (il s'impose comme l'origine à partir de laquelle toute l'histoire a lieu, et donc doit être comprise), mais, au total, ce sont six œuvres de Marguerite Duras qui se trouvent marquées par l'épisode du bal de T. Beach. C'est la structure temporelle même des récits tournés vers l'avenir que repousse Duras : le souvenir se recréait à l'infini. Par l'écrit, le passé subsiste, il se rend présent, non seulement aux personnages mais aussi au lecteur. C'est par l'écrit que nous sommes amenés à remonter le temps et nous re-souvenir, que nous nous trouvons entre la mémoire et l'oubli. Ainsi, c'est la temporalité de l'intrigue elle-même qui se trouve brouillée, dans la mesure où l'écrit, puisqu'il sauvegarde la passé dans une dimension mémorielle, conserve également les déformations ou les altérations des souvenirs des personnages. Dans les œuvres de Duras, la mémoire subit à la fois l'oubli et les altérations mémorielles (qui sont la résultante des mensonges des personnages) :

> Ce mensonge [Lol ment à Tatiana en expliquant être sortie tard un soir de la semaine qui précède cette soirée, pour trouver des arbustes, alors qu'elle se trouvait en compagnie de Jacques Hold.] ne gêne pas Tatiana, au contraire. Lol V. Stein ment. Prudente, avec, cette fois, des précautions, pour varier la manière, Tatiana s'aventure dans une autre région, plus loin.
>
> — Est-ce que nous étions tellement amies, à ce collège ? Sur cette photo comment sommes-nous ?
>
> Lol prend un air désolé :
>
> — Je l'ai de nouveau égarée, dit-elle.
>
> Tatiana maintenant le sait : Lol V. Stein ment aussi à Tatiana Karl. Le mensonge est brutal, incompréhensible, d'une insondable obscurité. Lol sourit à Tatiana. On dirait que Tatiana plie bagages, qu'elle va renoncer.
>
> — Je ne sais plus si nous étions très amies, dit Lol.
>
> — Au collège, dit Tatiana. Le collège, tu ne te souviens pas ?
>
> […]
>
> — Je ne me souviens pas, dit-elle. D'aucune amitié. De rien de ce genre.[147]

[147] Marguerite Duras, *Le Ravissement de Lol V. Stein*, Gallimard, 1964, p.95-96.

Il n'est donc pas question, pour Marguerite Duras, de fixer avec exactitude la temporalité de ses œuvres. Au cours des récits, les souvenirs ne se présentent pas comme des événements fixes, ayant eu lieu à un moment et un endroit précis, mais se construisent, pas à pas, à mesure que l'écrit les dévoile. Cette survivance du passé, dans la narration, ne prend pas la forme d'un plan fixe au passé, les récits durassiens témoignent plutôt du souvenir et de l'oubli à travers l'écoulement du temps, dans la mesure où ce n'est que parce que le temps s'écoule que le passé peut subsister. Ce passé qui tend à prendre la place du présent, ou se présent qui se confond de plus en plus avec le passé témoigne justement de cette différenciation temporelle à l'œuvre chez Duras. Et le passé, prenant la forme du souvenir traumatique, nous pensons qu'il peut être aussi bien fictionnel (tel que dans les œuvres du cycle indien avec le bal de T. Beach), que réel ; c'est, par exemple, le cas du récit *La Douleur* : on y trouve, au cœur de l'intrigue, le souvenir des événements traumatiques d'Auschwitz, incarnés par la figure du mari de Marguerite Duras, Robert Anthelme. C'est d'ailleurs ce que traduit la réflexion de Maurice Blanchot à ce sujet :

> Comment philosopher, comment écrire dans le souvenir d'Auschwitz, de ceux qui nous ont dit, parfois en des notes enterrées près des crématoires : sachez ce qui s'est passé, n'oubliez pas et en même temps jamais vous ne saurez.
>
> C'est cette pensée qui traverse, toute la philosophie de Lévinas et qu'il nous propose sans le dire, au-delà et avant toute obligation.[148]

Pour Blanchot, comme pour Duras, l'écriture doit poser la question du mal, ou s'inscrire en son sein, et ce mal (ou cette souffrance) est d'autant plus présent dans *La Douleur* ou dans *Hiroshima mon amour*. Et, nous y insistons, cette pensée et une pensée qui ne se dit pas comme telle : dans *Hiroshima mon amour*, Duras prend soin de signifier cette impossibilité de dire véritablement le traumatisme, une impossibilité à dire qui est aussi une impossibilité à voir le dit traumatisme. « LUI. — Tu n'as rien vu à Hiroshima. [·· ·]. ELLE. — J'ai tout vu. Tout.[149] » Cette problématique de la vue engendre une remise en question du souvenir même d'Hiroshima, c'est sur la compréhension du traumatisme que porte le dialogue des deux personnages. Ainsi, c'est la valeur de vérité du souvenir qui est remise en cause : l'un comme l'autre ne peut avoir rien vu à Hiroshima, puisqu'aucun

[148] Maurice Blanchot, Jeanne Delhomme, Jacques Derrida, « Notre compagne clandestine », in *Textes pour Emmanuel Lévinas*, éd. Jean-Michel Place, 1980, p.86.
[149] Marguerite Duras, *Hiroshima mon amour*, Gallimard, 1960 [film, 1959], p.16.

d'eux n'y était. Hiroshima est à jamais insaisissable, sa compréhension est vaine. Il s'agit principalement pour l'auteure de tenter de remettre en cause la dimension existentielle de la Hiroshima du traumatisme, du bombardement. Duras remet en question l'inscription de l'événement traumatique sur la ligne temporelle qui mène à la Hiroshima d'aujourd'hui, et cela implique une incertitude concernant le temps passé et le souvenir.

> Leur premier propos sera donc allégorique. *Ce sera, en somme, un propos d'opéra*. Impossible de parler de HIROSHIMA. Tout ce qu'on peut faire c'est de parler de l'impossibilité de parler de HIROSHIMA. La *connaissance de Hiroshima* étant a priori posée comme un leurre exemplaire de l'esprit.[150]

Hiroshima est ici un symbole : celui de la mémoire historique, et de la tendance à l'oubli dont les hommes font preuve à l'égard de l'histoire. On ne peut pas parler de Hiroshima, mais la reconnaissance de cette impossibilité permet de maintenir, d'une certaine manière, présent, l'événement traumatique. On croit pouvoir connaître Hiroshima, mais en un sens ce n'est que pure folie. Ainsi, on ne peut parler d'Hiroshima que par allégorie, par métaphore, à travers des symboles. L'essence de l'expérience traumatique d'Hiroshima est à jamais insaisissable : il est impossible de se représenter Hiroshima, c'est un événement qui se situe au-delà de tout concept, et c'est pourquoi la connaissance de cet événement est décrite comme « un leurre exemplaire de l'esprit ». Le traumatisme d'Hiroshima est tel que Duras veut rendre compte de l'incommensurabilité de cet événement et des conséquences qu'il implique. De plus, dans ce film, le traumatisme d'Hiroshima s'inscrit en relation avec l'histoire d'amour à Nevers du personnages féminin. En effet, le personnage féminin porte une douleur profonde, traumatique, liée au souvenir de son amour de Nevers, tué par balle pendant la Seconde Guerre mondiale. Cet amour qu'elle ne souhaitait jamais oublier est lui aussi soumis à l'oubli et à la confusion, et c'est dans la perspective de cet oubli et de la douleur que procure cet événement passé qu'il faut comprendre la relation entre le personnage féminin et le Japonais. Les deux amants partagent cette souffrance causée par la survivance des événements traumatiques passés et de la mémoire oubliée. Le Japonais est lui aussi hanté par le souvenir de la destruction d'Hiroshima, et par la souffrance qui accompagne ce traumatisme, alors qu'il n'était pas présent à Hiroshima, lors des bombardements. En ce sens, il incarne la mémoire collective d'Hiroshima, une mémoire qui est soumise à l'oubli du fait de sa

[150] *Ibid*, p.10.

nature indescriptible et insoutenable. Ainsi, qu'il s'agisse du traumatisme de l'histoire d'amour à Nevers (symbole du deuil pour le personnage féminin) ou de celui d'Hiroshima (figure du deuil universel), Marguerite Duras veut rendre compte de la difficulté à exprimer par les mots les expériences traumatisantes du passé. L'histoire d'amour entre le personnage féminin et le Japonais est alors à comprendre comme le lieu où viennent se transcender les limites de la mémoire et de l'oubli, c'est la création d'un espace où peuvent se donner les expériences passées, malgré leur caractère ineffable.

> Histoire de quatre sous, je te donne à l'oubli.
> *Ruines de Nevers.*
> Une nuit loin de toi et j'attendais le jour comme une délivrance.
> *Le « mariage » à Nevers.*
> Un jour sans ses yeux et elle en meurt.
> Petite fille de Nevers.
> Petite coureuse de Nevers.
> Un jour sans ses mains et elle croit au malheur d'aimer.
> Petite fille de rien.
> Morte d'amour à Nevers.
> Petite tondue de Nevers je te donne à l'oubli ce soir.
> Histoire de quatre sous.
> Comme pour lui, l'oubli commencera par tes yeux.
> Pareil.
> Puis, comme pour lui, l'oubli gagnera ta voix.
> Pareil.
> Puis, comme pour lui, il triomphera de toi tout entier, peu à peu.
> Tu deviendras une chanson.[151]

Le personnage féminin s'aperçoit que l'oubli s'est immiscé au sein du souvenir de son amour de Nevers ; une histoire d'amour qui ne vaut, d'ailleurs, plus que « quatre sous ». Il faut également s'intéresser à la métaphore de la voix (et plus particulièrement du chant) dont il est question, ici, à la fin de la citation, mais que l'on trouvait déjà dans la citation précédente : « ce sera, en somme, un propos d'opéra. » Elle nous renvoie à cette idée qu'on ne peut parler des traumatismes que par métaphore ou détournements. L'oubli doit frapper le Japonais tout comme il a frappé le souvenir de l'amour de Nevers, et le personnage féminin doit accepter que l'oubli vient engloutir le souvenir. Ces quelques phrases marquent également la prise de conscience, de la part du personnage féminin, de

[151] *Ibid,* p.118-119.

l'impossibilité à vivre dans la présence mémorielle du souvenir de Nevers. Tout comme l'homme de Nevers, le Japonais à Hiroshima doit être soumis à l'oubli, pour que puisse se faire l'écriture. *« ELLE : Je t'oublierai ! Je t'oublie déjà ! Regarde, comme je t'oublie ! Regarde-moi !*[152] *»* C'est une dimension spatio-temporelle particulière qui se trouve dans *Hiroshima mon amour* : où le futur se mêle au présent, mais où le passé semble s'imposer comme toile de fond. Le futur impose la nécessité de l'oubli, mais c'est déjà, dans le présent de la narration, qu'il s'effectue. Déjà, en présence, elle dit commencer à oublier son amant, mais elle demande également à être vue de lui, signifiant ainsi la peur d'entrer, elle aussi, dans l'oubli. Marguerite Duras exemplifie en ces mots une sorte de tiraillement entre l'acte de faire perdurer le souvenir et son oubli. L'oubli signifie le devenir invisible : on retrouve en cela l'opposition conceptuelle classique du visible et de l'invisible, sur laquelle joue Marguerite Duras dans ses œuvres. Le personnage féminin demande à être regardé, à être visible aux yeux de son amant, cherchant, d'une certaine manière, à valider sa présence, et donc son existence. Duras s'intéresse à la manière dont la mémoire individuelle et la mémoire collective construisent notre identité. Par ailleurs, cette thématique de l'oubli s'inscrit directement dans la problématique durassienne de l'écriture : il faut oublier pour pouvoir écrire. Ainsi, dans *L'Amant*, on peut lire, à propos de la mère et des enfants : « *C'est fini, je ne me souviens plus. C'est pourquoi j'en écris si facile d'elle maintenant, si long, si étiré, elle est devenue écriture courante.*[153] » Ainsi, il faut accepter l'oubli pour pouvoir appréhender les traumatismes, qu'il s'agisse d'événements historiques tels que dans *Hiroshima mon amour* ou dans *La Douleur*, ou de traumatismes plus individuels et personnels tel que le rapport à la mère dans *L'Amant*. La manière dont Duras utilise la thématique du souvenir rappelle l'analyse que Blanchot effectue sur le souvenir dans son essai « *La solitude essentielle* », dans *L'espace littéraire* (1955). Blanchot théorise dans cet essai la notion de « passé universel » afin de dénoncer un décalage entre le passé et nos souvenirs. Il définit le souvenir en ce sens :

> Le souvenir est la liberté du passé. Mais ce qui est sans présent n'accepte pas non plus le présent d'un souvenir. Le souvenir dit de l'événement : cela a été une fois, et maintenant jamais plus. De ce qui est sans présent, de ce qui n'est même pas là comme ayant été, le caractère irrémédiable dit : cela n'a jamais eu lieu, jamais une première fois, et pourtant cela recommence, à nouveau, à nouveau, infiniment.[154]

---

[152] *Ibid*, p.123-124.
[153] Marguerite Duras, *L'Amant*, éd. minuit, 1984, p.37.
[154] Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, « Idées », Paris, Gallimard, 1955, p.22.

Il est ainsi question d'une sorte d'éternel retour du souvenir, le souvenir recommence toujours déjà, et bien qu'il se construise ou reconstruise toujours dans le présent, c'est toujours comme souvenir, et donc du passé qu'il se donne. Le souvenir n'existe qu'en dehors du présent. Le caractère infini du souvenir que semble postuler Blanchot nous renvoie au caractère immémorial que Marguerite Duras accorde au souvenir ; à savoir que le souvenir, l'événement initial, « bouge ». Il n'y a pas d'exactitude du souvenir dans les récits de Duras, ce qui implique, pour les personnages du cycle indien par exemple, qu'il vivent constamment dans l'incomplétude du souvenir du bal de T. Beach, et l'écriture tend à s'imposer comme le seul moyen de concrétiser ce retour perpétuel du traumatisme (c'est pourquoi l'écriture constitue un des thèmes majeurs des œuvres de Duras, et que plusieurs personnages de ses œuvres sont des écrivains). Ce renouvellement constant du souvenir empêche la possibilité d'un nouveau présent, le temps vécu par les personnages est un passé au présent, et ainsi, se créée une distance temporelle infranchissable, autant pour les personnages que pour le lecteur.

2) Une différenciation de la narration.

a) Le dérangement de la narration.

Nous souhaitons, à présent, aborder la manière proprement durassienne de concevoir la narration de ses récits, et plus généralement de ses œuvres, puisque Duras s'amuse également avec les voix dans ses œuvres cinématographiques. Ainsi, pour débuter cette analyse, il nous semble pertinent de nous concentrer sur le scénario du texte écrit d'*India Song*[155] afin de faire ressortir, dans un premier temps, la différenciation du temps narratif. Cela nous permettra, dans un second temps, d'aborder la scission entre la voix et l'image dans le film *India Song*.

Le texte d'*India Song* comprend quatre voix principales, toutes numérotées, qui incarnent autant de mémoires ou souvenirs distincts d'un seul et même événement : le bal de T. Beach. Duras écrit à propos de ces voix :

[155] Marguerite Duras a publié *India song* (le texte) en 1973, le film est, quant à lui, sortie deux ans plus tard, réalisé par Marguerite Duras elle-même. C'est au cours de son travail et de sa réflexion sur l'œuvre d'India Song que Duras conceptualise la notion de « texte-théâtre-film », qui signifie la caractère multiple et hybride de cette œuvre.

> Les voix 1 et 2 sont des voix de femmes. Ces voix sont jeunes.
>
> […]
>
> Contrairement aux voix d'hommes, les voix 3 et 4 – qui interviennent à la fin du récit - les voix de ces femmes sont atteintes de folie.[156]

Et plus loin, dans les remarques qui ouvrent la deuxième partie du récit :

> La voix 3 ne sait presque plus rien de la chronologie des faits de l'histoire. Elle questionne la voix 4 qui la renseigne.
> La voix 4 est, de toutes les voix, celle qui a le moins oublié l'histoire. Elle la sait presque toute entière.
> […]
> La différence entre la voix 3 et la voix 4, entre l'oubli, ici, et la mémoire, là, relève d'une même cause : cette fascination dite plus haut qu'exerce l'histoire sur ces deux voix. La voix 3 a rejeté cette fascination, la voix 4 l'a tolérée.[157]

Chacune de ses voix tient le rôle de narrateur d'une seule et même histoire, toutes constituent un prisme, à travers lequel est raconté le même événement. Il faut noter que le thème de l'oubli et de la mémoire se poursuit, ici, au sein de la narration, dans la mesure où le récit est entièrement construit de fragments de souvenirs, de mémoires. Le fil narratif du récit se retrouve déformé par cette fragmentation de la mémoire des personnages. Des voix 1 et 2, Marguerite Duras dit qu'elles sont toutes deux liées à une histoire d'amour, toutes deux parlent d'amour. Elles sont les voix de la passion et de la déraison. Dans *India Song*, donc, ce n'est que dans la perspective d'une alliance entre la mémoire et l'oublie que la narration s'effectue, que l'histoire passée se présente au lecteur, au spectateur. La multiplicité des voix narratives vient complexifier la compréhension du récit, et la présence de l'oubli dans le texte peut venir transformer la mémoire des personnages, qui constitue la trame de l'histoire. Les voix d'*India Song* possèdent donc un pouvoir de déformation, voire de déconstruction de la narration grâce à cette dialectique de la mémoire et de l'oubli. Et cela est le cas dans le texte comme dans le film. Dans les deux cas, à mesure que les voix se différencient, s'installent dans leur

[156] Marguerite Duras, *India Song*, Gallimard, 1973, p. 11.
[157] *Ibid*, p.105.

anonymat, ces dernières semblent se multiplier. Dans *India Song*, Duras se libère donc d'une narration univoque, et du narrateur extérieur aux personnages.

b) Le déplacement du narrateur au sein du récit.

Dans *Le Ravissement de Lol V. Stein*, le narrateur, Jacques Hold, est un narrateur particulier. En effet, dès les premières pages du récit, Jacques Hold ne s'impose pas comme le véritable maître de la narration, tout ce qu'il dit connaître, il le tient de Tatiana Karl. Et, par suite, la même dynamique se poursuit : c'est à une énonciation collective que le lecteur a à faire, à une mémoire partagée de l'histoire de Lol V. Stein. De plus, c'est le ton de la croyance qui semble être privilégié, à plusieurs reprises au cœur du récit : « *Je ne crois plus rien de ce que dit Tatiana, je ne suis convaincu de rien*[158] », « *Je connais Lol V. Stein de la seule façon que je puisse, d'amour. C'est en raison de cette connaissance que je suis arrivée à croire ceci : dans les multiples aspects du bal de T. Beach, c'est la fin qui retient Lol*.[159] » La place du narrateur dans le récit (et plus particulièrement dans le *Ravissement*) se retrouve, en ce sens, légitimement remise en question. Dans *Le Ravissement de Lol V. Stein*, le narrateur est bel et bien celui que l'on croit. Et, si Jacques Hold tend à s'imposer comme figure narrative du récit sur Lol V. Stein, est-il véritablement une figure de fiabilité ? Le mot « ravissement » signifie, entre autres choses, l'effort que fait Jacques Hold pour altérer le drame de Lol V. Stein, afin de donner l'opportunité de compléter son histoire.

> Voici, tout au long, mêlés, à la fois, ce faux semblant que raconte Tatiana Karl et ce que j'invente sur la nuit du Casino de T. Beach. À partir de quoi je raconterai mon histoire de Lol V. Stein. […] Je vais donc la chercher, je la prends, là où je crois devoir le faire, au moment où elle me paraît commencer à bouger pour venir à ma rencontre, au moment précis où les dernières venues, deux femmes, franchissent la porte de la salle de bal du Casino municipal de T. Beach.[160]

Jacques Hold croit que l'invention narrative qu'il essaie de mettre en marche est la clé pour Lol V. Stein de sortir de l'obsession de la soirée au bal de T. Beach, et s'il semble

[158] *Ibid*, p.14.
[159] *Ibid*, p.46.
[160] Marguerite Duras, *Le Ravissement de Lol V. Stein*, Gallimard, 1964, [1976], p.14.

ouvrir la narration à des voix extérieures à la sienne, ce n'est que pour servir sa volonté de déconstruire l'histoire de Lol V. Stein. On peut lire, ainsi :

> Aplanir le terrain, le défoncer, ouvrir des tombeaux où Lol fait la morte, me paraît plus juste, du moment qu'il faut inventer les chaînons qui manquent dans l'histoire de Lol V. Stein, que de fabriquer des montagnes, d'édifier des obstacles, des accidents. Et je crois, connaissant cette femme, qu'elle aurait préféré que je remédie dans ce sens à la pénurie des faits de sa vie. D'ailleurs c'est toujours à partir d'hypothèses non gratuites et qui ont déjà, à mon avis, reçu un début de confirmation, que je le fais.[161]

La narration du *Ravissement de Lol V. Stein* se comprend comme un véritable projet de déconstruction, l'espace énonciatif lui-même s'en trouve décentré, différencié. Déconstruire l'histoire de Lol afin de faire resurgir les oublis de sa vie, de son histoire. Tout au long du récit, ce n'est jamais véritablement à la Lol du présent, à la Lol qui se trouve en présence des autres personnages, que porte le récit. C'est toujours par rapport à la Lol du passé, celle qui se constitue comme l'allégorie de la folie, que la narration aborde le personnage de Lol dans le présent. La construction du récit s'effectue à partir d'hypothèses sur les vides de l'histoires de Lol, mais ces hypothèses ne sont pas sans justification selon Jacques Hold, car c'est toujours partant d'une même fait, d'une même origine, qu'est pensé la trame narrative. Cette particularité de la voix narrative, que l'on trouve dans *Le Ravissement*, fait écho au procédé utilisé par Duras dans *India Song*. En effet, dans *India Song*, l'utilisation d'une multiplicité de voix dialoguant toutes entre elles donne l'impression d'une « chambre d'échos » au sein de laquelle se construit et se reconstruit la même histoire. D'ailleurs, de la même manière que dans *Le Ravissement*, l'histoire de Lol constitue le centre de l'intrigue, dans *India Song*, le personnage d'Anne-Marie Stretter se retrouve au centre. Si Jacques Hold fait mention d'hypothèses, dans India Song, il est plutôt question de rumeur :

> Lorsque les conversations consignées ici auront lieu, la rumeur de la réception baissera.
>
> Il arrivera souvent que cette rumeur cesse PRESQUE complétement lorsque certaines de ces conversations auront lieu, par exemple entre le Jeune Attaché et Anne-Marie Stretter, ou encore entre le Vice-consul de France à Lahore et Anne-Marie Stretter. On peut supposer que les gens, intrigués, au lieu de parler, LES

[161] Ibid, p.37.

> REGARDENT PARLER. Cet éloignement de la rumeur de la réception ne sera donc pas arbitraire.[162]

Tout au long du récit, c'est dans les creux des dialogues que la rumeur s'installe, que « les gens » parlent. Comme en arrière-fond de la trame principale de l'histoire d'Anne-Marie Stretter, les spectateurs, les hommes et les femmes qui parlent, constituent une sorte de voix off narrative qui participe activement à la construction de l'histoire d'Anne-Marie Stretter. Dans ces récits, Marguerite Duras travaille donc au renouvellement du processus narratif, dans son ensemble, afin de favoriser une narration intemporelle où le texte se différencie toujours. Il faut tout de même prendre en compte le fait que dans *Le Ravissement*, une figure narrative particulière se distingue des autres personnages. La place qu'occupe Jacques Hold dans le récit permet à Duras de mettre l'emphase sur la maitrise incomplète et imparfaite du narrateur dans son propre récit.

> Je désire comme un assoiffé boire le lait brumeux et insipide de la parole qui sort de Lol V. Stein, faire partie de la chose mentie par elle. Qu'elle m'emporte, qu'il en aille différemment de l'aventure désormais, qu'elle me broie avec le reste, je serais servile, que l'espoir soit d'être broyé avec le reste, d'être servile.[163]

Le désir du narrateur de raconter l'histoire de Lol tend à se confondre avec son désir pour la personne de Lol elle-même. En un sens, Jacques Hold souhaite être engloutie par la folie de Lol, désir s'y soumettre. Le narrateur exprime ainsi la volonté de connaître l'histoire de Lol, d'être comme absorbé par l'existence de Lol, même si cela implique qu'il doit se laisser tromper et manipuler par elle. On peut, en ce sens, considérer que Jacques Hold échoue, en partie, dans son rôle de narrateur, dans la mesure où plutôt que d'aider à la compréhension des traumatismes de Lol, il finit par vouloir se laisser submerger par eux.

---

[162] Marguerite Duras, *India Song*, Gallimard, 1973, (1984), p.56.
[163] Marguerite Duras, *Le Ravissement de Lol V. Stein*, Gallimard, 1964, [1976], p.106.

3) La différenciation de l'écriture : écrire le vide, la ruine.

a) Le trou de l'écriture.

L'étude des procédés narratifs dans les récits de Marguerite Duras dévoile cette volonté d'empêcher tout ancrage temporel précis, et de mettre l'accent sur les vides, les oublis du passé. Dans cette perspective, ce n'est pas seulement la temporalité des récits ou les dispositifs narratifs mis en œuvre par Duras, qu'il faut étudier, mais d'une manière plus générale, c'est l'écriture elle-même de Duras qui se définit comme symbole du vide et de la ruine. Ce vide se constate particulièrement dans le récit d'*India Song*, qui est ponctué, de manière récurrente, de silences, de temps morts : les silences sont autant de vides qui marquent l'absence de narrateur.

Noir

Le chant de Savannakhet s'est arrêté avec les coups de feu. Comme si on avait tiré sur le chant de Savannakhet.
Silence.

Noir

Les voix sont très basses, épouvantées.

VOIX 2

On a tiré sur les arbres… au bord du Gange…

Silence.

VOIX 1

C'était un chant de Savannakhet… ?

VOIX 2

Oui.

Silence.[164]

[164] Marguerite Duras, *India Song*, Gallimard, 1973, (1984), p.28-29.

Par l'écrit, Marguerite Duras met l'emphase sur la thématique du vide : le récit est ici marqué par le vide sonore, non seulement les voix sont basses et l'on retrouve la didascalie récurrente du silence, mais il est également question de la disparition d'un chant. Tout signifie l'absence de parole, l'absence de bruit, et il n'y a que l'écrit pour signifier, et même donner corps à ce vide. Dans ce passage, l'espace scriptural lui-même figure le vide, et le « noir » qui renvoie à l'espace de la nuit indique cet espace vide, car dans l'obscurité de la nuit notre perception de l'espace est réduite, voire s'annihile, nous procurant la sensation d'être plongés dans le vide, dans le néant. L'économie linguistique contribue, ainsi, à construire le vide et le silence, ce qui tend à renforcer l'atmosphère dérangeante des histoires traumatiques des personnages. Si Duras travaille l'écriture de cette manière, c'est parce qu'elle cherche à transcrire des expériences et des émotions qui sont justement inexprimables. Elle cherche à écrire ce que le langage, en général, n'est pas en mesure de signifier, d'exprimer. Ainsi, le trou de l'écriture, en plus de signifier cette écriture du vide, se fait également le symbole de la ruine ; le trou de l'écriture, c'est aussi le trou du passé. En effet, le passé, chez Duras, est toujours fragmenté et fragmentaire, ce qui implique que les récits se composent des ruines des événements passés. Écriture de la ruine, également, si l'on considère la ruine en tant que trace d'un événement passé, d'un souvenir soumis à l'oubli. Pour approfondir l'analyse de cette écriture du vide, il est intéressant de se pencher sur la recherche du « mot-trou » par le personnage de Lol dans *Le Ravissement de Lol V. Stein* :

> Mais ce qu'elle croit, c'est qu'elle devait y pénétrer, que c'était ce qu'il lui fallait faire, que ç'aurait été pour toujours, pour sa tête et pour son corps, leur plus grande douleur et leur plus grande joie confondue jusque dans leur définition devenue unique mais innommable faute d'un mot. J'aime à croire, comme je l'aime, que si Lol est silencieuse dans la vie c'est qu'elle a cru, l'espace d'un éclair, que ce mot pouvait exister. Faute de son existence, elle se tait. Ç'aurait été un mot absence, un mot-trou, creusé en son centre d'un trou, de ce trou où tous les autres mots aurait été enterrés ? on n'aurait pas pu le dire mais on aurait pu le faire résonner. Immense, sans fin, un gong vide, il aurait retenu ceux qui voulaient partir, il les aurait convaincus de l'impossible, il les aurait assourdis à tout autre vocable que lui-même, en une fois il les aurait nommés, eux, l'avenir et l'instant. Manquant, ce mot, il gâche tous les autres, les contamine, c'est aussi le chien mort de la plage en plein midi, ce trou de chair. Comment ont-ils été trouvés les autres? Au décrochez-moi-ça de quelles aventures parallèles à celle de Lol V. Stein étouffées dans l'œuf, piétinées et des massacres, oh ! qu'il y en a, que d'inachèvements sanglants le long des horizons, amoncelés, et parmi eux, ce mot, qui n'existe pas, pourtant est là : il

> vous attend au tournant du langage, il vous défie, il n'a jamais servi, de le soulever, de le faire surgir hors de son royaume percé de toutes parts à travers lequel s'écoulent la mer, le sable, l'éternité du bal dans le cinéma de Lol V. Stein. [165]

Ce mot est celui qui devrait venir dire l'expérience traumatique du bal, au plus près de l'expérience qu'en a le personnage de Lol V. Stein. Ç'aurait été un mot qui englobe le tout de l'expérience traumatique, un mot qui dirait à la fois ce qui peut se dire et ne peut pas se dire, qui montrerai à la fois ce qui est visible et ce qui ne l'est pas. Ce « mot-trou » aurait été la place où Lol aurait pu prendre la parole et exister pleinement. En lui, aucun mot ne serait encore véritablement produit, il serait simplement le lieu à partir duquel est possible la création, un espace d'énonciation. C'est, en ce sens, le mouvement de différenciation même de l'écriture qui se trouve exemplifié dans cette expression du « mot-trou » : une écriture qui oscille entre le silence et les cris. De plus, de par son absence, on comprend que le « mot-trou » a un effet perturbateur sur les autres mots : son absence amenuise la puissance de signification des autres mots. Ainsi, le « mot-trou » symbolise la puissance de l'absence, de l'inexprimable, du manque, dans la vie de Lol V. Stein. Mais, d'une manière plus générale, c'est la conception même du langage, par Duras, qui se donne dans ce passage. Il s'agit, ici, d'une réflexion sur un mot premier, un mot-origine : le mot-trou se définit à la fois comme une extension (le lieu où « tous les autres mots auraient été enterrés ») et comme une intention (tel un « gong vide » il doit faire « résonner » sans fin son absence), mais ce mot renvoie également à une expérience négative, celle de l'impuissance inhérente à l'acte de nomination. Cette impuissance se relaye dans tout le corpus durassien, puisque toute l'entreprise de Duras, dans ses œuvres, tend justement à signifier que : « *Il n'y a pas de mot pour dire ça*.[166] » C'est pourquoi, c'est au « tournant du langage » qu'il devra se trouver, parce qu'aucun vocable, aucun lexique ne peut venir rendre compte de « ça ». Le « ça », ici, c'est, d'une manière générale, le traumatisme : ceux des personnages, mais aussi ceux de l'écrivaine (à savoir, les événements traumatiques de la Seconde Guerre mondiale, mais aussi de sa propre histoire personnelle).

---

[165] Marguerite Duras, *Le Ravissement de Lol V. Stein*, Gallimard, 1964, [1976], p.48-49.
[166] Marguerite Duras, *L'Amant*, Gallimard, 1984, p. 67.

b) Le débordement textuel.

Nous avons, au début de ce chapitre, énoncé la particularité des œuvres du cycle indien, à savoir que chacune de ces œuvres voit sans cesse le traumatisme du bal du casino de T. Beach. De cette réflexion sur la temporalité dans les œuvres du cycle indien, il ressort une remise en question, par Duras, des bordures textuelles. En effet, si cet incident du bal apparaît pour la première fois (chronologiquement) dans *Le Ravissement de Lol V. Stein*, c'est au centre de l'univers que forment les différentes œuvres du cycle indien qu'il se retrouve, constituant en cela une sorte de brume de laquelle ressortent les différentes interprétations des personnages, selon le souvenir qu'ils en ont. Ainsi, l'action du drame central est elle-même indéfinie, dans la mesure où les récits tendent, de manière constante, à rassembler les différents éléments de l'événement, et à construire le souvenir. Cette ouverture du texte, au-delà des limites formelles du livre n'est pas propre aux œuvres du cycle indien, la même dynamique se retrouve entre les deux œuvres que sont *Un barrage contre le Pacifique* (1950) et *L'Amant* (1986). Concernant les œuvres de Marguerite Duras, il nous semble alors qu'il soit plus judicieux de parler de *la* bordure textuelle de ses œuvres, que des bordures textuelles, dans la mesure où aucune œuvre, aucun livre, ne constitue un ensemble clos sur lui-même, une histoire autonome et indépendante.
Dans *India Song*, Marguerite Duras écrit, d'ailleurs, que :

> Les personnages évoqués dans cette histoire ont été délogés du livre *Le Vice-consul* et projetés dans de nouvelles régions narratives. Il n'est donc plus possible de les faire revenir au livre et de lire, avec *India Song*, une adaptation cinématographique ou théâtrale du *Vice-consul*. Même si un épisode de ce livre est ici repris dans sa quasi-totalité, son enchaînement au nouveau récit en change la lecture, la vision.
>
> En réalité, India Song est consécutif de *La Femme du Gange*. Si *La Femme du Gange* n'avait pas été écrit, India Song ne l'aurait pas été.
>
> Le fait qu'*India Song* pénètre et dévoile une région non explorée du *Vice-consul* n'aurait pas été une raison suffisante de l'écrire.[167]

Le déplacement des personnages vers de nouvelles régions narratives s'accompagne donc d'une remise en question de ce que l'on conçoit traditionnellement comme les frontières

[167] Marguerite Duras, *India Song*, Gallimard, 1973, (1984), p.9-10.

ou limites du texte, ainsi que de la capacité à transposer une œuvre dans une autre forme artistique. La sortie des personnages, de leur histoire d'origine, est à comprendre comme un véritablement déplacement, dans la mesure où ce n'est pas comme adaptation du *Vice-consul* que doit être compris *India Song*. Cette action de déplacement qu'opère Marguerite Duras sur ses personnages (et plus généralement sur ses récits) a pour objectif de faire en sorte que les histoires se différencient. Le leitmotiv durassien n'est donc pas celui de la pure et simple réécriture, par la remise en cause des bordures textuelles, au profit d'une bordure textuelle, Duras entreprend de repousser les limites de la narration et de l'adaptation littéraire. Il s'agit également de questionner l'idée de fidélité à une œuvre originaire, une œuvre-source, au profit d'une différenciation de la narration, et des interprétations et souvenirs des personnages d'un même événement. Ainsi, les œuvres de Duras s'ouvrent les unes sur les autres, mais sans jamais se confondre, chacune joue le rôle qu'elle a à jouer, chacune tente de dire ce qu'elle porte en elle. Cette bordure unique qui permet à Duras de conceptualiser d'une manière nouvelle les bordures textuelles traditionnelles tient son intérêt de son caractère fluide et transversal, elle permet une ouverture du sens en général, puisqu'elle implique la possibilité de retour et de renvoi à l'infini, elle permet d'explorer des connexions plus larges et plus complexes entre les œuvres. C'est en expansion que doit être pensée la bordure textuelle, puisqu'elle rend possible une évolution constante des histoires au sein du cycle, mais cette expansion ne se fait pas sur le mode de la linéarité ; car, de la même manière qu'il n'est pas question de penser la temporalité des récits durassiens selon un schème linéaire, les œuvres du cycle indien se donnent selon une structure plus complexe, qui implique dans la manière même d'écrire, une différenciation des thèmes, lieux, personnages traditionnels. Cette différenciation de l'écriture, dont il est ici question, doit être comprise en lien avec la conception proprement durassienne de la littérature et de l'écriture en général. De ce fait, c'est dans une dimension métalittéraire que notre réflexion doit maintenant s'installer, afin de comprendre (malgré toutes les répugnances de l'auteure vis-à-vis de cette « activité ») comment Marguerite duras définit, théorise, l'écriture, c'est-à-dire qu'il nous faut nous demander : qu'est-ce que l'écriture selon Marguerite Duras ?

Toutefois, avant de nous intéresser à la manière dont Marguerite Duras repense l'écriture, nous souhaitons aborder les possibles affinités ou points de convergences entre cette écriture du vide et les effets de différenciation qu'elle induit, et la manière dont

Derrida conçoit l'écriture. En effet, ces procédés de différenciation que Duras applique aux différents éléments du récits (personnages, temporalité et spatialité, narration) font écho au mouvement de différance théorisé par Derrida. Qu'il s'agisse de la différenciation durassienne ou de la différance derridienne, nous pouvons d'ores et déjà constater que les deux termes portent sur une remise en cause des notions traditionnelles de la présence et de la pensée, ainsi que du caractère de fixité du sens. La différenciation de la narration, telle qu'il en est question dans les œuvres durassiennes rejoint la conception derridienne qui ne conçoit aucune présence fixe et immédiate dans le langage, favorisant, en cela, la pluralité et le mouvement constant des significations. De plus, de la même manière que chez Duras, les silences et les non-dits, les espaces vides se donnent selon une certaine présence (et sont même, en un sens, plus significatifs que ce qui se donne véritablement en présence dans le texte), avec Derrida nous sommes amenés à penser l'émergence du sens dans les vides, les interstices, les absences, du langage. Ainsi, la force de l'écriture, telle que nous l'avons théorisé avec Derrida, pourrait tout aussi bien caractériser l'écriture durassienne. Entre le mouvement de la différance et le mouvement de la différenciation, il ne semble n'y avoir que très peu de différence.

« Ne faites rien d'autre dans la vie que ça, écrire.[168] »

- Chapitre III -

L'écriture comme processus de création : le phénomène de l'écriture différée.

1) Le mouvement de l'écriture et son fondement paradoxal.

C'est à l'écriture pour elle-même, telle que la conçoit et pense Marguerite Duras, que notre analyse doit se concentrer à présent. Toutefois, avant d'entreprendre, avec Duras, une réflexion métalittéraire de l'écriture, il est à noter que l'auteure elle-même exprimait une certaine forme de répugnance pour toute théorisation de l'écriture, un élément qui doit être pris en compte dans la formulation d'une définition durassienne de l'écriture. Chez Duras, l'écriture s'impose à la fois comme activité (qui, comme nous allons le voir, peut être qualifiée de vitale), et comme thème au sein de ses œuvres (ce qui, en un sens, nous amène à considérer les récits durassiens comme les prémisses, voire comme une première formulation d'une théorie). Comment comprendre le phénomène de l'écriture tel qu'il se donne, s'incarne, dans la littérature durassienne ? Les premiers moments de notre analyse ont permis de rendre compte de la place majeure qu'accorde

[168] Marguerite Duras, *Écrire*, Gallimard, 1993, [2015], Duras rapportant les mots de Raymond Queneau à son encontre.

l'auteure à la thématique du vide et de l'absence. Or, ce style proprement durassienne, c'est-à-dire du vide, est intrinsèquement liée au mouvement de l'écriture en son fondement : un fondement de nature paradoxale. Le processus de création durassien porte, depuis son origine, le sceau de la contradiction et du paradoxe ; il s'installe dans l'ambivalence, et c'est en ceci que nous pouvons qualifier l'écriture durassienne d'oxymorique. Le caractère paradoxal de l'écriture durassienne tient à ce qu'elle tend à indiquer un sens qui ne peut pas se trouver formulé dans les limites du langage. C'est sur ce plan que se constitue tout le processus de création durassien (cela ne concerne donc pas seulement l'activité littéraire, mais aussi cinématographique). Cette volonté d'inscrire l'écriture dans le paradoxe se retrouve dans l'utilisation de chiasmes, d'oxymores, et d'autres tournures syntaxiques, qui marquent, en un sens, la présence du vide, du rien.

> Vous écoutez le bruit de la mer qui commence à monter. Cette étrangère est là dans le lit, à sa place, dans la flaque blanche des draps blancs. Cette blancheur fait sa forme plus sombre, plus évidente que ne le serait une évidence animale brusquement délaissée par la vie, que ne le serait celle de la mort.
>
> Vous regardez cette forme, vous en découvrez en même temps la puissance infernale, l'abominable fragilité, la faiblesse, la force invisible de la faiblesse sans égale.[169]

Ce que l'on peut qualifier de « stratégies » d'écriture, permet à l'auteure de trouver l'équilibre entre les dichotomies classiques – de la présence et de l'absence, de la mémoire et de l'oubli, etc. – et en cela, d'installer l'écriture dans l'ambivalence. Toutefois, il ne s'agit pas pour autant d'une tentative de se faire rejoindre les contraires dans un signification unique, mais plutôt de maintenir en un même lieu (l'écriture) la différence qui définit les deux pôles d'un sens qui reste encore invisible, ou indicible.[170] Duras travaille aux rapprochements des contraires pour mieux en faire jaillir la différence. Ainsi, à travers l'écriture, c'est le langage lui-même qui se heurte à ses propres limites. Le caractère paradoxale de l'écriture implique également une ouverture de l'écrit sur un sens nouveau.

> Écrire pour eux était encore moral. Écrire, maintenant, il semblerait que ce ne soit plus rien bien souvent. Quelque fois je sais cela : que du moment que ce n'est pas,

[169] Marguerite Duras, *La Maladie de la mort*, p.31.

[170] Nous nous appuyons ici sur l'étude d'Yvonne Guers-Vilate, Continuité/discontinuité de l'œuvre durassienne, éd. de l'Université de Bruxelles, 1985, ainsi que sur l'article d'Ingrid Safranek, « L'écriture paradoxale de Marguerite Duras », Les cahiers du CEDREF, 1990, p.111-122.

> toutes choses confondues, aller à la vanité et au vent, écrire ce n'est rien. Que du moment que ce n'est pas, chaque fois, toutes choses confondues en une seule par essence inqualifiable, écrire ce n'est rien que publicité. Mais le plus souvent je n'ai pas d'avis, je vois que tous les champs sont ouverts, qu'il n'y aurait plus de murs, que l'écrit ne saurait plus où se mettre pour se cacher, se faire, se lire, que son inconvenance fondamentale ne serait plus respectée, mais je n'y pense pas plus avant.[171]

Si écrire c'est à chaque fois, « toutes choses confondues », cela signifie que les mots ne renvoient pas à quelque chose de précis, ne possèdent pas de sens fixe. L'écriture semble vide, dès lors qu'elle ne se donne pas comme la fusion de toute chose en une seule et même entité indescriptible. L'écriture c'est tout à la fois ou ce n'est rien. Duras reconnait tout de même dans ces lignes qu'elle ne se prononce que très rarement sur cette question de l'écriture, ce qui ajoute de l'ambiguïté et de l'incertitude quant à la valeur de l'écrit. Puisque l'écriture est le lieu de la confusion, rien ne s'y trouve véritablement défini, toute chose n'est jamais véritablement présente en tant que telle. Chez Duras, il y a donc des vides qui ne sont pas vraiment tant des vides que des silences, dans la mesure où le vide, l'absence, contient ce tout confus. C'est pourquoi, Duras dit que l'écrit est d'une « essence inqualifiable », le sens des mots lui-même est de nature opaque, brumeuse, et même fuyante. C'est d'ailleurs une même dynamique qui se retrouve dans le cinéma durassien, à savoir cette volonté de dissocier la voix de l'image, le signe de ce qu'il représente.

Mais ce caractère paradoxale de la création durassienne est également à comprendre comme pratique destructrice. En son fondement, l'écriture est, aux yeux de Duras, autodestructrice. Écrire, c'est ce qui doit permettre de sortir des significations habituelles, d'une manière de dire conventionnelle. « *Ce n'est pas qu'il faut arriver à quelque chose, c'est qu'il faut sortir de là où on est*.[172] » C'est-à-dire, sortir de ce qui est déjà établie, détruire ce qui a été écrit pour pouvoir l'écrire une nouvelle fois. C'est un jeu auquel se livre Marguerite Duras, notamment, comme nous avons déjà pu le voir, concernant l'histoire des personnages de Lol V. Stein et d'Anne-Marie Stretter (et plus précisément, concernant l'histoire du bal de T. Beach). Si Duras détruit et retravaille, en un sens, ses histoires, ce n'est pas par souci de venir compléter des manques, dans

[171] Marguerite Duras*, L'Amant,* éd. Minuit, 1984, p.14-15.
[172] *Ibid*, p.31.

l'optique que l'histoire soit, un jour, pleine et achevée[173]. Pour écrire il faut détruire, puisque c'est à partir de ruine que se compose l'écriture durassienne. Reprenons l'exemple *d'India Song* : ce film, qui constitue déjà une refonte de plusieurs livres (portant tous sur le même évènement) implique la destruction de l'histoire telle qu'elle a été à chaque fois racontée antérieurement dans les récits. De plus, il se trouve lui-même nié par la suite, dans le film *Son nom de Venise dans Calcutta désert* :

> La bande-son, on le sait, d'India Song, épouse dans ce nouveau film les décors détruits d'un lieu de tournage ravagé. Les personnages n'existent plus, mais restent présents grâce aux voix qui racontent leur histoire. Il s'agit de détruire l'illusion mimétique, certes, mais aussi d'incarner par le désir et la parole le film antérieur dans le souvenir hante l'écran palimpseste.[174]

C'est, ainsi, une différenciation du sens qui s'opère dans les œuvres durassiennes, et cela est d'autant plus présent dans les œuvres cinématographiques, du fait du dédoublement de la dimension visuelle et de la dimension sonore du sens. Le processus de création durassien a pour ambition de différer les différentes strates significationnelles des œuvres, sans pour autant les faire entrer en contradiction. Caractériser l'écriture durassienne relève d'une grande complexité, il apparaît toutefois qu'à travers les notions de vides, d'absence et de silence, c'est le processus créatif lui-même qui tend à s'affirmer dans son propre effacement. Et si l'écriture doit s'inscrire dans ce paradoxe, quelles en sont les implications sur l'acte d'écrire et sur la figure de l'écrivain ? À la question de l'écriture (à savoir « qu'est-ce que l'écriture ? ») correspond également un « comment » de l'écrit.

2) L'écrit et sa dimension existentielle : écriture et solitude.

Afin de saisir ce que signifie écrire pour Duras, et les implications que cela engendre à l'égard de la figure de l'écrivain, c'est toujours dans la continuité de la thématique du

---

[173] Yvonne Guers-Vilate, *Continuité/discontinuité de l'œuvre durassienne*, éd. de l'Université de Bruxelles, 1985, p.49-50. : « Contradiction, dichotomie, ambivalence, tous ces mots récurrents sous la plume de critiques pour qualifier des aspects de l'œuvre durassienne, indiquent un va-et-vient entre deux termes opposés sans espoir de résolution finale ; à moins que ce ne soit dans un balancement précaire, une ambivalence équilibrée entre deux forces contraires. »

[174] Ingrid Safranek, « L'écriture paradoxale de Marguerite Duras », Les cahiers du CEDREF, 1990, p.111-122.

vide que nous nous positionnons. Ainsi, nous souhaitons partir de l'image du trou, dont il a été question dans l'analyse de l'intrigue et de la narration des récits, dans la mesure où Duras elle-même reprend cette métaphore de la trouée afin de qualifier son activité :

> Se trouver dans un trou, au fond d'un trou, dans une solitude quasi-totale et découvrir que seule l'écriture vous sauvera. Être sans sujet aucun de livre, sans aucune idée de livre c'est se trouver, se retrouver, devant un livre. Une immensité vide. Un livre éventuel. Devant rien ? Devant comme une écriture vivante et nue, comme terrible, terrible à surmonter. Je crois que la personne qui écrit est sans idée de livre, qu'elle a les mains vides, la tête vide, et qu'elle ne connaît de cette aventure du livre que l'écriture sèche et nue, sans avenir, sans écho, lointaine, avec ses règles d'or, élémentaires : l'orthographe, le sens.[175]

C'est donc, de prime abord, dans la solitude qu'il nous faut penser l'écriture, Duras parle d'ailleurs, plus précisément d'une quasi-solitude car il faut être seul mais avec son écriture. Si l'auteure a souvent expliqué écrire seule, enfermée dans sa maison de Neauphle, la solitude ne coïncide pas seulement avec cet espace clos. « *C'est à Trouville que j'ai regardé la mer jusqu'au rien. Trouville c'est une solitude de ma vie entière*.[176] » La solitude dont parle Duras n'est ni un simple état singulier, ni un simple moyen de désigner une mise à l'écart dans un lieu précis ; elle s'impose, en un sens, comme une catégorie de l'être de l'écrivain (voir la catégorie), à travers laquelle l'écrivain écrit, et, en cela, existe. « *Découvrir que seule l'écriture vous sauvera* » : l'acte d'écrire se comprend comme une nécessité de l'être, il se constitue comme un processus vital pour l'écrivain. L'écrit c'est, alors, un face à face entre l'écrivain et l'écriture, c'est la manière propre de l'écrivain d'exister, en un sens, d'être au monde, que d'entrer dans la solitude de l'écriture.

De plus, selon Duras, on n'écrit pas parce qu'on a trouvé quoi écrire, on écrit parce qu'on doit écrire :

> Ça a commencé comme ça, comme une blague. Peut-être écrire, je me suis dit, je pourrais. J'avais déjà commencé des livres que j'avais abandonnés. J'avais oublié même les titres. *Le Vice-consul*, non. Je ne l'ai jamais abandonné, j'y pense souvent. Personne ne peut la connaître, L. V. S., ni vous ni moi. Et même ce que Lacan en a dit, je ne l'ai jamais tout à fait compris. J'étais abasourdie par Lacan. Et cette phrase

[175] Marguerite Duras, *Écrire*, Gallimard, 1993, p.20.
[176] *Ibid*, p.18.

> de lui : « Elle ne doit pas savoir qu'elle écrit ce qu'elle écrit. Parce qu'elle se perdrait. Et ça serait la catastrophe. » C'est devenu pour moi, cette phrase, comme une sorte d'identité de principe, d'un « droit de dire » totalement ignoré des femmes.[177]

Il appartient à l'écriture comme une dimension irréfléchie, dans la mesure où l'on ne peut penser à l'avance ce qui va s'écrire. Et c'est justement parce qu'elle ne doit pas savoir ce qu'elle écrit ou ce qu'elle va écrire, que Marguerite Duras parvient à faire se rejouer les mêmes histoires ou les mêmes évènements de manière toujours nouvelle. S'il ne faut pas penser à ce qu'on écrit, c'est donc qu'il appartient à l'écriture une dimension intuitive, puisqu'elle ne suppose aucun recours à un raisonnement ou une pensée consciente et qu'elle ne se donne que de manière immédiate. L'écrit ce n'est donc même pas une réflexion, puisque pour écrire il ne faut pas savoir d'avance ce qu'on va écrire, sinon l'écriture perd son intérêt : dire ce qu'on ne peut se dire à soi-même. De plus, cette citation rend compte du cheminement effectué par l'écrivaine dans son art, signifiant à la fois les débuts hésitants et les doutes qu'elles a pu avoir au début de son travail d'écriture, et la caractère existentiel qu'elle finit par accorder à l'écriture, étant un élément constitutif de son identité. Toute l'œuvre de Marguerite Duras peut ainsi se comprendre comme une recherche perpétuelle des mots pouvant dire la place essentielle qu'a occupé l'écriture dans sa vie. Chez Duras, l'écriture est synonyme de passion, dans la mesure où l'activité d'écrire s'inscrit à la limite du pulsionnel : l'écriture s'inscrit jusque dans la chair. On comprend alors que l'écriture répond à un désir inconscient, désir qui n'est jamais atteint, puisque, selon Duras, on en a jamais fini d'écrire. Mais, s'il peut être question de passion de l'écriture chez Marguerite Duras, cette dernière n'est pas à comprendre comme un état de servitude, mais comme étant plutôt le fond sur lequel se déploie le processus créatif, l'écriture en tant que telle. C'est pourquoi, d'ailleurs, « *On ne devrait jamais guérir tout à fait de la passion*.[178] » selon Duras.

Par ailleurs, c'est parce que l'écriture est profondément et fondamentalement solitaire (et bien que Duras ait toujours refusé une lecture simplement biographique de ses œuvres, trop réductrice puisque la fiction tient une place importante dans ses œuvres), que la vie de Duras constitue un ancrage puissant pour son écriture.

---

[177] *Ibid*, p.20.
[178] Marguerite Duras, *Le Ravissement de Lol V. Stein*, Gallimard, 1964, p. 76.

> Dans les histoires de mes livres qui se rapportent à mon enfance, je ne sais plus tout à coup ce que j'ai évité de dire, ce que j'ai dit, je crois avoir dit l'amour que l'on portait à notre mère mais je ne sais pas si j'ai dit la haine qu'on lui portait aussi et l'amour qu'on se portait les uns aux autres, et la haine aussi, terrible, dans cette histoire commune de ruine et de mort qui était celle de cette famille dans tous les cas, dans celui de l'amour comme dans celui de la haine et qui échappe à tout mon entendement, qui m'est encore inaccessible, cachée au plus profond de ma chair, aveugle comme un nouveau-né du premier jour. Elle est le lieu au seuil de quoi le silence commence. Ce qui s'y passe c'est justement le silence, ce lent travail pour toute ma vie. Je suis encore là, devant ces enfants possédés, à la même distance du mystère. Je n'ai jamais écrit, croyant le faire, je n'ai jamais aimé, croyant aimer, je n'ai jamais rien fait qu'attendre devant la porte fermée.[179]

Dans ces quelques lignes, tirées de *L'Amant*, Duras exprime le fait que des éléments de son passé sont tombés dans l'oubli, ils restent inscrits en elle mais lui sont inaccessible. L'écriture est ainsi le moyen de rendre présents ses souvenirs à la pensée, à la conscience. De plus, ce sont principalement des éléments obscurs, ou du moins douloureux, qu'il s'agit de raviver à travers l'écriture pour, peut-être, réussir à les comprendre. L'écrit se fait alors un moyen de saisir le sens de son vécu et de ses émotions. L'écriture se dote, en ce sens d'un caractère introspectif. « *J'ai dit ça un jour, que le sujet du livre, c'est toujours soi. […] il n'y a pas de livre en dehors de ça, en dehors de soi*.[180] » Avec Duras il ne s'agit donc pas tant de trouver comment écrire, que de parvenir à se trouver dans le phénomène de l'écriture. L'écriture se fait la voie d'accès à des aspects essentiels de l'identité. Plus encore, il nous semble que l'écriture incarne une dimension vitale chez Marguerite Duras, vitale dans la mesure où la vie tout entière semble n'être qu'écriture.

> Ça va très loin, l'écriture… Jusqu'à en finir avec. C'est quelquefois intenable. Tout prend un sens tout à coup par rapport à l'écrit, c'est à devenir fou. Les gens qu'on connaît on ne les connaît plus et ceux qu'on ne connaît pas on croit les avoir attendus. C'était sans doute simplement que j'étais déjà, un peu plus que les autres gens, fatiguée de vivre. C'était un état de douleur sans souffrance.[181]

---

[179] Marguerite Duras*, L'Amant*, éd. minuit, 1984, p.34.
[180] Marguerite Duras, « *Comme une messe de mariage* », p.212, article cité par Françoise Barbé-Petit, dans Marguerite Duras, au risque de la philosophie, chapitre VII : « *Butler : défaire le genre, défaire le soi*. », éd. Kimé, 2010, p. 147.
[181] Marguerite Duras, *Écrire*, Gallimard, 1993, p.25.

L'écriture occupe une place centrale pour l'écrivaine, au sein de son être, de son existence ; c'est ce qui s'étend jusqu'à atteindre, voire dépasser, les limites de l'expérience, de la vie. Elle s'inscrit dans la dialectique de la vie et de la mort. Ces lignes donnent d'ailleurs l'impression que la vie toute entière de Duras vient s'axer autour de l'acte d'écrire, à tel point que les relations avec les gens qu'elle connaît en réalité semble en être impactées. L'écriture peut donc façonner notre propre perception du monde, et même se constituer comme exutoire En effet, Duras évoque « *une douleur sans souffrance* » et la fatigue de vivre, ce qui laisse penser qu'elle confère à l'écriture le rôle d'échappatoire face aux expériences négatives de sa vie. Nous pouvons alors, en un sens, considérer l'écriture se fait le remède, pour Duras, à une certaine fatigue existentielle, et que c'est l'écriture qui donne le sens à la vie, et non pas la vie qui procure son sens à l'écriture. « *L'écrit ça arrive comme le vent, c'est nu, c'est de l'encre, c'est de l'écrit, et ça se passe comme rien d'autre se passe dans la vie, rien de plus sauf elle, la vie*.[182] » L'écriture est donc expression (et non pas compréhension) même de la vie, mais d'une manière telle que la vie elle-même vient à se différer en elle. L'écriture c'est à la fois l'expression de la vie dans son cours ordinaire (tout dans la vie est écriture), et la possibilité pour la vie de se différencier pour exprimer également la face cachée de la réalité. Par l'écriture, Duras diffère les éléments de sa vie, opère un glissement entre une réalité intime et la fiction. C'est à travers la dynamique de l'écriture, et sa manière de se présenter à l'auteure, de venir, en un sens, bousculer sa vie, que se construit le style durassien : une écriture qui dit la hâte, le besoin de dire, mais sans jamais vraiment dire. Dans son interview télévisée avec Bernard Pivot, Duras s'exprime à propos de son écriture, de son style, qu'elle qualifie « *d'écriture courante* » :

> L'écriture courante que je cherche depuis si longtemps je l'ai atteinte là [avec L'Amant], maintenant j'en suis sûre. Et que, par écriture courante, je dirais, écriture presque distraite, qui court, qui est plus pressée d'attraper les choses que de les dire, voyez-vous… Mais je parle de la crête des mots, c'est une écriture qui courrait sur la crête des mots, pour aller vite, pour ne pas perdre, parce que quand on écrit c'est le drame, on oublie tout de suite et c'est affreux quelquefois.[183]

Réfléchir sur le processus de l'écrit, c'est, ainsi, tenter de penser ce qu'on ne parvient pas encore à dire, à saisir. Et l'écriture court toujours, sans cesse, elle est comme insatiable,

---

[182] *Ibid*, p. 53.
[183] Marguerite Duras, dans l'interview télévisée « Apostrophes », avec Bernard Pivot, 2_ septembre 1984.

mais de ce fait, l'écriture a comme à peine le temps d'exister. Il n'y a que l'écrit qui reste, qui marque la trace de la dynamique de l'écriture, au sein du livre.

3) La question du livre.

Il apparaît alors que, chez Duras, tout est écriture, et que, donc, tout peut faire littérature. Dans ses réflexions et ses prises de paroles, l'écrivaine relie par moment la question de l'écriture à la question du livre, car si tout est écriture, c'est que tout peut faire livre. Pour ouvrir sur cette question, et comprendre comment le processus d'écriture durassien engendre des implications sur la manière même de concevoir ce qu'est un livre, l'histoire de la mouche présente à la fin d'*Écrire*[184], nous semble une bonne illustration :

> Autour de nous, tout écrit, c'est ça qu'il faut arriver à percevoir, tout écrit, la mouche, elle, elle écrit, sur les murs, elle a beaucoup écrit dans la lumière de la grande salle, réfractée par l'étang. Elle pourrait tenir dans une page entière, l'écriture de la mouche. Alors elle serait une écriture. Du moment qu'elle pourrait l'être, elle est déjà une écriture. Un jour, peut-être, au cours des siècles à venir, on lirait cette écriture, elle serait déchiffrée elle aussi, et traduite. Et l'immensité d'un poème illisible se déploierait dans le ciel.[185]

Tout dans la vie écrit, jusque la mouche (qui se fait d'ailleurs, ici, l'allégorie de cette dynamique d'écriture comme mouvement de vie). Partant du tout du monde pour en arriver à une de ses parties les plus infimes, Duras tend à rendre compte du mouvement de l'écriture dans sa généralité. La mouche renvoie le monde, écrit le monde ; et en retour le monde écrit la mouche, la renvoie à son être. Duras écrit d'ailleurs que la mouche *« a beaucoup écrit dans la lumière de la grande salle, réfractée par l'étang* », jouant sur cette idée de réflexion naturelle pour signifier cette dynamique de renvoi. Il se trouve alors une

---

[184] Snauwaert, Maïté. "Chapitre VI. *Écrire de Marguerite Duras : une poétique de l'illisible*". Stratégies de l'illisible. Presses universitaires de Perpignan, 2005, p.103-122. http://books.openedition.org/pupvd/26964: « Ainsi, à l'échelle du livre, cette histoire en apparence incongrue, sans lien avec le propos général indiqué par le titre, vient en réalité constituer le nœud gordien d'une démonstration de la valeur et du sens de l'activité d'écrire, en tant que condensation symbolique dans et par un bref récit d'une théorie éthique et politique de l'écrire – donc aussi bien sa réalisation. Elle remplit ainsi le rôle d'un exemplum, à un double titre. D'abord, comme récit de l'agonie d'une mouche ordinaire, elle revient à écrire un ordinaire maximal, mais en tant que, comme tel précisément, il est exemplaire d'une éthique de l'écriture pour laquelle rien n'est négligeable, puisqu'il n'existe ni sujets de prédilection seuls dignes d'entrer en littérature, ni limites ou interdits d'autres sortes. »

[185] Marguerite Duras, *Écrire*, Gallimard, 1993, p.44.

écriture de la mouche dès lors que celle-ci se meut, qu'elle occupe un espace (« *elle pourrait tenir dans une page entière* »). Cela suffit, pour Duras, pour qu'il y ait « *écriture de la mouche* ». Les dernières lignes de cette citation portent d'ailleurs toutes la marques du conditionnel, signifiant en cela que l'écriture n'a pas besoin d'être présente pour pouvoir se dire ou être identifiable. De plus, le livre ou « *la page* » se présente comme une condition d'expression pour l'écriture, mais une condition non-suffisante puisqu'elle ne garantit pas la valeur de lisibilité de l'écriture. Ce n'est d'ailleurs pas plus le rôle de l'écriture, qui ne consiste, de manière primaire, qu'en un déchiffrement du graphe. À la lecture, *« l'immensité d'un poème illisible se déploierait dans le ciel.* » Le livre et le lire se pose comme des conditions nécessaires mais non suffisantes de la poétique de l'écriture durassienne. L'utilisation du terme de « *poème* » par Duras n'est pas anodine (d'autant plus qu'il est rarement employé par l'écrivaine) : il ne désigne pas, ici, le genre poétique, mais plutôt la valeur de l'écrit, à savoir la capacité créatrice de l'écriture. L'écriture c'est ce qui est en mesure de continuer à produire de la valeur, à produire du sens, au-delà même de son déchiffrement. L'illisibilité, elle, s'impose comme critère pour que cette valeur de l'écrit reste intacte. Il découle également de cette analyse que le livre n'a pas besoin d'être compris pour remplir son rôle : l'écriture comme la lecture du livre ne suppose ni la pleine compréhension de ce qui est dit, ni même des brides de compréhension. Que l'écrit soit compréhensible, cela marquerait justement la fin de son mouvement ; l'incompréhensible en puissance n'implique pas l'illisible en acte. C'est, donc, le mode même de la compréhension que retravaille Duras.

> C'est curieux un écrivain. C'est une contraction et aussi un non-sens. Écrire c'est aussi ne pas parler. C'est se taire. C'est hurler sans bruit. C'est reposant un écrivain, souvent, ça écoute beaucoup. Ça ne parle pas beaucoup parce que c'est impossible de parler à quelqu'un d'un livre qu'on a écrit et surtout d'un livre qu'on est en train d'écrire. C'est impossible. C'est à l'opposé du cinéma, à l'opposé du théâtre, et autres spectacles. C'est à l'opposé de toutes les lectures. C'est le plus difficile de tout. C'est le pire. Parce qu'un livre c'est l'inconnu, c'est la nuit, c'est clos, c'est ça. C'est le livre qui avance, qui grandit, qui avance dans les directions qu'on croyait avoir explorées, qui avance vers sa propre destinée et celle de son auteure, alors anéanti par sa publication : sa séparation d'avec lui, le livre rêvé, comme l'enfant dernier-né, toujours le plus aimé.
>
> Un livre ouvert c'est aussi la nuit.[186]

[186] *Ibid*, p. 28-29.

Pour comprendre ce qu'est un livre, il nous faut donc prendre en compte la figure de l'écrivain, telle que la définit Marguerite Duras. En effet, dans cette citation Duras réaffirme l'essence paradoxale de l'écrivain, dans la mesure où l'écrivain est à la fois présent dans le livre (puisque c'est de lui que procède le mouvement de l'écriture), et absent (puisque ce n'est pas la parole de l'écrivain qui est écrite). L'écrivain est donc un « non-sens » puisqu'il incarne, dans un même mouvement, la présence et l'absence de la parole. Ainsi, écrire, c'est se taire, « *c'est hurler sans bruit* », ce qui signifie que l'écriture se trouve être un puissant moyen d'expression pour l'écrivain, mais dans les silences de la parole. Dans l'écriture, le silence se fait nécessaire pour que le sens émergent à travers les mots. C'est pourquoi, Duras dit qu'on ne peut pas parler d'un livre qu'on a écrit ou qu'on est en train d'écrire, puisqu'on viendrait, nécessairement, fixer et déterminer un sens à l'écrit, oblitérant, en cela, le sens de ce qui ne se dit pas comme tel, de ce qui ne se montre pas en présence dans l'écrit mais qui n'en est pas pour autant absent. Le livre est donc à comprendre comme une entité autonome. « *Un livre ouvert c'est aussi la nuit* », parce que, dans la nuit, le sens ne tient plus à la capacité d'être perçu, donc de se montrer à un regard. Dans la nuit, les choses, le monde, plus rien ne fait sens sans pour autant avoir véritablement disparu.

> Je crois que c'est ça que je reproche aux livres en général, c'est qu'ils ne sont pas libres. On le voit à travers l'écriture : ils sont fabriqués, ils sont organisés, réglementés, conforme on dirait. Une fonction de révision que l'écrivain a très souvent envers lui-même. L'écrivain, alors, il devient son propre flic. J'entends par là la recherche de la bonne forme, c'est-à-dire de la forme la plus courante, la plus claire et la plus inoffensive.
> […]
> Je ne sais pas ce que c'est un livre. Personne ne le sait. Mais on sait quand il y en a un. Et quand il n'y a rien, on le sait comme on sait qu'on est, pas encore mort.[187]

La conception durassienne de l'écriture et, ainsi, du livre, s'impose comme une remise en question de la conception traditionnelle du livre et de toutes les normes qui l'accompagnent. La « recherche de la bonne forme » implique la non-liberté du livre, une aliénation de l'écriture, qui ne se trouve plus être simplement elle-même, mais codifiée et, en cela, déformée dans son expressivité naturelle ou originelle. Selon Duras, il serait

[187] *Ibid*, p. 34.

même illusoire de penser savoir ce qu'est un livre et, donc, de déterminer les normes qui le régissent. On ne peut pas savoir ce qu'est un livre (c'est-à-dire déterminer son essence de manière objective), mais on sait quand il y en a un, ce qui relève de la connaissance intuitive (le savoir correspond au sentir : on pourrait dire, en ce sens, qu'on *sait* qu'il y a un livre quand on *sent* qu'il y en a un).

Sur cette question du livre, il nous semble pertinent de convoquer la réflexion derridienne autour de cette même question. En effet, chez Duras comme chez Derrida, c'est autour de la question de la forme que se déploie la remise en cause de la conception traditionnelle du livre, et plus généralement, de l'écrit. Il a été établi, avec Derrida, que l'écriture est fondamentalement instable, du fait que le sens n'est jamais fixe et définitif. Le livre, renvoyant à une entité close sur elle-même, Derrida lui préfère la notion de texte. Si Duras, elle, continue de parler du livre, c'est dans un sens qui nous semble converger avec celui du texte derridien. On retrouve d'ailleurs, chez l'écrivaine comme chez le philosophe, la même dialectique de présence-absence du sens, qui témoigne de cette nécessité, pour l'écriture, de se différencier toujours. Le mouvement de l'écriture et sa problématique du silence n'est pas sans rappeler la problématique de la trace et de ses frayages. Ainsi, de même que pour Duras, écrire c'est se taire, pour Derrida, « *écrire, c'est se retirer*[188] ».

[188] Jacques Derrida, *L'écriture et la différance,* Seuil, 1967, p.335.

Conclusion

Nous avons donc souhaité, dans cette étude, nous intéresser à la question de l'écriture, et plus particulièrement à la relation qui unit l'écriture et l'existence. C'est, ainsi, la conception derridienne de l'écriture, comprise comme différance, qui a ouvert l'analyse, dans la perspective de rendre compte, non seulement du caractère originaire de l'écriture, mais aussi du mouvement même de l'écriture, qui n'est autre que celui de la vie. Toute l'entreprise derridienne part de l'idée selon laquelle la métaphysique se serait fourvoyée dès son origine en accordant la primauté du langage à la parole plutôt qu'à l'écriture. C'est, donc, en réaffirmant la puissance et la primauté de l'écriture, contre la métaphysique, que Derrida parvient à sa théorie de la différance.

> S'il y a une certaine errance dans le tracement de la différance, elle ne suit pas plus la ligne du discours philosophico-logique que celle de son envers symétrique et solidaire, le discours empirico-logique. Le concept de jeu se tient au-delà de cette opposition, il annonce, à la veille et au-delà de la philosophie, l'unité du hasard et de la nécessité dans un calcul sans fin.[189]

La différance vient traduire le jeu des différences à l'œuvre dans l'existence, c'est-à-dire le mouvement même de la vie. Dans cette théorie de l'écriture, il y a un concept qui occupe une place centrale : la trace. C'est, en effet, en termes de trace, et non plus

[189] Jacques Derrida, *Marges*, « Différance », p.7. Il est à noter que l'expression « le hasard et la nécessité » est celle utilisé par Jacques Monod, pour désigner le concept même de vie, mais déjà Démocrite que selon lui tout ce qui existe se trouve être le fruit du hasard et de la nécessité.

simplement de signes que Derrida nous amène à penser l'écriture. La trace désigne à la fois la présence d'une absence et l'absence de la présence. Ce concept permet à Derrida de remettre en cause le concept de signe qui ne permet pas, selon lui, de rendre compte de la nature instable et indéterminée du sens. Ainsi, d'une manière générale : « *La trace engage la compréhension métaphysique de la vérité comme ressemblance et fidélité de la représentation au représenté*.[190] » La trace permet de remettre en question la fidélité de notre perception du monde et du sens que nous lui conférons, à savoir en accord avec la nature véritable du monde. Le jeu de la différance, c'est ce qui annonce la vie, dans toutes ses possibilités. Ainsi, l'écriture (ou la différance) se fait le mouvement de la volonté : volonté de dire ce qui ne peut se laisser dire, volonté de dire la présence originaire du monde, quand bien même cela est impossible. Plus fondamentalement, la théorie derridienne repose sur une critique de la présence, à savoir que Derrida réfute l'idée selon laquelle le sens se donnerait de manière pleine et entière en présence, que l'être même de toute chose ne se donne qu'en présence. L'être qu'il s'agit de penser, avec la différance, doit s'entendre comme sous rature pour Derrida, et c'est pourquoi, la théorie de la différance doit s'entendre comme une remise en question du concept même d'existence. En se questionnant sur l'écriture, c'est également sur les différents pans du concept d'existence que réfléchit Derrida.

C'est autour de cette notion de présence que se dessinent les principaux points de convergences entre la théorie derridienne de l'écriture comme différance et l'écriture proprement durassienne, définie comme écriture de la différenciation. En effet, ce terme de différenciation permet de rendre compte de ce même jeu autour des notions de présence et d'absence, au sein des récits, et plus généralement des œuvres, de Marguerite Duras. Les nombreux silences, les thématiques du vide et de l'oubli, la métaphore de la ruine signifiant aussi la présence de ce qui manque, tous ces procédés permettent à l'écrivaine de rendre présent un sens qui ne peut être dit, donc, qui ne peut véritablement se donner en présence. L'écriture, pour Duras, c'est également le moyen de différer ses histoires et les évènements à partir desquels elle écrit, de ne pas en figer le sens, et par là même, de les rendre continuellement vivants. L'écrit, c'est également un acte passionnel pour Duras, et cette passion vient rythmer toute son œuvre : l'écrivaine, comme le serait le sujet d'une passion amoureuse, oscille entre le désir de s'affranchir de l'écriture et le

[190] Romain Couderc, « L'écriture de la trace », 2021, p.489.

fait de se complaire dans cette activité. L'écriture, c'est, donc, à la fois ce qui vient structurer la vie de Marguerite Duras et ce qui est, pour elle, une cause de souffrance. Cette souffrance, nous la retrouvons dans la solitude que prône l'écrivaine. « *Écrire, c'était la seule chose qui peuplait ma vie et qui l'enchantait. Je l'ai fait. L'écriture ne m'a jamais quittée*.[191] » L'écriture ayant une dimension passionnelle, il apparaît alors que, dans l'acte même d'écrire, pour Duras, se trouve, en un sens, une absence de différenciation entre le sujet et l'objet, entre l'écrivaine et l'écriture.

Nous ne souhaitons pas, ici, faire de l'écriture durassienne un exemplum de la théorie derridienne. Malgré les similitudes entre les deux conceptions de l'écriture, et bien qu'il nous semble éclairant (du moins pertinent) de venir confronter Jacques Derrida et Marguerite Duras, autour de ce rapport entre écrire et exister. Chacune des deux conceptions de l'écriture conserve son originalité. L'une des divergences principales entre l'écriture de la différenciation et l'écriture de la différance tient dans l'acte même de théoriser l'écriture. La perspective derridienne reste la construction d'une grammatologie, c'est-à-dire d'une science de l'écriture, tandis que pour Duras, l'écriture doit échapper à toute théorisation, donc à toute « formalisation ». L'écrit durassien reste profondément ancré dans l'expérience (en général, mais aussi, plus spécifiquement à celle de l'écrivain, donc à celle d'un sujet), alors que Derrida considère que l'écriture se situe dans un au-delà, renvoie à l'origine de l'origine. Derrida, comme Marguerite Duras, travaillent tous deux à déconstruire notre perception du monde (notamment en se jouant des structures binaires héritées de la métaphysique : absence/présence, visible/invisible, mémoire/oubli, vie/mort, etc.)

D'une manière plus générale, et en dernière instance, cette étude nous permet donc, non seulement de reconsidérer l'écriture dans sa dynamique propre et dans sa dimension existentielle, mais également de venir confronter sur un même sujet philosophie et littérature. En effet, le rapport entre philosophie et littérature est caractérisé, depuis l'Antiquité, par une tension, une dialectique, où la philosophie se ferait la figure de la raison et la littérature (plus précisément la poésie) celle des émotions. L'intérêt de la philosophie derridienne, dans cette perspective, tient à la volonté de déconstruire ce rapport, et de revaloriser, en cela, le texte. L'écriture derridienne est,

[191] Marguerite Duras, *Écrire*, Gallimard, 1993, p. 15.

d'ailleurs, très littéraire, nous pouvons même dire quasi-poétique, dans la mesure où il se joue du sens, par exemple, avec l'usage de la métaphore. L'écriture derridienne est elle-même métaphorique. Derrida travaille donc à réintégrer l'écriture (et en cela l'écriture littéraire) à la philosophie, c'est le mouvement même de la déconstruction qui opère, dans l'optique d'abolir les frontières entre philosophie et littérature. Duras, également, brouille les frontières entre la littérature et la théorie, à savoir que son écriture comporte une portée métalittéraire : avec Duras, nul besoin véritable de faire de la théorie, il suffit d'écrire. Il apparaît, ainsi, que philosophie et littérature viennent ici se rejoindre pour signifier la puissance de l'écrit et son rapport à l'existence.

Bibliographie

Corpus Primaire

Derrida Jacques , *L'Écriture et la Différence*, seuil, 1967.

Derrida Jacques , *De la grammatologie*, éd. de minuit, 1967.

Derrida Jacques , *La Voix et le Phénomène*, Paris, PUF, 1967.

Derrida Jacques , *Marges, de la philosophie*, éd. de minuit, 1972.

Derrida Jacques, *Introduction à L'origine de la géométrie* de Husserl, PUF, 1961.

Duras Marguerite , *Moderato cantabile*, éd. de minuit, 1958, [2008].

Duras Marguerite , *Le Ravissement de Lol V. Stein*, Gallimard, 1964, [1976].

Duras Marguerite, *Le Vice-consul*, Gallimard, 1966.

Duras Marguerite , *Détruire, dit-elle*, éd. minuit, 1969.

Duras Marguerite, *L'Amour*, Gallimard, 1971.

Duras Marguerite, *India Song*, Gallimard, 1973, [film, 1975].

Duras Marguerite , *Écrire*, Gallimard, 1993.

Duras Marguerite , *L'été 80*, éd. minuit, 1980, [2008].

Corpus secondaire

Adler Laure, *Marguerite Duras*, Gallimard, 1998.

Duras Marguerite, *La Maladie de la Mort*, éd. de minuit, 1982.

Duras Marguerite, *L'Amant*, éd. de minuit, 1984.

Duras Marguerite, *Un barrage contre le pacifique*, Gallimard, 1978.

Duras Marguerite, *Les petits chevaux de Tarquinia*, Gallimard, 1953, [1981].

Duras Marguerite, *Son nom de Venise dans Calcutta désert*, 1976.

Duras Marguerite, *La Femme du Gange*, 1974.

Corpus théorique

Couderc Romain, « L'écriture de la trace », 2021, (thèse doctorale).

Goddard Jean-Christophe, « Œuvre et déconstruction : Jacques Derrida et Antonin Artaud. », *Derrida et la déconstruction*, PUF, 2005.

Grondin Jean, « La définition derridienne de la déconstruction », *Le tournant herméneutique de la phénoménologie*, PUF, 2003, p.103-118.

Mion Didier, « Une passion, celle d'écrire chez Marguerite Duras », *Champs Psy*, n°57, 2010.

Raymond Charles, « Déconstruction et littérature (Glas, un guide de lecture) », *Derrida la déconstruction*, PUF, 2005.

Safranek Ingrid, "L'écriture paradoxale de Marguerite Duras", Les cahiers du CEDREF, 1990, p.111-122, https://doi.org/10.4000/cedref.1412 .

Artous-Bouvet Guillaume, « Littérature et déconstruction », *Poésie*, n°122, p.235-249, 2007.

Blot-Labarrère Christiane, « Allegro furioso ou les colères du vice-consul », *Roman 20-50*, vol. 2, no. 3, 2006, pp. 15-26.

Bogeart Sophie, « Les chantiers de l'écriture durassienne : une poétique de l'inachevable », Revue LIGEIA*, Dossier sur l'art*, n°101, p.155-162, 2010, [en ligne sur Cairn : https://doi.org/10.3917/lige.101.0155].

Birman, Joel. « Écriture et psychanalyse : Derrida, lecteur de Freud », *Figures de la psychanalyse*, vol. 15, no. 1, 2007, pp. 201-218.

De Chalonge Florence, *« Le ravissement de Lol V. Stein, Le Vice-consul, India Song de Marguerite Duras* », Les pléiades du cycle indien, « Roman 20-50 », 2006.

Decout Maxime, « Marguerite duras : du non-dit au nom-dit », *Revue d'étude du roman des XXe et XXIe siècles*, n°57, p.143-158, 2014.

Tomiche Anne, « Récits de mémoire. Du ravissement de la mémoire à la mémoire en partage », *Roman 20-50*, vol. 2, no. 3, 2006, pp. 93-107.

Table des matières

Introduction..... 5
Première partie: La théorie déconstructionniste de l'écriture chez Derrida. 13
Chapitre I : Rendre à l'écriture sa primauté : critique du caractère originaire de la phonè. 13
1) La question de l'origine. 13
2) Remise en question de l'importance de la phonè : analyse de la différence entre signe expressif et signe indicatif. 23
Chapitre II : La force de l'écriture. 31
1)L'écriture comme pratique significationnelle dynamique. 31
2) Écriture de la folie ou folie de l'écrit. 38
3) L'écriture comme lieu de la différance. 48
Chapitre III : La grammatologie : la science de l'écriture comme différance. 53
1) L'écriture comme supplément et espacement. 54
2) La grammatologie et son origine : dépasser la réflexion onto-phénoménologique. 57
3) Trace et archi-trace. 60
4) Ecriture et Archi-écriture. 63
5)Définir la différance et son rapport à l'existence. 65
Deuxième partie: Écrire et détruire avec Marguerite Duras : l'existence en question dans la différenciation. 71
Chapitre I : Les personnages durassiens 73
1) Le nom dit le non-dit : la dénomination comme acte du différer. 73
2)Les rapports entre les personnages comme lieu de la différenciation. 78
a)Les relation triangulaires. 78
b) Le rapport à l'altérité : des personnages en marges. 80

Chapitre II : Une écriture de la ruine, du vide : le différer au cœur de l'intrigue et de la construction du récit..... 87
1) La différenciation temporelle : la survivance du passé et de la mémoire oubliée.. 87
2) Une différenciation de la narration..... 93
a) Le dérangement de la narration..... 93
b) Le déplacement du narrateur au sein du récit..... 95
3) La différenciation de l'écriture : écrire le vide, la ruine..... 98
a) Le trou de l'écriture..... 98
b) Le débordement textuel..... 101

Chapitre III : L'écriture comme processus de création : le phénomène de l'écriture différée..... 105
1) Le mouvement de l'écriture et son fondement paradoxal..... 105
2) L'écrit et sa dimension existentielle : écriture et solitude..... 108
3) La question du livre..... 113

Conclusion..... 117
Bibliographie..... 121
Corpus Primaire..... 121
Corpus secondaire..... 122
Corpus théorique..... 122
Table des matières..... 124