

**DE LA JOUISSANCE AU « JOUIS-SENS »
Le jeu de mots dans l'œuvre de Jacques Derrida**

D i s s e r t a t i o n
zur
**Erlangung des akademischen Grades
Doktor der Philosophie
in der Philosophischen Fakultät
der Eberhard Karls Universität Tübingen**

vorgelegt von

Brendon WOCKE

aus

Johannesburg, South Africa

2017

**Gedruckt mit Genehmigung der Philosophischen Fakultät
der Eberhard Karls Universität Tübingen**

Dekan: Prof. Dr. Jürgen Leonhardt

Hauptberichterstatter: Dorothee Kimmich,

Mitberichterstatter: Jonathan Pollock

Tag der mündlichen Prüfung: 28.6.2013

Universitätsbibliothek Tübingen, TOBIAS-lib

ÉCOLE DOCTORALE INTER-MED

Développement des Dynamiques Spatiales,
Transfrontalières et Inter-Culturelles

École Doctorale INTER-MED
Université de Perpignan Via Domitia
52 Avenue Paul Alduy
66860 Perpignan Cédex 09

ATTESTATION

Conformément à l'article 8 « *L'intégrité dans la recherche scientifique (lutte contre le plagiat)* » de la CHARTE DES THÈSES approuvée le 27 mai 2011 par le conseil d'administration de l'UPVD, cette attestation est à compléter, à signer et à remettre à la DRV par l'étudiant(e) avec la demande de soutenance de thèse.

Je soussigné(e),

certifie être l'auteur de cette thèse de pages, avoir moi-même effectué les recherches qui la sous-tendent, et atteste que cette thèse n'a pas déjà été soutenue dans le cadre d'une autre École doctorale. Toute phrase ou paragraphe empruntés au travail d'un autre (avec ou sans changements mineurs) et cités dans cette thèse apparaissent entre guillemets, et cet emprunt est reconnu précisément par une référence à l'auteur, à l'ouvrage et à la page cités.

Je suis conscient(e) que le plagiat –l'emploi de tel ou tel écrit sans le reconnaître– peut se traduire par l'interdiction de soutenir la thèse ou son invalidation et des sanctions pénales. J'affirme également qu'à l'exception des emprunts dûment reconnus, cette thèse constitue un travail personnel.

Spécialité du doctorat :

DATE :

Signature de l'étudiant(e) :

Résumé en français

La portée centrale de cette thèse repose sur une étude des jeux de mots au sein de l'œuvre de Jacques Derrida à travers l'optique de la jouissance textuelle. Le point de départ est le constat qu'il est possible de mieux considérer le texte derridien en termes littéraires qu'en termes philosophiques. De ce fait, la thèse s'ouvre avec une étude de l'écriture derridienne comme, d'après Barthes, ce que nous pouvons nommer un texte de jouissance – un texte qui met en avant une forme d'écriture inouïe, brisant les limites des formes traditionnelles. Elle soutient une analyse de la façon dont les jeux de mots derridiens dévoilent une esthétique de la joie et de la jouissance. Ceci fait référence, et au *jouis-sens* tel que Lacan le conçoit, à travers lequel nous pouvons comprendre (avec Kristeva) la multiplication de sens au cœur de l'expression derridienne, et au sens jouissant de la « philosophie poétique » de Derrida qui renvoie au « gai savoir » de Nietzsche. La question ultime est celle d'une philosophie sous-jacente de la joie et du plaisir de l'expression « poétique » qui s'exprime implicitement par les jeux de mots derridiens. Loin d'être une philosophie purement idéaliste, la thèse donne une vision de l'œuvre de Derrida en tant que philosophie matérialiste de la production textuelle, le style derridien se trouvant ainsi caractérisé comme l'expression d'une chora sémiotique.

Résumé en anglais

The central thrust of this thesis lies in a study of wordplay in the work of Derrida, seen through the optic of textual "*jouissance*". The starting point of the thesis is the realisation that it is perhaps better to consider Derrida's writing in literary as opposed to in philosophical terms. In so doing, this thesis opens with a study of Derrida's writing in terms of, following Barthes, we can consider to be a "*texte de jouissance*," a text which foregrounds an unexpected form of writing, breaking with tradition. The thesis undertakes an analysis of the manner in which Derrida's wordplay evokes an aesthetic of joy and of "*jouissance*". This refers to both the notion of "*jouis-sens*" as understood by Lacan, through which, we can understand (with Kristeva) the multiplication of meaning at the heart of Derrida's expressive style, as well as to Derrida's "poetic philosophy" which recalls Nietzsche's "gay science." The ultimate question is that of an underlying philosophy of joy and of the pleasure of "poetic" expression which is implicitly articulated through Derrida's wordplay. Far from being a purely idealistic philosophy, this thesis offers a vision of Derrida's work as a philosophy concerned with the material aspects of textual production, Derrida's style can thus be characterised as the expression a *semiotic chora*.

Remerciements

Je voudrais d'abord exprimer ma reconnaissance au doctorat *Erasmus Mundus Cultural Studies in Literary Interzones*, et aux institutions académiques organisatrices et partenaires de ce doctorat innovant et dynamique, pour m'avoir apporté leur confiance durant mon projet de thèse.

Je remercie mes directeurs de recherches, les professeurs Jonathan Pollock (de l'Université de Perpignan) et Dorothee Kimmich (de l'Université de Tübingen) pour le partage de leurs expertises, leurs encouragements et leur soutien. Je remercie également professeur Camille Dumoulié (de l'Université de Paris Ouest Nanterre La Défense) pour ses commentaires et pour les discussions qui, à un moment critique de la rédaction de la thèse, ont ouvert de nouvelles perspectives à cette étude.

Un très grand merci aux professeurs J. Hillis Miller (University of California, Irvine), Thomas Dutoit (de l'Université Charles-de-Gaulle - Lille III) et Francesca Manzari (de l'Université d'Aix-Marseille) qui ont accepté de participer au jury.

Je suis particulièrement très reconnaissant, envers Guillaume Richard et aussi Marie Borghetti pour les lectures et les corrections qu'ils ont proposées : leur aide précieuse a beaucoup contribué à l'aboutissement de ce travail.

À ma famille, à mes amis, revient ma gratitude pour leur soutien pendant ces trois années de thèse. Enfin, je voudrais exprimer ma profonde gratitude à mes professeurs de français au lycée et à l'Université de Kwa-Zulu Natal en Afrique du Sud : Lea Matagne, Jacqueline Machabéïs et Francesca Balladon, dont leur initiation à la beauté de la langue française ainsi qu'aux œuvres littéraires et philosophiques du monde francophone m'ont lancé sur la voie aboutissant à cette thèse.

Sommaire

Introduction	7
Chapitre 1 : La jouissance du texte derridien : un aperçu général	22
Chapitre 2 : La poétique du texte de jouissance derridienne : le jeu de mots	35
Chapitre 3 : L'esthétique de la jouissance et la joie du jeu.....	73
Chapitre 4 : Le jouis-sens du texte derridien	84
Chapitre 5 : La jouissance et le procès significatif : la chora sémiotique de Kristeva.....	123
Chapitre 6 : Le savoir poétique, le jouis-sens et la joie.....	207
Conclusion : Jouissance, jouis-sens, jeu-ouï-sens : la puissance créative de la poétique derridienne.....	225
Bibliographie	232
Index.....	242

Introduction

Il est possible que l'histoire de la poétique derridienne, de son style et de ses jeux de mots, commence avec celle de la déconstruction, lors du célèbre colloque d'octobre 1966 « *The Languages of Criticism and the Sciences of Man* » à l'université de Johns Hopkins de Baltimore. À cette occasion, Derrida prononçait son discours « La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines », marquant un des événements clé de la naissance du « poststructuralisme »¹ et de l'entrée de la *French Theory*² aux États-Unis. Derrida y constate une rupture dans la notion de « centre », ce qui dans le discours structuraliste, détermine la consistance de ce système de pensée. C'est dans ce décentrement que la structure s'ouvre au jeu :

Dès lors, on a dû sans doute commencer à penser qu'il n'y avait pas de centre, que le centre ne pouvait être pensé dans la forme d'un état présent, que le centre n'avait pas de lieu naturel, qu'il n'était pas un lieu fixe, mais une fonction, une sorte de non-lieu dans lequel se jouaient à l'infini des substitutions des signes. C'est alors le moment où le langage envahit le champ problématique universel ; c'est alors le moment où, en l'absence de centre ou d'origine, tout devient discours – à condition de s'entendre sur ce mot – c'est-à-dire système dans lequel le signifié central, originaire ou transcendantal, n'est jamais absolument présent hors d'un système des différences. L'absence de signifié transcendantal étend à l'infinie le champ et le jeu de la signification.³

Ainsi, Derrida met l'accent sur le jeu conceptuel des œuvres philosophiques, évoquant « la critique nietzschéenne de la métaphysique », ainsi que « la critique freudienne de la présence à soi » et « la destruction heideggérienne de la métaphysique, de l'onto-théologie de la détermination de l'être comme présence »⁴. Il marque la façon dont « le langage envahit le champ problématique universel », faisant alors comprendre comment l'expression textuelle peut trahir les assises implicites d'un texte. Mais Derrida ouvre également le champ à une nouvelle économie d'expression, soulignant comment le langage, en tant que poésie et en tant que jeu de mots « envahit le champ problématique universel ». Au contraire de la pensée « négative, nostalgique, coupable », il revendique « la pensée du jeu dont l'affirmation nietzschéenne, l'affirmation joyeuse du jeu du monde et de l'innocence

¹ Benoît Peeters, *Derrida*, Paris, Flammarion, 2010, pp. 209-11.

² François Cusset, *French Theory : Foucault, Derrida, Deleuze & Cie et les mutations de la vie intellectuelle aux États-Unis*, Paris, Éditions La Découverte, 2003 (2005), pp. 38 - 42.

³ Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, Points Essais, Paris, Éditions du Seuil, 1967 (2000), p. 411.

⁴ *Ibid.*, p. 412.

du devenir [...] serait l'autre face »¹. C'est-à-dire que le langage envahit doublement « le champ problématique universel » de la philosophie, en ce qui concerne la forme de l'analyse ainsi que celle de l'expression philosophique. Derrida prête une nouvelle attention à la lecture, autant qu'à l'écriture. De la même manière, son œuvre incontournable, *De la grammatologie*, évoque dans un véritable « manifeste d'une révolution philosophique antilogocentrique »² une critique déterminée des concepts métaphysiques ainsi qu'un programme qui vise la formation des « nouvelles écritures qu'elles soient littéraires ou théoriques »³. La poétique de l'œuvre derridienne s'annonce au même titre que sa portée philosophique, le plus souvent associée à la notion de déconstruction, mais aussi à la notion de trace. Visant à comprendre un texte de son intérieur, cherchant les contradictions, l'hétérogénéité, les tensions et le fonctionnement de la pensée du texte même, la déconstruction (bien qu'elle résiste à une définition exhaustive) est la face philosophique de l'écriture derridienne. De cette façon, nous avons souvent interprété la poétique de l'œuvre derridienne en fonction de sa philosophie, considérant comment la forme de son écriture reflète le procès de la déconstruction de façon performative, et tient donc de la même histoire intellectuelle et conceptuelle⁴.

Mais ce qui fait la particularité et la singularité de l'œuvre derridienne est le rapport qu'il entretient avec le langage, et plus précisément, sa relation avec la langue française. Comme le dit Derrida : « toujours, je l'avoue, je me rends à la Langue »⁵. La forme de l'expression de son œuvre peut donc se penser comme une performativité théorique et déconstructive, mais également comme une esthétique à part entière. C'est une poétique qui creuse les pouvoirs créatifs de la langue et qui amène l'expression philosophique à ses limites littéraires. *Le monolinguisme de l'autre* témoigne de l'importance capitale de la littérature et des formes littéraires de l'expression pour Derrida :

Quelques années plus tard, dans le sillage encore brillant de cet étrange moment de gloire, j'ai été comme harponné par la littérature et par la philosophie française, l'une et l'autre, l'une ou l'autre : flèches de métal ou de

¹ *Ibid.*, p. 427.

² Francesca Manzari, *Ecriture derridienne : entre langage des rêves et critique littéraire*, Berne, Peter Lang, 2009, p. 4.

³ Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Paris, Éditions de Minuit, 1967, p. 130.

⁴ Francesca Manzari met en évidence la relation entre l'écriture derridienne et les notions de déconstruction et de trace de façon nette et succincte, dans l'introduction de son œuvre. Manzari, *Ecriture derridienne : entre langage des rêves et critique littéraire*, *op. cit.*, pp. 1-15.

⁵ Jacques Derrida, *Le monolinguisme de l'autre ou la prothèse d'origine*, Incises, Paris, Galilée, 1996, p. 80.

bois, corps pénétrant de paroles enviabiles, redoutables, inaccessibles alors même qu'elles entraient en moi, phrases qu'il fallait à la fois s'approprier, domestiquer, *amadouer*, c'est-à-dire aimer en enflammant, brûler (l'*amadouer* n'est jamais loin), peut être détruire, en tout cas marquer, transformer, tailler, entailler, forger, greffer au feu, faire venir autrement, autrement dit, à soi en soi.¹

Comme lui, l'œuvre de Derrida est harponnée par la littérature autant qu'elle est déterminée par la philosophie. La littérature et surtout l'expression littéraire pénètrent au plus profond de l'esthétique, la structure de sa phrase et le jeu de ses mots. Il avance par la domestication de la langue, pliant la forme et les syllabes dans les jeux de mots qui révèlent autant les influences (« phrases qu'il fallait à la fois s'approprier, domestiquer, *amadouer*, ») que la puissance du langage et de l'expression poétique. Tout est question d'une autre économie d'expression, de faire venir les mots et les phrases de la philosophie « autrement », de les « greffer au feu » de la littérature. Derrida cherche à rendre accessible ce qui ne l'était pas ; il évoque des paroles « enviabiles » qui étaient « inaccessibles alors même qu'elles entraient en moi », son œuvre étant en quelque sorte une tentative pour libérer ses phrases. C'est une libération du pouvoir inhérente au langage qui est tant une esthétique de joie qu'une esthétique de la recherche et de l'expression philosophique :

Chaque fois que j'écris un mot, tu entends, un mot que j'aime et que j'aime écrire, le temps de ce mot, l'instant d'une seule syllabe, le chant de cette nouvelle internationale se lève alors en moi.²

La démarche derridienne que nous considérons ici a lieu à l'intérieur de la langue, et même à l'intérieur de la langue française, le lieu des paroles « enviabiles, redoutables » qu'il faut transformer, greffer, forger, éventuellement apprivoiser, mais surtout aimer. L'œuvre derridienne s'écrit dans l'amour de la langue française, dans le sillage de son monolinguisme, dans le royaume intime de la mémoire la plus profonde et de son identité propre. C'est alors une œuvre doublement intime, née de la relation profonde entre Derrida et la langue française, mais aussi de la relation de sa langue propre, dans la mesure où Derrida creuse la puissance intérieure de la langue :

Mais cette intimité déconcertante, ce lieu « à l'intérieur » du français, voilà qu'il n'a pas pu ne pas inscrire dans le rapport à soi de la langue, dans son auto-affection, si on peut dire, un dehors absolu, une *zone* hors la loi, l'enclave clivée d'une référence à peine audible ou lisible à cette *tout autre*

¹ *Ibid.*, p. 84.

² *Ibid.*, p. 107.

avant-première langue, à ce degré *zéro-moins-un* de l'écriture qui laisse sa marque fantomatique « dans » ladite monolangue. C'est là encore un phénomène singulier de traduction. Traduction d'une langue qui n'existe pas encore, et qui n'aura jamais existé, dans une langue à l'arrivée donnée. Cette traduction se traduit dans une traduction interne (franco-française) jouant de la nonidentité à soi de toute langue. En jouant et en jouissant.¹

Nous voyons ainsi comment Derrida, dans la forme et l'expression de son œuvre, traduit « ce degré *zéro-moins-un* de l'écriture qui laisse sa marque fantomatique » au sein de la langue française. La traduction se passe en termes esthétiques, à travers la poétique de son expression. Pour Barthes, si *Le degré zéro de l'écriture* repose sur le rapport entretenu entre l'écrivain et la société ainsi que sur l'histoire de la forme de l'écriture et de son expression, elle « atteint aujourd'hui un dernier avatar, l'absence »². C'est-à-dire que le « degré *zéro-moins-un* de l'écriture » évoqué par Derrida est sous-jacent au *degré zéro de l'écriture* auquel Barthes fait référence. À la neutralité du style, ce qui est l'« écriture blanche » ou le *degré zéro*, Derrida propose une traduction, interne à la langue, qui rend sensible son champ primordial, une « avant-première langue » (*zéro-moins-un*) joyeuse et jouissante. Mais ce que Derrida révèle n'est pas seulement du domaine intime de sa relation avec la langue française, bien que son écriture porte en grande partie sur son propre *monolinguisme*. Ses écrits témoignent du pouvoir et de la créativité inhérents et implicites à la langue française, et même à toute langue ; Derrida dévoile un *monolinguisme* plus général. Il nous montre comment cette force inouïe, cachée derrière la surface des orthodoxies neutralisantes du style, peut se déployer au sein de l'écriture philosophique en « jouant et en jouissant » avec les notions et les concepts afin de les reconstituer dans une autre économie d'expression.

Dans *Points de suspension*, Derrida évoque son plaisir d'écrire au cours de l'entretien avec Didier Cahen intitulé « « Il n'y a pas *le* narcissisme » (autobiophotographies) ». Didier Cahen remarque qu'il ressent toujours « beaucoup de plaisir, de plaisir d'écrire, parfois même un certain ludisme » dans le texte derridien. C'est un des rares moments où Derrida considère le plaisir du texte derridien (même si nous le qualifions plutôt comme un texte de jouissance et de joie). De ce fait, l'entretien mérite d'être longuement cité :

¹ *Ibid.*, p. 123.

² Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture: suivi de Nouveaux essais critiques*, Points Essais, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 11.

C'est une question très difficile. Pour aller au plus sûr, je dirai qu'il faut bien que je prenne un certain plaisir à la philosophie, à une certaine manière de faire de la philosophie. Il y a beaucoup de philosophies et de livres de philosophie qui m'ennuient terriblement, que je n'aime pas lire, devant lesquels j'ai beaucoup de résistance. J'essaie de trouver une certaine économie de plaisir dans ce qu'on appelle la philosophie. Votre question disait : plaisir d'écrire. Oui, en prenant ce mot « écrire » avec beaucoup de précaution. Par exemple, je ne crois pas - contrairement peut-être à ce que certains auraient tendance à croire - prendre beaucoup de plaisir à écrire, c'est-à-dire à me trouver devant une feuille de papier et à faire des phrases. J'aurais même plutôt une certaine aversion immédiate pour la chose. En revanche, et aussi contrairement à ce que certains croiraient, j'aime *parler* la philosophie. Par exemple, j'aime enseigner, dans certaines conditions, la philosophie. Bien sûr, c'est aussi une écriture ; c'est une certaine forme d'écriture : je n'aime pas beaucoup improviser sauf dans des situations très favorables (pas celle-ci !), mais j'aime une certaine manière de parler la philosophie qui, pour moi, est une manière d'écrire. Et je crois que dans ce que j'écris au sens de la graphie ou de la publication, l'expérience de la voix, du rythme, de ce qu'on appelle la parole se marque toujours. J'insiste sur ce point parce que, en général, pour ceux du moins qui s'intéressent à ce que je fais, on me présenterait plutôt comme quelqu'un qui est pour l'écriture, un homme d'écriture plutôt que de parole. Or c'est faux ! Oui, c'est faux. Simplement, je pense que le concept d'écriture a maintenant été suffisamment transformé pour qu'on ne se laisse pas prendre à cette opposition un peu triviale entre la parole et l'écriture.

Alors plaisir, oui, mais, vous savez, le plaisir est une chose très compliquée. Le plaisir peut s'accumuler, s'intensifier à travers une certaine expérience de la peine, de l'ascèse, de la difficulté, de l'impasse, de l'impossibilité ; donc, plaisir, oui, sans doute, mais il faudrait pour vous répondre sérieusement et philosophiquement ouvrir tout un discours sur le principe du plaisir, sur l'au-delà du principe du plaisir, etc.¹

Pour nous, le discours que Derrida souhaite ouvrir « sur le principe du plaisir, [et] sur l'au-delà du principe du plaisir » au sein de l'économie de l'expression, est celui de la jouissance textuelle (ce qui est au-delà du principe de plaisir). Avec la poétique de son œuvre, c'est ce discours implicite que nous étudions au sein de cette thèse.

Bien que sa relation particulière à la langue française fasse partie de la force de son œuvre, la poétique qui donne forme à son expression est néanmoins au cœur de ce que nous pouvons considérer comme la nature polémique du texte². Cette

¹ Jacques Derrida, *Points de suspension*, Elizabeth Weber (éd.), Paris, Galilée, 1992, pp. 210-11.

² « Peut-être la méditation patiente et l'enquête rigoureuse autour de ce qui s'appelle encore provisoirement l'écriture, loin de rester en deçà d'une science de l'écriture ou de la congédier hâtivement par quelque réaction obscurantiste, la laissant au contraire développer sa positivité aussi loin qu'il est possible, sont-elles l'errance d'une pensée fidèle et attentive au monde irréductiblement à venir qui s'annonce au présent, par-delà la clôture du savoir. L'avenir ne peut s'anticiper que dans la forme du danger absolu. Il est ce qui rompt absolument avec la normalité constituée et ne peut donc s'annoncer, se *présenter*, que sous l'espèce de la monstruosité. Pour ce monde à venir et pour ce qui en

polémique est un danger inhérent à ce que Derrida décrit dans *De la grammatologie* comme « l'enquête rigoureuse autour de ce qui s'appelle encore provisoirement l'écriture ». La démarche derridienne représente « ce qui rompt absolument avec la normalité constituée et ne peut donc s'annoncer, se *présenter*, que sous l'espèce de la monstruosité »¹. Il est donc évident que cette « monstruosité » de l'expression derridienne rompant avec les normes et les structures orthodoxes de la forme philosophique représente une des tensions fondamentales de l'œuvre ; entre la poétique de son expression et sa philosophie, il y a une tension qui reste encore aujourd'hui au cœur des débats et des polémiques. Nous rappelons par exemple que Rodolphe Gasché ne considérerait pas *Glas* comme faisant partie strictement de l'œuvre derridienne² à cause de son extravagance poétique. Pour lui, l'œuvre philosophique de Derrida qui s'exprime de façon argumentative, selon les normes plus orthodoxes de l'expression, ne s'appuie pas sur son œuvre « littéraire ». De la même façon, il y a une certaine tradition qui lit la forme et la nature de l'expression littéraire et poétique de l'œuvre derridienne comme un élément performatif de sa philosophie. C'est un constat issu de la pensée de l'œuvre de J. L. Austin et de son « speech act theory », qui est autant le sujet de « Signature, événement, contexte » que le débat avec J. R. Searle, détaillé dans *Limited Inc.*³ La « performativité » du texte derridien renvoie sa poétique aux concepts philosophiques, permettant que la nature esthétique de son texte soit comprise à travers une conceptualisation philosophique. Par conséquent, la particularité la plus marquante de son texte devient alors une illustration conceptuelle et analogique, l'équivalent extravagant de la métaphore explicative. Maints travaux contemporains au sujet de l'œuvre derridienne consistent en une suite d'études conceptuelles et thématiques, proposant les lectures éthiques⁴ ou athéistes⁵. Ils tracent l'apport derridien aux études hégéliennes⁶ et

lui aura fait trembler les valeurs de signe, de parole et d'écriture, pour ce qui conduit ici notre futur antérieur, il n'est pas encore d'exergue. » Derrida, *De la grammatologie, op. cit.*, p. 14.

¹ *Ibid.*, p. 14.

² Rodolphe Gasché, *The Tain of the Mirror: Derrida and the Philosophy of Reflection*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1986, pp. 4-5.

³ Jacques Derrida, *Limited Inc.*, Paris, Galilée, 1990.

⁴ Simon Critchley, *The Ethics of Deconstruction: Derrida and Levinas*, Edinburgh Edinburgh University Press, 1992.

⁵ Martin Hägglund, *Radical Atheism: Derrida and the Time of Life*, Stanford, Stanford University Press, 2008.

⁶ Stuart Barnett, *Hegel after Derrida*, Warwick Studies in European Philosophy, London, Routledge, 1998.

mêmes artistiques¹. Néanmoins, la place de la poétique de son expression reste encore floue. Même les études qui ciblent précisément la forme et l'expression de Derrida, telles que *Jacques Derrida rhétorique et philosophie*² ou *Une langue à venir, Derrida, l'écriture hyperbolique*³, reposent au fond, sur une considération conceptuelle de la relation entre l'œuvre et son style. Il reste une certaine lacune entre notre compréhension de l'œuvre philosophique et l'œuvre esthétique de Derrida.

Dans *Les styles de Derrida*⁴, Rudy Steinmetz regroupe les nombreuses études portant sur l'œuvre derridienne en deux catégories ; premièrement, celles qui s'inscrivent « à même le commentaire, dès lors qu'il porte sur pareille entreprise, l'impossibilité même du commentaire », deuxièmement celles qui suivent « les méandres du texte derridien »⁵. En suivant ces « méandres », il est possible de confronter soit « la déconstruction qu'il [Derrida] opère à d'autres pratiques de lecture et d'écriture », soit de réaliser « les textes sur lesquels lui-même faisait porter sa critique », ou même « de proposer une sorte de systématisation souple des concepts mis en jeu par et dans ce texte »⁶. Si *Lectures de Derrida* de Sarah Kofman⁷ propose une lecture croisée de l'œuvre derridienne, principalement à travers le regard extérieur de la psychanalyse, ce sera, comme le considère Rudy Steinmetz, essentiellement un commentaire de l'œuvre derridienne. De la même façon, Steinmetz cite *Herméneutique et grammatologie*⁸ comme l'exemple paradigmatique qui met l'œuvre derridienne en rapport avec d'autres pratiques de la philosophie. D'une autre manière, des textes comme ceux de Martin Hägglund, et Simon Critchley proposent une relecture de l'œuvre derridienne en la critiquant, tandis que l'œuvre *Derrida*⁹ de Geoffrey Bennington (coécrite avec Derrida) reste, comme le dit Steinmetz, l'exemple phare d'une « systématisation souple des concepts mis en jeu » par l'œuvre derridienne. De la même façon, Francesca Manzari considère deux

¹ Adnen Jdey, *Derrida et la question de l'art : déconstructions de l'esthétique*, Nantes, Éditions Cécile Defaut, 2011.

² Marcos Siscar, *Jacques Derrida rhétorique et philosophie*, La philosophie en commun, Paris Montréal, l'Harmattan, 1998.

³ Marc Goldschmit, *Une langue à venir, Derrida, l'écriture hyperbolique*, Paris, Lignes-Léo Scheer, 2006.

⁴ Rudy Steinmetz, *Les styles de Derrida*, Bruxelles, De Boeck, 1994.

⁵ *Ibid.*, p. 9.

⁶ *Ibid.*

⁷ Sarah Kofman, *Lectures de Derrida*, Débats, Paris, Éditions Galilée, 1984.

⁸ Jean Greisch, *Herméneutique et grammatologie* Paris, Éditions du CNRS, 1977.

⁹ Jacques Derrida et Geoffrey Bennington, *Derrida*, Paris, Éditions du Seuil, 1991.

tendances principales parmi les critiques derridiennes, « l'une qui porte son attention sur le contenu des œuvres du philosophe et l'autre qui privilégie sa forme »¹. Dans cette dernière tendance, elle fait également une distinction entre les études qui s'expriment de façon poétique, mimant le texte derridien, et celles qui favorisent la « clarté » de la forme. Notre étude, comme celle de Steinmetz et celle de Manzari, repose sur une « systématisation souple » (tenant sur la question de la poétique et de l'expression), mais nous proposons également, dans une certaine mesure, une relecture de l'œuvre derridienne en fonction de la poétique de son expression.

Comme toute étude portant sur la question du style derridien, nous sommes confrontés à la réticence de Derrida concernant ce sujet, désavoué peut-être par ce « qu'elle s'allie trop facilement à une philosophie du sujet »². À cet égard, une des rares occasions où Derrida évoque les jeux de mots qui marquent son œuvre est dans l'avant-propos, « Proverb : « He that would pun... » », qu'il a écrit pour *Glassary*³, l'annexe complémentaire à la traduction en anglais de *Glas*⁴. Derrida se limite à deux mots anglais, « edition » et « pun », rappelant peut-être l'importance de ces deux mots dans son essai sur Joyce⁵. Il se limite à deux mots et deux thèses : d'abord que « ceci fut la première *edition* (en anglais dans le texte) d'un livre publié en France il y a douze ans », puis « au contraire à des rumeurs, et à ce que certaines aimeraient vous faire croire, dans ce livre, il n'y a même pas un *pun* (en anglais dans le texte) »⁶. Nous sommes ainsi devant deux paradoxes.

Considérons donc d'abord la question de l'édition : Derrida nous dit que *Glassary* est la première *édition* d'un livre publié douze ans auparavant, *Glas*. Mais que veut dire Derrida par *édition* ? Et que signifie la présence du mot en anglais dans la version française (originelle) de l'avant-propos (auquel nous n'avons pas accès) ? Bien évidemment, *Glas* était déjà publié en France, douze ans avant la publication de *Glassary* : comment donc expliquer que *Glassary* soit la première édition au lieu de

¹ Manzari, *Ecriture derridienne : entre langage des rêves et critique littéraire*, op. cit., p. 367.

² Steinmetz, *Les styles de Derrida*, op. cit., p. 11.

³ John P. Leavey, Gregory L. Ulmer, et Jacques Derrida, *Glassary*, Lincoln et Londres, University of Nebraska Press, 1986.

⁴ Jacques Derrida, *Glas*, John P. Leavey et Richard Rand (trad.), Lincoln et Londres, University of Nebraska Press, 1986.

⁵ Jacques Derrida, *Ulysse Gramophone*, Paris, Galilée, 1987.

⁶ « I limit myself to two English words : *edition* and *pun*. Two words and two theses. *First thesis* : this is the first *edition* (in English in the text) of a book published in France twelve years ago. *Second thesis* : contrary to the rumor and to what some would like you to believe, in that book there is not one single *pun* (in English in the text). » Leavey, Ulmer, et Derrida, *Glassary*, op. cit., p. 17. (Ma traduction)

la *deuxième* ? Signifiant autant l'acte d'éditer un texte, que l'impression d'une œuvre, ou même le travail de l'éditeur (en anglais autant qu'en français), il se peut que la traduction en anglais de *Glas*, accompagné par *Glassary* en annexe, représente une nouvelle œuvre et ainsi une première *édition* (*edition*) d'un livre publié précédemment. Tout repose sur la traduction, celle de *Glas* étant littéralement éditée en anglais, tout comme le mot « *édition* » en anglais dans le texte derridien. C'est la nature supplémentaire de *Glassary* qui le rend indispensable ; érudit et méticuleux, *Glassary* restaure les références « omises » dans la version originale, corrige les erreurs d'impression, et propose un guide de lecture indispensable¹.

Le deuxième paradoxe présenté par Derrida est un peu plus problématique, la question du *pun* renvoie à l'édition, ainsi qu'à la traduction et à la notion du *pun* même. Tout d'abord, faut-il traduire *pun* par *calembour*, *jeu de mots* ou *mot d'esprit* ? C'est une question qui se pose surtout dans la mesure où ces notions représentent des approches subtilement distinctes en ce qui concerne l'humour et l'expression. La plus grande différence entre ces termes repose sur la signification que le mot d'esprit prend face aux notions du jeu de mots et du calembour. Car si le calembour² évoque un jeu de mots fondé sur l'homophonie, le jeu de mots³ lui-même est un terme regroupant une plus grande variété de figures littéraires. Quant au terme « mot d'esprit », il reflète un enjeu plus important encore. Ce terme relève surtout de la notion de l'esprit, « wit » en anglais⁴, ou « Witz » en allemand, s'inscrivant dans une considération psychanalytique. Le mot d'esprit est ce qui dévoile l'inconscient pour Freud dans *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*⁵. L'analyse de Freud à

¹ *Ibid.*, p. 19.

² « Jeu de mots fondé sur des mots se ressemblant par le son, différant par le sens [...] *Calembour* est souvent employé au sens large d'équivoque [...] et désigne alors quantité de procédés comme l'à-peu-près, la syllepse, le mot-valise, etc. » Bernard Dupriez, *Gradus les procédés littéraires (dictionnaire)*, 10-18, Paris, Union générale d'édition, 1984 (1987), p. 101.

³ « On fait de l'esprit sur certains éléments de langue, on joue. Soit sur le signifiant, soit sur le signifié. Ce jeu peut prendre des formes très diverses. » *ibid.*, p. 269.

⁴ En ce qui concerne l'évolution du concept de l'humour (et la relation entre humour, esprit et « wit »), qui passe de la notion des *humeurs* à l'époque antique, vers (sur la scène élisabéthaine) une forme plus proche de ce qu'il signifie aujourd'hui, vers les enjeux ultimes de l'esprit dans l'œuvre de Freud voir Jonathan Pollock, *Qu'est-ce que l'humour ?*, Klincksieck études, Paris, Klincksieck, 2001. ainsi que Jean-Marc Moura, *Le sens littéraire de l'humour*, Paris, Presses universitaires de France, 2010. Et surtout Philippe Lacoue-Labarthe, Jean-Luc Nancy, et Anne-Marie Lang, *L'Absolu littéraire : théorie de la littérature du romantisme allemand*, Collection poétique, Paris, Éditions du Seuil, 1978. Nous pouvons également faire référence à des textes de Henri Bergson, ainsi qu'aux études de Luigi Pirandello : Henri Bergson, *Le Rire*, Quadrige, Paris, Presses Universitaires de France 1900 (2002). Et Luigi Pirandello, *L'umorismo e altri saggi*, Florence, Giuntu Gruppo Editoriale, 1994.

⁵ Sigmund Freud, *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, Denis Messier (trad.), folio essais, Paris, Gallimard, 1988 (2007).

propos des mots d'esprit soulève d'abord la question des processus linguistiques de leur formation (à partir de la « condensation », « l'utilisation du même matériel » et le « double sens »). Puis, il s'intéresse à ce que la formation du mot d'esprit révèle de l'état psychique de l'individu. Freud évoque trois formes principales du *Witz* : les *Wortwitze*, mots d'esprit fondés sur les mots, *Klangwitze*, ceux qui se fondent sur la prononciation, et *Gedankenwitz*, les mots d'esprit fondés sur des pensées¹. Mais la portée centrale de cette œuvre est l'équivalence que Freud établit entre le mot d'esprit et le lapsus, représentant ainsi un glissement par lequel la pensée inconsciente échappe à la maîtrise linguistique. C'est par ce glissement de pensée que Freud voit un accès analytique au fonctionnement de l'inconscient. C'est-à-dire que, dans l'exemple paradigmatique du « *famillionaire* »², nous voyons comment le raccourcissement et la combinaison des mots « familier » et « millionnaire » mettent une certaine pensée à nu. Au lieu d'annoncer son traitement « comme son égal, d'une manière tout à fait *familère* »³ le personnage de H. Heine, cité par Freud, annonce son traitement de façon « *famillionaire* ». C'est-à-dire qu'il est traité de façon familière « autant qu'un millionnaire est en mesure de le faire », ce qui n'est pas la même chose que d'être traité de façon *familère*. Pour Freud, le mot d'esprit est un outil précieux, sa présence, dévoilée par le glissement de son expression, permet à l'analyste de cerner les éléments cachés (ou inconscients) de la pensée. C'est peut-être en ceci que Derrida cherche à éviter ce que Steinmetz appelle une « philosophie du sujet »⁴, désavouant son style « *Witzig* » afin de brouiller les pistes et de problématiser toute analyse « freudienne » concernant le « secret » de son œuvre. Or, bien que notre étude porte sur le jeu de mots dans l'œuvre derridienne, ce que nous proposons n'est pas une « philosophie du sujet », c'est-à-dire une analyse freudienne du personnage de Derrida. En revanche, notre étude cible la manière dont Derrida met la langue en analyse, les mots d'esprit étant une façon de creuser « l'inconscient » du langage, de nous amener au sein de son « secret ».

C'est peut-être ainsi qu'« il n'y a même pas un *pun* » dans le texte de *Glas*, c'est-à-dire qu'il n'y a pas une analyse subjective, mais plutôt une analyse linguistique, comme le dit Derrida : « le mot d'esprit est mis en analyse autant qu'en practice. La possibilité de son économie, la maîtrise qu'il semble établir, se

¹ *Ibid.*, p. 57. Note en bas de page. Voir aussi p. 104 & 105 en ce qui concerne *Wortwitz* et *Klangwitze*

² *Ibid.*, p. 61.

³ *Ibid.*, p. 56.

⁴ Steinmetz, *Les styles de Derrida, op. cit.*, p. 11.

retrouvent soumises à un curieux examen radiographique »¹. De la même manière, une question se pose sur l'économie du mot d'esprit : une fois traduit, le mot d'esprit est-il épuisé ? De la même façon, le mot d'esprit est-il épuisé par l'explication ? Car si la tension du mot d'esprit repose justement sur son *économie*, sa condensation, son double sens, son demi-chiffrement, n'est-il pas déjoué par son explication exhaustive ? C'est-à-dire, est-ce que *Glassary*, en tant que glossaire explicatif, n'épuise pas le jeu de mots en tant que tel ? Ce qui est évident est qu'en systématisant les définitions des jeux de mots au sein de *Glas*, *Glassary* affirme une certaine clôture du jeu. À cette codification syntaxique, la seule forme de résistance, la seule manière de relancer cette ambiguïté interprétative primordiale au texte derridien est de remettre le « jeu » en question. Voilà une possible raison de l'importance des parenthèses, « (en anglais dans le texte) », signifiant alors que le jeu se poursuit seulement en dehors de *Glassary*, et qu'il n'y a pas de mot d'esprit *en anglais*. Par conséquent, le jeu de mots continue bien à exister au sein du texte français, relativement intouché par ce glossaire, protégé par ce que Derrida revendique comme sa nature intraduisible, s'étonnant qu'il soit enfin traduit.

L'analyse que nous proposons ne repose pas sur la clôture du jeu, bien au contraire, nous cherchons à garder le style du texte derridien en jeu. Nous cherchons implicitement à montrer comment Derrida déplace la notion du *witz* et celle du mot d'esprit, en faisant du lapsus involontaire et incontrôlable, une pratique critique et créative. Car à travers la poétique de son expression, Derrida libère au sein du texte philosophique « quelque chose de si intérieur qu'elle [la langue] en vienne à jouir comme d'elle-même au moment de se perdre en se retrouvant »².

Objectifs de notre étude

L'objet de notre étude est le jeu de mots derridien et son expression poétique, considérés en termes littéraires et poétiques, à travers l'optique de la jouissance.

¹ « Here, on the contrary, the pun is analysed as much as practiced. The possibility of its economy, the mastery it seems to secure, finds itself submitted to a *curious X-ray*. » Leavey, Ulmer, et Derrida, *Glassary*, *op. cit.*, p. 18.

² Derrida, *Le monolinguisme de l'autre ou la prothèse d'origine*, *op. cit.*, p. 85.

Cette thèse est inspirée, en grande partie, par la lecture du *Plaisir du texte*, où Roland Barthes considère la question du nouveau roman et son rapport à l'expression orthodoxe. Lorsque Barthes propose un « texte de jouissance », il avance une poétique de transgression qui dépasse les formes traditionnelles de l'expression. C'est un dépassement autant formel et esthétique qu'affectif. Barthes arrive à cerner l'expérience d'une lecture déstabilisante dans ce qu'il décrit comme « le texte de jouissance », une expérience qui, nous semble-t-il, se retrouve dans toute lecture de l'œuvre derridienne. L'objectif de notre étude est de déterminer ce qui définit l'expérience de lecture dans l'expression poétique et les jeux de mots de l'œuvre derridienne. Il s'agit de trouver une esthétique d'une philosophie qui s'articule par la jouissance du texte.

L'analyse du fonctionnement de l'expression et des jeux de mots au sein du texte derridien nous permettra de vérifier les deux hypothèses centrales de cette thèse : premièrement, nous proposons de mettre en évidence la nature fondamentalement poétique, joyeuse et jouissante de l'expression derridienne. Deuxièmement, nous proposons de montrer comment cette esthétique de la jouissance est primordiale dans le texte derridien : c'est le lieu idéologique et créatif qui anime le texte.

Autrement dit, nous ne lisons pas l'esthétique du texte derridien dans sa subordination à l'expression philosophique, mais bien le contraire. Nous recherchons à mettre le jeu de mots au centre de l'œuvre derridienne, et tentons de montrer comment la radicalité, la transgression et la créativité de cette œuvre sont nées de sa pratique poétique. Selon Derrida, « vous ne sauriez opérer franchement dans une langue française purifiée de toute équivoque »¹ : dans ce contexte nous cherchons à montrer comment le jeu de mots est fondamental au texte derridien, tout comme le jeu est fondamental au langage même. De ce fait, la figure de jouissance textuelle qui se traduit par le jeu est la marque de l'inscription du texte derridien au sein d'une autre économie d'expression et de lecture. Comme le dit Barthes « la langue se reconstruit *ailleurs* par le flux pressé de tous les plaisirs de langage. Où, ailleurs ? Au paradis des mots [...] C'est la gageure d'une jubilation continue, le moment où, par son excès, le plaisir verbal suffoque et bascule dans la jouissance »². Les jeux de

¹ Jacques Derrida, *Singéponge / Signsponge*, Richard Rand (trad.), New York, Columbia University Press, 1984, p. 9.

² Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Points Essais, Paris, Éditions du Seuil, 1982 (1973), p. 17.

mots et le langage poétique sont donc les *symptômes* d'une logique textuelle qui se cache au sein du texte, reflétant un « inconscient textuel » qui se trahit par les jeux de mots (les « lapsus » pour reprendre le terme freudien), qui sont transformés par Derrida en véritable outil critique.

Notre étude s'inscrit dans un champ déjà frayé par un certain nombre de textes que nous avons déjà évoqués, consacrés à l'esthétique et au style derridiens, ainsi qu'à sa politique d'expression. Le texte de Marcos Siscar, *Rhétorique et philosophie*¹, est un exemple de ce type d'étude, portant sur le « ton » au sein de l'œuvre derridienne et la façon dont celui-ci reflète son engagement philosophique. De la même façon, l'œuvre de Rudy Steinmetz, *Les styles de Derrida*² évoque la mise en œuvre stylistiquement, et linguistiquement, stratégique des textes derridiens. C'est une déclinaison de styles suivant les trois époques que Steinmetz voit dans l'évolution de l'œuvre derridienne³. Mais notre étude se rapproche plus particulièrement de celle de Francesca Manzari qui, dans *Écriture derridienne : entre langage des rêves et critique littéraire*,⁴ propose une étude de l'expression derridienne en fonction de la figure freudienne du rêve : « en questionnant les traits idiomatiques de l'écriture derridienne, l'auteur étudie son rapport à l'héritage freudien, sa libération du joug épistémologique, son penchant poétique et l'impossibilité de sa reproduction »⁵. Suivant l'enjeu plus général entre l'écriture derridienne et l'héritage psychanalytique, notre étude s'inscrit au sein du champ lacanien, sans pour autant que nous cherchions à mettre en rapport les concepts lacaniens et derridiens⁶.

¹ Siscar, *Jacques Derrida rhétorique et philosophie*, op. cit.

² Steinmetz, *Les styles de Derrida*, op. cit.

³ La première époque de l'œuvre derridienne identifiée par Steinmetz correspond à « un temps d'*exposition* durant lequel se met à l'épreuve le concept de différence », soit les textes qui s'écrivent entre le mémoire de Derrida sur Husserl (1953-1954) et « La différence ». La deuxième époque est celle d'une expérimentation, « vers une pratique où la vigilance du concept fait place à la jubilation et à la dissipation de l'écriture ». Véritable « explosion », cette phase soulève une « esthétique qui est le lieu où la différence « apparaît » dans tous les effets de prolifération dont elle est porteuse sur le plan graphique. » Les textes tels que *Glas* s'inscrivent dans cette phase. La troisième époque commence avec *La carte postale* qui « place désormais le texte derridien sous l'empire d'une tonalité à charge pathétique et où s'infiltré une nostalgie prenant les formes d'un vibrant rappel de l'origine et d'un appel passionné à rejoindre ce qui se confond plus que jamais avec l'inaccessible. » C'est un « langage qui tend de plus en plus vers sa propre résorption ». *Ibid.*, pp. 13-14.

⁴ Manzari, *Écriture derridienne : entre langage des rêves et critique littéraire*, op. cit.

⁵ *Ibid.* Quatrième de couverture

⁶ Un nombre d'œuvres sont déjà consacrées à la question des parallèles entre l'œuvre lacanienne et l'œuvre derridienne en termes théoriques. Parmi elles, voir Andrea Hurst, *Derrida vis-à-vis Lacan : interweaving deconstruction and psychoanalysis*, Perspectives in continental philosophy, New York, Fordham University Press, 2008. ainsi que Michael Lewis, *Derrida and Lacan another writing*,

À notre première lecture de l'œuvre derridienne en tant que « texte de jouissance », nous suivons l'enseignement de Lacan portant sur la structure de la jouissance telle qu'elle s'articule à travers le schéma du nœud borroméen. Nous voyons ainsi la relation entre le Réel, le Symbolique et l'Imaginaire, primordiale à l'objet *a* mais aussi aux jouissances, c'est-à-dire à la jouissance phallique, le *jouis-sens* et la jouissance de l'Autre, telle qu'elle (la jouissance) traverse et influence l'expression derridienne. Ceci nous permet de mettre en évidence la manière dont l'œuvre derridienne s'impose comme une chora sémiotique. Ainsi conçu, l'œuvre s'articule à travers ce que Kristeva décrit comme un procès dynamique de sémiotisation et de transgression qui relève de la nature idéologique de la jouissance. Ce procès de signification s'étend autant sur la notion de la chora sémiotique que sur celle du sujet en procès à travers lesquelles nous pouvons lire l'expression derridienne. La poétique des jeux de mots est donc le siège d'une créativité fondamentale, qui s'articule dans une transgression dynamique des structures et politiques d'expression orthodoxe. Ainsi, l'esthétique des jeux de mots représente l'élément fondamental du texte derridien ; la nature jouissante de ce texte sous-tend une pratique de création philosophique qui s'approche au plus près de la littérature.

Nous pouvons également faire référence à l'essai de Gregory L. Ulmer, « *The puncept in Grammatology* »¹, où il souligne la façon dont l'œuvre derridienne propose le *pun*, c'est-à-dire le jeu de mots, comme une forme de raisonnement alternatif. Dans la manière dont le concept représente un rassemblement de divers éléments dans une seule idée, le *puncept* est une force disséminatrice. Ulmer souligne la nature « inter-dite » du *puncept* : nous devons le lire entre les lignes, surtout après le jeu de mots (ou l'équivoque) de Lacan qui contient un savoir inhérent. Et si Ulmer met la relation entre le *puncept* et les concepts lacaniens de *lalangue* et de la *jouis-sens*² en évidence, ce n'est pas, selon lui, une relation esthétique, mais une relation métaphysique et philosophique. Ulmer ne lit pas l'œuvre derridienne à travers les notions lacaniennes, mais lit plutôt le *jouis-sens* et *lalangue* en le comparant au *puncept*. C'est-à-dire que dans le *jouis-sens* et *lalangue*, il trouve des précédents du *puncept*, pas les clés d'une lecture plus profonde de

Edinburgh, Edinburgh University Press, 2008. Et René Major, *Lacan avec Derrida analyse désistentielle*, Champs, Paris, Flammarion, 2001.

¹ Gregory L. Ulmer, "The Puncept in Grammatology" dans *On Puns, The Foundation of Letters*, Jonathan Culler (éd.), Oxford, Blackwell, 1988, pp. 164-91.

² Cf. pp. 92-96

l'œuvre derridienne. Notre étude est donc plus concentrée sur la nature poétique, politique et idéologique de la jouissance derridienne que celle d'Ulmer. Pour nous, l'œuvre derridienne est une œuvre littéraire à lire avec les clés psychanalytiques fournies par Barthes, Lacan et Kristeva. En revanche, elle reste pour Ulmer une œuvre profondément philosophique, même s'il considère que le philosophe doit apprendre comme les poètes et les scientifiques révolutionnaires (« *The philosopher must learn [...] like poets and scientific revolutionaries* »¹).

Notre étude ne propose pas une systématisation définitive de l'esthétique derridienne, nous proposons plutôt une lecture qui remet l'œuvre en jeu, qui fait justice à l'expérience de sa lecture et à la puissance dont témoigne le texte derridien dans son déploiement implicite du savoir inhérent au langage. Pour nous, la puissance du texte derridien repose dans la manière dont elle libère la sémiotique de la langue française, célébrant cette connaissance « inconsciente » dans l'expression d'un joyeux « texte de jouissance » dont nous traçons ici le parcours.

¹ Ulmer, "The Puncture in Grammatology", *op. cit.*, p. 188.

Chapitre 1 : La jouissance du texte derridien : un aperçu général

Dans *Le plaisir du texte*, Roland Barthes décrit le texte de jouissance ainsi : « celui qui met en état de perte, celui qui déconforte (peut-être jusqu'à un certain ennui), fait vaciller les assises historiques, culturelles, psychologiques du lecteur, la consistance de ses goûts, de ses valeurs et de ses souvenirs, met en crise son rapport au langage »¹. À partir de là, nous pouvons provisoirement considérer comment l'œuvre de Derrida, en fonction de son contenu philosophique et de sa forme expressive, est jouissante. Plus clairement, ce n'est pas seulement la nature déconstructive (c'est-à-dire le fond théorique) de l'œuvre derridienne, mais la façon dont ce questionnement se présente dans sa forme textuelle et esthétique (surtout à travers les jeux de mots) qui soulignent la nature jouissante du texte. Ceci déstabilise le texte philosophique, en l'inscrivant dans l'opposition historique entre la philosophie et la poésie. Il soulève également la question de la philosophie de la joie (nietzschéenne) à travers un langage joyeux que nous retrouvons au sein du texte. Nous constatons ainsi que le texte derridien opère sur plusieurs niveaux. Premièrement, nous pouvons le lire selon sa nature philosophique (premier niveau) et démonstratif (deuxième niveau) – ce qui correspond globalement à une lecture du concept de la pratique déconstructive. Le troisième niveau est celui de l'esthétique qui, de façon implicite, exprime la nature jouissante du texte, ce qui communique sa joie philosophique. Nous nous intéressons ici à ce niveau d'expression. La question est donc de montrer comment le texte derridien jouit du jeu de mots, et de montrer comment cette jouissance s'étend vers l'expression implicite d'une philosophie de la joie. Il faudra aussi, par la suite, mettre en évidence comment cette jouissance initiale amène le texte au « jouis-sens » (donc à l'extase du sens²) et à la formation de la chora sémiotique. Mais retournons, pour le moment, à la question de la jouissance que le texte derridien exprime en général, et par les jeux de mots, à travers sa poésie que nous analysons à partir de l'esthétique du texte de jouissance telle que Barthes la définit dans *Le plaisir du texte*.

¹ Barthes, *Le plaisir du texte*, op. cit., p. 23.

² Jacques Lacan, *Télévision*, Paris, Éditions du Seuil, 1974.

i) Le texte de jouissance barthien et l'œuvre derridienne : la nouveauté de la pensée

En quoi consistent les limites générales de l'écriture derridienne en termes du texte de jouissance ? Afin d'y répondre, nous devons considérer l'interface entre les notions principales qui sous-tendent le texte de jouissance de Barthes et l'esthétique de l'œuvre derridienne. En ceci, la question du jeu de mots et de la poétique du texte est primordiale et elle fait référence aux lieux clés de la jouissance du texte derridien. Commençons donc par l'expérience de lecture : tout lecteur de l'œuvre derridienne est confronté à l'expérience que Barthes décrit en tant que crise du rapport entre le lecteur et son langage. Derrida, par ses néologismes (par exemple : la *différance*¹ où l'*hantologie*²), par la décomposition étymologique (le *pharmakon*³ par exemple), par sa tournure de phrase (« oui, juste un Juif qui jouit à être juste et plus juste que la justice ou que le droit, oui, je suis juste un Juif par ouï-dire »⁴) joue avec le langage. Ceci est, bien entendu, son but : une relation déclarée dès ses premiers écrits et qu'il considère plus tard comme un « corps-à-corps avec la langue française »⁵. Dans son œuvre, toute déstabilisation qui vise à faire trembler la langue part du jeu. Car le jeu de mots n'est plus dans un rapport simple ou paradigmatique du signifiant-signifié : le texte derridien, dans son jeu, sert à souligner la nature fortement problématique de ce propos. Derrida joue aux multiples possibilités phonétiquement et graphologiquement ouvertes à l'écriture : il joue donc entre la « différence » et la « *différance* » de la langue. La lecture d'un tel texte est donc « inconfortable » en fonction de sa signification « chiffrée », c'est-à-dire de la façon dont le texte nécessite une « rééducation » de la lecture afin de profiter de cette poétique inhabituelle. La compréhension du texte est sous-tendue par une analyse du jeu « chiffré », son expression chimérique ne se donne pas en toute clarté. Ainsi, comme le souligne Barthes, et comme la réception et l'enjeu de l'œuvre de Derrida en témoignent : la lecture du texte de jouissance fait vaciller les notions historiques et culturelles liées à l'écriture et à la lecture.

¹ Derrida, *L'écriture et la différence*, op. cit.

² Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, Paris, Éditions Galilée, 1993, p. 31.

³ Jacques Derrida, *La dissémination*, Points Essais, Paris, Éditions du Seuil, 1972 (2006).

⁴ Jacques Derrida, "Abraham, l'autre" dans *Judéités, questions pour Jacques Derrida*, Joseph Cohen et Raphael Zagury-Orly (éds.), Paris, Galilée, 2003, p. 20.

⁵ Jacques Derrida et Elisabeth Roudinesco, *De quoi demain: dialogue*, Histoire de la pensée, Paris, Fayard Galilée, 2001, p. 30.

L'inverse de ce texte déstabilisant est, (selon Barthes), le texte du plaisir : un texte qui, dans le confort de sa lecture, reproduit les lignes de forces culturelles, historiques, et philosophiques. Le texte de plaisir, par opposition au texte de jouissance, maintient le *statu quo*. Une force parallèle à celui du plaisir¹, la jouissance agit de façon scandaleuse, le texte de jouissance barthien marque une coupure avec le courant sociohistorique et culturel actuel. Dans leurs natures parallèles, le texte de plaisir et celui de jouissance ne se rencontrent pas – ils ne partagent qu'un combat marqué par l'incommunicabilité. Or, leur combat est marqué par la nature dicible du texte du plaisir et la nature indicible du texte de jouissance², ce qui revient à la même incommunicabilité. Ceci est encore plus clair si nous considérons que Proust était pour Barthes, l'auteur paradigmatique du texte du plaisir tandis que Robbe-Grillet l'était pour celui de la jouissance. Nous avons donc affaire à un texte qui reproduit l'air culturel, historique et philosophique qui l'entoure. Ce texte de plaisir (celui de Proust) s'oppose ainsi à un texte dont le style et l'approche discontinue et incommensurable annoncent un texte de jouissance (celui de Robbe-Grillet). Si nous transposons cette opposition à notre sujet, donc à l'écriture derridienne, nous mettons l'accent sur sa singularité. Derrida note lui-même une différence entre sa propre approche expressive et celle dont certains philosophes de l'époque (notamment Lévi-Strauss et Foucault)³ prenaient, face à l'usage de la langue. Il oppose la particularité de son style au classicisme, style qu'il considère comme reflétant un certain français qui ne fait pas « bouger la rhétorique française la plus traditionnelle »⁴. Car le texte de jouissance est un texte intenable, un texte impossible⁵. Notons toutefois à cet égard les difficultés que Derrida éprouvait vis-à-vis de l'établissement universitaire traditionnel en raison de la singularité et l'inventivité de son écriture. Son œuvre est donc, dans une certaine mesure, « hors-plaisir, hors-critique », et ne se donne pas à atteindre sauf par « *un autre texte de jouissance* »⁶ (sans pour autant penser que nous rédigeons un tel texte). Ceci explique pour la plupart, la suite des polémiques qui témoignaient de cette incommensurabilité entre les textes de plaisir et les textes (derridiens) de jouissance. De ce fait, la

¹ Barthes, *Le plaisir du texte*, op. cit., p. 31.

² *Ibid.*, p. 31.

³ Derrida et Roudinesco, *De quoi demain: dialogue*, op. cit., p. 30.

⁴ *Ibid.*

⁵ Barthes, *Le plaisir du texte*, op. cit., p. 33.

⁶ *Ibid.*

controverse entre Searle et Derrida¹ peut servir d'exemple : les textes derridiens (*Signature, événement, contexte* et *Limited Inc.*) échappent continuellement à l'argumentation « raisonnée » et « traditionnelle » de Searle. C'est aussi avec une certaine ironie que Derrida contourne la portée argumentative de Searle, par son jeu et par la façon dont il plie et replie la question. Tout tourne autour de cette incommunicabilité entre les textes : un texte qui se distingue par la réplication de la logique ainsi qu'une certaine vision socio-culturellement conservatrice de la philosophie, et un texte qui le remet en question. Face au conservatisme textuel de Searle, Derrida démontre la nature jouissante de son écriture par une poétique et une ironie qui illustrent son argument philosophique en même temps qu'il l'expose, ouvrant un vide intraversable entre le texte conventionnel de Searle (un texte de plaisir) et le sien.

L'inaccessibilité fondamentale du texte de jouissance et sa rupture avec la culture, l'histoire et le politique ambiants de sa création, sont davantage soulignés par Barthes quand il dit : « vous ne pouvez parler « sur » un tel texte, vous pouvez seulement parler « en » lui, à sa manière, entrer dans un plagiat éperdu, affirmer hystériquement le vide de jouissance (et non plus répéter obsessionnellement la lettre du plaisir) »². La question se pose – comment entrer au sein de ce texte fondamentalement inaccessible ? Notre stratégie sera d'y entrer par l'effet textuel de cette poésie, de suivre la logique de cet « affect », de mettre le doigt sur le vide de la jouissance que la poétique derridienne évoque au sein de son œuvre. Enfin, c'est par rapport à la continuité du texte de plaisir, à son accessibilité, et à sa facilité de lecture que le texte de jouissance diffère. L'impossibilité du discours « sur » un texte de jouissance, ici soulignée par Barthes, trouve dans le contexte derridien, son corrélat dans la distinction entre le texte et le « hors-texte ». Décrite comme le « propos axial »³ de son essai *De la grammatologie*, la déclaration « qu'il n'y a rien hors du texte, »⁴ proscrit la possibilité de l'écriture *sur* un texte de jouissance. Derrida privilégie la lecture attentive et interne au texte, une lecture « en » lui ; une notion qui s'applique à la fois aux textes lus par Derrida (et par d'autres) suivant la doctrine déconstructive et les textes derridiens mêmes. La lecture derridienne procède par

¹ Derrida, *Limited Inc*, *op. cit.*

² Barthes, *Le plaisir du texte*, *op. cit.*, p. 33.

³ Derrida, *De la grammatologie*, *op. cit.*, p. 233.

⁴ *Ibid.*

parasitisme, entrant dans le texte ciblé afin de le lire à sa manière, c'est-à-dire à la manière du texte en question, afin de montrer le jeu dans le système textuel – la véritable cible de la lecture. L'enjeu est de comprendre parfaitement le fonctionnement interne du texte, ce que nous pouvons comprendre comme la mécanique de son argumentation, afin de montrer l'espace nécessaire à cet argument : l'espace entre les rouages (mécano) textuels qui l'animent. Cette entrée en profondeur au sein d'un texte, dans le contexte de sa machinerie discursive, met en évidence ses lacunes implicites et ses sautes logiques cachées. C'est-à-dire qu'une telle lecture souligne les abus de la mécanique argumentative afin d'explorer les implications de ce qui se dit entre les lignes du texte, de ce qui est, selon Barthes « inter-dit »¹. Il n'y a pas de hors-texte – il n'y a que la mécanique interne au texte qui influence sa lecture. Nous ne pouvons pas parler (constructivement) d'un texte, il nous faudra une entrée à tout ce que le texte cache, tout ce que le texte implique afin de bien prendre la mesure d'un texte de jouissance. Ce qui va de même pour l'écriture derridienne comme objet d'étude : impossible simplement ou productivement de parler « de » l'œuvre derridienne. Or, écrire « sur » l'œuvre derridienne ne sert qu'à remarquer l'incommensurabilité entre le texte (superficiel) de plaisir et celui de jouissance. Un engagement enrichissant avec le texte derridien de jouissance implique donc une entrée au sein du texte, une lecture intérieure à sa manière afin de comprendre les termes et l'enjeu de sa jouissance. Ce qui ne veut pas dire que tout texte au sujet de l'œuvre derridienne soit un texte de jouissance, au contraire. Les différents niveaux sur lesquels le texte derridien opère permettent des engagements philosophiques, éthiques, historiques et culturels qui ne prennent aucunement sa nature jouissante en compte. Il est donc bien possible de travailler *sur* l'œuvre derridienne, sans que nous n'y plongeons. De même, la considération de l'œuvre de Derrida en tant que texte de jouissance semble impliquer un engagement quasi exclusif de sa part, par rapport à d'autres textes de jouissance. Nous avons pourtant noté la façon dont le texte derridien s'articule à travers divers niveaux de signification (philosophique, démonstrative, implicite/esthétique). Et nous avons aussi mis en évidence le fait que le jeu de mots en tant qu'unité minimale de son texte se caractérise comme l'articulation privilégiée de la jouissance au sein du texte derridien. Comme les différents niveaux de lecture de l'œuvre derridienne (un

¹ Barthes, *Le plaisir du texte*, op. cit., p. 32.

engagement « sur » l'œuvre ou superficiellement philosophique contre un engagement profond face au – ou « en » – le texte jouissant), il y a différents niveaux de lecture que Derrida propose lui-même pour d'autres textes. Il est donc question de textes de jouissance qui font face à d'autres textes de jouissance, comme *Ulysse gramophone*¹ au sujet de *Finnegan's Wake*², *Glas* pour Hegel et Genet, ainsi qu'*Eperons, les styles de Nietzsche*³ pour l'œuvre de Nietzsche – un auteur que Barthes a qualifié d'écrivain de textes de jouissance : il est facile de multiplier les exemples. Il est aussi question des textes qui ne sont pas aussi profondément jouissants et qui se lit en marge, entre les « textes de jouissance » et les « textes de plaisir ». Dans *Ponctuations : le temps de la thèse*⁴, prononcé le 2 juin 1980 lors de sa soutenance de thèse de doctorat d'État, Derrida revient sur son parcours universitaire montrant comment, après la publication en 1967 de ses trois premiers livres⁵, et suite aux événements de 1968, il s'éloigne « d'une écriture conduite par le modèle de la thèse classique »⁶. Derrida s'éloigne donc de ceci dans ses premiers textes qui, au moins en partie, se conformaient aux exigences universitaires en reproduisant les formes et normes socioculturelles et historiques attendues. C'est-à-dire que, au moins esthétiquement, ces textes suivent les formules orthodoxes de l'expression. Ce sont donc les textes qui, dans l'œuvre derridienne, en comparaison avec les textes tels que *Glas*, *La carte postale* et *La vérité en peinture*, s'approchent le plus de la notion du texte de plaisir.

Cet éloignement de la forme universitaire dans l'écriture derridienne, vers une écriture plus radicale et expérimentale, correspond aussi à une certaine distance personnelle et philosophique vis-à-vis du monde universitaire dont il parle également dans *Ponctuations : le temps de la thèse*. Loin d'être seulement un indicatif de ce que Barthes décrivait comme le « caractère asocial de la jouissance »⁷, la relation difficile entre Derrida et « l'université » témoigne des difficultés socioculturelles, d'une certaine hostilité à la nouveauté et à la radicalité de sa pensée. Un fait que Barthes

¹ Derrida, *Ulysse Gramophone*, *op. cit.*

² James Joyce, *Finnegans Wake*, Harmondsworth, Penguin, 2000.

³ Jacques Derrida, *Eperons : les styles de Nietzsche*, Champs, Paris, Flammarion, 1978 (2010).

⁴ Jacques Derrida, *Du droit à la philosophie*, Paris, Galilée, 1990, p. 439.

⁵ La publication en 1967 de *De la Grammatologie*, Paris, Minuit ; *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil ; et « *La voix et le phénomène* ». *Introduction au problème du signe dans la phénoménologie de Husserl*, Paris, PUF.

⁶ Derrida, *Du droit à la philosophie*, *op. cit.*, p. 451.

⁷ Barthes, *Le plaisir du texte*, *op. cit.*, p. 54.

n'ignorait pas : « en face, le nouveau c'est la jouissance »¹. Ce constat nous renvoie encore vers l'éclatante fraîcheur du nouveau roman dont Barthes était le champion et dont les œuvres de son ami, Robbe-Grillet, sont l'exemple paradigmatique. Quant à Derrida, la comparaison entre la brusque apparence du nouveau roman (ce qui est essentiellement le sujet sur lequel Barthes écrivait *Le plaisir du texte*), et la façon assez inattendue dont son œuvre émergeait est intéressante. L'entrée presque brutale et inattendue de la déconstruction au sein du monde universitaire s'illustre par les événements autour du colloque *Les langages critiques et les sciences de l'homme* à l'Université Johns Hopkins en 1966. Comme Benoît Peeters le raconte dans la biographie de Derrida, c'était au moment même de « l'entrée triomphale » du structuralisme aux États-Unis lors de ce colloque, que Derrida prononçait sa fin et la naissance du *poststructuralisme*. Dans *La structure le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines* (la version de sa conférence publiée antérieurement dans *L'écriture et la différence*) Derrida parle du décentrement de la notion de la structure qui dominait la pensée structuraliste en termes nietzschéens. Derrida souligne qu'une « pensée du jeu dont l'affirmation nietzschéenne, l'affirmation joyeuse du jeu du monde [...] l'affirmation d'un monde de signes sans faute, sans vérité, sans origine, offerte à une interprétation active »² est l'autre face du centre revendiqué par la *Structuralisme*. C'est-à-dire qu'un tel entendement donne le non-centre comme une véritable perte. Le jeu sans sécurité auquel Derrida fait référence représente une nouveauté presque absolue face à la pensée structuraliste. La nouveauté repose sur la façon, dans le cas de ce colloque en particulier, et dans le cas de ses écrits initiaux plus généralement, dont Derrida notait ce que nous pouvons décrire comme une saute théorique imprévue. Son innovation et la façon dont il est devenu représentatif et emblématique du mouvement innovateur de déconstruction, dont il fut *l'auteur*, (notant toutefois ce parallèle avec la nouveauté de Robbe-Grillet et le mouvement du *Nouveau Roman*) marquent son œuvre comme un texte de jouissance.

ii) *Glas*, *La Vérité en peinture* et *Chora L Works* : trois œuvres esthétiquement jouissantes

¹ *Ibid.*, p. 56.

² Derrida, *L'écriture et la différence*, *op. cit.*, p. 427.

Si c'est la nouveauté de la pensée derridienne qui le marque initialement en tant que texte de jouissance barthésienne, l'expérimentation textuelle dans laquelle Derrida s'engage par la suite le redynamise. S'exprimant d'abord de façon théorique, en termes plutôt universitaires (ce que nous avons évoqué plus haut), les œuvres suivantes comme *Glas*, *La vérité en peinture* et *Chora L Works* (pour n'en nommer que trois parmi de nombreux exemples) portaient précisément sur la question matérielle de l'expression philosophique et le jeu de la *différance*. Les mises en page sont de plus en plus élaborées et sophistiquées, des colonnes de *Glas* aux cadres de *La vérité en peinture* en passant par les trous creusés « architextuellement » dans le texte de *Chora L Works* : l'enjeu est celui de la limite de l'expression. Il vise une unification entre la portée philosophique, poétique et esthétique du texte, ce qui l'envoie de plus en plus radicalement vers les marges. Il est clair que pour Barthes cette forme d'expérimentation implique un engagement textuel de la jouissance : « en se portant aux limites du dire, dans une *mathésis* du langage qui ne veut pas être confondu avec la science, le texte défait la nomination et c'est cette défection qui l'approche de la jouissance »¹. Écrits véritablement dans les marges, dans les bords de ce qui peut se lire, ces textes s'approchent de plus en plus finement des limites de la lecture et de l'écriture possible. Considérons d'abord *Glas* dont l'écriture en colonne et entrecolumnes mélange deux textes pour en faire trois. Dans un espacement qui distrait le lecteur, le texte fait l'évidence d'un calcul presque géométrique (Derrida disait dans un entretien que « l'écriture calcule »²). L'œuvre échappe ainsi continuellement à la lecture, à l'analyse, à soi-même, étant morcelée et incomplète, trahie par ses propres moyens, c'est-à-dire trahie par les entre-colonnes, que Derrida appelait les « judas ». Les mots eux-même entrent dans le calcul : leur jeu se poursuit phonétiquement, graphiquement et thématiquement à travers la *différance* qui sépare la colonne gauche hégélienne et la colonne droite de Genet. Ce sont les mots en tant que « navette » qui, dans un excès de signification approche les limites de ce qu'il est possible de dire : ils nous disent tout et rien. Évoquant dans leur portée signifiante la marque d'un texte de jouissance. Notons également que le travail de mise en page du texte a posé de graves difficultés à une époque où le traitement numérisé de texte n'existait pas : le processus repoussait véritablement et de façon assez concrète les limites du dire.

¹ Barthes, *Le plaisir du texte*, op. cit., pp. 61-62.

² Safaa Fathy, *D'Ailleurs, Derrida*, France, La Sept, 2000.

La vérité en peinture, dans les cadres qui charpentent certaines pages, met en jeu un certain calcul linguistique. Faisant ainsi appel à une forme supra ou extratextuelle, les éléments graphiques qui interviennent dans *Parergon*¹ comme les cadres, sous-tendent une considération de l'encadrement dans tous les sens du mot. Le texte est encadré – or les cadres apparaissent au sein du texte, le texte les entoure. Le texte encadre les cadres et les jeux entre les cadres, avec ses techniques phonologiques et graphiques afin de, comme *Glas*, mettre les *franges d'interférence* en jeu, ou (comme nous disons par rapport à l'interférence électronique/technologique) de provoquer des parasites. Tout relève du calcul, du jeu, afin de problématiser la lecture, la compréhension et de porter le texte aux limites de ce qu'il peut et ne peut pas exprimer. Le texte défait ainsi sa propre nomination. Ceci est encore plus vrai en ce qui concerne *Chora L Works*², le livre que Derrida et Peter Eisenman ont publié en 1997 au sujet d'un jardin pour le Parc de la Villette sur lequel ils collaboraient. Ce livre improbable, au sujet d'un jardin qui, en fin de compte, n'était pas inclus dans le plan final du parc, s'écrit à la manière d'un pastiche. Comportant de nombreux extraits d'articles par Derrida et Eisenman, ainsi que les transcriptions des réunions, les ébauches des plans architecturaux, les lettres officielles envoyées entre Derrida, Eisenman et Bernard Tschumi (l'architecte en chef) ; *Chora L Works* est un véritable livre-événement. De la conception au rejet ultime, le livre trace le parcours de ce jardin qui est devenu un véritable non-lieu. Basé sur la notion philosophique de la khôra (le non-lieu créatif platonicien), le jardin qui devait articuler ce concept philosophique se retrouve à son tour articulé, de manière encore plus fidèle, à la notion philosophique de la khôra, par le livre. Le livre, déjà remarquable par l'ensemble textuel, méta-textuel et architectural, l'est encore plus par sa présentation « architexturale ». Dix trous sont creusés à travers le livre en fonction de la distribution des éléments architecturaux du plan qui forment la couverture et la quatrième de couverture. Ces trous, d'environ 1cm² chacun, ont un effet inouï sur le texte. Ils représentent d'abord une problématique de lecture : le texte est impossible à lire à travers le vide des trous creusés dans le texte même. Ensuite, ils augmentent l'enjeu textuel – le texte devient l'édifice. Par leurs calculs architextuels, et par la véritable texture tridimensionnelle qu'ils amènent, le livre

¹ Jacques Derrida, *La vérité en peinture*, Paris, Flammarion, 1978 (2010), p. 21.

² Jacques Derrida et Peter Eisenman, *Chora L Works*, Jeffrey Kipnis et Thomas Leeser (éds.), New York, The Monacelli Press, 1997.

devient un objet architectural. Ne s'étant pas contentés des colonnes et des cadres bidimensionnels des textes précédents, Derrida et Eisenman jouaient sur les trois dimensions du livre : au lieu de représenter l'espace seulement en termes de hauteur et largeur de la page, les trous qui se creusent dans *Chora L Works* sont également représentatifs de la profondeur du livre. Dans la mesure où les livres conventionnels s'expriment dans deux dimensions matérielles en ajoutant une profondeur philosophique (une profondeur ainsi virtuelle, immatérielle, voire idéale), nous avons ici un livre qui se présente d'ores et déjà en trois dimensions. Ceci n'est pas seulement une question de renouveau (et donc d'un texte de jouissance), mais il est question, de façon très concrète, des limites du dire – les limites de ce qui se dit dans le vide. Et il ne s'agit pas ici d'un vide en tant qu'espace blanc, le vide qui se trouve entre les colonnes de *Glas* ou entre les cadres de *La vérité en peinture*, mais d'un vide qui se sent matériellement, qui a de la profondeur et que nous pouvons toucher. Creuser les profondeurs de ce texte, c'est véritablement y mettre les doigts. Nous pouvons presque dire que *Chora L Works* est un livre tant sur le toucher et sur la forme (architecturale) que sur l'événement du jardin au *Parc de la Villette*. La forme du livre et la texture des trous ont un effet viscéral, qui, comparé au vrai livre derridien sur le toucher, *Le toucher*, Jean-Luc Nancy¹, laisse plates (sur le plan physique) les planches dessinées de ce dernier. Ainsi, *Le toucher*, Jean-Luc Nancy met en œuvre un contact plus philosophique, jouant avec la notion du toucher tandis que *Chora L Works* joue avec la sensation. L'enjeu de *Chora L Works*, comme celui de *Glas* et de *La vérité en peinture*, est le morcellement du texte et de la signification : le développement argumentatif et textuel n'est pas linéaire, c'est plutôt une question de « plaisir en pièces ; la langue en pièces ; la culture en pièces »² : question d'un texte de jouissance. Notons encore une fois la radicalité qui marque ces œuvres expérimentales, l'extrémité avec laquelle leur démarche les amène aux limites du fonctionnement textuel, la façon dont elles défont leur nomination. La défection textuelle est sa perversion, son détournement vers la question de la marge. Derrida, par le jeu de mots, ou celui de sa mise en page, écrit toujours dans les marges. Car, la mise en page avant-gardiste implique un détournement des normes d'expression philosophique : le jeu de mots, en tant qu'unité minimale du texte derridien, l'implique avec la même intensité. Barthes met ceci en évidence, disant

¹ Jacques Derrida, *Le toucher*, Jean-Luc Nancy, Paris, Galilée, 2000.

² Barthes, *Le plaisir du texte*, op. cit., p. 70.

que : « c'est l'extrême de la perversion qui la définit : extrême toujours déplacé, extrême vide, mobile, imprévisible. Cet extrême garantit la jouissance »¹. Par sa volonté d'aller jusqu'au bout, jusqu'à creuser les vides dans un texte ainsi « impossible » à lire pleinement, Derrida fait preuve de la jouissance de son texte.

Le texte derridien, dans sa matérialité atteste non seulement de son érotisme textuel, mais aussi de la jouissance qui est le résultat de ces plis, ces creux et ces vides (philosophiquement actuels et virtuels). Pour reprendre Barthes quant au texte de jouissance, « le texte lui-même, structure diagrammatique, et non pas imitative, peut se dévoiler sous forme de corps, clivé en objets fétiches, en lieux érotiques. Tous ces mouvements attestent une *figure* du texte nécessaire à la jouissance de lecture »². Clairement clivé, en termes de mise en page et de jeu de mots, le texte derridien instaure violemment un jeu de *différences* dans une archi-écriture qui correspond également à une archi-violence³. Le jeu de mots clive non seulement l'unité de signification, mais le texte aussi, marquant la distribution du sens textuel par les moments de confluence. Les jeux de mots déploient, au sein du texte, une ponctuelle concentration de sens dans la mesure où ils renvoient systématiquement au jeu de la *différence*. Ils évoquent ainsi une signification beaucoup plus importante en termes sensuels que l'espace qu'ils occupent dans le texte. De ce fait, Derrida, à plusieurs reprises, soulignait la nature économique du jeu. Le texte s'exprime donc par éclaircissements périodiques, hasardeux, à travers des jets soudains de perspicacité ou d'intuition au lieu d'un simple et linéaire développement d'idées. Voilà une autre expression de la différence entre le texte de jouissance et celui du plaisir qui s'articule au sein de l'œuvre derridienne. De la même façon, la nature fétichiste et érotique de ce que Barthes décrit comme attestant de la figure nécessaire à la jouissance textuelle, s'articule aussi à travers l'œuvre derridienne. Il est question de l'érotisme sensuel et matérialiste du texte et du fétichisme textuel sur lesquels nous reviendrons lors de notre considération du concept lacanien de la jouissance (qui sous-tend la notion barthienne) et son évolution vers le concept de *jouis-sens*. Notons néanmoins que Barthes fait explicitement référence à la jouissance de la lecture et non pas à la jouissance de l'écriture. Tandis que dans les questions de nouveauté, de l'expression des limites de ce qui peut se dire, les notions de

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*, p. 75.

³ Derrida, *De la grammatologie*, *op. cit.*, pp. 164-65.

l'accessibilité du texte, et sa tendance à mettre les rapports linguistiques en crise, nous avons affaire à des concepts qui renvoient à la fois à l'écriture et à la lecture. Un autre élément commun à la lecture et à l'écriture d'un texte de jouissance est celui de la peur. Bien évidemment, comme l'ennui, la peur fait partie des réactions possibles face à un texte qui ne se donne pas à lire avec facilité, qui choque et qui met en cause non seulement les relations textuelles, mais aussi les relations socio-historico-culturelles du lecteur. De la part de l'écrivain, sa peur devant l'écriture de son texte est aussi compréhensible ; il n'est pas forcément insensible au fait que son texte heurte le public, son public, ou des critiques (des universitaires). Barthes témoigne de cette relation entre la peur et le texte de jouissance, en notant comment ces textes « [...] rapprochent la peur de la jouissance [...] (sans parler du cas où *écrire fait peur*) »¹. Or, ceci fait précisément partie de l'intérêt d'un texte de jouissance, d'un texte qui se définit par son rapport avec le dépassement du dire et celui des limites – ce qui peut se définir précisément en termes de peur. D'un point de vue purement psychologique, la jouissance est le dépassement de la peur qui sert à régler le principe de plaisir, le principe qui, par la peur, vise normalement à empêcher la radicalité jouissante du texte. Le texte de plaisir est donc soutenu par le principe régulateur de plaisir – ce qui cherche à limiter tout dépassement psychologique (ou ici, textuel). C'est au cours d'un des entretiens enregistrés pour le documentaire *Derrida*² que Derrida témoigne de la peur qu'il ressent parfois vis-à-vis de l'écriture. Il décrit comment, parfois dès lors qu'un texte qu'il écrit semble se frayer un nouvel espace, un nouveau territoire intellectuel avec des gestes déconstructifs, il ressent des « moments de peur ». Derrida précise que ces instants ne se manifestent pas au moment de l'écriture physique, disant que rien ne l'intimide quand il écrit. Pourtant, pendant le processus de l'écriture, au moment où il s'endort, dans une sorte de demi-sommeil, il devient effrayé par son écriture. Selon lui, ce sentiment se manifeste, comme une sorte de panique inconsciente, un sentiment que ce qu'il venait de faire, textuellement, est « inadmissible, inavouable ». Il l'interprète ainsi : dans son demi-sommeil, il est encore plus conscient que quand, réveillé, il se met à écrire. À cet instant, il y a une certaine vigilance qui lui dit la vérité – ce qu'il fait est « très grave », tandis que quand il est réveillé cette vigilance est en sommeil et il « fait ce qui doit être fait ». L'angoisse ressentie lors de son demi-sommeil est

¹ Barthes, *Le plaisir du texte*, op. cit., p. 66.

² Kirby Dick et Amy Ziering Kofman, *Derrida*, France, Seven7, 2002.

celle de la transgression, de la conscience inconsciente de l'audace de ses propos ; c'est une mesure du degré dont il transgresse les limites du texte de plaisir. L'absence de la peur en état d'éveil met aussi en évidence la nature résolue de son expression textuelle. Autant la peur marque la frontière du plaisir, la transgression et la jouissance qui peuvent suivre nécessitent une attitude fixée et décidée.

Pour résumer, les limites du texte de jouissance se dessinent à partir de quatre éléments clé : sa nature radicalement nouvelle, son altérité face aux milieux textuels, socioculturels et politiques (étant hors-critique, hors-plaisir, quasi inaccessible – nous pouvons seulement parler « en » ou dans un tel texte), la nature multiples fois clivée du texte, et son inscription aux limites du dire. La nature de l'œuvre derridienne en tant que texte de jouissance barthien s'illustre ainsi de façon générale par la forte correspondance entre les notions clés, relevées par Barthes dans *Le plaisir du texte*, et les formes et circonstances de l'écriture derridienne. Considérons désormais, à travers une lecture de *La pharmacie de Platon*, ce qui est le fil conducteur « poétique », et même le moteur de la jouissance et de la joie au sein du texte derridien : le jeu de mots.

Chapitre 2 : La poétique du texte de jouissance derridienne : le jeu de mots

« La pharmacie de Platon » est un véritable microcosme de la démarche poétique de la jouissance derridienne. Tout s’y retrouve : le signe philosophique, la structure poétique et le jeu finement entrelacé au sein de la question du *pharmakon* platonicien. « La pharmacie de Platon » développe tout d’abord une lecture (ou plutôt une relecture) de la pensée platonicienne de l’écriture. Il s’inscrit donc, lors de sa première publication en 1968 (dans les numéros 32 et 33 de la revue *Tel Quel*), dans le contexte de la méditation, entamée par Derrida au sujet de la nature de l’écriture, qu’il a inaugurée dans ses publications antérieures. Republiée en 1972 dans *La dissémination*, et suivie par les essais « La double séance » et « La dissémination », « La pharmacie de Platon » se structure à travers plusieurs métaphores : le(s) fils, le *pharmakon*, et le jeu. C’est à travers leurs diverses évolutions que Derrida explore et révèle la thèse centrale de son texte : la nature *pharmacologique* de l’écriture s’inscrit directement dans le fonctionnement de l’écriture. Ainsi, la nature *pharmacologique* de l’écriture (vue en tant que *pharmakon* – remède et poison) est, en fin de compte, sa face cachée. Le jeu, en tant que *supplément*, se présente comme une conséquence implicite de toute écriture, ceci malgré « la répression platonicienne du jeu »¹. Car l’enjeu précis du texte derridien est de montrer à quel point les textes platoniciens jouent avec les mots au moment où ils condamnent cette pratique « sophistiquée ». Cette structure de critique métaphorique construit non seulement la portée philosophique et démonstrative du texte, mais aussi son esthétique – son « inter-dit ». C’est-à-dire que la portée implicite du texte – une notion que nous associons au texte de jouissance – et ce que Barthes considérerait comme « l’inter-dit » (le texte qui s’inscrit entre les lignes et entre les mots) sont également organisés à partir de ces métaphores structurantes. Ainsi, nous pouvons dire que la communication implicite de la joie philosophique à travers les jeux de mots au sein du texte derridien se construit de la même façon. Notre tâche est donc, après avoir brièvement évoqué le contenu (ou signe) philosophique de « La pharmacie de Platon », d’évoquer l’évolution métaphorique et celui des jeux de mots qui structurent l’essai en tant que texte de jouissance. Nous abordons ainsi principalement l’unité minimale de l’écriture derridienne ; le

¹ Jacques Derrida, *La dissémination*, Points Essais, Paris, Éditions du Seuil, 1993.

matérialisme textuel et expressif de la structure poétique et le jeu du texte qui sous-tend ce qui le qualifie comme texte de jouissance.

i) La philosophie pharmaceutique

Considérons donc brièvement¹ la portée (ou le signe, voire la signification) philosophique (et démonstrative) de « La pharmacie de Platon » : que le texte platonicien, en critiquant la nature de l'écriture en général, et le *sophisme* en particulier, met en œuvre un nombre de jeux de mots (portant sur la notion du *pharmakon*) qui relèvent précisément des sophismes que le texte critique. Ceux-ci sont des jeux auxquels les traductions « interprétative[s] »² ne se sont pas sensibilisées et que la relecture derridienne met en évidence. L'établissement du jeu au sein du texte platonicien même sous-tend ainsi ce que Derrida considère comme la notion du *supplément*. Enfin, le *pharmakon* en tant que jeu de *différance* entre ses diverses significations (poison, remède, antidote, teinture, et parfum) est « ce supplément dangereux qui entre par effraction dans cela même qui voudrait avoir pu s'en passer »³. La (re)lecture derridienne est incisive et, afin de mettre l'accent sur le jeu du mot *pharmakon* au sein de la pensée platonicienne plus généralement conçue, Derrida évoque une grande partie des dialogues platoniques : *l'Hippias Mineur*, le *Protagoras*, le *Gorgias*, *l'Apologie de Socrate*, le *Criton*, le *Lysis*, le *Cratyle*, le *République*, le *Phédon*, le *Phèdre*, le *Théétète*, le *Parménide*, le *Politique*, le *Timée*, le *Philèbe*, les *Lois*, ainsi que la *Lettre VII* et leurs principales traductions. « La pharmacie de Platon » se présente en deux parties, sous-divisées en neuf, et précédées d'une introduction (ce que nous pouvons considérer comme un supplément textuel) qui souligne l'élément clé de cette lecture derridienne.

Derrida explique, dans l'introduction, qu'« un texte n'est un texte que s'il cache au premier regard, au premier venu, la loi de sa composition et la règle de son jeu »⁴. Un *texte*, défini en ses termes, est donc une unité chiffrée que le lecteur se charge de décrypter afin de comprendre la nature de sa composition et de son jeu. Pourtant, la nature de l'encodage textuel qui le protège implique une certaine difficulté au niveau du déchiffrement ainsi qu'un travail de lecture (au premier regard) et des relectures progressives (deuxième et troisième regard, etc...). Une telle lecture ne propose pas une compréhension interprétative du texte, ou une lecture qui

¹ Nous n'évoquons pas ici la complexité intégrale de *La pharmacie de Platon* – ce qui nécessitera une étude approfondie à part – mais seulement les mouvements logiques et argumentatifs nécessaires afin de mettre notre étude approfondie de l'usage du jeu de mots dans cette essai en contexte.

² Derrida, *La dissémination*, *op. cit.*, p. 122.

³ *Ibid.*, p. 137.

⁴ *Ibid.*, p. 79.

s'occupe de la rédaction systématique et logique d'un texte en fonction d'une compréhension existante. La lecture déchiffrente (ou *déconstructive*) que Derrida propose (les textes platoniciens étant précisément des *textes* dans le sens derridien), creuse le texte, pour mettre en exergue les calculs cachés de son écriture. Bien que la loi et la règle, comme dit Derrida, « ne s'abritent pas dans l'inaccessibilité du secret »¹, elles reposent dans une imperceptibilité au présent : ce dont une certaine forme de lecture se charge de découvrir. C'est une lecture qui remet l'expression et le raisonnement du texte (sa construction immédiatement « visible ») constamment en question afin de sonder sa structure profonde. Derrida vise la découverte de la partie la plus intime du texte, ce que nous pouvons (avec Barthes) considérer comme son lieu de jouissance : le lieu dissimulé où le jeu clandestin est mis en évidence. Ceci est l'essence même du double geste derridien – une lecture qui, en creusant les structures profondes du texte, et en les présentant comme *le* supplément textuel, révèle de ce qui est effectivement un texte réécrit. Nous sommes confrontés à un texte dont la lecture et la mise en évidence du supplément ont modifié les enjeux et les calculs textuels ; le texte est réécrit de l'intérieur. Il est donc question d'un texte de jouissance (derridien) qui s'écrit dans, c'est-à-dire, selon Barthes, « en » ou à l'intérieur d'un autre texte.

Nous établissons ainsi l'essentiel de la portée philosophique de la lecture qui suit : il est question de la loi de composition du texte platonicien et de son jeu. La nature démonstrative de son texte montre un effort qui vise à mettre le geste dédoublé de la supplémentarité en œuvre. Finalement, l'introduction est aussi celle de la première des métaphores qui structurent le texte. Portant principalement sur la figure de la toile, du tissage et des fils, le jeu de mots s'étend à la question du fils et de la filiation dans une évolution métaphorique et figurative sur laquelle nous reviendrons. Considérons néanmoins que, comme Derrida le souligne au début de la première partie, l'introduction est en soi une démonstration de la supplémentarité.

En disant que « nous avons déjà tout dit de ce que nous *voulions dire* »², Derrida caractérise le reste du texte comme un « à très peu près »³ supplémentaire à ces principes et notions qu'il avait évoqués dans l'introduction. Nous pouvons ainsi

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*, p. 81.

³ *Ibid.*

considérer que la relation entre cette introduction démonstrative et le corps du texte se caractérise par la notion du « hors-d'œuvre »¹ (ce que Derrida caractérise comme l'évocation de *Pharmacée* au début de *Phèdre*). Jouant à la fois sur la notion du hors-d'œuvre (et de l'introduction) en tant qu'amuse-bouche « philosophique », ainsi que sur la notion littéraire d'un morceau superflu, ou sur le sens architectural d'une pièce en saillie détachée du corps d'un édifice, Derrida nous donne trois façons de penser la supplémentarité. Ainsi, nous sommes invités à la penser en termes littéraires, architecturaux et de consommation alimentaire – ce qui relève d'un trinôme figuratif à travers lequel Derrida, comme nous le verrons plus tard, présente aussi le *pharmakon*.

Mais « recommençons »² avec Derrida là où, dans la première des neuf parties (intitulée *Pharmacée*), il prend *Phèdre* comme point de départ. C'est à partir de ce dialogue, dans lequel se trouvent les deux mythes platoniciens au sujet de la naissance de l'écriture (la fable des cigales et celle de Theuth) que Derrida commence sa lecture. Mettant l'accent sur les interprétations successives du texte, Derrida note que *Phèdre* n'est pas un texte « mal composé », comme nous pourrions le penser selon la tradition de Diogène Laërce, mais plutôt un dialogue dont les traductions successives ont embrouillé le sens. Il est d'abord question de la mesure dont « l'étrange logique »³ du *pharmakon* (introduit dans cette première partie en tant qu'unité plastique et polysémique) a été supprimée par « l'imprudence ou l'empirisme des traducteurs, certes, mais d'abord par la redoutable et irréductible difficulté de la traduction »⁴. La lecture derridienne vise autant *le texte* et ses structures cachées par la traduction et par la tradition, que le sens dissimulé du *pharmakon*. C'est à la fois une relecture et une retraduction, une véritable réécriture qui fait bouger le niveau le plus fondamental de la compréhension d'un tel texte antique : sa traduction. Il est question ensuite de la relation entre l'écriture et son autre, la parole, une relation qui est définie par cette même logique du *pharmakon*. Il est illustré à travers de nombreuses comparaisons entre l'écriture et le *pharmakon* au sein de *Phèdre*, et plus généralement dans les dialogues platoniciens. Dans la mesure où la logique du *pharmakon* se traduit principalement en termes de poétique et

¹ *Ibid.*, p. 86.

² *Ibid.*, p. 82.

³ *Ibid.*, p. 89.

⁴ *Ibid.*

esthétique du jeu, la nature de l'écriture se caractérise plus philosophiquement par rapport à sa relation au mythe. Reprenant le mythe platonicien de la découverte de l'écriture égyptienne, telle que Socrate le raconte dans les dialogues, Derrida souligne dans la deuxième partie (*Le père du logos*) la façon dont la relation entre Theuth, l'inventeur de l'écriture, et Thamos, le roi, ressemble à une filiation. L'enjeu principal est celui du *logos* et du pouvoir de la parole qui, selon lui, est systématiquement prêté « à la position paternelle »¹. C'est-à-dire que ce pouvoir est prêté à celui qui, dans le mythe égyptien, surveille constamment et suspecte l'écriture. Pour être plus clair, nous sommes invités à penser le *logos* à travers le concept du père – Thamos – ainsi qu'à travers la parole. La relation entre le *logos* et le fils (Theuth) s'explique par la présence. De même, la relation entre le *logos* et l'écriture (que Theuth a inventé) se structure par rapport à la notion de présence. Dans la scène primitive du mythe égyptien, la valeur de l'écriture dépend de la présence du roi, du père. L'écriture, que Socrate considère comme *orpheline* (sans père – ainsi sans voix), ne peut pas se défendre² face à l'*agon* (la nature conflictuelle et argumentative de la philosophie telle qu'elle était comprise dans l'antiquité). Suivant un fil rouge métaphorique qui va « du *logos* au père, et relier [qui relie] la parole au *kurios*, au maître, au seigneur, autre nom donné dans la *Republique* au bien-soleil-capital-père »³, Derrida décrit et interroge la logique (métaphorique) qui domine la pensée platonicienne vis-à-vis de l'écriture⁴. C'est par la suite, dans la troisième partie (*L'inscription des fils : Theuth, Hèremes, Thot, Nabû, Nebo*), que le mythe platonicien est lu en fonction de l'original égyptien. Comme le dit Derrida, l'inclusion du mythe égyptien au sein de *Phèdre* n'est pas anecdotique, mais rigoureusement nécessaire – sa structure logique reflétant celui de *Phèdre* plus généralement. Il est donc essentiel de lire le mythe dans sa forme originale, de lire l'histoire du Thot (le Theuth égyptien), fils aîné d'Amon-Ré, le dieu du soleil et d'explorer les implications et allusions métaphoriques - au cœur du mythe égyptien - qui animent le jeu dans *Phèdre*. Derrida note que, dans le cycle osirien, Thot n'est pas seulement le dieu inventeur de l'écriture, mais aussi celui du jeu. Le « dieu du calcul, de l'arithmétique et de la science rationnelle commande aussi aux sciences

¹ *Ibid.*, p. 95.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 104.

⁴ C'est aussi une question de l'économie politique d'expression : « bien-soleil-capital-père ». La notion du capital nous invite à penser l'expression du sens, et la poétique de l'œuvre derridienne en termes de dépense. Car la jouissance n'est-elle pas reliée à la dépense gratuite ?

occultes, à l'astrologie, à l'alchimie »¹ : c'est un dieu des récits cachés et de la cryptographie, véritable archétype d'Hermès. Thot s'associe à la médecine – au *pharmakon*, par son alchimie, et les sciences occultes qu'il commande, et par son rapprochement à Hermès. Derrière la signification de Theuth, et l'écriture qu'il présente à son père, en tant que *pharmakon*, nous retrouvons la figure de Thot, et l'ombre d'Hermès : « le dieu de l'écriture est donc un dieu de la médecine »². L'écriture repose sur une logique pharmacologique, sur un jeu médical.

Ainsi, la quatrième partie de *La pharmacie de Platon* intitulée *Le pharmakon* concerne directement ce concept clé. Derrida remet l'accent sur la « chaîne de significations »³ dans laquelle le *pharmakon* est pris à travers les différents dialogues platoniciens. Ceci est le véritable cœur du système textuel : des structures cachées qui sous-tendent l'étrange logique du *pharmakon* et du *texte*. Il s'agit d'une logique et d'une structuration du jeu qui sont parfois déclarées par Platon mais qui lui échappent dans des liaisons significatives qui sont laissées dans l'ombre. Le jeu de *différance* se poursuit, comme Derrida l'explique, malgré Platon – au sein de son propre texte : « aucun privilège absolu ne nous permet de dominer absolument son système textuel »⁴. Et si les significations cachées se jouent dans les ténèbres du texte, ayant échappé à la maîtrise du système, le jeu de la traduction sera un véritable théâtre d'ombres. Derrida l'éclaircira à travers sa mise en question du champ lexical de la traduction. C'est la traduction traditionnelle (la traduction de *pharmakon* par *remède*) qui met davantage l'accent sur la nature scientifique et rationaliste de l'écriture. Le résultat est qu'elle cache la « puissance occulte »⁵ de l'écriture et sa double nature telle que Platon la présente⁶. L'effet analytique⁷ de la traduction, en fixant la virtualité des références, en stoppant le jeu des *différences*, exerce une violence destructive sur la signification du texte : il s'agit du démembrement (par le traducteur Léon Robin) d'un signe – *pharmakon* en deux (« remède » et « drogue »⁸). L'importance philosophique de ce (faux) mouvement trouve son effet surtout dans ce que Derrida considère comme l'effort platonicien de penser l'écriture à partir de

¹ Derrida, *La dissémination*, op. cit., p. 116., p. 116.

² *Ibid.*, p. 117.

³ *Ibid.*, p. 118.

⁴ *Ibid.*, p. 119.

⁵ *Ibid.*, p. 120.

⁶ Plus précisément, la « puissance occulte » de l'écriture peut se penser comme le refoulé agissant à l'intérieur du texte de façon implicite.

⁷ Derrida, *La dissémination*, op. cit., p. 122., p. 122.

⁸ *Ibid.*, p. 124.

certaines oppositions. Le clivage du terme *pharmakon* au moment de la traduction instaure la possibilité d'une fausse opposition là où la logique de Platon est mise en question. Plus clairement : si la logique platonicienne repose sur des oppositions telles que bien/mal, vrai/faux, (et remède/poison dans le cas du *pharmakon*) etc... dans sa critique et son désir de dominer l'écriture, le *pharmakon* (dans son ambiguïté) est ce qu'il n'arrive pas à dominer. Au sein de son écriture même, Platon n'arrive pas à fermer le jeu terminologique (ce qui, comme nous dit Derrida, n'arrive qu'au moment de la traduction – quand on traduit le *sens* platonicien et pas le jeu). Nous pouvons dire que la notion de *pharmakon* déconstruit les oppositions binaires à travers lesquelles Platon pense l'écriture, bien que Derrida ne le dit pas de façon aussi explicite. L'écriture ne se pense pas exclusivement en termes d'opposition, elle se pense à travers le simulacre, c'est-à-dire en termes de mimésis *pharmacologique*. C'est cette nature mimétique qui, selon Derrida, permet à Platon de faire le lien entre l'écriture et la tradition sophiste : la tradition de ceux qui *semblent* tout savoir. Plus précisément – la tradition de ceux qui « vend[ent] les signes et les insignes de la science : non pas la mémoire elle-même »¹. L'écriture en tant que simulacre ne permet que de « mimer le savoir absolu »² : le conflit entre la philosophie et le sophisme étant parallèle à la problématique qui, comme nous voyons dans *La pharmacie de Platon*, lie l'écriture à la mise en question de la vérité de la pensée et de la parole. C'est à travers le concept de l'écriture en tant que simulacre du mémoire, que Derrida introduit la nature de supplémentarité, car « ce que Platon vise donc dans la sophistique ce n'est pas le recours à la mémoire, mais dans un tel recours, la substitution de l'aide-mémoire [l'écriture] à la mémoire vive, de la prothèse à l'organe, la perversion qui consiste à remplacer un membre par une chose »³. Ainsi, à partir de la contamination de la mémoire *intérieure* par l'écriture *extérieure* et par son supplémentarité, Derrida met l'accent sur la conception platonicienne de l'écriture en termes maléfiques, une conception qui a influencé « toute la philosophie » après lui⁴. Derrida conclut que « le *pharmakon* est ce supplément dangereux »⁵ (mais nécessaire). Les dernières pages de la quatrième partie attirent l'attention sur un moment clé dans le *Gorgias* où le *logos* est décrit en

¹ *Ibid.*, p. 132.

² *Ibid.*, p. 134.

³ *Ibid.*, p. 135.

⁴ *Ibid.*, p. 136.

⁵ *Ibid.*, p. 137.

termes du *pharmakon* : ce qui montre, selon Derrida, que « le *pharmakon* est compris dans la structure du *logos* »¹.

Le pharmakeus, maître du *pharmakon*, est celui qui est le sujet principal de la cinquième partie de « La pharmacie de Platon » et qui lui donne son titre. S’agissant de Socrate en tant que magicien, et de son usage de la parole socratique, Derrida relève la nature vénéneuse de sa parole qui fait le pont entre la première et la deuxième section de l’essai. Le dialogue socratique, dans son argument et contre-argument, incantation et contre-incantation, relève de la dialectique et de l’opposition entre le *pharmakon* et l’*alexipharmakon*, l’antidote contre les discours². Le *pharmakon* est essentiellement instable, dans la scène de la mort de Socrate, il n’est plus vu comme un remède mais il se transforme en produit toxique. Pourtant, cette toxine qui empoisonne Socrate, est le remède qui « par l’effet du *logos* socratique et de la démonstration philosophique du *Phèdon* » agit pour le peuple comme un « moyen de délivrance »³ du poison socratique. C’est le jeu au cœur de « La pharmacie de Platon », celui du *pharmakon* qui se décline sémiotiquement à travers le labyrinthe de la *différance* et que son usage platonicien met en œuvre. La sixième partie, intitulée *Le pharmakos* (ce qui peut se traduire par sorcier, magicien, *empoisonneur*), poursuit la permutation platonicienne du *pharmakon* (le *pharmakos* étant un synonyme du mot *pharmakeus* qui est utilisé par Platon⁴). De cette façon, à travers le synonyme « presque homonyme » du *pharmakon* et du *pharmakos*, nous entrons pleinement dans le jeu derridien, dont la connexion à l’œuvre platonicienne repose de plus en plus sur l’allusion et les liaisons lexiques. Platon n’utilise pas le mot *pharmakos*, c’est Derrida qui le lie au *pharmakeus* et donc au *pharmakon*. Ainsi – la mort de Socrate, véritable cérémonie du *pharmakos*, s’observe selon la tradition antique de la mise à mort des *pharmakoi*, des sorciers, à travers leur exécution (ou expulsion) purificatrice, relevant de la dialectique (déjà évoquée de l’intérieur/extérieur) de l’écriture en tant que *pharmakon*. Derrida reprend la notion de ce rite dans la septième partie, *Les ingrédients : le fard, le phantasme, la fête*, où il est question de la considération socratique, de sa sentence, et où il « noue en système

¹ *Ibid.*, p. 145.

² *Ibid.*, p. 151

³ *Ibid.*, p. 157.

⁴ *Ibid.*, p. 162.

tous ces chefs d'accusation contre le *pharmakon* de l'écriture »¹. C'est une question de mémoire : de *mnémè* et d'*hypomnesis*. Nous revenons ainsi à la notion de la supplémentarité de l'écriture, de sa *mimèsis*, et de la relation pharmacologique qu'elle entraîne avec la mémoire. L'écriture, pensée ici (dans les dialogues de Platon) à partir de *l'hypomnèse*, est la répétition pure dans la mesure où l'écriture ne représente pas ce qui ne peut pas être dit : « l'écriture n'intervient donc qu'au moment où le sujet d'un savoir dispose déjà des signifiés que l'écriture ne fait que consigner »². Dans ce schéma platonicien, l'écriture s'oppose donc à la nature vivante de la voix – l'écriture, à l'inverse de la voix, est morte même si elle (l'écriture) devrait la (la voix) peindre. Mais, dans sa dé-*composition*³ de la voix, l'écriture représente une *mimèsis* encore plus efficace que la simple répétition, voire imitation de la voix. C'est surtout par rapport à la peinture, qui se présente en tant que copie de la copie (rappelons le concept des formes platoniciennes), tandis que la nature abstraite et spatiale de l'écriture permet la production de véritables simulacres. Derrida nous rappelle aussi que, pour Platon, les techniques imitatives, y compris la production du simulacre, sont considérées comme de la magie. Nous approchons ainsi la caractérisation de l'écrivain en tant que maître du *pharmakon* (ce qui s'apparente à la *mimèsis*⁴) : véritable *pharmakeus* ou *pharmakos*. La partie se termine sur l'implication des deux significations supplémentaires portées par le *pharmakon* – la couleur picturale et le parfum ; deux notions qui relèvent de l'illusoire et du cosmétique, ainsi que du pouvoir dissimulateur de l'écriture.

La huitième et avant-dernière partie de *La pharmacie de Platon* s'intitule *L'héritage du pharmakon : la scène de famille*. Elle revient sur la question de la filiation, c'est-à-dire du *fil* en tant que *fil rouge*, mais aussi, et surtout, en tant que *progéniture*. Dans le mythe égyptien, et dans sa relecture platonicienne, tels que Derrida les analyse, Thot (Theuth) est le fils d'Amon-Ré. Il s'agit d'une scène métaphorique présente au niveau latent du discours socratique. C'est une métaphore de la famille qui, dans son anthropomorphisme, met en scène le père *scriptural* (Amon-ré), le père *dialogique* (Socrate⁵) et leur relation vis-à-vis du logos et du fils – c'est-à-dire l'écriture. Derrida met surtout l'accent sur la façon dont Socrate

¹ *Ibid.*, p. 167.

² *Ibid.*, p. 168.

³ *Ibid.*, p. 173.

⁴ *Ibid.*, p. 174.

⁵ *Ibid.*, p. 183.

représente, dans les dialogues, un certain logos paternel. Il explique comment la parole s'associe avec la loi et s'oppose à l'écriture, considérée comme le « fils *misérable* »¹ : dénoncée par l'autorité paternelle, l'écriture est, selon Socrate, essentiellement orpheline. C'est à partir de cette métaphore de la famille (dont Derrida illustre le développement jusqu'à la considération de l'écriture en tant que faux-frère dans *Phèdre*²) qu'il pense la contamination métaphorique de l'écriture platonicienne : « la métaphoricité est la logique de la contamination et la contamination de la logique »³. Pour Derrida ; la philosophie se structure après Platon dans un jeu entre deux écritures, une bonne (« naturelle, vivante, savante, intelligible, intérieure, *parlante* »⁴) et une mauvaise (« artificieuse, moribonde, ignorante, sensible, extérieure, muette »⁵). Cette structure reflète les oppositions conceptuelles du « platonisme » – ce qui est considéré dans son essai comme « la structure dominante de l'histoire de la métaphysique »⁶. Mais l'opposition structurale ne s'épuise pas avec la métaphore, et se poursuit à travers l'analogie de l'agriculteur, illustrée par Derrida, que nous retrouvons dans le *Théétète*⁷. Elle prend la forme d'une opposition entre les « semences fortes » et fertiles (analogues à la bonne écriture) et les « semences faibles » et superflues (analogues à la mauvaise écriture). Il s'agit d'une opposition analogique entre le sérieux, « l'économie » et le « savoir » de la bonne écriture, « la jouissance et la dépense sans réserve » de la mauvaise⁸. La bonne écriture (l'écriture vraie) s'associe dans sa nature vivante à la parole et perpétue l'unité de *logos* et de *nomos* : c'est-à-dire, l'unité entre la parole et la loi. Rappelons que *l'écriture du plaisir*, comme la conçoit Barthes, est précisément ce qui assure la réplique des forces socioculturelles en jeu, ce qui se traduit ici par l'unité de la parole et de la loi. Considérons ainsi la nature opposée de la mauvaise écriture : son infertilité, son penchant pour la dépense sans réserve, son extériorité – mais considérons surtout la nature hors-la-loi de cette écriture-simulacre telle que Derrida l'analyse à travers sa lecture des dialogues socratiques. Ainsi, la mauvaise écriture est, en termes barthiens, une véritable *écriture de jouissance* qui bafoue les lois platoniciennes et socratiques de l'expression. C'est une jouissance que Derrida

¹ *Ibid.*, p. 181.

² *Ibid.*, p. 186.

³ *Ibid.*, p. 187.

⁴ *Ibid.*, p. 186.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*, p. 187.

⁷ *Ibid.*, pp. 188-190.

⁸ *Ibid.*, p. 188.

souligne lui-même : la nature jouissante de la mauvaise écriture porte « vers une jouissance sans paternité »¹. Et c'est au niveau de la « paternité » face à l'écriture, que la scène familiale guidant la rédaction de cette partie se complique. Derrida nous invite à considérer comment Platon se conduit comme un « fils *écrivain* »² en condamnant l'écriture. L'écriture platonicienne joue entre la parole socratique qu'elle mime « en faisant de la parole vive une sorte de graphie psychique » et la façon dont Platon « après avoir en quelque sorte réapproprié l'écriture, pousse l'ironie – et le sérieux – jusqu'à la réhabilitation d'un certain jeu »³. Nous pouvons dire que d'une certaine façon, le jeu est omniprésent, réhabilité au sein de l'écriture platonicienne malgré sa dénonciation. Surgissant à un moment inattendu, le jeu est la véritable mesure latente de la puissance du texte : ce que Derrida mesure par la suite, non plus en termes de trace dialectique et non-dialectique, c'est-à-dire entre ce que nous avons qualifié comme une « bonne » et une « mauvaise » écriture, mais « entre le jeu au « bon » sens et le jeu au « mauvais » sens du mot »⁴.

La neuvième et dernière partie de l'essai, *Le jeu : Du pharmakon à la lettre et de l'aveuglement au supplément*⁵, reprend l'axe central du jeu et le fait que, comme nous l'avons vu, Platon ne condamne pas simplement le jeu au sein du texte : il participe à une certaine économie du jeu. Mais le jeu auquel Platon se prête semble se prendre au sérieux, et fonctionne au service du sérieux, toutefois surveillé et contrôlé. Selon Derrida, Platon « joue ainsi à prendre le jeu au sérieux »⁶. C'est une ironie curieuse qui repose sur le jugement *textuel* de l'écriture, le fait que l'écriture se trouve, au sein des dialogues platoniciens, accusée dans l'écrit. De la même façon le jeu se trouve condamné par lui-même dans une structure que Derrida voit chez Rousseau (ce qu'il détaille dans *De la grammatologie*⁷) ainsi que chez Saussure et Platon. Il s'agit, dans ces trois moments du platonisme, d'un double mouvement qui extériorise l'écriture, qui la condamne, tout en empruntant ses ressources « démonstrative[s] et théorique[s] »⁸. Dans l'écriture telle qu'elle est conçue par

¹ *Ibid.*, p. 191.

² *Ibid.*, p. 192.

³ *Ibid.*, p. 193.

⁴ *Ibid.*, p. 194.

⁵ *Ibid.*, p. 195.

⁶ *Ibid.*, p. 196.

⁷ Derrida, *De la grammatologie*, *op. cit.*, p. 443.

⁸ *Ibid.*, p. 198.

Platon, il y a un « jeu de l'autre dans l'être »¹ : le discours platonicien, voué à parler dans son essence véritable, s'exprime néanmoins par l'écriture. Et, comme Derrida le souligne, la mort de Socrate relie l'écriture au parricide, auquel l'écriture était déjà liée à travers son « parricide » du *logos*. Pour Derrida, c'est ce moment effrayant, le moment du parricide, « qui ouvre le jeu de la différence et de l'écriture »², qui découpe violemment le *logos* paternel. Le pouvoir *pharmacologique* de l'écriture repose sur cette menace du *logos*, sur le *double* jeu du *pharmakon* au cœur de l'écriture et qui, comme Derrida nous l'explique, est la condition même de son existence distincte. En outre, si le platonisme est, comme le dit Derrida, « la répétition générale de cette scène de famille et l'effort le plus puissant pour la dominer »³, son contre-courant sera la décomposition des relations familiales – un chemin vers le parricide du *logos*. Mais la perte de ce « centre » n'implique pas la fin de la répétition, car « il n'y a de répétition possible que dans le *graphique de la supplémentarité* »⁴ : l'unité pleine est suppléée par son autre, à la fois le même, mais suffisamment autre pour « remplacer en ajoutant »⁵. Derrida souligne la double nature de la répétition pensée à travers le supplément. La répétition de *l'eidos* (« répétition de vie »⁶), assure l'existence de la vérité. Elle est aussi, en ce qui concerne l'absence de la présence, une évocation de l'agent de la non-vérité dans son simulacre. L'inséparabilité de ces deux formes de la répétition, leur dépendance mutuelle reflète la logique du *pharmakon* et l'impossibilité de distinguer le poison du remède. Cette logique est celle de la réversibilité : la répétition, l'écriture, le *pharmakon* et la différence sont supplémentaires à eux-mêmes, manquant une identité fixe. *La pharmacie de Platon* finit avec un dernier supplément de deux pages, séparé de la dernière partie et reprend la scène de Platon fermant la pharmacie. C'est une scène rêveuse : Platon écrit, boit, « transcrit le jeu des formules en murmurant »⁷. Il n'est plus question du contenu philosophique des textes platoniciens, ni de commentaire ou d'analyse, il s'agit ici de la libération de l'écriture. Ceci se traduit par (de) la décharge du poids de l'expression philosophique

¹ *Ibid.*, p. 204.

² *Ibid.*, p. 205.

³ *Ibid.*, p. 209.

⁴ *Ibid.*, p. 210.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*, p. 211.

et le regain du littéraire, retravaillant les thèmes philosophiques de « La pharmacie de Platon » à travers l'expression littéraire.

L'essentiel de la démarche derridienne est de mettre le jeu en évidence dans le texte platonicien, dans un mouvement à priori « déconstructif ». Nous pouvons ainsi dire que d'une certaine façon, le jeu dans le texte est purement démonstratif : un élément argumentatif qui sert à montrer comment les notions proprement platoniciennes sont sous-tendues par une logique paradoxale et sophiste. Et ceci sera une conclusion tirée d'un point de vue purement philosophique. D'un point de vue esthétique, le jeu démonstratif cache aussi une expression de joie philosophique – si Derrida *avait* dit que la règle d'or d'un *texte* et qu'il cache la loi de sa composition – il est évident que les *textes* derridiens sont aussi *textuels* (voire littéraire) que ceux qu'il analyse. Pour être plus clair, la nature démonstrative du jeu de mots au sein de l'œuvre derridienne ne se cache pas : il en parle à plusieurs reprises dans « La pharmacie de Platon ». Il parle aussi et surtout de la façon dont il relève les paramètres du jeu qui se trouvent dans les textes platoniciens, afin de mettre la structure profonde de ces textes en jeu. Pour être encore plus explicite – si l'expression derridienne est pensée, comme nous l'avons suggéré à travers trois niveaux d'expression (philosophique, démonstratif et esthétique), ce qui se remarque ici à la première lecture – ce que Derrida donne explicitement au lecteur – est une démonstration de son argument philosophique à travers des jeux de mots. Une lecture du texte qui s'arrête au premier regard repose donc sur les niveaux philosophiques (« il y a des jeux de mots au sein des textes de Platon ») et démonstratifs (« voici les jeux de mots platoniciens ») du discours derridien. Nous avons brièvement élucidé une telle lecture. C'est une lecture qui traverse le parcours de la portée philosophique de l'argument derridien dans « La pharmacie de Platon », la nature métaphysique de sa critique du platonisme, et le jeu démonstratif qui sous-tend sa critique, notamment le jeu du *pharmakon* au sein des textes platoniciens. Mais la principale préoccupation ici est l'« inter-dit », comme le pense Barthes, ce qui se dit *entre* les lignes. Nous ne nous intéressons plus ici aux niveaux explicites de l'expression derridienne (ce qui sert néanmoins au contexte) mais plutôt à l'implicite. Rappelons donc notre point de départ : que le texte derridien n'a pas encore (intégralement) livré le secret de sa composition et la loi de son jeu. Sous la démonstration philosophique du jeu de mots, le texte cache une philosophie implicite. La question porte ainsi sur l'esthétique de

l'implicite – sur ce que le texte derridien communique implicitement à travers son esthétique : ces mots d'esprit, ces jeux de mots, ces tournures de phrase. Ces véritables voies de communication sont à l'origine, à la fois, de ce que le texte derridien fait ressentir au lecteur, et de ce que Derrida en tant que philosophe, auteur et écrivain a ressenti face à sa propre expression écrite.

ii) L'esthétique du jeu et de la jouissance pharmacologique

Nous avons déjà dit, de façon générale, que l'œuvre derridienne représente un texte de jouissance tel que Barthes le décrit. Par sa nouveauté, l'altérité de son expression et de son sujet, ses multiples clivages et la manière dont il amène le texte (philosophique) aux limites du dire, nous avons considéré de façon *générale* que l'œuvre derridienne est un texte de jouissance. Nous constatons que ces quatre caractéristiques se retrouvent au sein de tout texte derridien, bien qu'il y ait des textes qui s'appuient plus fortement sur certaines caractéristiques que d'autres. Toutefois, c'est par la forme, autant que le contenu philosophique des textes, que nous pouvons définir l'œuvre derridienne comme un ensemble des textes jouissants. Pourtant, nous devons souligner les différentes façons dont cette originalité de forme (ou de style) et la nouveauté du contenu philosophique se présente au sein des œuvres derridiennes. Ceci s'illustre par les altérités stylistiques de *Glas* et de *Choral L Works* considéré par rapport à un des premiers ouvrages derridiens : *De la grammatologie*. Une comparaison entre ces textes met deux œuvres fortement esthétiques dans leur forme et leur présentation face à un texte que Derrida lui-même considérait, dans sa présentation, comme parmi les plus institutionnels (voire orthodoxe) de son œuvre. Néanmoins, ces trois textes expriment tous une forte nouveauté au niveau philosophique, même si ceci n'est pas partagé au niveau stylistique. Éventuellement, nous pouvons dire que les textes derridiens ne sont pas identiques dans leurs altérités, et que l'expression derridienne souligne un procès de recherche expressive, une déclinaison de forme et de formule. Chaque ouvrage, et chaque essai, est ainsi à considérer comme une expérience particulière du style et d'expression. Nous constatons alors que c'est le jeu de mots qui est devenu la trace stylistique derridienne par excellence. Les textes derridiens sont, malgré leurs différences, réunis par l'usage de ce trait esthétique, poétique et littéraire. Le jeu de mots, représente l'unité minimale du texte derridien : c'est-à-dire qu'il est l'élément clé du texte, portant une signifiante marquante, et sur lequel la spécificité du texte se

construit. Mais l'unité minimale n'est pas forcément une catégorie fixée à travers des textes et des auteurs différents : Barthes, dans son essai « Flaubert et la phrase »¹, considère la *phrase* comme l'unité minimale du texte flaubertien tandis que Julia Kristeva, s'appuyant sur les analyses bakhtiniens, considère que c'est le *mot* qui est devenu l'unité minimale de ces textes² dans les romans modernes. L'unité minimale est ce sur quoi le texte, voire l'œuvre, se construit, c'est la fondation sur laquelle la particularité du texte est bâtie. Et ici, au sein de l'œuvre derridienne, c'est le jeu de mots qui se traduit en unité minimale ; une unité qui s'exprime de façon philosophique, démonstrative et esthétique. Or, c'est précisément la question à laquelle cette étude répond, proposant une analyse de l'œuvre derridienne qui privilège le fonctionnement du jeu de mots et le langage poétique au sein du texte, afin de démontrer la logique inhérente de cette expression, indépendante de la pensée derridienne de la trace, de la déconstruction, et du spectre, entre autres.

Le jeu de mots, au sein de l'expression philosophique, a un effet déstabilisant sur l'expression attendue ou encouragée, grâce à cela, Derrida intègre une expression fortement littéraire au sein de l'expression philosophique. C'est une façon de faire *penser* la philosophie en termes littéraires – c'est-à-dire implicitement au lieu de termes explicites. Une distinction qui est au cœur de ce que Gilles Deleuze et Félix Guattari considèrent comme la différence entre le percept, le concept et la fonction. La science pense en termes de fonctions, la philosophie pense en termes de concepts, et la littérature pense en termes de percepts. C'est-à-dire que la littérature pense en termes de sensations : « le matériau particulier des écrivains, ce sont les mots, et la syntaxe, la syntaxe créée qui monte irrésistiblement dans leur œuvre et passe dans la sensation »³. Le jeu de mots sera donc un percept qui se retrouve là où nous attendions un concept. Il nous faudra donc des procédés littéraires d'analyse, et surtout d'analyse esthétique, afin de cerner ce que le jeu exprime implicitement. Nous devons chercher l'affect de ce *percept*, et éventuellement la logique de son expression, ce qui nous permet de commencer à comprendre le jeu au sein du système textuel derridien, ce que nous constatons n'est pas toujours aussi bien compris que sa philosophie. C'est le jeu de mots et l'expression poétique en tant

¹ Barthes, *Le degré zéro de l'écriture: suivi de Nouveaux essais critiques*, op. cit., p. 131.

² Julia Kristeva, *Σημειωτική : Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Éditions du Seuil, 1968, p. 84.

³ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Reprise, Paris, Les Éditions de Minuit, 1991 (2005), p. 158.

qu'unités minimales du texte derridien qui nous intéresse, comme le point d'entrée au système d'expression derridien. Suivant ce que Barthes avait constaté dans *Le plaisir du texte*, c'est à partir de l'esthétique que nous commençons à retrouver le point jouissant de « La pharmacie de Platon ». Nous ciblons donc la structure poétique du jeu, ainsi que la nature implicite de son expression, ce que nous différencierons toutefois de l'usage démonstratif du jeu de mots qui est effectivement au service de la portée philosophique du texte.

Mais, avant de porter notre attention sur les exemples spécifiques du jeu de mots en tant qu'unité minimale esthétique au sein du texte derridien, revenons sur la distinction entre l'usage démonstratif et l'usage esthétique du jeu. Nous avons proposé trois niveaux d'expression du texte derridien – philosophique, démonstratif et esthétique. Comme nous l'avons dit, le niveau philosophique porte le sens le plus direct et plus facilement identifiable en tant que propos d'argumentation et de raisonnement conceptuel. Le niveau démonstratif est celui qui, par son utilisation du jeu de mots, *illustre* les propos *philosophiques* derridiens vis-à-vis de l'ouverture du langage, des limites et des possibilités d'expression. Finalement, le niveau esthétique est ce qui communique l'*inter-dit* du texte derridien, une jouissance linguistique et une joie de philosopher. Notons néanmoins que le niveau esthétique, tout en utilisant la même forme d'expression que le niveau démonstratif, c'est-à-dire par le biais du jeu de mots, se différencie du niveau démonstratif dans deux importantes mesures. Par son chiffrement et l'atténuation de sa relation avec le niveau philosophique, le niveau esthétique du texte derridien s'éloigne du niveau démonstratif. Premièrement, la nature chiffrée du niveau esthétique repose sur deux constats clés : que le niveau démonstratif, tout comme le niveau philosophique, se trouve au cœur du champ explicite du texte ; et que cette caractérisation du jeu (en tant qu'élément démonstratif) n'arrive pas à expliquer la particularité caractéristique du texte derridien. Nous constatons que le texte derridien ne donne pas (au moins explicitement) la loi de sa composition ou la règle de son jeu au premier abord. Le niveau esthétique reste donc caché, la structure profonde du texte ou de l'œuvre – qui délimite et donne la forme et la nature de son jeu. C'est-à-dire que la logique qui structure le niveau philosophie du texte derridien, ainsi que le niveau démonstratif, diffère de la logique qui structure l'expression purement esthétique et poétique de l'œuvre derridienne. Ceci donne lieu à un double mouvement au sien de notre

analyse. Le premier mouvement est tend vers la nature implicite du texte, qui engendrera une analyse de cette nature ; un rapprochement vers ce que nous pouvons nommer la règle du jeu (textuel) derridien. Le deuxième mouvement réside dans celui de la relation entre le niveau esthétique et le niveau philosophique du texte derridien qui s'exprimera de façon beaucoup moins forte que la relation entre le niveau démonstratif et le niveau philosophique. La cause de cette réduction relative repose sur la différence entre l'expression explicite/implicite et la différence dans la forme des arguments portés par ces deux niveaux de texte. Ceci repose surtout sur la nature du cercle herméneutique qui marque (dans la lecture du texte derridien) la relation profonde entre le niveau philosophique et le niveau démonstratif de l'expression derridienne, en passant par l'exclusion du niveau esthétique.

Pour être plus clair – par cercle herméneutique (pris ici dans sa forme la plus simple) nous comprenons la relation entre l'ensemble et les parties du texte où la compréhension du système repose sur la compréhension des parties et vice versa. Notre analyse d'un tel texte est fondée sur cette relation cyclique entre la partie comprise dans l'ensemble et l'ensemble compris à travers les parties. Ni les parties individuelles, ni l'ensemble du texte ne sont (forcément ou complètement) compréhensibles hors de cette relation intrinsèque. De cette façon, au sein du texte derridien, la compréhension du niveau philosophique du texte repose sur celle du niveau démonstratif et vice versa : le texte se comprend explicitement à travers l'expression mutuelle des niveaux philosophiques et démonstratifs en concert. Mais ceci ne veut pas dire que la compréhension de la portée philosophique ou démonstrative du texte est impossible en tant qu'élément individuel – nous ne proposons pas une forme absolument close du cercle. Nous voulons plutôt dire que la compréhension du système explicite repose sur une compréhension du cercle herméneutique et que la relation particulière entre les niveaux philosophiques et démonstratifs du texte derridien s'exprime dans cette circularité. Éventuellement, nous pouvons penser la philosophie derridienne à l'exclusion de la portée démonstrative – en ignorant la spécificité et la nature unique de son expression, son jeu de mots et sa tournure de phrase. Nous *ferons* ainsi de Derrida un philosophe quasi traditionnel, dont la radicalité se trouve au niveau de la pensée philosophique et non plus dans la forme de son expression. Une telle interprétation brise le cercle herméneutique, ignorant une compréhension de l'ensemble au profit du particulier.

De la même façon, nous pouvons penser l'inverse, privilégier le niveau démonstratif du texte, afin de passer par la pleine portée philosophique de l'œuvre. Nous *ferons* ainsi de Derrida un *obscurantiste terroriste*. Le niveau esthétique de l'expression derridienne se trouve exclu de ce cercle en fonction de son expression perceptuelle, suivant une logique indépendant qui échappe à la logique philosophique ou démonstrative. Il est indépendant de la structure herméneutique, car, comme nous l'avons déjà suggéré, la règle et la loi de sa composition s'expriment de façon poétique tandis que le niveau démonstratif est gouverné par l'expression *conceptuelle* du niveau philosophique.

En lisant l'œuvre derridienne du point de vue Barthes et *Le plaisir du texte*, nous constatons que la poétique du niveau esthétique incarne la nature jouissante du texte derridienne. C'est-à-dire que la structure esthétique du texte est marquée par la jouissance. Nous retrouvons ainsi une forme d'expression qui se donne en une fois, dans une explosion immédiate et directe, sans intermédiaire, excluant tout raisonnement qui passe à travers un chemin autre que l'affect de ses mots. Barthes décrit la jouissance comme un élément aussi précaire que précoce au sein de l'expression textuelle : « la jouissance n'est pas précaire, elle est pire : précoce [...] Tout s'emporte en une fois [...] Tout se joue, tout se jouit *dans la première vue* »¹. Nous n'insinuons pas que ce que cache la jouissance au sein du texte derridien se donne à première vue (ou au premier venu), mais plutôt que la jouissance même, l'explosion sensuelle du texte est évidente par son excès. C'est la nature viscérale, voire sensuelle de la jouissance textuelle qui souligne sa différence avec le démonstratif qui, dans sa compréhension passe par les chemins conceptuels de l'œuvre philosophique. Considérons la nature du jeu de mots – ce qui est à l'origine de la jouissance du texte derridien est une unité à part, une unité à elle seule. C'est une formule lapidaire (dans son sens soutenu) d'une brutale concision. Car le jeu de mots, à deux ou trois phrases près, est son propre contexte – son effet devrait être immédiat. De plus, nous pouvons également souligner la différence entre l'effet et l'implication du jeu de mots – l'effet se sent directement et signale par la suite la nécessité de la réflexion qui déchiffrera l'implication (ou la signification) qu'il cache. Dans la mesure où le jeu de mots, dans un seul mouvement élégant, mais infiniment dédoublé, s'ouvre vers un univers des significations, il échappe à son

¹ Barthes, *Le plaisir du texte*, op. cit., p. 71.

contexte original ; comme une montgolfière qui se détache du sol afin de s'ouvrir au vaste horizon qui se présente lors de son ascension. La nature lapidaire, concise, autocontextuelle et jouissante du jeu de mots est au cœur de notre analyse de l'œuvre derridienne. Pour reprendre, nous pouvons dire que la différence entre le niveau démonstratif et l'esthétique repose surtout sur le fait que le jeu de mots démonstratif sert et s'exprime philosophiquement : c'est le contraire pour le jeu de mots au niveau esthétique. Dans la pratique, il est évident qu'un jeu de mots particulier peut servir sur le plan démonstratif pour mettre en évidence un certain argument philosophique, ainsi qu'en termes esthétiques et de fait, jouissants. L'importance pour nous est donc de creuser (vers) l'implicite, afin de cerner les éléments qui ne se présentent pas à première vue et de déterminer la logique de la jouissance textuelle.

Revenons donc à notre principale préoccupation : la question de l'esthétique du jeu et de la jouissance au sein de l'œuvre derridienne et, en particulier, les jeux de mots que nous retrouvons dans l'essai *La pharmacie de Platon*. Comme souligne la portée philosophique de l'essai, son intérêt repose sur l'origine du jeu et de la nature de sa supplémentarité. À l'instar des textes de Platon, l'essai derridien qui les interroge contient un double jeu. Le platonicien (caché) condamne l'écriture en l'utilisant – avec toute la poésie qu'il condamne déjà dans sa critique ; le double jeu derridien repose sur la façon dont il *reprend* les jeux platoniciens et comment ils deviennent siens. Nous pouvons donc tracer une certaine évolution à travers l'utilisation que Derrida fait des jeux repris à partir du texte platonicien. Suivons donc deux jeux principaux tout au long de *La pharmacie de Platon* : le fil et le *pharmakon*. De la même façon, nous pouvons voir comment le texte derridien se structure non seulement par le jeu de mots mais par les éléments d'expression poétique et littéraire plus généralement, en suivant la métaphore de *l'intérêt* et *l'économie* du texte tirée des textes platoniciens.

1) Le jeu de « tissage »

Le tout premier jeu de mots dans *La pharmacie de Platon* est celui du fil et du tissage : « la dissimulation de la *texture* peut en tout cas mettre des siècles à défaire

sa *toile* [je souligne] »¹. Il s'agit (dans ce troisième paragraphe de l'essai) de la dissimulation du/de la *texte*[ure] de ce que le texte « cache au premier regard, au premier venu »², comme Derrida l'écrit dans la toute première phrase. Nous parlons ici du texte et de la texture, ou plutôt de la véritable texture du texte, sa matérialité. C'est un texte qui ne dévoile pas tout à sa première lecture, il ne donne pas les secrets de sa *toile*, une toile dont les nœuds sont difficilement défaisables. Dans une seule phrase jouant sur le texte, Derrida nous signale l'importance de la matérialité de son texte à venir. Ce jeu se présente dans l'introduction « supplémentaire » de l'essai – une partie qui donne le fil rouge que l'essai suit à travers divers textes de Platon d'une certaine façon. Nous pouvons dire que Derrida joue avec les éléments du mot en tant que matériau et avec le côté sonore du mot comme Bakhtine le décrit dans l'*Esthétique et théorie du roman*³. Il joue sur l'allitération des mots « texture » et « toile » ainsi que la similarité de « texture » et « texte » ; le mot « texte » se retrouve phonétiquement dans le mot « texture » hors de toute considération du sens conventionnel des mots. Derrida joue aussi sur la « signification matérielle »⁴ du mot ainsi que son « aspect de liaison verbale »⁵ : c'est-à-dire « toutes ses relations et interactions purement verbales »⁶. Notons surtout la matérialité de l'expression – la toile et sa texture, l'invitation à la toucher ; c'est-à-dire l'invitation à toucher le texte qui est la toile : « la toile enveloppant la toile »⁷ rappelant le fait qu'« il n'y a rien hors du texte »⁸. Mais comment toucher le texte de façon à sentir plus que la seule encre (plate) sur la page en deux dimensions ? Comment toucher sans glisser sur la surface du texte ? C'est une simple question de toucher le texte avec les yeux, de le sentir avec les oreilles, dans le jeu phono-graphologique qui détermine ici la structure de l'essai. Le jeu de mots nous invite à penser le texte dans sa *texture* et en tant que toile. Le jeu se situe entre la texture et la toile, c'est-à-dire entre le jeu dans sa matérialité phono-graphologique et le texte qui en est le résultat. La texture et les jeux de mots, vus comme des nœuds, donnent au texte sa texture, son intérêt. Nous pouvons étendre le jeu, connaissant la propension derridienne pour les jeux de mots

¹ Derrida, *La dissémination*, op. cit. p. 79.

² *Ibid.*

³ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Daria Olivier (trad.), Paris, Gallimard, 1978, p. 74.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

⁷ Derrida, *La dissémination*, op. cit., p. 79.

⁸ Derrida, *De la grammatologie*, op. cit., p. 227.

qui traversent les langues (sur ce sujet, voir par exemple son étude sur le jeu joycien « he war » dans *Ulysse Gramophone*¹). Suivant le jeu anagrammatique de Derrida, nous pouvons évoquer le *urtext*, un terme allemand qui signifie « texte original », fréquemment utilisé dans les éditions musicales, où il signifie que la partition se rapproche le plus possible de l'originale. Effectivement, c'est la texture qui nous donne l'*urtext* : la toile tissée de nœuds et des fils à suivre nous permet de comprendre le vrai texte original et intégral – c'est-à-dire le texte en termes de jeu, de texture, dans sa matérialité.

Derrida continue de jouer avec les notions de texture et de toile sur la page suivante : « Il faut s'arranger pour penser cela : qu'il ne s'agit pas de *broder*, sauf à considérer que savoir *broder* c'est encore s'entendre à suivre le *fil* donné [je souligne] »². Derrida parle de la surprise que le texte réserve à ceux qui croient maîtriser son jeu et veulent regarder le texte sans y toucher, sans prendre le risque d'y ajouter de nouveaux fils. C'est encore ici une question de fil, et de toile (et de sa texture), mais le jeu passe de la création du tissu, à la broderie de la toile. Sur le plan technique, le constat de Derrida est parfaitement logique – afin d'être capable de broder, il faut savoir suivre le mouvement du fil, il faut connaître les règles du jeu et la loi de la composition de l'œuvre entière. Il faut compter les nœuds, il faut les suivre à travers la toile. Le jeu nous amène à son début : la texture de la toile et l'art de la broderie qui l'anime. Par la suite, nous ferons allusion à l'écriture et à la critique, ainsi qu'au texte et à sa compréhension. Dans la méta-critique qui est la nôtre, nous dit Derrida, il faut savoir suivre le texte. C'est-à-dire qu'il ne faut pas risquer d'écrire sur un texte dont nous ne suivons pas le fil rouge, un texte dont nous ignorons la loi de composition. L'action de l'écriture se rapproche dans ce méta-jeu (ce jeu qui suit le sillage d'un autre) à celle de la broderie ; le tissage des fils comme l'inscription des phrases. C'est à travers ce jeu et la notion de la broderie, la façon de combiner les fils afin d'arriver à la création d'une toile, que nous comprenons que l'enchaînement des jeux de mots stratégiques crée la matérialité et le sens du texte (dans tous les *sens* du mot, comme nous le verrons par la suite). Il s'agit, encore une fois, d'un double jeu, de broder sur la broderie, de jouer sur la nature du jeu. Le jeu est encore (à ce point) le sien. Il n'y a aucune trace du *istos* (pièce de toile, en grec

¹ Derrida, *Ulysse Gramophone*, *op. cit.*

² Derrida, *La dissémination*, *op. cit.*, p. 80.

ancien) ou du *sumplokè* (entrelacement) qui par la suite, évoquant le complexe de leurs significations grecques, signalent que le jeu derridien se fonde sur le jeu (caché) de Platon, un jeu qui ne se dévoile qu'en grec.

C'est donc au début de la première partie de l'essai que Derrida évoque le mot grec « *istos* » : « Nous nous tiendrons dans les limites de ce *tissu* : entre la métaphore de l'*istos* et la question sur l'*istos* de la métaphore »¹. Ce mot signifie le mât du navire, le rouleau vertical d'où partent les fils de la chaîne sur un métier de tisserand, le métier même, le tissu, la toile ou une pièce de toile, ou encore de façon analogique, la toile de l'araignée : l'*istos*² est, avec le *sumplokè* (l'entrelacement), le mot clé de ce jeu derridien. C'est une question de métaphore et de tissage (la métaphore de l'*istos*), mais aussi une question de la structure du tout jeu (sur l'*istos* de la métaphore). Comme Derrida dit au tout début de cette première partie, et comme nous l'avons remarqué, « nous avons déjà tout dit de ce que nous *voulions dire* »³ - le jeu de mots donne, dans un seul mouvement, un puissant complexe d'information. Le jeu de mots est comme un fil rouge qui traverse l'écriture de façon dissimulée, une structure qu'il faut songer à toucher, mais une structure qui donne au texte (compris en tant que tissu) sa texture. À ceci, Derrida ajoute, en dévoilant le jeu métaphorique, les notions apportées par l'*istos* : la relation entre le fil, le tissu et le tisserand que Derrida assimile, à travers son jeu (et sa métaphore) à la relation entre le jeu de mots, le texte et l'écrivain. Effectivement, pour Derrida, ce jeu (et nous pouvons même dire que *le* jeu de mots en général) est un modèle pour penser l'écriture, tout comme « le paradigme du tissage »⁴ était pour Platon un modèle pour penser la politique dans le *Politique*. De ce fait Derrida souligne l'usage du paradigme du tissage dans le *Politique* : « Et la description de l'entrelacement (*sumplokè*) dans l'écriture fait apparaître la nécessité du recours au paradigme dans l'expérience grammaticale puis conduit progressivement à l'usage de ce procédé dans sa forme « royale » et au paradigme du tissage »⁵. La nature entrelacée de l'écriture nécessite d'abord la conception du sujet (le politique) de façon plus théorique, puis l'inauguration du paradigme du tissage. Nous pouvons dire que le jeu – c'est-à-dire l'entrelacement des fils – est a priori une condition de la texture, bien

¹ *Ibid.*, p. 81.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 82 (note 2 en bas de page).

⁵ *Ibid.*

que cette condition soit dissimulée et que l'action de défaire la toile afin de suivre les fils individuels, implique un investissement important.

Le jeu en tant que paradigme se donne complètement dans sa première apparition ; tout se joue à première vue (comme nous l'avons déjà constaté). Ainsi, les développements métaphoriques (l'évocation de l'*istos* et du *sumplokè*) sont des élaborations de ce qui est déjà en jeu : « la dissimulation de la *texture* peut en tous cas mettre des siècles à défaire sa *toile* [je souligne] »¹. Il s'agit à la fois d'un exemple bien concret d'un jeu de mots en particulier, tel que nous l'avons exposé, et du jeu de mots en tant que paradigme organisateur, c'est-à-dire comme le sujet de l'essai tout court. Ce jeu sera donc le fil maître, ou le fil rouge, qui parmi d'autres fils, donne la texture du texte. Mais si le paradigme du tissage est le fil principal suivi par le texte de « La pharmacie de Platon », le méta-jeu souligne sa présence transcendante (dans le sens kantien de nécessité à priori, ce que nous traduirons ici comme la condition même de l'écriture). Cette présence du jeu est doublée au sein de l'écriture, car le principal jeu thématique soulevé des textes platoniciens est celui du *pharmakon* et non pas celui du tissage. Comme nous l'avons dit, nous considérons le jeu du *pharmakon* comme l'ensemble de jeux de mots qui, à la manière du tissage, porte une signification particulière parmi les fils complexes qui tissent la toile du texte.

Le jeu de mots portant sur le fil, le fil du tissage et la toile, est évoqué dans la suite par l'usage continu d'un champ lexical qui relève du tissu et de l'action du tissage. Il remet en jeu le paradigme de l'écriture en tant que toile. Citons deux exemples : « Elle dénoue toute une *sumplokè* entrelaçant patiemment les arguments »², « ce sera notre fil supplémentaire »³. Bien que ces exemples ne soient pas en eux même écrits dans une forme qui corresponde aux jeux de mots, ils remettent l'original en jeu et la signification double donnée à ce champ lexical. Ce champ lexical ne reste pas statique au cours de l'essai, il se problématise une fois de plus, quant à la question des fils et de la filiation de Thot et de Theuth. Nous ajoutons ainsi la question du fils (personnages du sexe masculin) à la question du fil (fibre) et au paradigme du tissage, surtout en termes des fils (fibres) au pluriel, qui – malgré la

¹ *Ibid.*, p. 79.

² *Ibid.*, p. 83.

³ *Ibid.*

différence dans leur articulation – s’écrit de la même façon que fils (progéniture)¹. Des phrases telles que « L’inscription est donc la *production du fils* en même temps que la constitution d’une *structuralité* [Derrida souligne] »² jouent précisément sur la notion de la filiation, sur la progéniture de Amon-Ré – le fils qui, dans la mythologie égyptienne, présentait son invention de l’écriture au Dieu – ainsi que sur la notion de la fibre et de la toile. Le jeu se poursuit en se dédoublant, et l’enjeu s’élève. Les textures sont elles-mêmes dédoublées dans ce paradigme de tissage qu’est l’écriture, comme Derrida nous dit : « Et pourtant, il faudra bien distinguer plus loin entre deux textures, quand on réfléchira que la dialectique est un art de tissage, une science de *sumplokè* »³. Si l’écriture est l’art du tissage, un art qui combine les enjeux afin de produire un ensemble textuel, la dialectique sera un art traçant la combinaison des arguments. Toutefois, l’enjeu principal de ce « paradigme du tissage » est de tisser les liens implicites et esthétiques entre les divers jeux dissimulés à travers le texte. Nous avons vu comment ceci se manifeste à travers le champ lexical de la texture et de la toile : cela s’étend à un champ lexical fibreux et finalement à la question de la filiation dans une aventure que nous pouvons tracer comme un fil rouge et qui traverse son argument. Ce qui soulève la nature hasardeuse de cette esthétique où le sens se concentre et s’amplifie, c’est en quelque sorte un pari sur ce qui résonne dans la lecture, sur la possibilité de suivre le fil délicatement brodé. Après tout, ce n’est pas pour rien que Derrida, tout au début du jeu, met en évidence le fait qu’une toile bien brodée, voire un (crypto-) texte de jouissance, puisse prendre des siècles à se défaire. La nature chiffrée d’un tel texte (comme celui de Derrida) résiste non seulement dans sa non-linéarité, mais aussi sur son ouverture et son inventivité ; une question sur laquelle nous reviendrons concernant l’esthétisme inépuisable du jeu. Terminons notre considération de ce jeu et son « paradigme du tissage » par le moment où Derrida l’entrelace avec le *pharmakon* : « Le mot *pharmakon* nous a paru très propre à nouer, dans ce texte, tous les fils de cette correspondance »⁴. C’est l’ultime tissage du jeu, l’entrelacement du paradigme de l’écriture en tant que broderie qui se noue autour du *pharmakon*. Ce que nous avons considéré en tant que méta-jeu, c’est-à-dire, en tant que jeu sur le jeu (le paradigme du tissage / jeu sur le

¹ À cet égard, nous pouvons faire référence au *KlangWitz* et *WortWitz* freudien, c’est-à-dire à la distinction que Freud fait entre le jeu de mots qui repose sur l’homonymie (*KlangWitz*), et le jeu de mots qui repose sur la ressemblance de l’écriture graphique (*WortWitz*).

² Derrida, *La dissémination*, op. cit., p. 202.

³ *Ibid.*, p. 152.

⁴ *Ibid.*, p. 119.

fil), s'entrelace ici avec ce qui joue sur l'autre (sur l'autre texte). Le jeu du tissage se noue ainsi avec ce qui se joue dans le texte platonicien, qui correspond avec le texte derridien (dans tous les sens du mot). Il est évident que les jeux s'embrouillent au sein du texte derridien : c'est ce qui donne la particularité de sa texture. Mais comment ce jeu reflètera-t-il la nature jouissante du texte ? De quelle manière reflètera-t-il une esthétique de cette jouissance textuelle, comme nous avons catégorisé l'œuvre derridienne ? Comme nous le verrons par la suite, tout repose sur une certaine attitude joyeuse, d'amusement, une joie à explorer le langage, à jouer avec et à jouir avec. Ceci est évident dans la façon presque humoristique qui marque le retour constant au champ lexical du jeu, afin de le réanimer. C'est un aspect du jeu que nous voyons mieux dans l'ensemble, et dans la suite de notre analyse selon l'optique d'une esthétique de la joie. Mais ceci correspond, dans le cas du « paradigme du tissage », à la joie linguistiquement exploratrice que Derrida met en évidence dans sa décomposition lexicographique et phonométrique et dans leur recombinaison nuancée et infiniment dédoublée. Platon parlait, dans le *Politique*, du tissage comme une métaphore de la vie politique et du tissage par l'amour du tissage même : nous constatons effectivement que le texte derridien, dans sa caresse matérialiste (une caresse graphologique et phonométrique), revendique une relation joyeuse vis-à-vis de la langue et l'expression. Le privilège systématique des formes insolites (l'évocation des sens des mots inhabituels ou étrangers et inconnus) et la libération des pouvoirs normalement restreints (le pouvoir poétique au sein du texte philosophique) rappellent fortement le renversement joyeux du carnavalesque bakhtinien. Le carnavalesque prend, dans *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*¹, la signification d'un renversement plus général (néanmoins temporaire) des hiérarchies et des valeurs institutionnelles. Comme explique Bakhtine : « le principe du rire et de la sensation carnavalesque du monde qui sont à la base du grotesque détruit le sérieux unilatéral et toutes les prétentions à une signification et à une inconditionnalité située hors du temps »². L'humour et la joie que nous pouvons retrouver dans les textes derridiens reposent sur la mesure où ils explorent le langage, et dans la façon dont ils en jouent, malgré les problèmes posés par cette approche vis-à-vis des normes institutionnelles du

¹ Mikhail Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Andrée Robel (trad.), Paris, Gallimard, 1982.

² *Ibid.*, p. 58.

discours auxquelles l'université et l'académie s'attendent. Souvent considéré comme une forme de « sérieux non-sérieux », c'est le jeu de mots en tant que *sensation* qui est effectivement à l'origine de la joie derridienne. C'est la libération des forces, et le ré-encadrement de la forme, du mot et de l'expression, à travers les processus textuels (c'est-à-dire à travers le jeu de mots), qui sont au cœur de la correspondance entre la notion de l'expression joyeuse derridienne et le carnivalesque bakhtinien. Notons toutefois les parallèles entre la conception barthienne du texte de jouissance dans sa nouveauté, la façon dont le texte est clivé, sa résistance aux idéologies d'écriture et d'expressions dominantes, ainsi que la façon dont le texte de jouissance arrive aux limites du dire, vis-à-vis du carnivalesque bakhtinien. Cette correspondance est davantage évidente dans la résistance, renversement et éclatement des formes idéologiques qui animent le carnivalesque. De ce fait, reconsidérons notre point de départ : « la dissimulation de la *texture* peut en tout cas mettre des siècles à défaire sa *toile* [je souligne] »¹. Nous avons vu comment la notion de *text-[e]-ure* ici évoquée joue sur le sujet de base, le texte, sur la correspondance phonétique entre *texte* et *texture*, sur la signifiante supplémentaire du phonème *ur* en termes textuels (rappelons l'« *urtext* »), et comment dans ce jeu, en relation avec le mot *toile*, nous sommes invités à penser le *texte* en termes de tissage. C'est un véritable art – un art du tissage et non plus une science de la rhétorique – une joie exploratrice qui fait bouger la langue (pour reprendre une des notions de la jouissance textuelle barthienne) et une joyeuse célébration du poétique. Le jeu est sensationnel : c'est une expérience phonologique et graphématique – une expérience que nous pouvons sauter, en passant à côté, comme un carnaval dont nous ignorons l'existence. Mais une fois entrés dans le jeu, nous sommes libérés d'une fixation avec la communication, avec la logique ou la raison : nous suivons ce que nous pouvons décrire comme « le principe du rire et de la sensation carnivalesque » au sein du texte. Nous reviendrons sur ce point, à travers la considération de l'esthétique de la joie exprimée par le jeu de mots au sein du texte derridien. Nous le considérerons ensuite, à travers les chapitres suivants, de façon plus élaborée via l'éthique d'expression joyeuse selon Nietzsche que nous retrouvons derrière la volonté de la joie philosophique et expressive de Derrida. La joie, comme nous l'avons vu, se traduit aussi par une ouverture de l'expression – ce qui nous amènera

¹ Derrida, *La dissémination*, op. cit., p. 79.

au cours des chapitres suivants au jouis-sens lacanien et au concept du *khora* sémiotique de Julia Kristeva. Le jeu derridien n'est pas un jeu gratuit ou un simple éclatement de joie : il propose une logique implicite que nous tenterons de dévoiler.

2) Le Jeu du « pharmakon »

Revenons sur l'esthétique du jeu dans « La pharmacie de Platon ». Si le jeu sur le tissage, la toile et les fils, est celui qui donne une certaine structure à « La pharmacie de Platon », le jeu du *pharmakon* est celui qui assure la *correspondance* entre le texte derridien et le texte platonicien. Nous pouvons même dire que le mot *pharmakon* est cette correspondance dans la mesure où il passe de texte en texte, de permutation, en permutation portant une multiplicité de sens qui s'accroît au cours de sa transposition. Même si le « paradigme du tissage » s'élabore, après son instauration, à travers l'*istos* (et donc à travers un nœud de concepts relevé dans le texte platonicien), il reste un jeu proprement derridien dans son ensemble. Le *pharmakon* quant à lui s'élabore explicitement à travers et à partir de textes platoniciens dès le début. Ceci est le cœur de ce que nous avons analysé dans la portée philosophique de ce texte : le jeu, dans le sens de l'instabilité linguistique, se retrouve au cœur des textes que nous pensons être les plus stables, dans leur revendication de stabilité textuelle. Ainsi, le niveau démonstratif de « La pharmacie de Platon » explique comment le jeu du *pharmakon* s'exprime au sein du texte platonicien lorsque le texte croit condamner cette forme d'expression à travers sa condamnation de l'écriture. Pourtant, le jeu du *pharmakon* dans le texte derridien n'est pas une simple transposition et démonstration de ce qui se trouve au sein du texte platonicien. L'action de sa transplantation, l'évolution du jeu, et l'attention que Derrida lui prête, le fait fleurir. L'essentiel est qu'à travers l'évolution que le jeu du *pharmakon* subit dans son texte d'adoption, Derrida se le réapproprie esthétiquement. Cela montre les deux faces du jeu *pharmacologique* : sa transposition vers l'essai derridien depuis son texte d'origine, et sa conversion en jeu derridien. L'analyse derridienne (et les jeux suivants) nous invite à penser le *pharmakon* en termes de trois métaphores qui déterminent d'une certaine façon les trois axes du jeu : le littéraire (ou textuel), l'alimentaire, et l'architectural.

La considération du *pharmakon* en termes littéraires, c'est-à-dire dans l'écriture et sa problématique, est le sens métaphorique le plus proche de celui qui s'exprime au sein du texte platonicien. C'est, une expression du principal argument platonicien contre l'écriture : l'écriture possède une double nature qui associe inéluctablement le remède au poison et vice versa. Cette notion s'élève principalement à travers le mythe égyptien d'invention de l'écriture ; dans la version racontée par Socrate et Platon, ainsi que dans la version égyptienne originale, telle que l'analyse Derrida: « Or, *d'une part* Platon tient à présenter l'écriture comme une puissance occulte et par conséquent suspecte [...] *D'une autre part*, la réplique du roi suppose que l'efficace du *pharmakon* puisse s'inverser : aggraver le mal au lieu d'y remédier [Derrida souligne] »¹. C'est précisément cet élément du jeu – la double nature du *pharmakon* – qui se cache dans la traduction : « Leur [Theuth et le roi] discours y joue, ce qui n'est plus le cas en français. [...] Une telle traduction détruit surtout ce que nous appellerons plus loin l'écriture anagrammatique de Platon, interrompant les rapports qui s'y tissent entre différentes fonctions du même mot en différents lieux »². La démarche derridienne est donc principalement une certaine exhumation du sens, comme nous l'avons vu à travers la considération de la portée philosophique du texte. À partir de là, Derrida commence à jouer de sa propre manière dans l'exhibition du double sens de *pharmakon* dans le texte platonicien. Le point de départ est celui de l'inscription du *pharmakon* dans une chaîne signifiant *pharmakeia* – *pharmakon* – *pharmakeus*³ sur lequel se base le jeu derridien. *Pharmakeia*⁴, signifiant l'administration de la drogue ou du remède (le *pharmakon*), se lie à l'acte d'écriture de la même façon que *pharmakeus* – le sorcier ou magicien – se lie à la personne disposant du *pharmakon*. C'est une économie qui sert à la propagation du *pharmakon* qui s'associe non seulement à l'écriture, mais aussi au *logos* en tant que « *pharmakon* plus effectif »⁵. Même s'il ne l'écrit pas, Socrate se retrouve qualifié de sorcier – *pharmakeus* – grâce à sa « magi socratique »⁶ : la lecture derridienne du jeu de Platon souligne à quel point la parole socratique et la potion vénéneuse se ressemblent. Ceci reste néanmoins le niveau le plus général du jeu derridien – faute d'être entièrement fondé sur le champ lexical platonicien,

¹ *Ibid.*, pp. 120-121.

² *Ibid.*, p. 121.

³ *Ibid.*, p. 162.

⁴ *Ibid.*, p. 86.

⁵ *Ibid.*, p. 143

⁶ *Ibid.*, p. 146.

suisant son sujet et la portée philosophique de son projet. L'axe littéraire du jeu du *pharmakon* repose entièrement sur le champ lexical : le jeu s'inscrit dans la *décomposition étymologique* du champ lexical qui sert par la suite à la fondation des axes alimentaires et architecturaux du jeu étendu. Derrida joue sur ce que Bakhtine décrivait comme l'aspect de la « liaison verbale »¹ du mot ainsi que sur son aspect « intonatoire »² : Derrida joue sur les relations et les interrelations purement verbales, ainsi que sur les relations entre le texte et le locuteur qui se dévoilent ici dans la décomposition étymologique du *pharmakon* et de sa traduction du grec. Néanmoins, par rapport à ce que nous avons fixé comme axe littéraire, le jeu ne part pas très loin du champ lexical platonicien et de sa décomposition. L'axe littéraire du jeu correspond au moment où le jeu platonicien rentre au sein du texte derridien : Derrida nous dévoile le jeu avant de reprendre et étendre son champ.

Le jeu s'étend vers l'alimentaire à travers le lexique platonicien : le *pharmakon* se comprend en termes de « drogue »³ et de « philtre »⁴ ainsi que dans sa double signification « comme l'antidote (*alexipharmakon*) »⁵. C'est à travers la notion d'une écriture de pure perte qui dépense sans réserve (et qui s'oppose à la forme de l'écriture favorisée par Platon) que le jeu du *pharmakon* part de la décomposition étymologique vers un jeu qui repose sur la poétique textuelle.

Le sperme, l'eau, l'encre, la peinture, la teinte parfumée, le *pharmakon* pénètre toujours comme le liquide, il se boit, s'absorbe, s'introduit à l'intérieur, qu'il marque d'abord avec la dureté du type, l'envahissant bientôt et l'inondant de son remède, de son breuvage, de sa boisson, de sa potion, de son poison⁶.

Derrida part du lexique platonicien du *pharmakon* (« le sperme, l'eau, l'encre, la peinture, la teinte parfumée ») revendiquant la nature pénétrante de ces liquides, la façon dont ils entrent dans le corps afin de le travailler de l'intérieur. Il cède ensuite au rythme et à la cadence poétique : l'élaboration de la pénétration se voit par l'allitération de la lettre « b » (boit, absorbe), de la lettre « i » (introduit à l'intérieur), et une autre allitération de la lettre « b » (breuvage, boisson) terminant sur une allitération de la lettre « p » (potion, poison). La succession des doubles allitérations

¹ Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, op. cit., p. 74.

² *Ibid.*

³ Derrida, *La dissémination*, op. cit., p. 87.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 150.

⁶ *Ibid.*, p. 190.

donne à cette phrase un certain pouvoir poétiquement pénétrant, de par la répartition des sons des lettres « b », « p » et « i ». Nous pouvons même dire que la poésie se manifeste à travers l'organisation de la décomposition étymologique : le jeu du *pharmakon* s'intègre ainsi au texte derridien, non plus comme un objet lexicalement étranger, mais comme une partie de l'expression esthétique. C'est précisément un mouvement du jeu *alimentaire*, un mouvement de digestion, qui reprend le jeu afin de le reconstituer en termes esthétiques et poétiques. Car « le liquide est l'élément du *pharmakon* »¹, une essence qui souligne tout son pouvoir dangereusement pénétrant, dissimulant et informe. Mettons pour le moment l'accent sur l'implication de la façon dont le « liquide pharmacologique » pénètre le corps. Si nous pensons le jeu métaphorique qui souligne la liquidité du *pharmakon* en termes textuels – nous nous interrogeons sur la manière dont le jeu pénètre le texte – afin d'agir à partir de l'intérieur du corps ou du texte. L'essentiel de ce mouvement est que le *pharmakon* liquide s'ingère, s'introduit à l'intérieur ou agit en tant que structure profonde du texte, en termes corporels, comme la cause directe de l'empoisonnement. Le *pharmakon* agit à l'intérieur afin de s'exprimer symptomatiquement à l'extérieur. Si nous pensons aux conditions matérielles de l'empoisonnement (ou à la guérison si le *pharmakon* prend la forme du remède) nous apercevons l'empoisonnement tel quel, effectivement par les symptômes corporels : le vertige, le malaise et la douleur. Nous pouvons dire que le *pharmakon*, pensé comme liquide (comme poison), ne se présente pas directement, mais seulement à travers le *symptôme*. Ainsi, comme le jeu pharmacologique est l'internalisation de l'altérité (le jeu de mots introduit une multiplicité de sens ; le *pharmakon* introduit une altérité potentiellement nocive, potentiellement bénéfique), il donne au texte un certain vertige hallucinant dans une concentration trop forte. La nature pharmacologique du jeu repose sur l'effet de sa concentration, de la façon dont il amène le texte aux limites du dire, aux limites de la vie textuelle. Le jeu du *pharmakon* porte sur le rythme intérieur du texte, sa cadence et son battement, qui sont le symptôme et le signe de sa matérialité, l'esthétique phonétique du texte. Le *pharmakon* joue avec les termes métaphoriques du liquide, c'est une esthétique qui s'exprime à travers le constat qu'« en grec, *pharmakon*

¹ *Ibid.*

signifie aussi peinture »¹ : Derrida le lie philosophiquement à la nature du texte en tant que simulacre, une représentation d'une représentation.

Mais le *pharmakon* est aussi un espace de jeu. Un « territoire » ou « structure » littéraire où Derrida joue, localisant le territoire (et le jeu) au sein des textes étrangers, le conquérant afin de le représenter à sa façon, esthétiquement. C'est un territoire qui prend la forme de la *pharmacie* dans le texte, ce qui est précisément l'incarnation physique du lieu où le *pharmakon* (en termes physique du poison et du remède) est stocké. Bien que le mot fasse partie du titre de « La pharmacie de Platon », le véritable jeu textuel commence par l'évocation du personnage de *Pharmacée* dans *Phèdre* : « c'est au moment où elle jouait avec Pharmacée »². Signifiant en grec « l'administration du *pharmakon* », *Pharmacée* (*pharmakeia*), en tant que lieu ou en tant que personnage, ressemble de façon homonymique au mot *pharmacie*. Considérons le jeu du titre tel qu'il devient rétroactivement apparent après l'introduction de la notion du *pharmacée* / *pharmakeia*. « La pharmacie de Platon » signifie d'abord ce que nous pouvons caractériser comme l'espace de jeu que Derrida occupe dans son essai : le lieu du stockage du *pharmakon*. Comme Derrida le dit, « l'espace de l'écriture, l'espace comme écriture s'ouvre [...] dans la différence entre *mnémè* et *hypomnèsis* »³, c'est-à-dire dans la différence entre la mémoire et l'écriture. Mais si nous prenons le sens homonymique du *pharmacée* (*pharmakeia*), l'administration du *pharmakon*, nous pouvons considérer le titre en tant que *La pharmacée de Platon* : l'administration du *pharmakon* à Platon. Pensons à l'acte de resituer le jeu de mots au sein du texte platonicien (ce qui peut se penser comme une administration du *pharmakon*) et aussi au rituel du *pharmakos* – c'est-à-dire à la mort de Socrate. C'est l'essence du double cadeau du *pharmakon*, ce qui offre au même moment un remède aux traductions « traîtres » (*traduttore, traditore* – toute traduction est une trahison), et une problématisation du texte empoisonné par son propre jeu restauré. « La pharmacie de Platon » est une mise en question du texte platonicien, un assaut sur sa critique fondamentale de l'écriture. Bien que ce soit une démonstration du niveau philosophique du texte, c'est aussi une libération de la signification textuelle et une exploration esthétique qui se mesure en termes de jouissance et de joie. Le mouvement « déconstructif » n'est pas un mouvement

¹ *Ibid.*, p. 160.

² *Ibid.*, p. 86.

³ *Ibid.*, p. 135.

critique ancré dans le sérieux absolu. Sa résistance à la systématisation, ainsi que son expression à travers l'humour derridien – ce qui se traduit par le processus de détournement, les jeux linguistiques, la forme inattendue de son expression – témoigne d'une exploration joyeuse voir extatique de la limite de la langue et de l'expression. Ainsi, Derrida explore l'espace du jeu et il donne à l'espace architectural de la *pharmacie* la signification labyrinthique de l'espacement où se joue le *pharmakon* « même si ce jeu n'est pas représentatif et volontaire » de la part de Platon. Nous entrons dans l'espace implicite du texte, le site du jeu : « Nous allons le voir se promettre à l'infini et s'échapper toujours par des portes dérobées, brillantes comme des miroirs et ouvertes sur un labyrinthe. C'est aussi cette réserve d'arrière-fond que nous appelons la *pharmacie* [Derrida souligne]»¹. C'est aussi à ce moment que Derrida s'éloigne le plus du jeu fondé sur l'étymologie du *pharmakon* grec – car même si *pharmacée* / *pharmakeia* signifie « l'administration du *pharmakon* », elle reste différenciée de cet espace architectural.

Le troisième axe du jeu pharmacologique est celui qui souligne comment le jeu du mot *pharmakon* s'intègre au sein du texte derridien – comment Derrida nous fait entrer dans l'implicite du texte platonicien pour y jouer : « c'est dans l'arrière-boutique, dans la pénombre de la pharmacie, avant les oppositions entre conscience et inconscient, liberté et contrainte, volontaire et involontaire, discours et langue, que se produisent ces « opérations » textuelles »². La pharmacie, comme le jeu de mots s'ouvrent à un espace profondément labyrinthique : « la pharmacie n'a pas de fond »³. C'est dans la pénombre profonde de l'arrière-boutique que l'espace de ces « opérations » textuelles s'ouvre. Car, comme nous l'avons vu, la chaîne des significations du jeu de mots n'a pas de limites, c'est un jeu qui se décline à travers l'implication sensationnelle – au niveau du sens (étymologique) et de la sensation (phonologographique). Tel est le jeu du *pharmakon*, comme *pharmacie* / *pharmacée* : une relation au niveau phonétique (et non plus au niveau étymologique) qui se porte sur le matériel sonore des mots afin de forger une relation entre les termes, et ainsi animer le jeu. L'espace ainsi ouvert par l'association sonore entre le *pharmakon* et la *pharmacie* relève d'une forme de performance textuelle, comme

¹ *Ibid.*, pp. 158-159.

² *Ibid.*, p. 160.

³ *Ibid.*, p. 185.

Derrida le dit : « cette *pharmacie* est aussi, nous l'avons senti, un théâtre »¹. C'est une performance qui lie d'abord des objets de la pensée dans la matérialité sonore afin de tisser des liens plus profonds entre eux dans un deuxième temps. C'est une démarche performative qui revendique d'abord une poétique, au lieu de la rhétorique ou la logique d'association. Ceci s'oppose aux notions traditionnelles de la structure de l'argumentation philosophique : notons que l'œuvre derridienne est une structure qui se repose, comme la poésie, plutôt sur l'imagination des moments les plus poétiques (précisément, ce qui nous intéresse dans cette étude). Les textes derridiens s'inscrivent ainsi dans une performativité poétique, et démonstrative, qui met en œuvre une virtuosité linguistique, une joyeuse exploration et exploitation de la langue. Ceci est l'espace théâtral de la pharmacie. C'est ce qui menace l'organisation et la hiérarchie logique et rhétorique de la philosophie dans sa forme la plus traditionnelle : la nouveauté et l'altérité de la poétique du texte de jouissance derridien déstabilisent. Autrement dit, cette poétique *homophone* « menace du même coup l'intériorité domestique et hiérarchisée de la pharmacie, le bon ordre et la bonne circulation, la bonne ordination de ses produits contrôlés, classés, dosés, étiquetés, rigoureusement distingués en remèdes et poisons, semences de vie et semences de mort, bonne et mauvaise traces »². La poétique est essentiellement un *pharmakon* en soi – un supplément dangereux qui ne peut plus être distingué dans la menace qu'elle fait planer sur la hiérarchie pharmaceutique du bon ordre du discours philosophique, la différence entre sa nature nocive et bénéfique. Pour revenir à la *pharmacie*, nous sommes pleinement dans un espace de jeu, un espace où un pari est mis en place vis-à-vis du lecteur et sa lecture en fonction des jeux de mots qu'il peut ignorer, voire mal apprécier. La performance n'est pas seulement du côté de l'auteur, dans les mains de Derrida, le texte même est un lieu de performance, un lieu carnavalesque où le lecteur participe activement au déchiffrement des textes qui ne se comprennent pas du premier coup. Nous pouvons dire que le jeu et la poétique du texte derridien les rendent actifs – ce ne sont pas des textes du plaisir passif, mais des textes éclatants de jouissance, qui amènent le lecteur aux limites de l'expression philosophique.

3) Le jeu du *tokos*

¹ *Ibid.*, p. 178.

² *Ibid.*, p. 209.

Avant de passer à une considération de l'esthétique générale du jeu de mots, il reste un dernier complexe de jeux qui traversent « La pharmacie de Platon » et qui ont un intérêt particulier : les jeux qui se basent sur le *tokos* – c'est-à-dire sur le *revenu* et *l'intérêt* dans le sens *financier*. Introduit lors d'une discussion sur ce qui est redevable (le logos étant considéré comme « un *capital* et un *bien* »¹), Derrida le définit ainsi : « en tant que produit, le *tokos* est aussi bien l'enfant, la portée humaine ou animale, que le fruit de la semence confiée au champ, que l'intérêt d'un capital ; c'est un *revenu* »². Afin de comprendre l'importance et l'ampleur du jeu entre l'intérêt *financier* et l'intérêt *attentif*, notons d'abord que le jeu de mots est intimement lié à une notion essentiellement économique du texte. Le jeu de mots représente une économie d'expression en termes de compression, de chiffrage ainsi que dans l'étendue de sa signification. Le jeu de mots est, comme nous l'avons vu, une forme d'expression extrêmement économe : un seul jeu de mots, bien construit dans sa forme poétique, exprime autant que des pages de prose. « Outre son *intérêt* propre »³, le jeu de mots porte en lui un intérêt économique, une forme d'expression qui augmente la valeur poétique et expressive de la phrase. Derrida joue entre *l'intérêt* économique du jeu de mots et *l'attention* attirée par cette forme d'expression : *l'intérêt* qu'il suscite. Pourtant, le jeu de mots ne s'inscrit pas dans une économie traditionnelle de l'expression textuelle. Étant le marqueur du texte (derridien) de jouissance, il s'inscrit dans une économie générale qui s'oppose à ce que Derrida, dans *L'écriture et la différence*, caractérise comme l'économie restreinte. Si elle est comprise en termes d'économie de l'expression textuelle, elle reste une économie traditionnelle qui vise à la circulation du sens ou à la sauvegarde de la signification particulière. L'économie générale décrite du point de vue de Bataille est une écriture souveraine et scientifique (voire grammatologique) qui « rapporte ses objets à la destruction sans réserve du sens »⁴. Ainsi comprise, l'économie générale et la considération du texte en termes économiques et financiers, à travers le jeu de mots qui se base sur le champ lexical de *l'intérêt* sont une puissante métaphore pour la nature jouissante de l'expression du texte derridien. De

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*, p. 101.

³ *Ibid.*, p. 103.

⁴ Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, Collection « Tel Quel », Paris, Éditions du Seuil, 1967, p. 396.

ce fait, Derrida décrit la nature économique de « l'ordre philosophique et épistémique du *logos* comme antidote, comme force *inscrite dans l'économie générale et alogique du pharmakon* »¹. Cependant, il faut ici nuancer la notion. Comme quoi le jeu de mots et le texte de jouissance « rapporte ses objets à la destruction sans réserve du sens »². Comme nous l'avons établi, le jeu de mots au sein du texte derridien n'abolit pas inconditionnellement le sens, au contraire, le jeu *multiplie* le sens. Nous pouvons dire que le jeu abolit la notion du sens unique, et nous tenons ici à l'analyse de cette esthétique du jeu qui se traduit en termes de joie et de jouissance du texte dans la multiplication du sens.

De toute évidence, il y a une philosophie derridienne comportant des *concepts* qui ne s'articulent pas forcément en concert avec la poétique que nous voyons dans l'expression du jeu de mots. C'est-à-dire que, comme nous pouvons le constater en lisant les œuvres derridiennes, la catégorisation de tout langage poétique et de tout jeu de mots en tant qu'expression stylistiquement démonstrative semble passer au dessus d'une autre logique et politique d'expression. Nous pouvons bien imaginer comment, dans un double mouvement, l'œuvre derridienne nous présente deux systèmes de pensée : philosophique et esthétique. Notre tâche est ainsi de mettre l'accent sur le jeu de mots en tant qu'unité minimale du texte derridien, afin de découvrir la logique implicite qui structure l'expression poétique et jouissante de son texte.

Pour reprendre la question du jeu qui est notre point d'entrée au sein de cette logique esthétique et jouissante, Derrida songe dans le jeu lexical de l'économie, à « monnayer ce capital, à le faire valoir, à rendre compte, à donner des comptes et des raisons, à donner raison »³. Entre *valoir* en termes de sens et de valeur, et *comptes* en termes de revenu ou d'argent dû (notons toutefois que « Thot fut aussi [...] le comptable d'Osiris »⁴), le jeu se déroule entre l'intérêt *économique* du texte et son intérêt tout court. Derrida joue aussi sur la notion économique (ou a-économique) du pari : « diagnostiquer l'économie, l'investissement et le bénéfice différé sous le signe du pur renoncement, sous la *mise* du sacrifice désintéressé »⁵. C'est un jeu sur le mot

¹ Derrida, *La dissémination*, op. cit., p. 154.

² Derrida, *L'écriture et la différence*, op. cit., p. 396.

³ Derrida, *La dissémination*, op. cit., p. 167.

⁴ *Ibid.*, p. 113.

⁵ *Ibid.*, p. 149.

intérêt et le champ lexical de l'économie et du jeu (en termes de pari), entre le renoncement (le *désintérêt*) et la perte du pari, c'est-à-dire la perte du bénéfice différé. Derrida joue sur le mot « désintéressé », et nous invite à comprendre à la fois la perte d'attention et la perte économique de la valeur. Mais ce jeu de mots évoque aussi ce que nous avons mentionné par rapport au jeu du hasard qui est implicite dans l'expression derridienne. Considérons pour le moment que le sens au sein du texte derridien est mis en jeu, comme dans un jeu de hasard : dédoublé dans la cagnotte, qui, par chance ou par habileté, est restitué au gagnant. Ceci est « la *mise* du sacrifice désintéressé » la mise en jeu du sens, sans recours à l'assurance de sa compréhension par le lecteur : Derrida, d'une certaine façon, se désintéresse de l'articulation clairement communicative de son texte. Considérons aussi l'expression, « dépense sans réserve »¹, liée à la fois au jeu, mais également et surtout dans son contexte, à la notion bataillienne de la dépense que nous avons évoquée plus haut. Il est vrai que le jeu n'est pas forcément très évident ; par exemple, si nous le considérons en termes de la pensée économique du texte, tel que le jeu sur l'intérêt nous invite à le faire, il devient plus évident. De la « dépense », en termes d'employer de l'argent ou de consommer pour fonctionner, nous pouvons retirer l'homonyme « *dé – pense* ». « Dé » est à la fois le cube à six faces qui sert traditionnellement à divers jeux, et le préfixe privatif : ils se mettent en relation avec la « pensée ». « Dépense » dans le sens du jeu que nous évoquons ici prend donc les significations supplémentaires du « jeu sur la pensée » (prenant *dé* en termes de cubes) et de l'« impensable » (prenant *dé* en termes du préfixe privatif). La « dépense sans réserve » se comprend donc dans sa pluralité comme *la mise en jeu illimitée du penser* et comme *la pensée illimitée de l'impensable*, ainsi qu'en termes de signification conventionnelle, *l'emploi de l'argent*. Le dernier jeu dans l'ensemble des jeux de mots portant sur l'aspect économique du texte est celui du « bien-soleil-père-capital »². Ce mot composé qui réunit les multiples références au père (une figure qui correspond au Roi-Soleil dans le mythe égyptien), joue dans l'optique du jeu du *tokos* et s'étend tout au long de *La pharmacie de Platon*, sur la signification du « capital ». Le capital signifie à la fois « la plus grande importance », et « ce qui entraîne la mort de quelqu'un » (un procès capital). Notons toutefois que le capital porte une signification fortement économique à travers le titre de la célèbre œuvre de Marx *Le Capital, Critique de l'économie*

¹ *Ibid.*, p. 210.

² *Ibid.*, p. 208.

politique. Après tout, le capital est un bien. Le jeu est donc entre l'importance *capitale* du père-soleil, la peine *capitale* qui fait partie de son pouvoir mais qui le menace également dans la forme du parricide, et le *capital* financier qui souligne à la fois la possibilité de dépense, mais aussi la possibilité d'investissement vis-à-vis de l'écriture. Si nous disons que le roi, dans son importance *capitale*, s'investit à son profit dans l'écriture à travers son fils (l'inventeur de l'écriture), nous racontons d'une certaine façon une belle histoire du *capital*.

Nous avons dit que « La pharmacie de Platon » est un microcosme de la démarche poétique et de la jouissance derridienne, que cet essai se construit à travers le signe philosophique, la structure poétique et le jeu finement entrelacé au sein de la question du *pharmakon* platonicien. Nous avons montré dans un premier temps comment le contenu philosophique du texte et la nature démonstrative des jeux de mots agissent mutuellement afin d'articuler une critique du texte platonicien. Nous avons également montré comment les complexes métaphoriques du fils, du *pharmakon*, et du jeu (y compris le jeu financier), s'articulent à travers le texte. C'est le matérialisme textuel et expressif de la structure poétique et du jeu de mots qui sous-tend ce qui qualifie le texte comme texte de jouissance. Retraçons donc l'esthétique du jeu que nous avons ici dévoilé dans sa particularité vis-à-vis de *La pharmacie de Platon*, afin de montrer comment l'esthétique de la jouissance, telle que nous la concevons *généralement*, s'inscrit au sein du texte et au sein de l'esthétique du jeu de mots. Nous montrerons ainsi à quel point le jeu de mots, en tant qu'unité minimale du texte, est l'unité implicitement expressive du texte de jouissance de l'œuvre derridienne. Nous montrons également comment ceci s'exprime même dans les « plus orthodoxes » des textes derridiens, la jouissance textuelle traverse autant les textes tels que *Glas* que « La pharmacie de Platon ». Nous mettrons aussi l'accent sur une expression joyeuse qui, de la même façon que l'esthétique de la jouissance, traverse le texte derridien. Ces deux constats stylistiques que le texte derridien articule de façon implicite, à savoir une jouissance et une joie textuelle, ressenties à travers son esthétique du jeu de mots, formeront la base des interrogations qui animeront nos prochains chapitres. Quel est le sens caché de cette esthétique de la joie ? Que signifie la jouissance au sein du texte philosophique ? En bref, quel sens pouvons-nous accorder à cette esthétique jouissante et joyeuse ?

Chapitre 3 : L'esthétique de la jouissance et la joie du jeu

Ce que nous pouvons décrire comme une esthétique de jouissance et de joie s'articule d'abord en termes poétiques relatifs à la matérialité du mot ainsi qu'à son sens. Comme nous l'avons vu, tout se joue sur la façon dont la forme de l'expression attendue au sein du texte philosophique se trouve déplacée dans le contexte de l'œuvre derridienne. L'esthétique s'ouvre ainsi à la fois à la joie carnavalesque telle que Bakhtine le décrit dans le renversement des rapports traditionnels qui le caractérise, mais aussi en termes de ce que Barthes décrit comme une esthétique du texte de jouissance dans sa nouveauté et son altérité.

i) La matérialité, la théâtralité et l'humour du jeu

Considérons d'abord la matérialité du jeu dans sa nature phonétique, c'est-à-dire, la manière dont il exploite l'homonymie des mots afin de tisser et de jouer sur les relations entre eux. Comme nous l'avons vu dans ces jeux sur la notion du « text(ure) » et des « fils » ainsi que dans la notion de « l'intérêt », il est évident que l'homonymie est une des principales formes de la poétique derridienne. Son expression poétique, esthétique et homonymique sous-tend une polyphonie textuelle, un jeu de différences qui renverse les relations sensorielles normalement établies par les normes linguistiques et génériques : « Cette dé-composition de la voix est ici à la fois ce qui la conserve et ce qui la corrompt le mieux. L'imitation parfaitement parce qu'elle l'imitation plus du tout. Car l'imitation affirme et aiguise son essence en s'effaçant »¹. La décomposition joue sur la limite de l'imitation, voire la limitation de l'imitation : la *mimésis* phonétique (la répétition sonore) et son altération progressive par la suite. Le dédoublement fonctionne dans la double lecture. Lire « l'imitation » en termes de « limite » donne une équivalence phonétique et audible, mais possède une différence visuelle : cela donne un sens pluriel à la phrase, en explorant dans une démarche poétiquement matérialiste la pluralité qui peut s'exprimer à travers un tel usage de la langue. Nous retrouvons par exemple cette même poétique du jeu et de répétition dans *Glas*, dans le jeu entre le « savoir absolu » (SA) et le « ça » (le concept psychanalytique), ainsi que dans *Voiles* :

Je joue en effet à mon tour avec les lettres, voire les syllabes de ce titre, *Savoir*. En un mot comme en tant de mots, et certains paraissent visibles,

¹ *Ibid.*, p. 173.

d'autres audibles, dans un écheveau de bris de mots de toute sorte, un nom, *le savoir*, un verbe à l'infinif, *savoir*, un pronom (démonstratif), *ça*, un adjectif (possessif), *sa*, des signes de ponctuation, des homonymes et apostrophes invisibles, *S'avoir*, tout cela devient ici, ici seulement, dans les phrases de ce texte-ci, le corps unique d'un mot inouï, plus ou moins qu'un mot, la grammaire d'un syntagme en expansion. Une phrase en suspens qui remue les ailes à la naissance, comme le papillon du ver à soie, au dessus du cocon, à savoir du poème. Depuis cette hauteur, le mobile d'une signature tout en ailes illumine ainsi le corps du texte...¹

C'est une démarche phonémique et visuelle à la fois, une discorde entre les possibilités vues par l'œil et entendues par l'oreille. À partir de cette discorde matérielle, ce renversement des normes discursives qui ne permettent qu'un sens à une phrase (et ce qui est d'une certaine façon *la* norme qui délimite les bornes de la poésie et de la littérature face à la philosophie), nous explorons les liens inouïs entre les mots. Ceci est le jeu matérialiste – il n'y a pas d'idéalité, il n'y a même pas au premier abord de métaphysique – il n'y a que le jeu matériel du phonème (poétique) et de la lettre telle qu'elle est imprimée (encree/ancree) sur la page. C'est, à la base, un jeu entre le matériel visuel et le matériel sonore. D'une certaine façon, l'idéalité et le contenu métaphysique sont amenés par l'acte critique, venant dans le sillage du texte derridien, et essaient de le mettre dans son contexte. De ce fait, une grande partie de notre étude porte sur la valorisation du jeu de mots au sein du texte derridien et se résume dans ce simple constat : le texte derridien est a priori matérialiste en fonction de sa polyphonie polysémique.

Nous avons déjà mentionné (dans le contexte de la *pharmacie* et du *pharmakon*) le fait que, pour Derrida, le texte sert d'une certaine mesure à des fins théâtrales. Ceci est aussi clair dans le contexte de ce que nous avons considéré comme le niveau démonstratif qui, couplé au contenu philosophique de son texte, met (démonstrativement) l'instabilité de la signification (philosophique) en évidence. Mais le texte derridien sert aussi d'espace de performance tout court, espace d'expression poétique, découplé de toute expression philosophique. Nous retrouvons chez Derrida une poésie marginale, qui surgit lyriquement dans les moments inattendus, renversant les normes de l'expression attendue comme son usage de l'homonymie. Considérons ce paragraphe qui se trouve à la fin de « La pharmacie de Platon » :

¹ Hélène Cixous, Jacques Derrida, et Ernest Pignon-Ernest, *Voiles accompagné de six dessins d'Ernest Pignon-Ernest*, Incises, Paris, Galilée, 1998, p. 38.

Dans le bourdonnement bredouillant, au passage de telle séquence philologique, on distingue à peu près ceci, mais on entend si mal : *le logos s'aime lui-même... pharmakon* veut dire coup... « de sorte que *pharmakon* aurait signifié : ce qui concerne un coup démoniaque ou qui est employé comme un moyen curatif contre pareil coup »... un coup de force... un coup tiré ...un coup monté... mais un coup pour rien... un coup dans l'eau..., *en udati grapsei*... et un coup du sort... Theuth qui inventa l'écriture... le calendrier... les dès... *kubeia*... le coup du calendrier... le coup du théâtre... le coup de l'écriture... le coup de dés... le coup double... *kolaphos... gluph... colpus*... coup... glyphe... scalpel... scalpe... khryse, khrysolith, khrysologie...¹

C'est une scène de lyrisme théâtral, de Platon qui murmure et « cherche l'or »². Nous sommes frappés par la virtuosité poétique de cette déclinaison du « coup » qui surgit en fin de texte. L'excès poétique qui conduit cet exercice expressif nous rappelle l'allitération de « son breuvage, de sa boisson, de sa potion, de son poison³ », mais il faut ici le considérer au sens large, étendu vers une explosion joyeuse d'une poétique que nous avons autrement considérée en termes implicites et subordonnés. C'est une performance de la virtuosité linguistique, d'une maîtrise sonore et phonétique, rythmique et affective de ce qui est une parole destinée à être comprise en termes « philosophiques ». Ce renversement joyeux s'exprime ici, à travers l'expression inéluctable d'une joie qui remet en question les catégories traditionnelles, qui explore les limites du dire, qui jouit de la langue malgré le contexte et des normes. Tout comme la notion de la matérialité polysémique, la nature poétique et lyrique du texte derridien le marque comme un texte de jouissance, dans son opposition à la forme « classique » de l'expression rigoureusement philosophique. De la même façon, l'expression du « sérieux non-sérieux » qui surgit dans les explosions poétiques et lyriques sous-tend la performance carnavalesque de ce renversement que nous considérerons par la suite et que nous pouvons aussi lier à la philosophie poétique de Nietzsche. Car après tout, *Le Gai Savoir* de Nietzsche, dans l'édition établie aujourd'hui, est préfacée d'un « prélude en rimes » et est suivie par les « chansons du prince hors-la-loi »⁴. Autrement dit, l'importance du style et de l'esprit, ainsi que l'ironie, (ce qui est, en somme, la poétique) au sein du texte nietzschéen est évidente, surtout en ce qui concerne *Le Gai Savoir*. Nous reviendrons sur ce point important :

¹ Derrida, *La dissémination*, op. cit., p. 212., p. 212.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 190.

⁴ Friedrich Nietzsche, *Le gai savoir*, Patrick Wotling (trad.), Paris, GF Flammarion, 2007 (1997).

la véritable éthique de l'esthétique au sein du texte philosophique, l'appel nietzschéen du philosophe-poète joyeux auquel Derrida semble répondre.

Considérons un troisième aspect du texte derridien qui reflète une joie de composition et d'expression : l'humour. Il est évident que Derrida, dans les textes comme *Limited Inc.*¹ où il s'adresse aux philosophies contemporaines dans le contexte d'une polémique, s'exprime avec une ironie humoristique flagrante. Pour voir l'ironie et l'humour que Derrida apporte dans sa réponse à J.R. Searle, il suffit de voir comment Derrida transforme (par l'homophonie) le nom de Searle en « SARL » afin de souligner certaines particularités de son expression :

Pourquoi ai-je dit « société plus ou moins anonyme » ? L'expression « trois + n auteurs » me paraît plus rigoureuse pour les raisons que j'ai dites, dans la difficulté où je suis de nommer l'origine certaine, le vrai responsable de la *Reply* : non seulement à cause des dettes assumées par John R. Searle *avant même* de commencer à répondre, mais de toute la tradition plus ou moins anonyme, du code, de l'héritage, du réservoir d'arguments auxquels il est, comme moi, redevable. Comment nommer cette société plus ou moins anonyme ? Pour éviter la lourdeur de l'expression scientifique « trois + n auteurs », je décide ici et à partir de cet instant de nommer en français l'auteur présumé et collectif de la *Reply* « Société à responsabilité limitée » ce qui s'abrège couramment dans cette langue en *Sarl.*²

De ce fait, nous pouvons même dire qu'à certains moments, l'œuvre derridienne s'approche de la parodie,³ mais nous risquons ainsi une interprétation mesquine de certains textes de l'œuvre derridienne. Disons plutôt que l'humour dans le contexte de son œuvre sert, comme souligne le concept de l'humour tel que Bergson le développe, à l'expression d'un renversement de ce qui est normalement attendu. Ce qui est le même renversement mis en évidence par sa polysémie et son lyrisme poétique. Un bref exemple de cet humour (mais il faut se rappeler le contexte de la peine capitale), qui utilise néanmoins l'homonymie, est : « On y joue, si l'on veut bien lui donner ce nom, sa tête en même temps que le chef. [...] Le *logos* paternel est sens dessus dessous »⁴. Jouant sur la polyphonie de « sens » et « sans », nous sommes invités à comprendre par polysémie homophonique que le *logos* paternel est « sans dessus dessous », le *logos* paternel a perdu la tête. Nous pouvons même dire

¹ Derrida, *Limited Inc*, *op. cit.*

² *Ibid.*, p. 75.

³ Robert Phiddian, "Are Parody and Deconstruction Secretly the Same Thing?", *New Literary History* 28, no. 4, 1997.

⁴ Derrida, *La dissémination*, *op. cit.*, p. 206.

que la tête du logos paternel (notons toutefois la symbolique de la tête comme le siège de la raison) est décapitée par le jeu linguistique. La nature renversante de l'humour subtil de ce jeu de mots montre précisément comment le rire de Derrida s'intègre au sein de son texte. L'humour, comme le lyrisme poétique et le jeu de mots capitalisent sur la nature inattendue de sa présence et mesure d'une certaine façon la nature carnavalesque de l'humour derridien au sein du texte philosophique.

ii) Le carnavalesque philosophique

Dans le contexte du carnavalesque bakhtinien, l'humour populaire représente la création d'une réalité en dehors de l'orthodoxie. C'est la formation d'un système de signification complexe, qui existe en parallèle du système orthodoxe, qui s'oppose à l'expression autoritaire de ce dernier, et dont le rire est la forme la plus puissante de son expression. De ce fait, la forme d'expression carnavalesque, en existant dans les marges de l'expression autoritaire, conventionnelle et orthodoxe, rassemble à l'expression derridienne. C'est une expression marquée par son existence parallèle – que nous avons surtout considérée comme nature implicite du système, notre sujet d'étude. Pourtant, ce second système de signification se caractérise aussi par ses surgissements violents et ponctuels : son apparence qui remet en cause la structure orthodoxe, qui la renverse et qui s'y oppose. De la même façon dont le rire est l'essence même du carnaval bakhtinien, le jeu de mots, le lyrisme et l'humour subtil qui les accompagnent, sont la clé de la notion de ce que nous pouvons considérer comme le carnavalesque (philosophique) derridien. Ce qui est peut être encore plus important pour nous ici est la question de la joie que sous-tend le rire carnavalesque. Considérons donc dans un premier temps les traits principaux du carnavalesque bakhtinien et les parallèles entre cette forme d'expression et ce que nous avons souligné comme les formes principales de l'expression implicite et esthétique au sein du texte derridien. Nous mettrons par la suite l'accent sur l'interface entre l'esthétique de la jouissance barthienne du texte, et celui de la joie bakhtinienne, afin de présenter une esthétique compréhensive de la jouissance joyeuse du texte derridien.

Vu à travers l'optique du carnavalesque, nous pouvons d'abord mettre l'accent sur son jeu et sa théâtralité et surtout, en faire le parallèle avec la façon dont

ces mêmes caractéristiques le mettent aux frontières entre la philosophie et la littérature, dans le texte derridien :

De par leur caractère concret, sensible, en raison d'un puissant élément *de jeu*, elles [les formes du carnivalesque] s'apparentent plutôt aux formes artistiques et imagées, c'est-à-dire à celles du spectacle théâtral. [...] Néanmoins, le noyau de cette culture, c'est-à-dire le carnaval, n'est pas le moins du monde la forme purement *artistique* du spectacle théâtral et, de manière générale n'entre pas dans le domaine de l'art. Il se situe aux frontières de l'art et de la vie. En réalité, c'est la vie même présentée sous les traits du jeu.¹

Dans la mesure où la performance carnivalesque se situe aux frontières de l'art et de la vie, l'expression derridienne dans sa poésie lyrique et son humour se situe aux frontières de l'art de la rhétorique (dans l'idéal au sens philosophique) et le matérialisme sensationnel. Tout se joue entre cette frontière qui représente d'une certaine façon l'orthodoxie de l'expression philosophique, et d'une autre, le spectacle viscéralement participatif. Considérons aussi dans ce contexte la nature imaginative de la polyphonie polysémique et homophonique forgée par Derrida, ainsi que la performance d'érudition virtuose et la maîtrise linguistique dont témoigne cette forme d'écriture. C'est cette force et virtuosité d'expression qui permettent l'animation du jeu entre les deux formes d'écriture, telle que l'espace textuel derridien le met en évidence. Notons aussi la nature inclusive du carnaval bakhtinien qui se manifeste au sein du texte derridien en termes de jeu ainsi que la lecture active invitée par l'écriture polysémique:

En fait, le carnaval ignore toute distinction entre acteurs et spectateurs. [...] Les spectateurs n'assistent pas au carnaval, ils le *vivent tous*, parce que, de par son idée même, il est fait pour *l'ensemble du peuple*.²

La performance textuelle n'est pas seulement celle de Derrida, même s'il même s'il est clair qu'il en joue. L'importance du jeu phonétiquement et significativement ouvert, est que le lecteur est un participant actif. L'interprétation n'est pas fixe, ni close, et le lecteur est invité, voire obligé, de proposer des sens supplémentaires qui sont les résultats de la disjonction entre l'audible et le visuel du texte, au moment de sa lecture. Pour reprendre l'expression de Bakhtine, le jeu ignore toute distinction entre l'auteur et le lecteur – ils le *vivent tous*. De ce fait, nous pouvons même dire, de

¹ Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, op. cit., p. 15.

² *Ibid.*

façon plus radicale, que le texte pense. L'interaction du lecteur, qui peut se produire implicitement dans une simple divergence homophonique du sens (ou plus explicitement dans une pleine reconnaissance de la polyphonie textuelle), repose sur la nature *active* du texte et sur la façon dont le texte est capable d'initialiser une telle forme de pensée. Mettons aussi l'accent sur la nature matérialiste du texte derridien et son parallèle avec la corporalité matérielle du carnaval : le fait qu'il faut le *vivre* dans son expression polyphonique et jouissive et *surtout* dans sa nature sensorielle, voire sensationnelle.

L'expression derridienne, tout comme le carnavalesque, exige une sorte de renversement de ce que nous pouvons considérer comme une expression orthodoxe. Ce qui est, pour rappeler *Le plaisir du texte* de Barthes, précisément l'enjeu entre le texte de jouissance et le texte de plaisir. Le premier se démarque par la rupture avec les structures traditionnelles, alors que le deuxième les maintient. Comme le dit Bakhtine :

A l'opposé de la fête officielle, le carnaval était le triomphe d'une sorte d'affranchissement provisoire de la vérité dominante et du régime existant, d'abolition provisoire de tous les rapports hiérarchiques, privilèges, règles et tabous.¹

C'est précisément la nature provisoire du carnaval qui se reflète dans le fait que l'esthétique derridienne est une forme d'expression parmi d'autres. De ce fait, nous avons identifié le niveau philosophique de l'expression derridienne ainsi que le niveau démonstratif de son expression, qui d'une certaine façon, représentent des formes d'expression moins problématiques que le niveau esthétique de son expression. Il est certainement vrai que l'expression derridienne, philosophique ou démonstrative, ne reflète nulle part une orthodoxie complète, et que les trois niveaux d'expression sont éminemment liés. Néanmoins, nous pouvons dire que l'expression derridienne « explicable » aux niveaux philosophique et démonstratif, est dérangée par le surgissement temporaire de l'esthétique joyeuse et jouissante. Ce qui de façon provisoire remet en question les formes d'expression précédentes, ainsi que les normes, les hiérarchies, les règles et les tabous de l'expression philosophique. Et comme le souligne Bakhtine, cette disruption des formes traditionnelles et

¹ *Ibid.*, p. 18.

autoritaires de l'expression est effectivement un appel à une communication plus large, et même inattendue :

Par voie de conséquence, cette élimination provisoire, à la fois idéale et effective, des rapports hiérarchiques entre les individus créait sur les places publiques un type particulier de communication impensable en temps normal.¹

Notons toutefois la façon dont la déconstruction derridienne généralement pensée, portée par son style et son esthétique, impliquait et implique encore un dialogue avec les formes créatives artistiques nouvelles. Dans les livres tels que *Chora L Works* et les collaborations cinématographiques et artistiques, nous voyons la façon dont cet affranchissement stylistique et provisoire du régime d'expression existant permettait une communication inouïe entre la littérature, l'art, et la philosophie.

Nous avons noté la nature lyrique de l'esthétique de la jouissance du texte derridien, ainsi que la façon dont cette esthétique repose d'une certaine manière sur le trope du renversement. Pour être plus clair, nous avons souligné à de multiples reprises comment le jeu de mots dans ses différentes formes met en œuvre un renversement des attentes du lecteur, des normes esthétiques et rhétoriques traditionnelles, ainsi qu'un renversement de la forme de l'argument philosophique même². De ce fait, soulignons encore une fois la nature renversante de la matérialité, la théâtralité et humour chez Derrida vis-à-vis de l'esthétique d'un texte philosophique qui s'exprime de façon esthétiquement neutre. Et comme le dit Bakhtine, le détournement compris en termes du renversement, est un élément clé du carnavalesque :

C'est pourquoi toutes les formes et tous les symboles de la langue carnavalesque sont imprégnés du lyrisme de l'alternance et du renouveau, de la conscience de la joyeuse relativité des vérités et autorités au pouvoir. Elle est marquée, notamment, par la logique originale des choses « à l'envers », « au contraire », des permutations constantes du haut et du bas (« la roue »), de l'avant et de l'arrière, par les formes les plus diverses de parodies et travestissements, rabaissements, profanations, couronnements de détronements bouffons. La seconde

¹ *Ibid.*, p. 19.

² Disons brièvement que la notion clé de la déconstruction en tant que processus de lecture – le constat fondamental derridien que le texte ciblé contient déjà tous les éléments de sa propre critique – renverse l'ordre de l'argument philosophique. Nous n'assistons plus à une argumentation vers des fins conclusives, mais, comme nous avons vu dans *La pharmacie de Platon* à une démarche interprétative, créative, démonstrative et finalement jouissive qui met l'accent sur les pouvoirs latents au sein du texte ciblé.

vie, le second monde de la culture populaire s'édifie dans une certaine mesure comme une parodie de la vie ordinaire, comme « un monde à l'envers ». Il importe cependant de souligner que la parodie carnavalesque est très éloignée de la parodie moderne purement négative et formelle ; en effet, tout en niant, la première ressuscite et renouvelle tout à la fois. La négation pure et simple est de manière générale totalement étrangère à la culture populaire.¹

Notons ici l'importance que Bakhtine accorde au lyrisme au sein du carnavalesque et la façon dont ceci souligne le mouvement de l'alternance et du renouveau ainsi qu'une conscience joyeuse des pouvoirs en jeu. Ceci n'est-il pas ce que nous retrouvons chez Derrida à travers son esthétique de joie et de jouissance – un renouveau de la forme philosophique/littéraire qui se base sur la notion de l'alternance (la *différance*) ? Ensuite, en prenant le contre-pied, le sens et la forme inouïe, c'est-à-dire en systématisant esthétiquement l'appel à la polyphonie et à la polysémie, Derrida ne nous propose-t-il pas un monde philosophique « à l'envers » ? Ainsi, nous voyons dans l'esthétique derridienne une proposition d'un monde philosophique où les processus littéraires et poétiques augmentent en importance par rapport aux formes traditionnelles de l'argumentation et de la rhétorique. Ces deux parallèles entre l'esthétique carnavalesque décrite par Bakhtine et les démarches derridiennes sont, dans l'optique de notre étude de l'implicite chez Derrida, évidentes dans la construction de ce que Bakhtine désigne comme un « second monde » ou « seconde vie ». Cette notion de « second monde » ou « seconde vie » que nous avons commentée comme l'expression de l'implicite dans les textes derridiens, va au cœur de notre principal sujet d'étude. Le « second monde » et la notion de l'implicite sous-tendent la création d'un espace alternatif – c'est-à-dire la création d'un espace qui permet l'expression de l'alternance et de la philosophie (la poétique). Derrida illustre implicitement à quel point ces alternatives se chevauchent à travers sa poétique. Néanmoins, la notion d'un second espace de l'expression joyeuse et jouissante est toujours centrale, surtout dans la mesure où cet espace s'oppose (non dialectiquement, par sa *différance*) à un premier espace de *plaisir* (pour reprendre l'expression de Barthes). Enfin, considérons la différence que Bakhtine tisse entre la parodie moderne et la parodie carnavalesque, dans l'optique de l'œuvre derridienne. L'analyse bakhtinienne, qui met l'accent sur la nature créatrice de la parodie telle qu'elle s'exprimait dans la culture populaire du Moyen-Âge, souligne ce que nous

¹ Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, op. cit., p. 19.

avons déjà noté. L'œuvre derridienne n'est pas parodique dans le sens purement négatif que Bakhtine attribue à la parodie moderne. Au contraire, la nature parodique de l'œuvre derridienne repose sur la création, non seulement à travers la multiplication des sens polysémiques, à travers la nature polyphonique de ces textes, mais aussi dans la mesure où ses textes communiquent et augmentent les textes ciblés. Enfin, c'est à partir de l'esthétique carnavalesque (à travers le renversement, l'humour, et le spectacle) au sein du texte derridien que nous retrouvons l'expression de la joie de son texte et du véritable rire derridien : « ce rire est *ambivalent* : il est joyeux, débordant d'allégresse, mais en même temps il est railleur, sarcastique, il nie et affirme à la fois, ensevelit et ressuscite à la fois »¹.

iii) Une double esthétique de la joie et de la jouissance

L'esthétique de la joie *et* de la jouissance telle que nous les trouvons dans le texte derridien est basée sur le renversement des relations établies par convention. La nature renversante (et à travers) de l'esthétique carnavalesque trouve son double dans l'altérité et la nouveauté de l'esthétique de la jouissance tel que Barthes les articule. Cela se traduit dans plusieurs mouvements parallèles dont l'humour carnavalesque (introduit par sa nouveauté), et l'excès lyrique de la poésie du texte derridien marquent dans l'ensemble les multiples clivages génériques, esthétiques et argumentatifs du texte. Vu à travers cette optique, il existe une joie et une jouissance exploratrice dans le texte derridien, une volonté de creuser la signification des liaisons phonétiques, homonymiques et polyphoniques et ainsi d'amener le texte aux limites du dire. C'est l'attitude de la joie philosophique, une joie de *vie philosophique*, qui, à travers l'expression et l'utilisation du sérieux et non-sérieux, jouit de cette expression matérialiste. Elle jouit également de la condition quasi fondamentale de la philosophie autour de laquelle elle s'articule aujourd'hui : l'écriture. Pour Derrida l'écriture, à travers ce que nous identifions ici comme l'esthétique de la joie et la jouissance, c'est la libération des potentialités. À ce sujet il dit, dans le film *D'ailleurs Derrida* : « Toute écriture est construite sur des résistances [...] je peux libérer les forces d'écriture inouïe [...] lire c'est déchiffrer le calcul dans la protection de soi [...] l'écriture calcul »². Pour nous, après avoir considéré l'œuvre derridienne comme un texte de jouissance tel que Barthes le

¹ *Ibid.*, p. 20. [Bakhtine souligne].

² Fathy, *D'ailleurs, Derrida*.

définit, il semble évident que l'écriture est construite sur des résistances. Or, c'est précisément l'écriture de *jouissance* qui se construit sur les résistances socioculturelles et dans ce cas, sur celles de la tradition philosophique. Tandis que, comme le dit Barthes, l'écriture de plaisir s'écrit en termes orthodoxes et ne résiste pas au statu quo. De ce fait, la libération des forces inouïes est au cœur de la stratégie esthétique de la joie et de la jouissance. Comme nous l'avons vu, l'opposition lyrique et poétique aux formes orthodoxes d'expression, sous-tend un effort qui cherche à s'exprimer à travers l'implicite. Comme la jouissance libère les forces de l'extase, et la joie carnavalesque libère les formes d'expression alternatives, l'écriture derridienne cherche à libérer une puissante écriture du jeu, par le jeu. C'est l'inauguration d'une écriture vivante, chimérique, qui calcule et qui pense. C'est une écriture dont le sens reflète non seulement un déchiffrage pour le lecteur, mais aussi un pari sur l'expression de la part de l'écrivain. Le mouvement tend vers une signification de mots de plus en plus chargés. Dans le calcul de l'écriture, nous assistons au pari de l'écrivain : quel sera le sens, ou les sens (parmi les nombreuses possibilités), évoqués par le jeu de mots ? L'écriture, comme la jouissance, comme la joie carnavalesque se retrouve dans une dynamique qui repousse les limites vers les marges. Par la nouveauté de l'analyse, la nouveauté philosophique, mais surtout par la nouveauté esthétique, cette écriture s'exprime dans une nouveauté parallèle : une véritable *poétique*. L'altérité fondamentale de cette poétique – cette esthétique de la joie et de la jouissance – est due à la fois à la démarche de décomposition étymologique, et à l'altérité de l'association phonétique (dont nous comptons « limite l'imite » et « text[ure] » parmi les exemples). Ceci met en évidence la nature multiplement clivée de cette poétique et reflète un double mouvement textuel comme jouissance barthienne et la joie bakhtinienne. En somme, c'est une esthétique qui nous amène aux limites du dire *philosophique*.

Mais finalement, que veut signifier cette esthétique ? Pourquoi s'exprimer ainsi ? À quelles fins ? Ce sont les questions que nous aborderons par la suite, à travers la notion du « jouis-sens » lacanien, la « chôra sémiotique » kristevienne, et l'éthique de la joie philosophique que nous retrouvons chez Nietzsche.

Chapitre 4 : Le jouis-sens du texte derridien

La jouissance, comme tout concept lacanien, a subi une longue évolution. Considérée au début comme un simple plaisir, elle a pris, dans son ultime formulation, une importance au sein du schéma psychanalytique égale à celle de l'objet petit a. La jouissance est, en dernière analyse, un processus fondamental, un élément sur lequel repose l'interaction entre le réel, le symbolique et l'imaginaire (tel qu'il les conçoit dans son Séminaire 1974 – 1975). Ici, l'intérêt porte surtout sur l'interaction entre la jouissance et le sens, une relation que Lacan évoque dans son néologisme « jouis-sens » exprimé pour la première fois lors des émissions télévisées françaises qu'il a animées en mars 1974, et qui fut republié dans *Télévision*¹. Cette notion qui se poursuit dans son séminaire de 1974 – 1975 évolue davantage au cours de son séminaire sur le « sinthome »². Nous traçons la liaison entre la jouissance « esthétique » de Barthes, et la jouissance « clinique » de Lacan, afin de mesurer l'ampleur de ce qui se dit (et de ce qui se sent) implicitement à travers le style derridien. Ayant identifié l'esthétique de la jouissance au sein du texte derridien dans le chapitre précédent, nous nous intéressons ici au sens que la forme d'expression implique. Car la jouissance, en dépit du fait qu'elle est souvent liée à la dépense et à l'inaccessibilité, prend toujours une valeur symbolique. C'est cette valeur que nous explorons à travers les liaisons que Lacan tisse entre la jouissance et le sens, et qu'il a schématisés par son nœud borroméen.

De la même façon, nous sommes également capables de situer la valeur symbolique et le sens de l'esthétique de la joie du texte derridien en fonction de l'expression joyeuse telle que Nietzsche l'exige. Dans *Le Gai Savoir* Nietzsche fait explicitement référence à la tradition provençale du *gai saber*, de l'affirmation joyeuse de la vie et le pouvoir de l'expression poétique. Cette volonté d'expression souligne à la fois l'étendue historique de l'opposition poétique / philosophie, et la manière dont Derrida avait remis cette question en jeu, articulant de nouveau une éthique de l'expression joyeuse.

Si l'esthétique de la joie et de la jouissance au sein du texte derridien porte une symbolique que nous explorons à travers Lacan et Nietzsche, la symbolique

¹ Lacan, *Télévision*, *op. cit.*

² Jacques Lacan, *Le séminaire livre XXIII : Le sinthome*, Jacques-Alain Miller (éd.), Champ Freudien, Paris, Éditions du Seuil, 2005.

sonne en polyphonie. Étant un des éléments caractéristiques du style de ce texte, le dédoublement jouissif et joyeux se rapproche de ce que Kristeva nomme la « chora sémiotique ». En notant que le sens résonne au pluriel au sein du texte derridien, nous évoquerons « Le sujet en procès »¹ et *Séméiôtiké*² pour illustrer le sens caché du dédoublement de l'affect, sens que le texte derridien démontre. Travaillant à partir des assises lacaniennes et bakhtiniennes, Kristeva met à jour ce qui apparaît à travers l'organisation du texte : la chora est une vision matérialiste de l'expression multiple et la fécondité expressive du « jouis-sens ».

i) De la « jouissance » de Barthes à Lacan : une idéologie de la transgression

Entre le texte de jouissance de Barthes et la notion psychanalytique de la jouissance lacanienne, il y a bien évidemment de nombreux points en commun, et bien que nous puissions dire que Barthes écrit dans le sillage de l'enseignement de Lacan, il y apporte néanmoins une certaine nuance textuelle. Toutefois, nous tentons ici d'articuler les concepts fondamentaux de la jouissance qui jouent entre l'esthétique du texte de jouissance de Barthes et l'analyse plus clinique de Lacan. Nous avons vu comment Barthes définit la jouissance à travers l'esthétique et comment il la conceptualise principalement par son opposition aux normes socio-culturellement dominantes. La jouissance textuelle est à l'origine d'une expérience qui déconforte le lecteur, qui fait basculer ses attentes et qui le pousse à s'interroger sur la structure du texte et sa relation avec lui, contrairement au texte de plaisir qui reproduit confortablement les formes attendues. De ce fait, le texte de jouissance est révolutionnaire et déstabilisant. Il est aussi de nature asociale, entraînant un état de perte et mettant en crise le rapport entre le lecteur et sa langue. La jouissance en termes esthétiques est précoce, elle ne dépend d'aucun mouvement littéraire et surgit brusquement ayant, en fin de compte, un effet de morcellement : « le plaisir en pièces ; la langue en pièces ; la culture en pièces »³. Nous mettrons en parallèle ici, les principales caractéristiques de la jouissance, telles que Barthes les décrit et telles que Lacan les conçoit. Nous considérerons comment la jouissance clinique s'intègre à la jouissance textuelle, et comment celle-ci se résume finalement à la volonté

¹ Julia Kristeva, "Le sujet en procès" dans *Polylogue*, Paris, Éditions du Seuil, 1977.

² Kristeva, *Σημειωτική : Recherches pour une sémanalyse*, op. cit.

³ Barthes, *Le plaisir du texte*, op. cit., p. 70.

transgressive de la jouissance qui devient, au sein du texte derridien, une véritable politique de l'écriture.

La jouissance a subi une vive évolution au cours des années du séminaire¹ de Lacan. Présente au début en tant que synonyme de plaisir, c'est durant son séminaire sur les formations de l'inconscient², en 1958, qu'il introduit une dimension théorique à la jouissance, dimension qui devient ensuite une notion centrale de sa psychanalyse. À partir de là, la complexité de la jouissance s'accroît. D'une « notion qui est toujours plus ou moins impliquée dans le maniement que vous faites de la notion du désir »³ elle devient au fur et à mesure des séminaires, aussi importante que l'objet petit *a*. Lacan la présente dans la XIV^e leçon du séminaire, intitulée « Le Désir et la Jouissance », comme l'autre pôle de la discussion au sujet du désir. C'est une distinction qu'il résume nettement dans *Psychanalyse et Médecine* : « le désir est en quelque sorte le point de compromis, l'échelle de la dimension de la jouissance, dans la mesure où d'une certaine façon il permet de porter plus loin le niveau de la barrière du plaisir »⁴. De ce fait, la jouissance va plus loin que le désir, qui n'est que le début du chemin de la jouissance. C'est-à-dire que dans la mesure où le désir est « installé dans un rapport à la chaîne signifiante »⁵ il est possible qu'il procure une satisfaction qui « s'opère en fantasme »⁶. Pourtant, pour l'autre pôle du désir, comme Lacan le dit de la jouissance, cette satisfaction est a priori impossible : le désir est ce qui lui permet, dans un premier temps, de dépasser le plaisir. Cette opposition informe en large partie sur la façon dont Lacan théorise la jouissance dans les séminaires suivants.

Mais outre sa relation au désir, la jouissance telle que Lacan la présente dans ce séminaire entraîne également une relation au *Witz* freudien : « On peut dire que le

¹ Nous ne considérons ici que les grandes lignes de la jouissance et de son évolution dans l'enseignement de Lacan en ce qui concerne les aspects principaux de la jouissance tels que Barthes les avait théorisés en termes textuels. Pour un portrait exhaustif des enjeux de ce terme, veuillez consulter :

Néstor A. Braunstein, *La jouissance : Un concept lacanien*, Toulouse, Erès, 2005.

Jean-Marie Jadin et Marcel Ritter (éds.), *La jouissance au fil de l'enseignement de Lacan*, Toulouse, Erès, 2009.

Patrick Valas, *Les di(t)mensions de la jouissance*, Paris, Éditions du Champ lacanien, 2009.

² Jacques Lacan, *Le séminaire livre V : Les formations de l'inconscient*, Jacques-Alain et Judith Miller (éds.), Champ Freudien, Paris, Éditions du Seuil, 1998.

³ *Ibid.*, p. 251.

⁴ Jacques Lacan, "Psychanalyse et médecine", *Lettres de l'École Freudienne* 1, 1967, p. 60.

⁵ Lacan, *Le séminaire livre V : Les formations de l'inconscient*, *op. cit.*, p. 252.

⁶ *Ibid.*

Witz restitue sa jouissance à la demande essentiellement insatisfaite, sous le double aspect, d'ailleurs identique, de la surprise et du plaisir - le plaisir de la surprise et la surprise du plaisir »¹. Le point de départ de ce séminaire étant *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, Lacan considère comment le *Witz* en termes de lapsus, d'équivoque et de jeu de mots (ce que Freud définit en termes de *Klangwitz* et *Wortwitz*) illustre la structure linguistique de l'inconscient. L'imprévisibilité et « la surprise » du *witz* reposent sur ce fait – la manière dont l'expression inconsciente du *witz* fait basculer le discours, ce qui pour Freud peut même relever du comique². La jouissance du *witz* telle que Lacan la présente (dans un parallèle avec la jouissance textuelle de Barthes quelques années plus tard) repose explicitement sur sa nature imprévisible, et implicitement sur son effet dérangeant au sein du discours. Cette jouissance *witzig* n'a pas seulement un effet de surprise, mais aussi un effet de plaisir, ce qui semble s'opposer dans un premier temps au texte de jouissance tel que Barthes le définit. Mais le plaisir provoqué par le *witz* est essentiellement un plaisir de salut qui, en tant qu'intervention de l'inconscient au sein du discours *conscient*, peut exprimer un ressenti socio-culturellement inavouable. De ce fait, le plaisir de la surprise et la surprise du plaisir résident en un soulagement « confessionnel » qui remet l'expression socialement en question. Ce n'est pas un plaisir qui (comme celui du texte de plaisir) a lieu dans la reproduction des assises socioculturelles de ce qui peut se dire et de ce qui devrait rester interdit.

Lacan développe davantage la notion de la jouissance en tant que transgression au cours du VII^e séminaire (de 1959-1960), *L'éthique de la psychanalyse*. Ici, Lacan introduit la jouissance de façon pleinement conceptuelle, liant cette notion au terme juridique de la jouissance. Nous voyons dans ce séminaire comment la jouissance, en tant que force de transgression et de dépense, dépasse le principe de plaisir (dont le but est de maintenir au plus bas le niveau de tension qui sous-tend le fonctionnement de l'appareil psychique). De cette façon, le principe de plaisir agit sur la préservation du statu quo – ce qui est basculé par l'action de la

¹ *Ibid.*, p. 121.

² Dans son analyse du néologisme « famillionnaire », Freud souligne la manière dont un personnage, s'exprimant avec le mot « famillionnaire » au lieu de « familière » annonce que « Rothschild m'a traité tout à fait comme son égal, d'une manière tout à fait famillionnaire [donc d'une manière tout à fait *familière*, c'est-à-dire autant qu'un *millionnaire* est en mesure de le faire] ». L'effet de comique est dû et à la surprise de l'évocation inconsciente et à la façon dont l'énoncé problématise le discours, mettant le mépris caché derrière le compliment pleinement en vue. Freud, *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, *op. cit.* p. 60.

jouissance. Lacan développe aussi ce qu'il appelle « le paradoxe de la jouissance »¹ à travers lequel il articule la relation entre la Loi, la jouissance et la transgression. Le paradoxe décrit comment la Loi et le principe de plaisir contribuent à la possibilité de la jouissance, et à son interdiction : « C'est au point que nous arrivons à la formule qu'une transgression est nécessaire pour accéder à cette jouissance, et que, pour retrouver Saint Paul, c'est très précisément à cela que sert la Loi »². Il n'y a pas de jouissance possible sans transgression, la jouissance dépend existentiellement autant de l'existence de la Loi que de son dépassement. C'est un paradoxe que nous pouvons aussi transcrire en termes génériques, le genre d'un texte, comme un complexe d'attentes et de normes socioculturelles, philosophiques et historiques, éminemment traditionnelles, assurant en même temps la transgression de ces normes (dans l'écriture d'un texte de jouissance) et l'interdiction de cette transgression³. Le texte de jouissance n'a aucune signification s'il ne s'oppose pas au texte de plaisir. Dans le cas du style derridien et de son jeu, les lois du genre philosophique ainsi que les normes et les attentes universitaires condamnent ces expérimentations textuelles autant qu'elles les permettent.

La jouissance, de par sa nature transgressive, implique aussi une certaine économie de dépense, qui prend dans un premier temps, la forme du dépassement du principe de plaisir, mais qui peut également entraîner une dépense matérielle, comme celle du potlatch,⁴ évoquée par Lacan dans ce contexte. Toutefois, la jouissance excède l'économie rationnelle, psychique, ou matérielle. Dans une certaine mesure, la dépense psychique est liée à l'opposition de la jouissance, à l'homéostasie du principe de plaisir, la jouissance insiste sur un excès, elle s'oppose à sa régulation, elle annule toute économie d'énergie psychique. Cette nature dépensière de la jouissance s'exprime également à travers sa présentation comme pulsion⁵ : la jouissance comme événement concret est essentiellement inachevable – elle n'est pas la satisfaction d'un besoin. En fait, tout comme le principe de plaisir, la satisfaction (qui réduit la tension et la dépense psychique) est une barrière à la jouissance. Pour

¹ Jacques Lacan, *Le séminaire livre VII : L'Éthique de la Psychanalyse*, Jacques-Alain Miller (éd.), Paris, Éditions du Seuil, 1986.

² *Ibid.*, p. 208.

³ En ce qui concerne la transgression du genre, nous pensons également à l'essai « La loi du genre » : « NE PAS MÊLER les genres. Je ne mêlerai pas les genres. Je répète : ne pas mêler les genres. Je ne le ferai pas. » Jacques Derrida, *Parages*, Paris, Galilée, 1986, p. 251.

⁴ Lacan, *Le séminaire livre VII : L'Éthique de la Psychanalyse*, *op. cit.*, p. 275.

⁵ *Ibid.*, p. 209.

être plus clair sur ce point, nous pouvons dire que dans le contexte des relations sexuelles, l'orgasme est la plus forte expression de la « satisfaction » : elle obéit au principe de plaisir. Ainsi, la jouissance est marquée par son absence dans ce contexte. La jouissance ne peut pas être satisfaite – son essence est pulsionnelle, son devoir est de circuler sans arrêt, de se répéter autant qu'il faut. Quand Lacan nous dit dans *Écrits* que « le désir vient de l'Autre, et la jouissance est du côté de la Chose »¹, nous touchons ainsi au cœur de la dépense illimitée de la jouissance. Tandis que le désir de l'Autre peut se représenter de façon fantasmatique, l'accès à la Chose reste forclos. La jouissance ne peut que tracer son contour, sans qu'elle soit pénétrée. Il y a, bien évidemment, un côté douloureux impliqué par ce maniement constant et pulsionnel qui ne se limite pas et qui est essentiellement infini : cette dépense n'est pas sans conséquence. Pourtant, la nature désagréable de la jouissance peut amener un certain savoir, une connaissance concrète et matérielle des limites. Lacan le décrit comme une connaissance de l'organisme qui, normalement, reste voilée :

Car ce que j'appelle jouissance au sens où le corps s'éprouve, est toujours de l'ordre de la tension, du forçage, de la dépense voire de l'exploit. Il y a incontestablement jouissance au niveau où commence d'apparaître la douleur, et nous savons que c'est seulement à ce niveau de la douleur que peut s'éprouver toute une dimension de l'organisme qui autrement reste voilée.²

Nous soulignons comment cette véritable expérience des limites entraînée par la dépense démesurée de la jouissance aboutit selon Barthes à une plus profonde connaissance du texte. La mise en question des conventions que le texte de jouissance implique pour le lecteur, et l'expérience de la lecture qui l'amène aux limites de la compréhension, voire de l'ennui ou même du dire, l'expose à ce qui, au sein du texte est normalement voilé. Depuis son engagement dans une économie de dépense, d'excès et de transgression, jusqu'à la recherche des formes impossibles, le texte de jouissance permet au lecteur de reconnaître les formes normatives qui sous-tendent non seulement le texte de jouissance, mais aussi celles de plaisir. En passant par la limite du texte, nous pouvons mieux comprendre les artifices voilés de la construction textuelle. C'est précisément cette question que Philippe Sollers, fondateur de la revue *Tel Quel*, évoque dans *L'écriture et l'expérience des limites*³.

¹ Jacques Lacan, "Du « Trieb » de Freud et du désir du psychanalyste" dans *Écrits*, Paris, Éditions du Seuil, 1966, p. 853.

² Lacan, "Psychanalyse et médecine", *op. cit.*, p. 60.

³ Philippe Sollers, *L'écriture et l'expérience des limites*, Points Essais, Paris, Éditions du Seuil, 1968.

Son analyse de Dante, Sade, Lautréamont, Mallarmé, Artaud et Bataille porte principalement sur leur nature transgressive et surtout sur ce qui, dans leurs travaux a rendu possible la production de ces limites. Partant d'un *matérialisme sémantique* (il cite l'exergue de Lénine : « Histoire de la pensée : histoire du langage ? »), Sollers cherche à contester l'histoire linéaire « qui a toujours asservi le texte à une représentation, un sujet, un sens, une vérité ; qui réprime sous les catégories théologiques de sens, de sujet et de vérité l'énorme travail à l'œuvre dans les textes-limites »¹. Notre projet, comme le sien, est de s'interroger systématiquement sur l'enjeu du style derridien et de faire « surgir la pensée qui s'y trouve enfermée et réservée [par l'orthodoxie] sous forme d'alibi commode »².

Considérons les deux derniers parallèles entre la jouissance esthétique de Barthes et celle de Lacan. D'abord, la forme pulsionnelle de la jouissance implique une certaine répétitivité. C'est-à-dire que dans la mesure où la jouissance au sein du champ psychanalytique se dirige autour de la chose, en traçant son contour, il y a un retour en circuit qui marque son passage. Comme nous l'avons dit, la satisfaction de la jouissance, ou plus précisément de la pulsion, fait partie de ce que Lacan décrit comme « la mythologie, à proprement parler, de la pulsion »³, sa place est de *tourner en rond*. Lacan est encore plus clair sur ce point lors du séminaire XVII : « ce qui nécessite la répétition, c'est la jouissance »⁴. Notons toutefois que Lacan souligne dans ce séminaire la relation entre la répétition et la jouissance en tant que *symptôme* et en tant que *cause* – la répétition est à la fois le résultat d'un état de jouissance, mais la répétition peut également procurer une jouissance. Cette relation est aussi soulevée par Barthes dans *Le plaisir du texte*, quand il écrit « la répétition engendrerait elle-même la jouissance »⁵. Citant les exemples ethnographiques comme les rythmes obsessionnels, les musiques incantatoires, les litanies, les rites et le nembutsu bouddhique, Barthes parle de la nature répétitive de la jouissance en termes concrets et esthétiques. C'est à travers cette répétition que la jouissance exerce, pour Barthes, son économie de dépense : « répéter à l'excès, c'est entrer dans

¹ *Ibid.*, p. 6.

² *Ibid.*

³ Jacques Lacan, *Le séminaire livre XI: Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Jacques-Alain Miller (éd.), Paris, Éditions du Seuil, 1973, p. 151.

⁴ Jacques Lacan, *Le séminaire livre XVII : L'envers de la psychanalyse*, Jacques-Alain Miller (éd.), Paris, Éditions du Seuil, 1998, p. 51.

⁵ Barthes, *Le plaisir du texte*, *op. cit.*, p. 57.

la perte, dans le zéro du signifié »¹. Pourtant, pour Barthes il n'y a pas qu'une seule forme de répétition, il y a une forme « érotique » et à l'inverse, une forme « honteuse ». La répétition érotique est formelle et littérale, elle devient excentrique au sein de notre culture comme certaines formes marginales de musique qu'évoque Barthes. Le contraire est une jouissance ancrée dans la culture de masse, c'est une répétition des contenus et de l'idéologie dont seules les formes superficielles varient : « toujours des livres, des émissions, des films nouveaux, des faits divers, mais toujours le même sens »². En divisant la répétition entre ce qui sous-tend l'idéologie dominante et ce qui la met en question, Barthes souligne la nouveauté que la répétition peut évoquer. Notons toutefois qu'au sein du texte derridien, la réitération du jeu de mots prend la forme d'un leitmotiv qui est un véritable processus de pensée³. C'est-à-dire que, comme nous l'avons vu dans « La pharmacie de Platon », le jeu de mots est une façon, pour Derrida, d'exprimer ou d'illustrer ses idées, mais surtout un des processus fondamentaux de *génération* de ses idées. Par cette exploration formelle de la polyphonie et de la polysémie, Derrida aboutit à la formation des notions comme la *différance*, l'*hauntologie*, et la *trace* : ainsi, la pratique répétitive du jeu linguistique est au cœur de la façon dont ses idées sont créées et développées.

La jouissance se marque également au sein des œuvres lacaniennes et Barthesienne dans ce qui est décrit comme sa nature « asociale ». Pour Barthes, tout comme Lacan (qu'il cite sur ce point) le texte de jouissance signe la « perte abrupte de la socialité »⁴. Elle est « inter-dite », et ne s'écrit qu'entre les lignes : « ce à quoi il faut se tenir, c'est que la jouissance est interdite à qui parle comme tel, ou encore qu'elle ne puisse être énoncée qu'entre les lignes pour quiconque est sujet de la Loi, puisque la Loi se fonde de cette interdiction même »⁵. La jouissance est en soi une expérience qui ne peut pas se partager : existant sur les limites de l'être et sur les limites de l'expression, elle ne peut pas se raconter. Nous touchons à l'intimité de l'expérience de la transgression au sein de la jouissance : l'expérience de la lecture du texte de jouissance, dans la mesure où il met le lecteur en état de perte, est

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*, p. 58.

³ Daniel Giovannangeli, *Écriture et répétition approche de Derrida*, 10-18, Paris, Union générale d'éditions, 1979.

⁴ Barthes, *Le plaisir du texte*, *op. cit.*, p. 54.

⁵ Jacques Lacan, "Subversion du sujet et dialectique du désir dans l'inconscient freudien" dans *Écrits*, Paris, Éditions du Seuil, 1966, p. 821.

essentiellement solitaire. La crise, entraînée par un texte de jouissance, s'oppose à la communion théorique et à la littérature populaire et orthodoxe, ce qui s'articule aussi par la nouveauté singulière de ce type de texte : c'est, comme le dit Julia Kristeva, une révolte intime¹. Elle considère les penseurs et les écritures « ré-voltées » de Sartre, Aragon et Barthes comme exemple. Pour Kristeva, la révolte intime se démarque par la recherche d'une représentation à « cette *confrontation* avec l'unité de la loi, de l'être et du soi, à laquelle l'homme accède dans la *jouissance* »². C'est dans les variantes esthétiques ou littéraires du hors-temps (c'est-à-dire pulsionnelles, ou plus particulièrement la pulsion de mort) que nous pourrions revisiter « l'intimité, laquelle nous apparaîtra comme une expérience en souffrance »³. L'intimité est ce qui se déploie dans l'expérience imaginaire, et surtout au sein de la littérature avec son « hors-temps et son étrange par-don [le don du sens, au-delà du jugement, au cœur du transfert/contre-transfert] »⁴. Son intimité délimite la nature asociale de la jouissance. Ceci implique que, malgré les implications sociales d'une jouissance généralisée, ou plutôt d'une jouissance « partielle » généralisée (comme Bakhtine la décrit), la jouissance (telle que nous la voyons chez Lacan, Barthes et Kristeva) touche au texte intérieur et personnel. Le style (et ainsi le texte de jouissance en tant que style d'expression) plonge dans le souvenir clos de la personne, c'est un secret qui touche au secret⁵. C'est-à-dire que la jouissance comme expérience primordiale touche au fond des assises socioculturelles, rendant asocial le lecteur qui se met en marge en s'interrogeant sur ce qui sous-tend la production conformiste. La position du lecteur vis-à-vis de son langage, ce qui pour Lacan, est le fondement même du monde psychique, est mise en jeu par de tels textes dont les effets sur notre compréhension de la réalité peuvent être profonds.

Enfin, cette asociabilité du texte de jouissance est différente de celle qui touche l'auteur d'un tel texte, un auteur qui se met en marges par la trace de sa plume. Quant à Derrida, l'intégration difficile et l'acceptation éventuelle qu'il avait trouvées d'abord aux États-Unis et puis au sein de l'établissement universitaire en général, n'a pas diminué le (parfois) vertigineux effet de son style. Bien qu'il ait trouvé une certaine acceptation au sein de l'université (et de la même façon un

¹ Julia Kristeva, *La révolte intime*, Pouvoirs et limites de la psychanalyse, Paris, Fayard, 1997.

² *Ibid.*, p. 20.

³ *Ibid.*, p. 24.

⁴ *Ibid.*

⁵ Barthes, *Le degré zéro de l'écriture: suivi de Nouveaux essais critiques*, op. cit., p. 17.

certain rejet constant), Derrida reste une figure polémique. La lecture du texte de jouissance derridien repose finalement sur notre expérience du jeu : l'affect qui marque la radicalité du texte.

Pourtant, la jouissance est aussi, par son opposition à l'orthodoxie et à la stabilité, un acte politique, voire idéologique. C'est quelque chose que nous avons évoqué obliquement lors du premier chapitre, notamment à travers notre lecture de la nature esthétiquement jouissante de l'œuvre derridienne. Cette valeur transgressive de la jouissance (en tant que texte de jouissance et au sein de la notion psychanalytique) se ressent dans la façon, comme Barthes le dit, dont elle interroge et bascule les assises socioculturelles et historiques. Dans le domaine lacanien, nous pouvons dire que l'idéologie et la nature politique de la jouissance repose sur sa volonté de transgression et sur son rejet de l'économie orthodoxe du désir, ce qu'elle remplace par une économie de perte. C'est une valorisation stratégique de l'instabilité dans sa forme la plus radicale ; la jouissance ne vise pas une alternative, elle est dominée par le vide de la Chose. C'est le triomphe du geste contre toute notion ou possibilité de satisfaction. Ainsi, dans la mesure où le système orthodoxe occidental actuel vise à une économie intellectuelle, socioculturelle, artistique ou autre, c'est-à-dire dans la mesure où l'orthodoxie privilégie les résultats concrets et la satisfaction comme conséquence d'une action, alors un geste qui se donne gratuitement, dans le vide, devient politique par son opposition à cette économie de récompense. Nous pouvons toutefois imaginer ou se rappeler certaines sociétés et cultures progressant à contrecourant de la nôtre qui valorisent le trajet et le geste plutôt que le résultat en soi, et pour qui, la jouissance perd sa valeur politique face à la jouissance ambiante encouragée par la valeur du geste.

Dans la politique de la jouissance au sein du texte derridien, nous avons évoqué les polémiques autour du style derridien au sein de l'université, ainsi que ce que Derrida a décrit comme son intérêt d'explorer d'autres formes d'écriture après le grand tournant politique de 1968. Cette volonté de s'opposer, et à l'université, et à son style, constitue les grandes lignes de la politique de Derrida, tout comme elle constitue un des éléments clés de la nature transgressive de son texte de jouissance. Nous pouvons également noter comment le tissage, un concept avec lequel Derrida joue dans « La pharmacie de Platon » est, en termes platoniciens, un paradigme de l'art politique. De même, ce que Derrida définit par le terme « bien-soleil-capital-

père » au sein de ce même texte évoque le spectre de l'économie politique. Il est évident que, même avant *Spectres de Marx*, il y avait une politique et une idéologie du mot et de l'expression. Mais c'est surtout quand nous lisons le style derridien à travers sa volonté de représenter une réalité en dehors de l'orthodoxie selon la notion du carnivalesque bakhtinien que la nature *implicitement* politique et idéologique de son œuvre s'éclaircit. C'est-à-dire que dans le renversement et le détournement des « hiérarchies, privilèges, règles et tabous » qui sous-tendent son expression (et qui marquent le carnivalesque), nous touchons au point le plus sensible du politique du texte derridien. Il ne s'agit pas de la politique de Derrida en soi, mais de *la politique de son texte*.

Jacques Rancière est assez clair sur ce point dans son essai *Politique de la littérature*¹ : « la politique de la littérature n'est pas la politique des écrivains »². Et il est certain que la politique du texte derridien, considéré en termes littéraires, n'est pas la politique derridienne telle qu'il l'articule dans *Les Politiques de l'amitié*³, *L'autre cap*⁴, « Le dernier mot du racisme »⁵ et « Admiration de Nelson Mandela ou Les lois de réflexion »⁶, même si ces œuvres partagent un parti pris vis-à-vis de l'esthétique de l'écriture que nous sur laquelle nous nous interrogeons ici. Rancière nous dit que « l'expression « politique de la littérature » implique que la littérature fait de la politique en tant que littérature »⁷, ce qui implique « donc que la littérature intervient dans ce découpage des espaces et des temps, du visible et de l'invisible, de la parole et du bruit. Elle intervient dans ce rapport entre les pratiques, des formes de visibilité des modes du dire qui découpe un ou des mondes communs »⁸. Clairement, Clairement, le texte derridien en tant que texte de jouissance, et qui s'exprime également à travers une esthétique de la joie, participe à un nouveau découpage de l'espace propre à la littérature et à la philosophie. Nous pouvons même dire que le jeu de mots est symptomatique d'un nouvel entendement de la façon dont le temps se découpe au sein du texte. C'est-à-dire que dans la mesure où un argument déploie ses axiomes et son raisonnement de façon séquentielle, le multiple clivage du sens

¹ Jacques Rancière, *Politique de la littérature*, La philosophie en effet, Paris, Galilée, 2007.

² *Ibid.*, p. 11.

³ Jacques Derrida, *Politiques de l'amitié*, Paris, Galilée, 1994.

⁴ Jacques Derrida, *L'autre cap suivi de La démocratie ajournée*, Paris, Éditions de Minuit, 1991.

⁵ Jacques Derrida, *Psyché inventions de l'autre*, Collection La Philosophie en effet, Paris, Galilée, 1987, pp. 353-62.

⁶ *Ibid.*, pp. 453-476.

⁷ Rancière, *Politique de la littérature*, *op. cit.*, p. 11.

⁸ *Ibid.*, p. 12.

évoqué par le jeu de mots se joue une fois. Nous avons ainsi la mise en scène d'une autre durée et d'un espacement de l'expression et de l'argument, marqués par la compression et une explosion de compréhension. Pour aller plus loin, la manière dont Derrida découpe l'espace de l'écriture philosophique en termes littéraires, met les pratiques et les formes de la visibilité de l'expression philosophique en question. Dans ces mains, le style du texte « philosophique » (voire philo-littéraire), conventionnellement translucide, devient opaque. Tout est question de façons de dire, de la forme et la pratique de l'expression dont il repousse les limites. Car comme la jouissance, la politique de la littérature est « faite par le jeu de [ces] tensions et par l'expérience qu'elle y fait elle-même des limites des pouvoirs du jeu »¹.

Mais par ses écrits et par son style, par la véritable politique de son texte, Derrida démocratise-t-il le texte philosophique de jouissance ? La réponse est difficile, car dans la mesure où son texte ne s'explique pas, dans la mesure où le texte devient opaque, là où l'orthodoxie exige de la lucidité, le texte derridien est précisément plus hermétique et ainsi, en termes conventionnels, plus « difficile » à lire. Ce n'est pas pour rien que Foucault accusait Derrida d'être un « obscurantiste terroriste ». Or, Derrida nous dit que les textes philosophiques ont toujours été opaques, qu'ils cachaient leur opacité derrière une vernaculaire du déni (ce qu'il met en évidence à multiples reprises dans son analyse du jeu dans les textes platoniciens, entre autres). Ainsi, le texte derridien, dans une opacité *féconde*, ouvre l'espace d'un nouvel entendement matériel du texte, à travers l'expérience de la lecture marquée par les effets de style et les jeux de mots. Le texte est chiffré, certes, mais en ses propres termes, et non pas d'après un canon extérieur : il se livre en termes de jouissance, en termes d'ennui, de difficulté et de pulsion.

En fin de compte, c'est la notion de la transgression qui réunit la conception esthétique et psychanalytique de la jouissance. De ce fait, c'est la transgression qui domine le texte derridien en tant que texte de jouissance, et qui sous-tend la politique de ce texte. Derrida transgresse les normes du style, il transgresse les limites de l'expression, et il invite le lecteur à éprouver la transgression avec lui.

¹ *Ibid.*, p. 36.

ii) Les jouissances au cœur du champ lacanien : La jouissance phallique, le plus-de-jouir et le « jouis-sens »

Laissons maintenant de côté la définition générale de la jouissance en termes de transgression ainsi que la question des parallèles entre la jouissance esthétique de Barthes et la jouissance analytique de Lacan. Considérons plutôt ce phénomène d'un point de vue du champ psychanalytique de la jouissance, ou, comme Lacan avait souhaité que son plus grand apport à la théorie freudienne fût appelé : le champ lacanien¹. Car, en fin de compte, il n'y a pas seulement une jouissance, mais de multiples aspects de la jouissance qui tissent des relations diverses et paradoxales

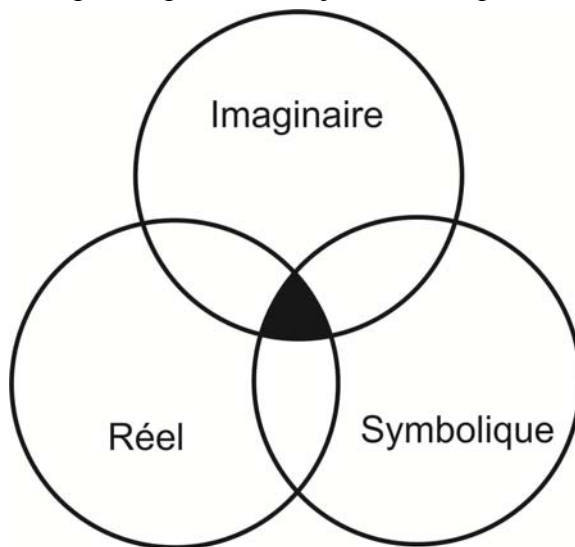


Figure 1: Nœud borroméen lacanien

entre les pôles du discours lacanien : le sujet, l'Autre et la chose ainsi que le réel, le symbolique et l'imaginaire. Au cours de son enseignement, Lacan identifie huit aspects de la jouissance² : la jouissance de la chose, la jouissance de l'être, la jouissance de l'Autre, la jouissance de l'image du corps, la jouissance phallique, la jouissance sexuelle et la jouissance de la vie ainsi que le *jouis-sens*. Notons que ces formes de jouissance tournent

toutefois autour du *plus-de-jouir*, c'est-à-dire autour de l'objet *a* qui ancre l'expression de la jouissance dans tous ses aspects. Cette multiplicité des aspects de la jouissance s'exprime de façon plus concise à partir du séminaire XIX³ et XX⁴ où Lacan introduit le diagramme du nœud borroméen. C'est à partir de ce diagramme que les aspects de la jouissance en termes de jouissance de l'Autre, de jouissance phallique, et de *jouis-sens* se structurent, toujours dépendants de l'objet *a* (c'est-à-

¹ Valas, *Les di(t)mensions de la jouissance*, op. cit., p. 48.

² Jadin et Ritter (éds.), *La jouissance au fil de l'enseignement de Lacan*, op. cit., p. 24.

³ Jacques Lacan, *Le séminaire livre XIX : ... Ou Pire*, Jacques-Alain Miller (éd.), Champ Freudien, Paris, Éditions du Seuil, 2011, p. 91.

⁴ Jacques Lacan, *Le séminaire livre XX : Encore*, Jacques-Alain Miller (éd.), Champ Freudien, Paris, Éditions du Seuil, 1975, p. 112.

dire du plus-de-jour)¹. Et dans un premier temps, c'est à partir de ce diagramme que nous considérerons les divers aspects de la jouissance. Puis, de façon plus profonde, et à travers une considération du jous-sens telle qu'elle est développée dans *Télévision* ainsi que durant le séminaire XXII, nous tracerons les lignes de cette forme de jouissance, mesurant son impact et son influence sur l'expression.

Le nœud borroméen tel que Lacan l'articule dans le séminaire XXII du 1974 – 1975 est le résultat du chevauchement et du nouement de trois ficelles circulaires, représentant le Réel, le Symbolique et l'Imaginaire (figure 1). En utilisant la structure particulière du nœud borroméen comme une métaphore, Lacan montre que le nœud se forme là où chaque ficelle tient les deux autres, c'est-à-dire que le nœud se défait si une des trois ficelles est coupée. Difficile donc de considérer la relation indépendante entre deux de ces structures sans que la troisième ne soit prise en compte (d'où la nécessité du sinthome qui maintient la structure du nœud lors de la « coupure » d'une des trois structures fondamentales²). Nous avons donc, pour reprendre les définitions que Lacan nous offre dans son séminaire R.S.I, le Réel : « c'est ce qui est strictement impensable »³, ce qui échappe à l'articulation. Disons que « le réel se distingue [...] par sa séparation du champ du principe du plaisir, par sa désexualisation, par le fait que son économie, par suite, admet quelque chose de nouveau, qui est justement l'impossible »⁴. Nous avons également le Symbolique : qui se définit par sa liaison avec le langage, et l'expression, « le Symbolique s'écrit »⁵. Et, finalement, nous avons l'Imaginaire : « le départ de celle-ci [ce terme d'Imaginaire] est la référence au corps et au fait que sa représentation, je veux dire tout ce qui pour lui se représente, n'est que le reflet de son organisme »⁶.

Le Réel, le Symbolique et l'Imaginaire sont encore plus clairement définis dans la métaphore du bouquet de fleurs à laquelle Lacan fait référence dans son premier séminaire. Il décrit l'expérience du bouquet renversé¹ : une boîte (creuse du coté éloigné) est placée devant un miroir demi-sphérique ; sur la boîte, il y a un vase réel, en dessous, un bouquet de fleurs. Le résultat est celui d'un trompe-l'oeil, le reflet que renvoie le miroir demi-sphérique donne l'impression, si l'œil se trouve

¹ Jacques Lacan, *R.S.I : Séminaire 1974 - 1975*, Henri Cesbron-Lavau (éd.), Paris, Éditions de l'Association Freudienne Internationale (Publication hors commerce), 2002, pp. 24-25.

² Lacan, *Le séminaire livre XXIII : Le sinthome*, op. cit.

³ Lacan, *R.S.I : Séminaire 1974 - 1975*, op. cit., p. 14.

⁴ Lacan, *Le séminaire livre XI : Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, op. cit., p. 152.

⁵ Lacan, *R.S.I : Séminaire 1974 - 1975*, op. cit., p. 16.

⁶ *Ibid.*, p. 15.

dans le bon champ, que les fleurs sont dans le vase au lieu d'être en dessous, tandis qu'en vérité elles sont cachées de la vue derrière la boîte. L'illusion est due à la vertu du miroir sphérique : « tous les rayons émanés d'un point donné viennent au même point symétrique »², nous ne voyons pas le bouquet réel, mais plutôt son reflet qui semble être dans le vase (figure 2).

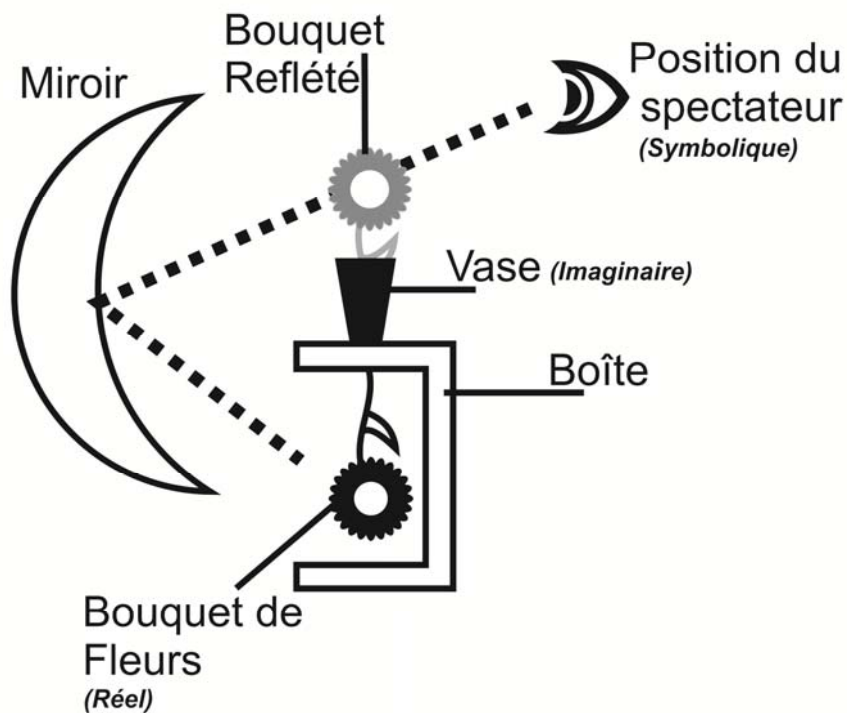


Figure 2 : L'expérience du bouquet renversé

Cette relation entre les fleurs cachées, le vase et la position du spectateur (qui doit se trouver dans le bon champ afin d'assurer le fonctionnement de l'illusion) est représentative de la relation entre le Réel, l'Imaginaire et le Symbolique. Métaphoriquement, le bouquet de fleurs représente le Réel, « le bouquet c'est instincts et désirs, les objets du désir qui se promènent »³, c'est tout ce qui n'est pas symbolisé et qui résiste à la pensée consciente – ce qui, comme les fleurs, ne se voit pas directement.

Le vase représente l'Imaginaire, c'est le corps, dans la mesure où celui-ci renvoie au stade du miroir ; l'enfant voit le reflet du corps qu'il *imagine*, c'est-à-dire

¹ Jacques Lacan, *Le séminaire livre I : Les écrits techniques de Freud*, Jacques-Alain Miller (éd.), Paris, Éditions du Seuil, 1975, p. 92.

² *Ibid.*, p. 92.

³ *Ibid.*, p. 94.

qu'il voit le corps *unifié* et non pas le corps *morcelé* par les pulsions et les désirs qu'il ressent. L'unité du corps que l'enfant retrouve dans son reflet n'est pas réelle : il est de l'ordre de l'Imaginaire. De même, le vase de fleurs est une image dont l'unité visuelle est faussée, nous ne pouvons pas toucher les fleurs, pourtant elles apparaissent virtuellement assemblées avec le vase. Comme le reflet de l'enfant qui cache la complexité des pulsions, l'unité reflétée du vase de fleurs cache la complexité de l'illusion d'optique : elle est ainsi de l'ordre de l'Imaginaire.

Finalement, le domaine du Symbolique dans l'expérience du bouquet renversé est représenté par l'œil, ou plutôt par la position de l'œil (car s'il ne se trouve pas dans le bon champ, il ne voit pas l'illusion). L'emplacement de l'œil est la prise de la position du sujet, sa situation dans le discours de l'illusion d'optique, de la même façon que nous pouvons penser le Symbolique, avec Lacan, en termes de situation du sujet dans le discours de ses parents. Le Symbolique est le domaine de toute structure (linguistique) de représentation (bien que l'Imaginaire est le lieu même de la représentation), et ainsi le domaine du langage.

Pour reprendre la question du nœud borroméen, les interactions entre les domaines primordiaux du Réel, du Symbolique et de l'Imaginaire sont représentées au sein du diagramme par les endroits où les représentations circulaires des domaines se chevauchent. Il y a ainsi 4 endroits qui représentent leurs interactions principales entre les trois domaines psychanalytiques : le centre du diagramme, ou « *a* », où les trois domaines se chevauchent (en noir dans la figure 3) ; le $J(A)$, c'est-à-dire la jouissance de l'Autre qui se trouve dans l'interaction du Réel et l'Imaginaire ; le $J(\phi)$, c'est-à-dire la jouissance phallique qui se situe entre le Réel et le symbolique ; et le sens (ou jouis-sens), qui se situe entre le Symbolique et l'Imaginaire (figure 3). De la même façon, Lacan accorde une signification à ce qui se situe hors des représentations des domaines principaux, ce qu'il élabore surtout dans son séminaire XXII, sur lequel nous reviendrons par la suite. Concentrons-nous d'abord sur les formes de la jouissance, telles que le diagramme du nœud borroméen les met en évidence.

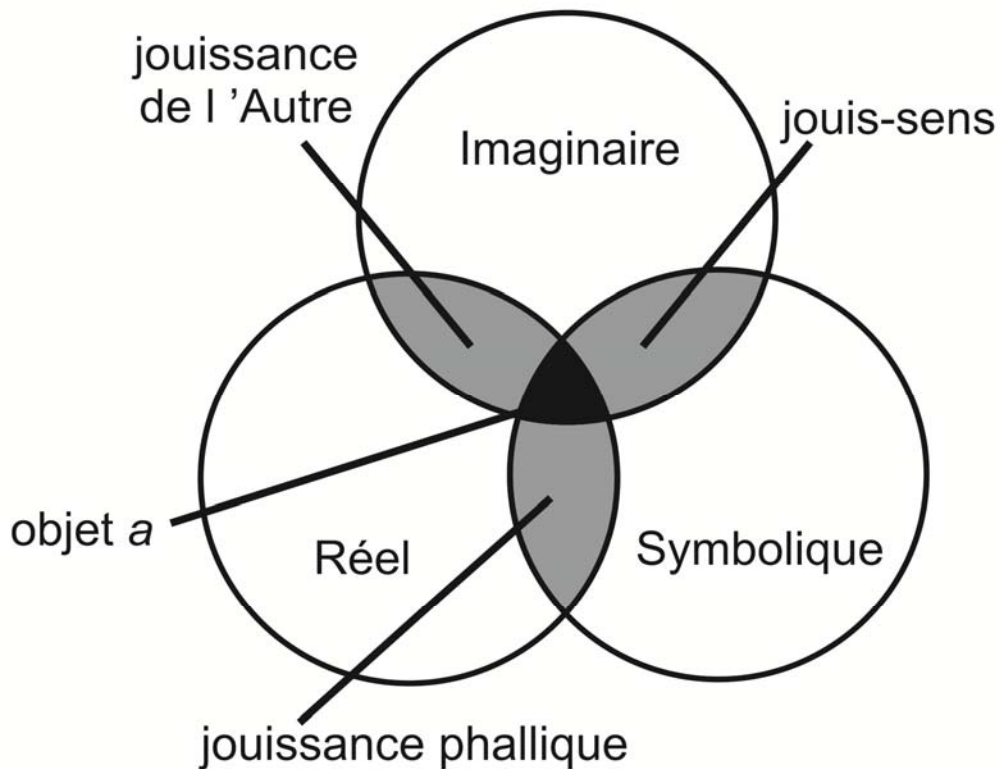


Figure 3 : Les jouissances du nœud borroméen

Au milieu du diagramme (en noir dans la figure 3), nous pouvons identifier l'endroit considéré par Lacan comme étant « le point central, le point dit de l'objet *a*, puisqu'il conjoint, à l'occasion trois surfaces qui également se coïncent »¹. L'objet *a* en tant qu'objet virtuel, voire fantasmatique, qui représente ce qui anime les pulsions et le désir sans qu'il ne soit jamais atteint (d'où sa virtualité) ; c'est l'axe autour duquel tournent les formes de la jouissance. Même si cet objet se retrouve au sein du domaine du Symbolique (de la même manière qu'il se retrouve au sein du domaine de l'Imaginaire et du Réel), il ne se donne pas à la signification. L'objet *a* n'est pas seulement le « pivot, centre, clé, du désir humain »², c'est-à-dire l'objet du désir que nous cherchons dans l'autre, ce que Lacan compare à *l'agalma*, objet précieux qui se retrouve au sein d'une boîte rustique et grossière. Or, Lacan nous dit dans son séminaire XI : *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, que l'objet *a* est effectivement la cause du désir (l'objet cause), c'est ce qui anime le désir, surtout en termes de pulsions partielles. En conséquence, les pulsions ne cherchent pas à

¹ Lacan, *R.S.I : Séminaire 1974 - 1975, op. cit.*, p. 24.

² Jacques Lacan, *Le séminaire livre VIII : Le transfert*, Jacques-Alain Miller (éd.), Paris, Éditions du Seuil, 2001, p. 177.

atteindre l'objet *a* mais ne font que « contourner l'objet éternellement manquant »¹. C'est aussi le plus-de-jouir, comme Lacan le détaille dans son séminaire XVII *L'envers de la psychanalyse* : « cet objet *a* que nous avons épinglé du plus-de-jouir »². S'inspirant de la plus-value de Marx, le plus-de-jouir apparaît à la place de la production dans le discours du maître, qui échappe et au maître et au symbolique. C'est l'impossible de la jouissance, le « reste », qui forme le véritable pivot du système, tout comme la plus value qui selon Marx, est l'élément central du capitalisme. Comme la plus value, l'objet *a* est intransitif, il n'admet aucun complément qui risque de préciser son sens, il ne se dévoile que par ses effets – les jouissances.

Dépendant de l'objet *a*, à l'intersection du Réel et de l'imaginaire, se trouve la jouissance de l'Autre, ou $J(A)$. Comme l'énonce Patrick Valas, « la jouissance de l'Autre est celle du corps »³ : ancrée par le chevauchement entre les domaines du Réel et de l'Imaginaire, elle témoigne de l'impensable du Réel et la corporalité de l'Imaginaire. Ce fait est davantage souligné par la position de la jouissance de l'Autre en dehors du registre du Symbolique, et donc en dehors de la représentation linguistique. Nous pouvons, d'après Lacan, associer la jouissance de l'Autre avec le mystère de la jouissance féminine, vu la nature non-langagière d'une jouissance qui existe « hors langage dans le corps »⁴. De ce fait, nous notons que la jouissance de l'Autre n'accède pas à la fonction phallique, restant énigmatique et essentiellement forclosée. C'est une jouissance « au-delà du phallus »⁵ et donc au-delà de toute la portée symbolique du phallus lacanien, soit, au-delà de la signification et du manque. Dans la mesure où les jouissances sont, en général, axiomatiquement inachevables et impensables, $J(A)$ l'est encore plus : c'est la jouissance radicalement autre.

Entre le Symbolique et le Réel se trouve la jouissance phallique, ou $J(\phi)$ qui se définit par opposition à la jouissance mystique de l'Autre. De ce fait, elle « s'inscrit dans l'articulation du Réel »⁶ par son accès à la signification et à l'expression linguistique donnée par sa formation au sein du domaine du Symbolique. Patrick Valas témoigne de ce fait : « pour l'être parlant, c'est de la langue – plus précisément de *lalangue* et de son enracinement dans le corps par

¹ Lacan, *Le séminaire livre XI : Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, op. cit., p. 164.

² Lacan, *Le séminaire livre XVII : L'envers de la psychanalyse*, op. cit., p. 91.

³ Valas, *Les di(t)mensions de la jouissance*, op. cit., p. 64.

⁴ *Ibid.*, p. 65.

⁵ Lacan, *Le séminaire livre XX : Encore*, op. cit., p. 69.

⁶ Braunstein, *La jouissance : Un concept lacanien*, op. cit., p. 100.

incorporation de la structure langagière – que procède toute animation de la jouissance corporelle »¹. La jouissance phallique peut ainsi être conçue en termes de symbolisation des instincts et des désirs, l’articulation, en quelque sorte de l’objet du désir. Notons toutefois que la fonction linguistique d’origine est en suppléance de la jouissance sexuelle², si la jouissance de l’Autre est forclosée, la jouissance phallique ne l’est pas autant (rappelons que la jouissance est impossible en soi). La relation entre la jouissance phallique et le corps se définit ainsi par le fait qu’elle y est surajoutée à travers la signification possible dans le champ du symbolique. C’est une satisfaction verbale³ (symbolique) qui permet aussi une certaine mesure de satisfaction « corporelle » dans le mouvement vers l’objet du désir. Cette intervention du symbolique (du corps) au sein de la corporalité physique des instincts et désirs (le Réel) sous-tend la jouissance phallique que Lacan avait mise en avant dans son séminaire XX, *Encore*, quand il disait qu’elle « [...] est l’obstacle par quoi l’homme n’arrive pas, dirai-je, à jouir du corps de la femme, précisément parce que ce dont il jouit, c’est la jouissance de l’organe »⁴. Lacan souligne davantage ces rôles du Symbolique et du Réel au sein de la jouissance phallique dans *La Troisième* : « le corps, s’introduit dans l’économie de la jouissance [...] par l’image du corps »⁵. La jouissance phallique se caractérise ainsi autant par le manque, par l’insatisfaction corporelle (donc par le phallus en tant que concept lacanien), et par l’impossibilité de jouir de l’Autre, que par son inscription au sein du registre symbolique.

Nous arrivons ainsi au cœur de notre sujet, le *jouis-sens*. Introduit d’abord à travers la formule *jouis-sens* pendant les émissions télévisées de mars 1974, puis repris dans *Télévision*, c’est au sein de son séminaire XXII de 1974 – 1975, *R.S.I.*, que Lacan l’inscrit sur le schéma du nœud borroméen en termes d’« effet de sens »⁶. Coincé entre le Symbolique et l’Imaginaire, le *jouis-sens* exprime une extase de compréhension, un plaisir de logique ainsi qu’une logique de plaisir. C’est une forme de jouissance liée et à l’expression linguistique (à travers le Symbolique) et à l’entendement, ce que Lacan met fortement en avant dans *Télévision*. Le rôle que le langage joue est fondamental à la notion du *jouis-sens* ainsi que bien évidemment, à la

¹ Valas, *Les di(t)mensions de la jouissance*, op. cit., p. 84.

² Lacan, *Le séminaire livre XIX : ... Ou Pire*, op. cit., p. 44.

³ Valas, *Les di(t)mensions de la jouissance*, op. cit., p. 88.

⁴ Jacques Lacan, *Le séminaire livre XX : Encore*, Jacques-Alain Miller (éd.), Points Essais, Paris, Éditions du Seuil, 1999, p. 15.

⁵ Jacques Lacan, "La Troisième", *Lettres de l'École Freudienne* 16, 1975, p. 191.

⁶ Lacan, *R.S.I : Séminaire 1974 - 1975*, op. cit., p. 77.

psychanalyse lacanienne de manière plus générale. Nous savons que pour Lacan, le langage est le moteur de l'inconscient, « il n'y a d'inconscient que chez l'être parlant »¹, et qu'il s'inscrit (comme nous l'avons dit) dans le domaine du Symbolique. Notons que le rôle joué par le concept de *lalangue* est également important comme le témoigne Lacan dans « Télévision ». Ce rapport est plus évident si nous envisageons la langue comme Jean Claude Milner en termes de trois strates : le son, le sens et l'écriture². Effectivement, *lalangue* est primordiale au langage tel quel, situé entre le niveau du son et du sens, s'exprimant principalement par le biais de l'équivoque, elle « sert à toutes autres choses qu'à la communication »³ : c'est une langue matérielle d'affects⁴ qui sous-tend le langage. *Lalangue* est également une expression implicite du savoir inconscient, « l'inconscient est un savoir, un savoir-faire avec lalangue. Et ce qu'on sait faire avec lalangue dépasse de beaucoup ce dont on peut rendre compte au titre du langage »⁵. Étant ainsi un substratum recouvert par le langage, il est clair que *lalangue* est effectivement chiffrée quant à l'équivocité de son expression. De ce fait, Lacan souligne que « la batterie signifiante de lalangue ne fournit que le chiffre du sens. Chaque mot y prend selon le contexte une gamme énorme, disparate, de sens, sens dont l'hétéroclite s'atteste souvent au dictionnaire »⁶. Il en est de même, pour les phrases « organisées » dont le titre de son séminaire de cette année-là témoigne⁷, « les non-dupes errent » (équivoque aux « noms du Père »). Nous voyons ainsi que les surgissements de *lalangue* au sein du langage, tel que nous pouvons considérer le lapsus et le mot d'esprit, ces expressions qui se marquent par leur équivocité, impliquent un jeu de chiffage et de déchiffage. Cette action, de chiffage et de déchiffage, c'est-à-dire de passer entre *lalangue* et le langage, est une des actions primordiales de l'analyse, ce qui se traduit enfin par le déchiffrement et la compréhension du symptôme.

C'est le réel qui permet de dénouer effectivement ce dont le symptôme consiste, à savoir un nœud de signifiants. Nouer et dénouer n'étant pas ici des métaphores, mais bien à prendre comme ces nœuds qui se construisent réellement à faire chaîne de la matière signifiant. Car ces chaînes ne sont pas

¹ Jacques Lacan, "Télévision" dans *Autres écrits*, Paris, Éditions du Seuil, 2001, p. 511.

² Jean-Claude Milner, *L'amour de la langue*, Paris, Verdier Poche, 2009.

³ Lacan, *Le séminaire livre XX : Encore, op. cit.*, p. 174.

⁴ *Ibid.*, p. 176.

⁵ *Ibid.*, pp. 175-176.

⁶ Lacan, "Télévision", *op. cit.*, p. 513.

⁷ *Ibid.*

de sens mais de jouis-sens, à écrire comme vous voulez conformément à l'équivoque qui fait la loi du signifiant.¹

Bien que Lacan, ne le présente pas explicitement en termes de nœud borroméen dans « Télévision », nous rappelons que le *jouis-sens* qui se forme par le chevauchement du Symbolique et de l'Imaginaire, partagent un bord avec le Réel. De la même façon, c'est l'influence et l'effet du Symbolique au sein du Réel et du Réel au sein de l'Imaginaire qui sont, respectivement, à l'origine du Symptôme et de l'Angoisse². Disons pour le moment que le *jouis-sens* touche au Réel dans la mesure où il participe *réellement* au chiffrement et au déchiffrement de la chaîne signifiante par son affect. Notons également l'importance de ces chaînes signifiantes qui n'ont elles-mêmes « pas de sens mais de jouis-sens ». Ainsi, les mêmes chaînes signifiantes qui définissent le symptôme, et relie *lalangue* au langage ne partagent pas un rapport rationnel avec la vérité ou l'objectivité, mais existent plutôt en relation irrationnelle, là où la jouissance fait sens. Il faut se rappeler que le *jouis-sens* est toujours une forme de jouissance, ce qui implique que les notions clés qui définissent la jouissance telle quelle - dont la répétition et l'inaccessibilité fondamentale - se retrouvent également au sein du *jouis-sens*.

Ceci s'illustre davantage si nous considérons l'équivoque en tant qu'expression de *jouis-sens* ou révélateur de *lalangue* : en considérant d'abord que l'expression (ou le signe) est chiffré, il nous faut un moment d'analyse avant d'être capable d'en tirer les pleines conséquences de l'équivoque. Or, il est important de souligner que le moment de réflexion n'est pas celui de la reconnaissance ; nous savons déjà que la jouissance (et le *jouis-sens* dont il est question ici) se présente soudainement. Le fait de prendre un moment pour l'analyser implique une reconnaissance préalable de la valeur dans un premier temps du signe chiffré, c'est-à-dire de l'équivoque. Nous avons reconnu le surgissement inattendu de *lalangue*. Face à l'équivoque, la lecture s'arrête : il est nécessaire de la mesurer, de comprendre la taille et l'étendue de l'expression, de déplier les sens. C'est dans ce processus de dévoilement dans lequel le bon lecteur s'engage, que nous retrouvons la possibilité de la frustration et la certitude de répétition. propre à l'expérience de la jouissance. La possibilité de la frustration repose sur le sens qui semble se dérober au lecteur ; nous pouvons toutefois imaginer des circonstances dans lesquelles le lecteur n'est

¹ *Ibid.*, pp. 516 - 517.

² Lacan, *R.S.I : Séminaire 1974 - 1975*, op. cit.

pas capable d'apprécier la pleine complexité de l'équivoque même s'il est conscient de son existence et des sens qui sont offerts de par la multiplicité sensuelle de l'équivoque. La répétition est celle du dépliement de sens – dans la mesure où l'équivoque nécessite une analyse récursive afin d'épuiser les possibilités de signification qu'elle contient.

Considérons le titre du livre écrit par Derrida et par Peter Eisenman, *Chora L Works*, dans lequel ils détaillent la conception du jardin qu'ils ont été invités à créer lors du projet du Parc de la Villette. Le chiffrement du titre se lit immédiatement et implicitement : « Chora L Works » qui, en tant que jeu de mots nous donne (au moins) « choral works » ainsi que « khôra λ works ». Le titre en soi, *Chora L Works*, fait d'abord référence au sujet du chora ou khôra, le concept platonicien qui dominait la réflexion (et le travail, « work ») autour de l'architecture philosophique du jardin mais reste assez chiffré dans son sens précis. La première équivoque, « choral works » ou « *les travaux chorales* », était en fait suggérée par Peter Eisenman et fait référence aux travaux communs entamés par le philosophe et l'architecte au cours de la conception du jardin au Parc de la Villette. La seconde équivoque, « khôra λ works », repose sur une analyse plus soutenue, faisant référence, dans un premier temps, à la chora ou *khôra*, le concept platonicien du non-lieu décrit dans le *Timée* que nous traduisons comme réceptacle ou nourrice (pour ne nommer que deux des multiples sens évoqués par la *chora*); c'est un lieu où tout objet est fantasmatique. Comme Derrida nous dit dans *Chora L Works*, à l'époque de cette collaboration, il travaillait sur la notion du *khôra* antique, étant en train de rédiger ce qui sera, par la suite publié sous le nom de *Khôra*¹. Tirant l'inspiration du jardin de ce texte, cette notion du *khôra* est assez évidente. Or, le *khôra* en grec antique (χώρα) peut également désigner le paysage, surtout une zone rurale qui s'oppose à la ville. Ce parc était littéralement construit sur les cendres des abattoirs de la villette, ce qui était un véritable carrefour entre la ville de Paris et la zone rurale qui la nourrissait. Quant à la question du L, ou plutôt du λ grec dans « khôra λ works », la substitution de la lettre grecque s'inspire du champ lexical grec qu'on retrouve dans le jeu du *khôra*. Cette substitution impose une ouverture encore plus grande, et assez vertigineuse, au jeu de mots, car la lettre grecque lambda (λ en minuscule) prend une multiplicité de significations non seulement au sein de disciplines scientifiques, mais aussi

¹ Jacques Derrida, *Khôra*, Incises, Paris, Galilée, 1993.

historiques et culturelles. Parmi les diverses significations que λ peut prendre¹, nous pouvons proposer deux sens de la lettre λ qui partagent un contexte avec le sujet du jeu de mots : λ peut signifier une mesure de la latitude en cartographie ou un système formel de calcul (lambda-calcul) inventé en 1930 et qui se distingue par sa définition des fonctions récursives. Pour ce qui concerne la signification cartographique, la relation entre le parc, la conception architecturale, le paysage en tant que $\chi\acute{o}\rho\alpha$ (khôra) et surtout le mot $\chi\acute{o}\rho\alpha$ lui-même, repose sur l'orientation et la localisation du parc, sa situation qui devrait être mesurée en termes de longitude (et de latitude) – ainsi qu'en termes de lambda. Le jeu de mots peut ainsi se voir dans un premier temps comme une expression du fait que le jardin de Derrida et d'Eisenman est un effort en vue de travailler le *khôra* en termes de λ spatiale – en termes de latitude. Une deuxième interprétation qui repose sur la notion du lambda-calcul met la conception, ou plus précisément le *calcul* philosophique et architectural, en avant. La nature autoréférentielle du parc, (le parc se présente comme tel – un artifice – jouant avec les notions du parc même) et la récursivité dont la conception du parc témoigne (proposant un parcours qui met la notion philosophique du *khôra* matériellement en œuvre) s'incarnent dans la possibilité de lecture du parc en termes de lambda-calcul. Finalement, n'oublions pas l'usage du lambda en tant qu'adjectif français, qui souligne la trivialité, la médiocrité ou la nature quelconque de ce qui est ainsi décrit. Ceci ne devrait pas avoir échappé à la pensée ironique de Derrida, surtout après que le jardin n'a pas été retenu dans la conception globale du parc, et ce, dû en grande partie au fait que le jardin, tel que Derrida et Eisenman l'avaient proposé, excédait de façon spectaculaire le budget accordé. Bien que le jardin soit stimulant et réussi en soi, nous pouvons regretter, ironiquement, la « trivialité » et non-inclusion de ce jardin que, bien évidemment, nous considérons comme une des œuvres les plus intéressantes (surtout la plus matérielle) signées par Derrida.

Pour reprendre ce que nous écrivions par rapport à l'influence de la jouissance sur le *jouis-sens* et l'équivoque en tant qu'expression de *lalangue* : notre analyse du jeu sur le titre *Chora L Works* souligne le surgissement soudain, la nature chiffrée du signe, la répétition et la possibilité de la frustration qui marquent la jouissance ainsi que le *jouis-sens*. Nous y retrouvons le surgissement soudain de

¹ Le symbole λ est également celui du « Gay Activists Alliance », une organisation qui luttait pour l'égalité des droits des homosexuels fondée à New York en 1969, ainsi que le chiffre représentant Louis XIII. En majuscule, le lambda Λ était le symbole de Sparte, le constant cosmologique de Einstein et le symbole de l'ensemble vide en mathématiques.

l'équivoque ou jeu de mots en termes d'expression de chiffré *lalangue*. Ceci donne lieu à l'action répétitive de passer d'un niveau de sens à un autre, creusant la chaîne signifiante, et c'est cette analyse répétitive qui peut assurer la satisfaction d'une (au moins partielle) compréhension de la frustration d'un sens qui nous échappe. Nous devons toutefois noter qu'ici, dans le sens textuel, l'utilisation faite de *lalangue* n'est pas indicative de l'inconscient de l'auteur (Derrida) mais de celui de son texte. Suivant la formule de Jacques Rancière, nous pouvons dire que l'inconscient des écrivains n'est pas celui de leurs textes. Malgré ce que Lacan élucide à partir des textes écrits, ceci n'est pas notre démarche ici. Nous contemplons plutôt l'inconscient de l'œuvre derridienne, c'est-à-dire ce que le texte exprime implicitement, à travers le « symptôme » des jeux de mots, et l'esthétique de la joie et de la jouissance.

Travailler la chaîne signifiante est travailler la jouissance en tant que *jouis-sens*, l'extase de sens que les expressions chiffrées telles que le symptôme et *lalangue* nous les présentent. Ce que *Télévision* nous fait comprendre est que, dans le rapport irrationnel, non-économique et jouissant que le *jouis-sens* entretient avec la signification du sens, il n'est plus question de sens uniques, mais de sens multiples (voire réels) qui se produisent de façon matérielle, par le son et par l'affect.

Nous avons déjà évoqué, en guise d'introduction, comment Lacan, au cours de son séminaire XXII, développe le *jouis-sens* en termes d'« effet de sens » à travers le schéma du nœud borroméen (voir supra – figure 3). Ceci se présente au sein du séminaire XXII dans une continuité de recherche, en se fondant sur des bases établies dans les séminaires antérieurs, dont *Télévision* est effectivement un récapitulatif destiné à un plus grand public. De ce fait, la relation que nous venons de commenter entre le *jouis-sens* et le Réel est ici reprise par Lacan, développée de façon plus topologique, et inscrite au sein du nœud borroméen – dont il fait allusion dans *Télévision* mais qu'il ne désigne pas concrètement. L'évolution et l'explication de ce diagramme sont le mouvement clé du séminaire XXII ; la forme ultime du schéma telle que Lacan la présente, superpose la triadique freudienne d'angoisse, d'inhibition et de symptôme aux domaines du Réel, du Symbolique et de l'Imaginaire. Ainsi, en mettant ces effets psychiques en relation avec les domaines principaux, Lacan nous permet de les associer avec les formes de jouissance telles qu'elles sont représentées dans le nœud borroméen.

C'est au cours de sa leçon du 11 février 1975 que Lacan développe « l'effet de sens » qu'il avait introduit antérieurement :

L'effet de sens, c'est là, c'est au joint du Symbolique et de l'Imaginaire, que je l'ai situé. Il n'a en apparence de rapport avec ceci à savoir le cercle consistant du Réel il n'a qu'un rapport, en principe, d'extériorité.¹

Malgré la position que nous avons notée, concernant l'effet de sens (ou *jouis-sens*) entre le Symbolique et l'Imaginaire, il faut néanmoins se rappeler la relation fondamentalement tiers évoquée par la figure du nœud borroméen. Au niveau topologique, le Symbolique et l'Imaginaire sont tenus par le Réel. Selon la topologie de la figure du nœud borroméen, chaque domaine tient les deux autres domaines. Si le Réel tient l'Imaginaire et le Symbolique, c'est le Symbolique qui tient le Réel et l'Imaginaire et vice versa. Les domaines représentés ne font pas de chaîne ; couper un de ces cercles c'est dénouer les trois. L'effet de sens a ainsi une relation *a priori* au Réel, comme dit Lacan, qui se traduit « en principe » par l'extériorité du Réel au *jouis-sens* ; notons toutefois le fait qu'ils partagent le bord du Réel marquant la limite de l'objet *a* au cœur du nœud. Or, cette relation entre le Réel et le *jouis-sens* que Lacan avait déjà évoquée dans *Télévision*, mais qu'il développe davantage ici (elle devient un des fils conducteurs de l'enseignement lacanien sur la *jouis-sens*), est beaucoup plus importante que la notion d'extériorité laisse entendre. Lacan continue :

C'est en cela que la question d'abord se pose de savoir si l'effet de sens dans son Réel tient bien à l'emploi des mots (je dis l'emploi au sens usuel du terme) ou seulement à leur jaculation, si je puis dire, c'est un terme en usage pour ce qu'il en est des mots. Beaucoup de choses depuis toujours l'ont donné à penser, mais de cet emploi à cette jaculation, on ne faisait pas la distinction. On croyait que c'était les mots qui portent. Alors que si nous nous donnons la peine d'isoler la catégorie du signifiant, nous voyons bien que la *jaculation* garde un sens, un sens isolable.²

D'abord, la relation entre le Réel et le *jouis-sens* se caractérise ici par le fait que l'effet de sens *dans son Réel* tient soit à l'emploi soit à la jaculation des mots. Retenons ainsi que l'effet de sens a un *certain* accès au Réel. La question est de savoir si cet accès au Réel se traduit dans l'emploi des mots, c'est-à-dire dans leur usage « usuel », ou dans leur jaculation, c'est-à-dire par un élan d'enthousiasme. Or, si nous considérons que la jaculation est de l'ordre de l'affect (surtout au vu de

¹ Lacan, *R.S.I : Séminaire 1974 - 1975, op. cit.*, p. 77.

² *Ibid.*

l'effusion exaltée qui la marque) quand Lacan soutient le fait que la jaculation garde un *sens*, nous voyons à quel point le *jouis-sens* s'exprime par affect, par esthétique et même par la joie du sens. Pour Lacan ici, il y a un sens qui se retrouve dans l'esthétique de l'élan euphorique de la jaculation : c'est le Réel du *jouis-sens*. Ce n'est pas les mots qui portent le *jouis-sens*, mais leur jaculation - c'est-à-dire la façon dont ils s'expriment joyeusement - qui encadre un sens particulier et isolable.

Enfin, Lacan nous dit que « l'effet de sens ex-siste, et qu'en ceci, il est Réel »¹. La relation entre le Réel et l'effet de sens se pose donc en termes d'ex-sistance², néologisme que Lacan introduit au cours de sa leçon du 15 Janvier 1974 du séminaire XXI, *Les non-dupes errent* :

[...] nous savons bien que le mot *d'exister* a pris un certain poids. Un poids en particulier par le quanteur, le quanteur de l'existence. Le quanteur de l'existence, en réalité, a tout à fait déplacé le sens de ce mot ex-sister, et si même je peux l'écrire comme je l'ai écrit *ex, turet, sister, ex-sister* c'est justement là en quoi se marque l'originalité de ce quanteur. Seulement, voilà. L'originalité ne fait que déplacer l'ordre, à savoir que ce qui ex-siste, c'est cela qui serait originaire. C'est à partir de l'ex-sistance que nous nous trouvons ré-interroger ce qu'il en est, ce qu'il en est de la supposition. Simple déplacement, en somme.³

Pensé en termes d'ex-sistance, l'effet de sens est ainsi *originaire* du Réel – ou à une certaine expérience du Réel en termes de sens et de savoir. C'est-à-dire que le *jouis-sens* est issu du Réel, et qu'il reflète ainsi une certaine réalité de sens. Le *jouis-sens* est, à travers le savoir inhérent de *lalangue*, ce qui répond à la question que le Réel impose : « où se situe ce savoir, ce savoir inconscient dont nous sommes travaillés dans le discours analytique ? »⁴. De la même façon, par son *ex-sistance*, et son originalité, l'effet de sens anime ce qui est une certaine interrogation du Réel dans la mesure où, comme nous l'avons vu, il se présente de façon chiffrée, implicite, voire inconsciemment, nécessitant ainsi une certaine analyse. Voici le nœud réciproque que les relations entre le Réel et le *jouis-sens* dessinent.

¹ *Ibid.*

² En ce qui concerne l'ek-sistance, nous faisons également référence à Martin Heidegger, *Lettre sur l'humanisme*, Roger Munier (trad.), Paries, Aubier Éditions Montaigne, 1957, p. 61. « L'ek-sistance, pensée de façon extatique, ne coïncide, ni dans son contenu, ni dans sa forme, avec l'extentia. Dans son contenu, l'ek-sistance signifie position extatique dans la vérité de l'Être. »

³ Jacques Lacan, *Les non-dupes errent : Séminaire 1973-1974*, Paris, Association freudienne internationale (Publication hors commerce), 2001. Leçon du 15 Janvier 1974.

⁴ *Ibid.*

Pourtant, ceci n'est pas la seule relation *ex-sistante* que nous retrouvons au sein du nœud borroméen ; comme Lacan nous le présente lors de sa leçon du 10 décembre 1974¹ la triade freudienne de l'inhibition, l'angoisse et le symptôme

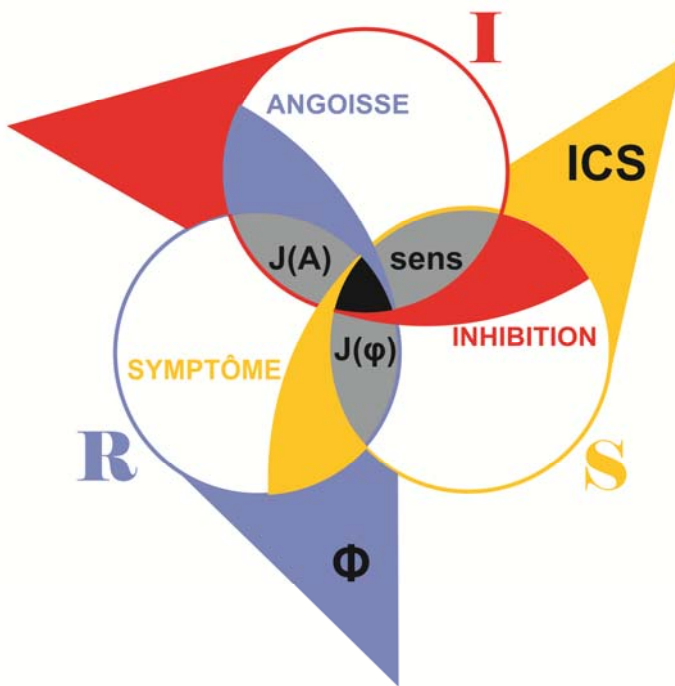


Figure 4: Nœud Borroméen Intégrant l'angoisse, l'inhibition et le symptôme.

s'intègrent au nœud par l'*ex-sistance* à l'Imaginaire, le Réel et le Symbolique respectivement. (figure 4). Notons que l'*ex-sistance* définit une relation qui se démarque non seulement par l'originalité, mais aussi par la consistance, la relation *ex-sistante* assurant une certaine consistance à ce qui l'entoure. Dans le schéma que Lacan dessine, nous

voyons d'abord la relation entre l'inhibition et l'Imaginaire (en rouge) : le champ de l'inhibition est excentrique par rapport au rond de l'Imaginaire, partageant une corporalité qui marque et l'inhibition et l'Imaginaire. C'est cette corporalité qui se remarque dans l'effet d'arrêt que Lacan localise là quand l'inhibition entre dans le champ du Symbolique. L'angoisse (en bleu) est ce qui part du Réel, mais qui recoupe enfin la jouissance de l'Autre. Finalement, nous arrivons au symptôme, notant la référence à l'écriture dans sa symbolisation. En fait, la répétition du symptôme *est* l'écriture : « c'est que c'est cela que le *symptôme* opère sauvagement : *ce qui ne cesse pas de s'écrire* dans le *symptôme* relève de là »². Partant du domaine linguistique du Symbolique le symptôme entre au sein du Réel comme la manifestation du Réel dans l'analyse (et non seulement dans l'analyse). C'est une façon de concevoir, presque littéralement, l'écriture du Symbolique au sein du Réel (dont nous notons la proximité avec la jouissance phallique).

¹ Lacan, *R.S.I : Séminaire 1974 - 1975, op. cit.*

² *Ibid.*

Nous ne pouvons pas, bien sûr, parler du symptôme et du symbolique, ni de *lalangue* sans évoquer l'article que Lacan a présenté le 16 juin 1975 lors de l'ouverture du V^e Symposium international James Joyce : *Joyce le Symptôme*¹. Notons toutefois les différences entre la version de cet article qui se trouve en annexe du séminaire XXIII *Le sinthome* et celle qui se trouve dans *Autres Ecrits*². C'est-à-dire que la version qui apparaît dans *Autres Ecrits*, fait preuve d'une volonté (presque) mimétique d'expression (à travers les équivoques) et sur laquelle nous reviendrons quant à la question de l'opacité, de la jouissance et du *jouis-sens*. En tout cas, ce que Lacan cherche à montrer est comment le « symptôme » joycien s'exprime au sein de son texte, et à travers son œuvre, par le biais du jeu de mots. L'intérêt pour nous repose sur la manière dont nous pouvons lire les jeux derridiens en fonction de l'analyse lacanienne de Joyce.

iii) Le *jouis-sens* derridien

Pour autant que l'œuvre derridienne puisse se définir en termes de jouissance, elle est également traversée par un *jouis-sens* analytique sous-jacent à l'esthétique de l'expression. La situation de l'œuvre derridienne en termes de nœud borroméen, (donc en fonction des jouissances dessinées par ce schéma), nous permettent de penser à la manière dont l'œuvre met l'esthétique au service du sens. Considérons ceci en trois temps : la localisation du *jouis-sens* derridien au carrefour du Symbolique et de l'Imaginaire, le rapport que l'œuvre entretient avec le Réel à travers le *jouis-sens*, et l'affect de la chaîne signifiante qu'elle travaille.

Situer l'œuvre derridienne au sein de la *jouis-sens* tel que le schéma borroméen le dessine, est de l'inscrire tant dans le domaine du Symbolique, que dans celui de l'Imaginaire. L'inscription de l'expression de Derrida au sein du domaine du Symbolique est assez claire ; son travail et son esthétique qui se trouvent ainsi articulés reposent, après tout, en grande partie sur les questions linguistiques (pris au sens large). Le domaine du Symbolique reflète la prise de position de l'écriture derridienne, son inscription au sein du discours de façon alternative. Comme Derrida

¹ Lacan, *Le séminaire livre XXIII : Le sinthome*, op. cit., pp. 161-69.

² Jacques Lacan, *Autres écrits*, Paris, Éditions du Seuil, 2001, pp. 565 - 70.

nous le dit dans « De l'économie restreinte à l'économie générale : un hégélianisme sans réserve » par rapport à une citation de *Méthode de méditation* de Georges Bataille, mais qui vaut pour lui comme pour la position de son discours, « on a affirmé la règle du jeu ou plutôt le jeu comme règle ; et la nécessité de transgresser le discours et la négativité de l'ennui »¹. C'est en écho à Jacques Rancière que nous notons une fois de plus la nature idéologique du discours implicite de l'œuvre derridienne. Car si le discours ne se pose « qu'en posant la norme ou la valeur de sens, c'est-à-dire l'élément de la légalité en générale »², le discours derridien s'oppose fondamentalement dans sa jouissance (implicite) au discours conventionnel et se représente ainsi, même si la question proprement ou explicitement philosophique ne concerne pas directement les politiques d'expression. La valeur symbolique du texte derridien et sa position au sein du *jouis-sens* reflètent une idéologie d'opposition, idéologie qui vise à la mise en œuvre d'une économie d'expression alternative. Comme le dit Derrida dans « Le papier ou moi, vous savez... (Nouvelles spéculations sur un luxe des pauvres) », un entretien publié dans *Papier Machine* :

Dans les expérimentations auxquelles vous faites allusion, *La Dissémination*, *Tympan*, *Glas*, mais aussi *La Carte postale* ou *Circonfession* (écrits « sur » ou « entre » la carte, la page, la peau, et le logiciel d'ordinateur), *Le Monolinguisme de l'autre* (qui nomme et met en jeu un « tatouage inouï »), j'ai cherché à jouer avec la surface du papier autant qu'à le déjouer. En inventant ou ré-inventant des dispositifs de mise en page, et d'abord de frayage, à même le papier, certaines normes typographiques. Il fallait tourner certaines conventions dominantes, celles par lesquelles on avait cru devoir, dans les cultures où domine l'écriture dite phonétique, s'approprier l'économie historique de ce support en le pliant (sans le plier, à plat, justement) au temps continu et irréversible d'une ligne, d'une ligne vocale. Et monorythmique. Sans me priver de la voix enregistrée (ce qui fait du papier, en effet, une sorte de transaction continue, exploiter les chances que le papier offre à la visibilité, c'est-à-dire en premier lieu la simultanéité, la synopsis, la synchronie de ce qui n'appartiendra jamais au même temps : plusieurs lignes ou trajets de parole peuvent ainsi cohabiter la même surface, se donner ensemble à l'œil dans un temps qui n'est pas exactement celui de la profération unilinéaire ni même de la lecture à voix basse, à une seule voix basse. Changeant de dimension et se pliant à d'autres conventions ou contrats, des lettres peuvent alors appartenir à plusieurs mots. Elles sautent par-dessus leur appartenance immédiate. Elles troublent alors l'idée même d'une surface plate, ou transparente, ou translucide, ou réfléchissante. Pour nous limiter à l'exemple que vous évoquiez, le mot TAIN surimprime en effet sa visibilité à

¹ Derrida, *L'écriture et la différence*, op. cit., p. 403.

² *Ibid.*

l'écrit, l'écran, l'écrin. [Cf. *La Dissémination*, Le Seuil, 1972, p.348 sq.] [...)]¹

Nous mettons l'accent sur le fait que Derrida a commencé à « [dé]tourner certaines conventions dominantes », ayant joué « avec la surface du papier autant qu'à le déjouer ». C'est dans cette volonté de réappropriier les formes et les styles orthodoxes que nous voyons son idéologie esthétique et stylistique : dans sa jouissance textuelle il évoque une économie d'expression alternative.

L'inscription de l'œuvre derridienne au sein de l'Imaginaire passe clairement par la corporalité, voire la matérialité, qui marque ce domaine. Toute la question des jeux de mots repose sur l'usage et la distribution phonétique et logographique des lettres, et sur l'affect matériel qui en est le résultat (une notion sur laquelle nous reviendrons). Mais la position que le texte derridien prend au sein du domaine de l'Imaginaire reflète également l'idéologie dans laquelle le texte derridien s'inscrit au sein du Symbolique. C'est-à-dire que dans la mesure où l'Imaginaire reflète normalement une certaine *unité*, la démarche derridienne, comme celle de la jouissance, est précisément de mettre la nature *morcelée* du discours et du sens en avant. Car ce qui est propre aux jeux de mots est précisément la multiplication du sens non seulement par le jeu, mais aussi par le mauvais entendement, par la mécompréhension du jeu et des signes. Au lieu de nous présenter une unité linguistique proprement *imaginée* ou *imaginaire* où la fonction phatique de la langue recoupe l'intégralité de l'expression sans reste, et où le sens est fixe et clos, Derrida nous met face à une forme d'expression qui peut parfois frôler la folie. Nous pouvons bien sûr citer l'exemple paradigmatique de *Glas* qui reflète dans sa structure et son jeu un certain affolement contre la notion unitaire du texte, d'expression de langage et même de sens. Nous pouvons également citer *La contre-allée*² de Jacques Derrida et Catherine Malabou qui nous permet de suivre, avec ces auteurs, le chemin de la conception littéraire. Pesant sur les textes de Derrida, Malabou « explore *l'expérience* autant que la *pensée* du voyage » au sein de son œuvre, en même temps que Derrida, lui-même en voyage, laisse entendre sa voix au sein de ce texte binôme, à travers une correspondance qui entrecoupe le texte de Malabou. Intitulé *L'écartement des voies : dérives, arrivées, catastrophes*, c'est d'abord dans l'attente de

¹ Jacques Derrida, *Papier machine le ruban de machine à écrire et autres réponses*, La philosophie en effet, Paris, Galilée, 2001., pp. 244-245.

² Jacques Derrida et Catherine Malabou, *La contre-allée*, Collection voyager avec, Paris, Louis Vuitton & La Quinzaine Littéraire, 1999.

ce texte de Malabou, et puis en fonction de la lecture de ce texte, que Derrida écrit ses *Correspondances : lettres et cartes postales (extraits)* qui nous sont présentées en fond gris au sein de *La contre-allée* et qui se posent comme contrepoint. Voilà déjà, le texte en jeu : à l'unité d'une collaboration, Derrida nous propose, non pas l'entretien qui dévoile l'artifice morcelé de la collaboration (les rôles bien définis par ceux qui posent et qui répondent aux questions), mais une collaboration délibérément morcelée par le point et contrepoint du texte. Nous y retrouvons également les jeux de mots : de la lettre que Derrida envoie à Malabou, à la lettre de l'alphabet turc¹, du voyageur qui n'est pas sûr d'avoir un jour voyagé avec lui-même², au voyageur qui se retrouve au sein d'un texte « où nous croyons être »³, Derrida et Malabou nous mettent face à une esthétique qui valorise la multiplicité et le morcellement des sens. Ils nous amènent avec eux, nous voyageons avec eux, non pas en termes géographiques ou pittoresques, mais plutôt à travers l'œuvre de Derrida, puis à travers leur collaboration et la naissance de cette œuvre. Néanmoins citer seulement les textes qui s'orientent contre l'unité de sens et de discours amènerait bien évidemment à oublier un des partis pris fondamentaux de cette thèse : ces mêmes structures stylistiques et expressives qui font la particularité de *Glas* ou de *La contre-allée* se retrouvent également au sein des textes les plus normatifs écrits par Derrida⁴.

Ceci reflète ce que nous avons déjà remarqué avec Barthes dans *Le plaisir du texte* à propos de la jouissance textuelle (qui nous présente « la langue en pièces ») et la façon dont l'expression derridienne reflète cette tendance. Enfin, cette vision morcelée du texte et de l'expression fait partie de l'inscription du discours derridien au carrefour du Symbolique et de l'Imaginaire – c'est-à-dire au sein du *jouis-sens*. De ce point de vue, considérons comment la prise de position contre l'orthodoxie qui définit l'ancrage du texte derridien au sein du domaine du Symbolique s'intègre dans le domaine de l'Imaginaire. Contre l'unité imaginaire, orthodoxe, et traditionnellement souhaitable du sujet en question, le texte de Derrida représente le contrepoint. Il présente une vision du texte morcelé : c'est un morcellement qui touche également à la conception et à la réalisation du texte, et qui s'exprime de façon stylistique, par les mises en page qui valorisent les objets partiels (les colonnes de *Glas*, les trous de *Chora L Works*, les cartes postales périodiques de *La contre-*

¹ *Ibid.*, p. 17.

² *Ibid.*, p. 15.

³ *Ibid.*, p. 147.

⁴ Ce que nous croyons avoir démontré avec notre analyse de « La pharmacie de Platon ».

allée) et par le morcellement du mot lui-même dans le jeu textuel. Or, lue autrement, nous pouvons constater que l'opération Symbolique du *jouis-sens* est de déplacer l'unité textuelle, qui repose, dès lors, sur la matérialité et non sur l'idéalité du sens. C'est-à-dire que dans la mesure où l'unité imaginée repose sur la consistance des sens par laquelle l'expression s'organise, les jeux de mots proposent une organisation alternative, semblent associer et organiser les mots et les expressions non pas par le sens qu'ils portent, mais par leur matérialité, leur forme phonétique et graphique. Derrida évoque son jeu lexicale et phonétique dans *Positions* :

Ne pouvant plus s'élever comme un maître-mot ou un maître concept, barrant tout rapport au théologique, la différance se trouve prise dans un travail qu'elle entraîne à travers une chaîne d'autres « concepts », d'autres « mots », d'autres configurations textuelles ; et peut-être aurai-je tout à l'heure l'occasion d'indiquer pourquoi tels ou tels autres « mots » ou « concepts » se sont ensuite ou simultanément imposés ; et pourquoi il a fallu leur donner valeur d'insistance (par exemple ceux de *gramme*, de *réserve*, d'*entame*, de *trace*, d'*espacement*, de *blanc* (*sens blanc*, *sang blanc*, *sans blanc*, *cent blanc*, semblant) de *supplément*, de *pharmakon*, de *marge-marque-marche*, etc.). Par définition, la liste n'a pas de clôture taxonomique ; encore moins constitue-t-elle un lexique. D'abord par ce que ce ne sont pas des *atomes* mais plutôt des foyers de condensation économique, des lieux de passage obligés pour un très grand nombre de marques, de creusets un peu plus effervescents. Puis leurs effets ne se retournent pas seulement sur eux-mêmes par une sorte d'auto-affectation sans ouverture, ils se propagent en chaîne sur l'ensemble pratique et théorique d'un texte, de façon chaque fois différente.¹

Le jeu « *sens blanc*, *sang blanc*, *sans blanc*, *cent blanc*, semblant » est exemplaire de la manière dont Derrida retravaille les liens phonétiques entre les mots par la décomposition et la répétition. Il fait parler le savoir inhérent des mots, en appuyant sur leur forme matérielle dans un mouvement poétique qui s'oppose à la structure orthodoxe du savoir et d'expression philosophique. Mais ce qui devient évident, ou plus précisément, ce qu'un texte de *jouis-sens* arrive à mettre en évidence par les effets de transposition, substitution, et décomposition, entre autres procédures propres aux jeux de mots, est que les mots ainsi liés partagent néanmoins un sens. Ce mouvement est la transposition du sens de l'*idéal* (l'abstraction) au *matériel* (le concret). C'est-à-dire que les mots, dans leur matérialisme « se propagent en chaîne sur l'ensemble pratique et théorique d'un texte, de façon chaque fois différente ».

C'est au sein de cette transposition de *jouis-sens* vers l'expression matérialiste que la liaison entre le texte derridien et *lalangue* repose. En tant que

¹ Jacques Derrida, *Positions : entretiens avec Henri Ronse, Julia Kristeva, Jean-Louis Houdebine, Guy Scarpetta*, Collection « Critique », Paris, Éditions de Minuit, 1972 (2007), p. 55.

langue matérielle d'affects,¹ nous pouvons dire que le style derridien libère, à travers les jeux de mots, ce que nous avons caractérisé comme une expression implicite du savoir inconscient. Vu de cette façon, le *jouis-sens* du texte derridien sous-tend la relation entre l'expression derridienne et *lalangue*. Or, si nous considérons avec Lacan que « l'inconscient est un savoir, un savoir-faire avec lalangue [...] ce qu'on sait faire avec lalangue dépasse de beaucoup ce dont on peut rendre compte au titre du langage »², une assise partagée par Derrida, il faut noter que par *lalangue* telle que nous l'avons définie dans la chapitre précédent, Derrida ne fait pas travailler son inconscient. Même si ses ouvrages touchent fréquemment aux questions de l'autobiographie, de son enfance, de ses peurs et de ce qui l'angoisse (comme nous allons le voir), l'écriture derridienne n'est pas l'objet ici d'une analyse clinique révélatrice de son inconscient personnel. En ce qui concerne Derrida et son état d'esprit, une lecture de la biographie de Benoît Peeters, *Derrida*, est beaucoup plus utile. Or, ce qui est bien vrai, c'est que l'écriture derridienne révèle ce qui se cache au sein du discours orthodoxe ou traditionnel. Pourtant, *lalangue* qui s'exprime à travers le style de Derrida n'est pas le sien (un fait dont il témoigne assez souvent d'ailleurs³, même s'il faut toutefois nuancer la question d'appartenance), mais celle du discours. Comme il dit dans *D'ailleurs Derrida*, son écriture (par *lalangue*), ce double chiffrement, peut « libérer les forces d'écriture inouïe » et provoque finalement une sensation de *jouis-sens*.

Ceci relève bien sûr de la façon dont Derrida travaille la chaîne signifiante, recoupant les relations entre les concepts et les mots, insistant sur la nature matérielle de ses œuvres. De ce fait, *Glas* peut être considéré comme l'exemple paradigmatique d'un matérialisme « direct » et dont les épreuves et corrections apportées sans fin à sa mise en page incluaient l'utilisation des polices bien particulières et même l'espacement, afin de perfectionner sa vision matérielle de l'œuvre. Mais bien que d'autres exemples du matérialisme derridien comme *Chora L Works*, *La vérité en peinture*, ou la collaboration avec Valerio Adami sur une édition de *Derrière la Mirroir*⁴ existent, c'est en général par les jeux de mots que son matérialisme se fait entendre. En ceci, nous pouvons dire que le jeu de mots derridien est un véritable symptôme de son œuvre, tout comme ce fut le cas pour l'œuvre de Joyce aux yeux de

¹ Lacan, *Le séminaire livre XX : Encore*, op. cit., p. 176.

² *Ibid.*, pp. 175-176.

³ Derrida, *Le monolinguisme de l'autre ou la prothèse d'origine*, op. cit.

⁴ Jacques Derrida, "+ R (par dessus le marché)," *Derrière le miroir*, mai 1975.

Lacan. Et bien que la démarche de Derrida soit catégoriquement différente de celle de Joyce, travaillant la chaîne signifiante de façon plus restreinte (si nous pouvons dire) au carrefour de la philosophie et de la littérature, nous pouvons néanmoins rapprocher certaines des analyses que Lacan fait de l'œuvre de Joyce, sur laquelle porte son XXIII^e séminaire. Dans l'œuvre de Derrida, ce travail de la chaîne signifiante passe non seulement par les jeux de mots, mais aussi par la jaculation – c'est-à-dire par l'élan d'enthousiasme qui marque la ferveur joyeuse avec laquelle Derrida s'approche de la philosophie et la littérature. Nous avons déjà montré à cet égard, au sein de « La pharmacie de Platon », la nature joyeuse de l'expression derridienne, et nous pouvons également ajouter les commentaires faits par Derrida à l'égard des consonants contenus dans par le mot « rire » et dans son nom : « En somme, à travers le lapsus téléphonique qui m'a fait dire ou qui m'a fait entendre "oui-dire", c'est "oui rire" qui se frayait un passage, et la différence consonantique du "d" au "r". Ce sont d'ailleurs les seules consonnes de mon nom »¹. Derrida nous guide pour retrouver au sein de sa signature, dans le contexte de son texte sur le rire joycien, un certain mot d'ordre : celui du rire. Cette relation qu'il souligne se poursuit davantage dans *Déplier Ponge*, un entretien au sujet de l'œuvre *Singéponge* : « Même si je pouvais dire que j'essaie dramatiquement d'être franc ou responsable, jamais je ne dirais sans rire que je le suis »².

Lacan détaille les jeux de mots dans *Joyce le Symptôme*³ qui peuvent effectivement servir de symptôme : ce que nous trouvons abondamment dans *Finnegans Wake*, œuvre phare de James Joyce. Ceci reflète, bien entendu, une des principales assises de cette thèse, que le « symptôme » du jeu de mots dans le texte derridien indique une structure plus profonde. Tandis que dans son analyse de Joyce, Lacan met en évidence comment les structures de l'inconscient personnel de Joyce sont mises en jeu par son texte, la question de l'inconscient de Derrida n'est pas ce à quoi nous nous intéressons ici. Nous considérons plutôt ce que le champ symptomatique partagé par Derrida et Joyce nous apporte, et la façon dont Lacan pense les symptômes joyciens à travers le schéma du nœud borroméen, en nous appuyant sur quelques moments clés de l'analyse lacanienne de Joyce.

¹ Derrida, *Ulysse Gramophone*, op. cit., p. 115.

² Jacques Derrida et Gérard Farasse, *Déplier Ponge entretien avec Gérard Farasse*, Objet, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2005, p. 111.

³ Nous faisons référence dans un premier temps à la version publiée en annexe du séminaire XXIII de Lacan.

Lisez *Finnegans Wake*, vous vous apercevrez que c'est quelque chose qui joue, non pas à chaque ligne, mais à chaque mot, sur le *pun*, un *pun* très, très particulier. Lisez-le, il n'y a pas un seul mot qui ne soit fait comme les premiers dont j'ai essayé de vous donner le ton avec « pours-père », fait de trois ou quatre mots qui se trouvent, par leur usage, faire étincelle, paillette. C'est sans doute fascinant, quoiqu'à la vérité, le sens, au sens que nous lui donnons d'habitude, y perd.¹

Le texte de Joyce, ainsi décrit par Lacan afin de mettre l'accent sur la façon dont il joue, se rapproche du jeu derridien. Toutefois, nous pouvons noter la façon dont, dans ces textes jouissants, le sens *semble* s'y perdre face à l'équivoque. Ce que nous voyons en effet, c'est comment le sens se déplace vers la *jaculation* – c'est-à-dire vers la forme et la matérialité du mot. Comme il le dit plus tôt dans son séminaire, « l'équivoque du mot est aussi bien ce qui permet de le penser, de passer d'un sens à l'autre »². De ce fait, nous pouvons dire que les textes joyciens et derridiens partagent, dans leur équivocité, une inscription au sein du domaine de *jouis-sens*. Ils jouissent de multiples possibilités de signification, que le passage de l'un à l'autre ouvre au sein de l'expression possible. Cette volonté d'expérimentation et de *jouis-sens* au sein de l'œuvre joycienne a, pour Lacan, une forte relation avec le rapport entre Joyce et la langue qui n'est pas la sienne, mais aussi avec ce que Lacan décrit comme le désabonnement de l'inconscient.

J'ai dit que l'inconscient est structuré comme un langage. Il est étrange que je puisse aussi dire désabonné de l'inconscient quelqu'un qui ne joue strictement que sur le langage, quoiqu'il se serve d'une langue entre autres qui est, non pas la sienne - car la sienne est justement une langue effacée de la carte, à savoir le gaélique, dont il savait quelques petits bouts, assez pour s'orienter, mais pas beaucoup plus -, non pas la sienne donc, mais celle des envahisseurs, des oppresseurs.³

Ce désabonnement de l'inconscient que Lacan voit chez Joyce peut se transposer assez facilement vers l'œuvre derridienne, surtout si nous considérons la façon dont son œuvre ne relève pas forcément, comme nous l'avons dit, de l'inconscient de Derrida. Pour Lacan, la nature fondamentalement inanalysable de l'œuvre joycienne est à l'origine de ce découplage de l'inconscient, le domaine Symbolique du langage prenant une part beaucoup plus importante dans la mesure où il « ne joue strictement que sur le langage ». Or, ce que nous voyons chez Derrida reflète beaucoup ces

¹ Lacan, *Le séminaire livre XXIII : Le sinthome*, op. cit., p. 165.

² *Ibid.*, p. 98.

³ *Ibid.*, p. 166.

propos : même si la langue française qui « n'est pas la sienne » existe encore (avec l'hébreu et l'arabe dont, considérés de façon autobiographique, il peut aussi être question), l'œuvre derridienne partage avec celle de Joyce une fixation particulière pour les modes d'expression jouissante. Nous pouvons ainsi remarquer que cette forme d'expression prend donc, chez Derrida, les mêmes proportions que chez Joyce, la forme de l'expression devient un symptôme :

C'est bien ce qui se constate dans ce qui fait de Joyce le symptôme, le symptôme pur de ce qu'il en est du rapport au langage, en tant qu'on le réduit au symptôme - à savoir, à ce qu'il a pour effet, quand cet effet on ne l'analyse pas -, je dirai plus, qu'on s'interdit de jouer d'aucune des équivoques qui émouvraient l'inconscient chez quiconque.¹

Dans ce dénouement de l'inconscient et la mise en symptôme de la pratique de l'écriture que nous voyons dans l'analyse lacanienne de Joyce, et dont nous cherchons à penser le rapport à l'œuvre derridienne, le sinthome fait le lien. Le sinthome est ce qui, face au dénouement de l'imaginaire marqué par le glissement de l'inconscient, assure que le nœud tient encore. Ultimement, le sinthome est, pour Lacan, l'incarnation du symptôme, c'est l'écriture en général, mais surtout la forme particulière de l'écriture joycienne, et il sert à tenir le nœud là où le nœud ne pourrait pas se tenir sans lui². Dans le cas de l'œuvre derridienne, nous pouvons également identifier le style particulier de son écriture en tant que sinthome – véritable symptôme, intégré au sein de l'œuvre en sorte qu'il fait sa consistance. Lu en termes de nœud borroméen, pour l'œuvre derridienne, c'est le sinthome en tant que quatrième élément qui noue le Réel, le Symbolique et l'Imaginaire. Les relations entre ces domaines *passent par l'écriture*, par le sinthome.

Finalement, le mot « sinthome », tel que Lacan le conçoit, rappelle non seulement une forme ancienne de l'écriture de *symptôme* mais fait aussi, comme il l'indique, homophonie avec la sainteté³. Ce qui nous donne « Joyce le saint-homme ». Enfin, ceci nous rappelle fortement un des livres qu'Hélène Cixous a consacré à Jacques Derrida, *Portrait de Jacques Derrida en Jeune Saint Juif*⁴. C'est une question donc de « Derrida le saint homme », mais nous ignorons ici ce qui peut éventuellement se cacher derrière la transposition de cette homophonie.

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*, pp. 151-152.

³ *Ibid.*, p. 162.

⁴ Hélène Cixous, *Portrait de Jacques Derrida en jeune saint juif*, Paris, Galilée, 2001.

Un autre aspect également important quand nous pensons l'écriture derridienne en termes de nœud borroméen, réside dans les relations que le Symbolique, l'Imaginaire et le *jouis-sens* entretiennent avec le Réel. Ceci passe d'abord par la topologie du nœud : le *jouis-sens* étant extrinsèque au Réel, il partage néanmoins son bord intérieur avec lui. Là où le *jouis-sens* touche à l'objet *a* (ou plus-de-jour) au centre du nœud, il touche le bord du Réel. Cette relation d'extériorité donne un accès au Réel qui passe par la jaculation, c'est-à-dire par la matérialité de l'expression. Or, si nous nous rappelons de l'unité sur laquelle l'Imaginaire se fonde pendant le stade de miroir, que nous avons brièvement évoqué avec la question de la métaphore du bouquet renversé (figure 2), nous voyons que le corps *morcelé* par les pulsions et les désirs qu'il ressent est le corps Réel. Dans ce contexte, nous avons déjà parlé de l'unité du sens et de l'orthodoxie imaginaire de l'expression remise en question par la prise de position Symbolique de Derrida. Ceci a bien évidemment une relation avec le Réel qui représente une forme de discours non traditionnel auquel s'oppose l'unité que nous avons située dans le domaine de l'Imaginaire. Le Réel du discours académique et scientifique ne sera pas une vérité idéaliste et totalisante, mais celle d'une violence pulsionnelle. D'un certain point de vue, le Réel de l'expression est l'incommunicable, l'inexpressible, enfin c'est *lalangue*. C'est par l'ouverture de l'expression philosophique vers la littérature et vers la poétique, et surtout, à travers les *jouis-sens* équivoques, et les jeux de mots vers *lalangue*, qu'il met l'expression philosophique face au Réel. Le fait que cela s'accomplisse par le symptôme de l'écriture, ou plutôt, comme nous l'avons vu, par le sinthome, reflète doublement la signifiante du style derridien. Comme Derrida nous explique par rapport à la déconstruction, mais qui vaut également pour son style : « La déconstruction est elle-même une expérience de l'impossibilité – pour moi, mais aussi en général pour la philosophie [...] comment penser la langue, comment la pratiquer au-delà ou contre la philosophie »¹. Nous sommes ainsi amenés à confronter tout ce qui se promène derrière la surface idéalisée, à interroger et comprendre les structures profondes qui animent les textes, à penser tout ce qui ne se symbolise ou qui ne se donne pas à la pensée. Ceci est l'effet essentiel de ce que nous avons considéré comme le travail de la chaîne signifiante qui, à travers les divers jeux de mots et les styles de Derrida, articule une expression de *lalangue*. Ce

¹ "Colloquio con Jacques Derrida", *Paradosso* 2, 1992, p. 188.

travail et cette expression ouvrent la voie vers la libération du savoir contenu par *lalangue* et qui normalement ne s'articule pas ; c'est une libération de forces inouïes qui ont doublement lieu, d'abord pendant l'écriture, puis pendant la lecture. Nous sommes ainsi participants au *jouis-sens* textuel, après tout – l'effort et l'expérience de la lecture, la frustration et la joie de compréhension (ou de l'incompréhension) sont les nôtres.

La relation entre le texte derridien et le Réel se poursuit également par la relation entre le *jouis-sens* et la jouissance de l'autre. Disons d'abord sur le plan théorique que nous pouvons imaginer chez Derrida un désir de repousser les limites des formes d'expression philosophiques, voire littéraires, dont ses œuvres les plus chimériques, les plus spectaculaires témoignent. Or, ceci n'est pas le cas pour toutes ses œuvres, et même celles qui vont le plus loin possible – pensons à *Glas* et *Chora L Works* – sont enfin récupérables sous le signe du *jouis-sens*. Dans ce contexte, le désir derridien sera d'arriver, en repoussant les limites de l'expression, à toucher ce que Lacan désigne comme la jouissance de l'Autre, ce qui par sa relation excentrique au domaine du Symbolique ne peut pas s'exprimer. Les projets derridiens architecturaux, cinématographiques, et artistiques prennent alors une autre allure, celle de l'expression non-écrite, ce qui tend à une expression hors du Symbolique. Mais ceci reste effectivement forclos, même si les collaborations matérielles éclairent ce geste latent de l'œuvre derridienne. C'est également dans cette voie que nous retrouvons l'angoisse, qui dans sa relation *ex-sistante* au Réel, recoupe le coincement du Réel et de l'Imaginaire qui donne forme à la jouissance de l'Autre. Bien qu'il ne soit pas question ici de l'inconscient de Derrida en tant qu'auteur, nous notons néanmoins la connexion entre la jouissance de l'Autre vers laquelle son œuvre fait un geste, et l'angoisse dont il témoigne à plusieurs reprises, en relation avec l'écriture, les établissements d'enseignement supérieur¹ et dont témoigne sa biographie plus généralement. Cette angoisse fut, dans une certaine mesure, le symptôme d'un geste qui souhaite repousser l'expression à ses limites, repoussant encore plus loin l'orthodoxie représentée par l'université. Dans *Derrida*, on lui demande quelle femme philosophe il aurait aimé avoir pour mère, Derrida nous raconte l'impossibilité de répondre à ce propos : pour lui la philosophie est une figure essentiellement masculine, « un philosophe ne pourrait pas être ma mère »². Il nous

¹ Derrida, *Points de suspension*, op. cit., p. 354.

² Dick et Kofman, *Derrida*. Entretien à 1h05m00

rappelle qu'une partie de la portée de la déconstruction comme mouvement contre le phallogocentrisme, s'oppose précisément à l'association, depuis toujours, de la figure masculine et paternelle de la philosophie. Or, la philosophe qui pourrait être sa mère serait une femme philosophe qui aurait réaffirmé la déconstruction : « c'est ce à quoi j'essaie de donner naissance, ou de faire naître ou de projeter ». Lu dans le contexte de la jouissance de l'Autre, que Lacan appelle également la jouissance féminine, le désir derrière le geste derridien d'une expression qui repousse encore plus loin les limites du dire – jusqu'à se situer dans la jouissance de l'Autre – devient encore plus clair.

En somme, l'œuvre derridienne incarne une joie et une jouissance expressive que nous pouvons voir dans la manière dont les domaines du discours lacaniens sont interpellés dans une mise en œuvre qui touche à l'intimité de l'expression dans son déploiement stratégique de *lalangue*. Il nous amène ainsi au *jouis-sens*.

Chapitre 5 : La jouissance et le procès significatif : la chora sémiotique de Kristeva

Nous avons vu, à travers l'enseignement de Lacan, la façon dont la notion complexe de la jouissance joue un rôle représentatif, au sein de l'œuvre derridienne et plus globalement, étant porteur de sens (de *jouis-sens*). Mais ce sont dans les travaux de Julia Kristeva que nous retrouvons une intensification du rôle significatif de la jouissance. Tout d'abord dans son œuvre de 1969, *Σημειωτική : Recherches pour une sémanalyse*¹, et plus explicitement dans *La révolution du langage poétique*² de 1974 et *Polylogue*³ de 1977, Kristeva nous présente une kyrielle de notions qui souligne la révolution du langage poétique vers une signification plus procédurale. Par le biais de propositions visant à reconsidérer en premier lieu la notion du *sémiotique* dans laquelle nous trouvons les racines de la *sémanalyse*, « déplaçant les limites du signe, du sens, de la structure »⁴, Kristeva approfondit, dans *La révolution du langage poétique*, les distinctions entre le sémiotique et le symbolique, la notion du thétiq̄ue, et le procès de signification (le sujet en procès) dont la chora sémiotique est l'état primordial, et est ancrée par la jouissance. Ainsi, la jouissance est fondamentale au nouveau procès de signification tel que Kristeva le décrit : un procès qui trace le passage de la signification de la chora sémiotique au symbolique, à travers la bordure du thétiq̄ue, opposant fondamentalement deux hétérotopies, le symbolique et le sémiotique, l'une obéissant aux lois de la communication et l'autre les transgressant. La définition de plusieurs termes articulés par Kristeva dans ces trois œuvres repose sur l'opposition fondamentale et l'interaction inéluctable entre ces deux domaines hétérotopiques. Or, le constat clé présenté par Kristeva au sein de *La révolution du langage poétique* réside en ce que les formes de la poésie moderne se définissent par l'invasion de la sémiotique au sein du symbolique. Ceci est surtout vrai pour les auteurs qui se trouvent être les sujets principaux des nombreuses analyses menées par Kristeva au cœur de ces trois œuvres : Artaud, Lautréamont et Mallarmé. Enfin, Kristeva constate que « le langage poétique est ce lieu où la

¹ Kristeva, *Σημειωτική : Recherches pour une sémanalyse*, op. cit.

² Julia Kristeva, *La révolution du langage poétique*, Paris, Éditions du Seuil, 1974.

³ Julia Kristeva, *Polylogue*, Paris, Éditions du Seuil, 1977.

⁴ Kristeva, *Σημειωτική : Recherches pour une sémanalyse*, op. cit. Quatrième de couverture.

jouissance ne passe par le code que pour le transformer »¹, soulignant l'origine de l'avant-garde *depuis* cette révolution linguistique. Lisons donc l'œuvre derridienne dans sa poésie et son jeu, avec Kristeva, à travers la jouissance qui a donné naissance à une nouvelle pratique textuelle de la signification, ciblant encore plus profondément l'engagement de l'écriture derridienne avec la jouissance textuelle.

i) La chora sémiotique

La chora sémiotique, « ordonnancement des pulsions »², repose principalement sur deux notions que nous tenterons de définir brièvement ici, la chora et la sémiotique, avant de passer aux concepts sous-jacents qui amplifient et définissent plus clairement son apport théorique. Le terme *chora* est d'abord emprunté au *Timée* de Platon, évoquant la mobilité et sa nature fondamentalement incertaine, une notion développée par Kristeva, qui prend garde à la façon dont elle s'exprime : « si la description théorique de la *chora* que nous poursuivrons, suit le discours de la représentation qui la donne comme évidence, la *chora* elle-même, en tant que rupture et articulations – rythme – est préalable à l'évidence, au vraisemblable, à la spatialité et à la temporalité »³. Car la chora platonique relève d'un paradoxe crucial : lieu et non-lieu, espace créateur sans représentation, « elle n'est jamais définitivement posée : de sorte qu'on pourra la situer, à la rigueur même lui prêter une topologie, mais jamais l'axiomatiser »⁴.

De la même façon, la notion du « sémiotique » relève de la tradition grecque, signifiant « marque distinctive, trace, indice, signe précurseur, preuve, signe gravé ou écrit, empreinte, trace, figuration »⁵, mais souligne surtout dans le texte de Kristeva une science de discours, telle qu'elle le développe d'abord dans *Σημειωτική*⁶. Partant de la sémiologie saussurienne, elle y intègre la question de l'idéologie, les signes n'étant pas d'une importance capitale, mais les *pratiques signifiantes*, si. Selon elle, la sémiotique est « plus qu'un discours »⁷ et porte sur plusieurs pratiques sémiotiques qui sont, dans cette optique, translinguistiques. Le texte se définit comme « un

¹ Kristeva, *La révolution du langage poétique*, op. cit. Quatrième de couverture.

² *Ibid.* p. 22.

³ *Ibid.* p. 23.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.* p. 22.

⁶ Kristeva, *Σημειωτική : Recherches pour une sémanalyse*, op. cit. p. 20.

⁷ *Ibid.* p. 52.

appareil translinguistique qui redistribue l'ordre de la langue »¹, c'est une productivité. Dans *La révolution du langage poétique*, Kristeva met l'accent sur « le sémiotique en tant que modalité psychosomatique du procès de la signifiante »². C'est un constat qui repose non seulement sur « le rôle fondamental des processus de déplacement et de condensation pour l'organisation du sémiotique »³ mais aussi sur les relations (éventuellement topologiques) que forment les connexions entre les « zones du corps morcelé »⁴ et « ces zones avec les « objets » et les « sujets » « externes » non encore constitués comme tels »⁵. Elle souligne la notion que la sémiotique en tant que pré-signe et pré-syntactique est un procès qui fonctionne « synchroniquement dans le procès de la signification du sujet lui-même »⁶. Dans le sémiotique, nous retrouvons non seulement le procès signifiant du texte, mais également celui du sujet même, « le sujet de la *cogitatio* »⁷ qui s'articule dans le langage et à travers celui-ci (une question que nous développerons par la suite en termes du *sujet en procès*).

Le sémiotique se définit aussi, au contraire du symbolique, dans une des distinctions clés qui traverse *La révolution du langage poétique* : « Le sémiotique est donc une modalité du procès de la signifiante en vue du sujet posé (mais comme absent) par le symbolique »⁸. Kristeva fait également la différence entre le sémiotique, « les pulsions et leurs articulations »⁹, et le domaine de la signification, « qui est toujours celui d'une proposition ou d'un jugement ; c'est-à-dire un domaine de *positions* »¹⁰. C'est par rapport à la positionnalité qui sous-tend cette distinction entre le sémiotique et la signification que Kristeva introduit la notion de *thétique*. La phase *thétique* désigne dès lors la coupure dans le procès de la signifiante, à l'origine de l'identification du sujet, ainsi que ses objets « comme conditions de la propositionnalité »¹¹, et qui produisent ainsi « la position de la signification »¹². Pour être plus clair, si la chora sémiotique est sous-jacente au langage communicatif, et

¹ *Ibid.*

² Kristeva, *La révolution du langage poétique*, *op. cit.* p. 28.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.* p. 40.

⁹ *Ibid.* p. 41.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ibid.*

car pulsionnelle, pré-signe et pré-syntaxique, le thétique marque la bordure (ou la coupure) entre la nature pulsionnelle de la chora sémiotique et l'articulation linguistique de l'ordre symbolique. La phase thétique établit donc la position du sémiotique vis-à-vis du symbolique. Mais dans la mesure où *La révolution du langage poétique* porte principalement sur le dépassement ou la transgression du thétique en tant que tel, il y a toujours un risque d'anéantissement par la transgression du sémiotique. Comme Kristeva nous le dit :

C'est ainsi que nous pouvons penser d'ailleurs toutes les « déformations » poétiques de la chaîne signifiante et de la structure de la signification : elles cèdent sous l'assaut des « restes des premières symbolisations » (Lacan), c'est-à-dire des pulsions que la phase thétique n'a pas pu relever pour les enchaîner en signifiant/signifié.¹

Ainsi, nous pouvons lire les déformations poétiques effectuées par Derrida au sein de ses textes par son style d'écriture, et qui renvoient dans ce contexte aux transferts d'énergie pulsionnelle (jouissante), en termes sémiotiques et thétiques. Le texte derridien dérange la chaîne signifiante et la structure de signification standard dans la mesure où il intègre au sein du texte une énergie pulsionnelle qui se marque dans la composition phonématique et mélodique du texte. La jouissance du texte derridien est, vue dans l'optique de *La révolution du langage poétique*, un effet de la perturbation du thétique en tant que « limite franchissable »² par la chora sémiotique. Dans sa nature pulsionnelle, pré-signe et pré-syntaxique nous pouvons dès lors considérer la chora sémiotique comme le siège de la jouissance. Le texte derridien libère la chora sémiotique à travers le thétique dans un véritable acte créateur, au regard du fait que la notion de la chora implique ce qui est maternel, pour Kristeva comme pour Platon. La nature maternelle de la chora sémiotique repose sur la façon dont elle s'articule dans son affect :

Lorsque la chora sémiotique perturbe la position thétique en redistribuant l'ordre signifiant, on constate que du même geste sont perturbés l'objet dénoté et la relation syntaxique. L'objet dénoté se multiplie en une série d'objets connotés qui sont produits par la *transposition* de la *chora sémiotique*³.

C'est ici que la notion de la chora sémiotique nous est tant utile. La chora sémiotique, par son invasion du symbolique, introduit la possibilité de la jouissance

¹ *Ibid.* p. 47.

² *Ibid.* p. 49.

³ *Ibid.* pp. 55-56.

dans le procès de la signification, mais également la multiplication du sens qui devient inhérent à ce procès. De ce fait, la chora sémiotique s'approche encore plus près de la notion de la langue lacanienne par la polysémie et la polyphonie qu'elle inaugure au sein du texte, bien qu'elle mette davantage l'accent sur l'effet de cette multiplication. L'intérêt de la notion de la chora sémiotique réside dans la mise en exergue de la nature créatrice du texte, montrant de façon tant linguistique que psychanalytique, le cheminement de la jouissance à travers les processus sous-jacents à, et impliqués par, l'écriture telle quelle. Cette créativité que nous retrouvons dans le procès de signification textuelle détaillée par Kristeva s'étend même au niveau du sujet, car, comme nous allons le voir, la chora sémiotique met le sujet et le texte en procès. Enfin, la question de la nature maternelle, ou plutôt créatrice de la chora sémiotique, est un des constats centraux qui motive l'analyse menée par Kristeva au cours de son ouvrage.

Mais le procès de signification soutenu par la chora sémiotique est aussi transformationnel que créatif, et dans le schéma détaillé par Kristeva, il se trouve nommé parmi les procédés fondamentaux de l'inconscient :

[aux] « deux procédés » fondamentaux que Freud désigne dans le travail de l'inconscient : le *déplacement* et la *condensation*¹ [...] il nous faut ajouter un troisième « procédé » : le *passage d'un système de signes à un autre*.²

Ce troisième procédé, le passage d'un système de signes à un autre, repose sur une véritable « transformation de la *position* thétique »³ qui passe par la chora sémiotique. Dans sa transgression du thétique, la chora sémiotique peut le déplacer : la transposition « suppose l'abandon d'un ancien système des signes, le passage par un intermédiaire pulsionnel commun aux deux systèmes et l'articulation du nouveau système avec sa nouvelle figurabilité »⁴. Cette question de transformation, d'un système de signification à un autre, évoque un certain nombre de parallèles avec ce que nous avons constaté chez Derrida, comme la recherche d'une signification alternative, voire une économie de l'expression alternative. Vue ainsi, la jouissance du texte derridien est une partie du procès transformationnel du système significatif. Le thétique, en tant que limite du symbolique et de signification traditionnelle, que

¹ Kristeva note également que « Kruszewski et Jakobson les ont, d'une autre façon, introduits dans les débuts de la linguistique structurale par les concepts de *métonymie* et de *métaphore* qu'on a pu, depuis, interpréter à la lumière de la psychanalyse »

² Kristeva, *La révolution du langage poétique*, op. cit. p. 59.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.* p. 60.

nous avons ailleurs qualifié comme orthodoxie de l'expression, est transpercé par le flux de la chora sémiotique. Ce flux est le véritable intermédiaire pulsionnel commun au système de signification orthodoxe et au système révolutionnaire qui, dans ce mouvement jouissant, se met à jour. Notre tâche ici n'est pas de mettre le procès de *transformation*, dont témoigne le texte derridien, en rapport avec le système de signification qu'il avait abandonné, c'est-à-dire en rapport avec l'orthodoxie de l'expression philosophique, mais de souligner le texte en procès et, éventuellement, de signaler quelques éléments du système signifiant qui en découlent.

La transformation de la position théétique n'aboutit pas à son anéantissement, bien au contraire, le repositionnement du théétique en fonction du nouveau système de signification continue « d'assurer la position du sujet ainsi mis en procès » :

L'éruption du sémiotique dans le symbolique n'est pourtant que toute relative. Perméable, le théétique continue d'assurer la position du sujet ainsi mis en procès. C'est grâce à sa position que la musicalité ne perd pas de signification, mais se déploie en elle aussi : les synthèses logiques, toutes les idéologies, sont là pulvérisées dans leur propre logique avant d'être décalées vers ce qui n'est plus de l'idée, plus du signe, plus de syntaxe, donc plus du Logos, mais du fonctionnement simplement sémiotique. Que le moment théétique soit la condition pour une telle hétérogénéité qui seul pose et dépose le sens historique : voilà ce que nous voulons fermement souligner.¹

Rappelons d'abord que c'est la poésie qui est ici le sujet d'étude de Kirsteva, et que c'est du mouvement poétique dont elle nous parle, et non pas des formes d'écriture générales. Pourtant, dans la mesure où nous cherchons à lire Derrida, dans un premier temps à la lumière poétique (faisant attention au mot, au rythme et à la matérialité musicale de son expression), et dans un second temps comme la jouissance qui en est le résultat, cette révolution du langage poétique a également lieu au sein du texte derridien. Considérons comment l'éruption du sémiotique déplace le théétique au sein du texte derridien. C'est tant par le jeu de mots que par l'expression poétique, (ce que nous pouvons regrouper sous la notion « d'une économie d'expression alternative »), que le texte derridien déplace le théétique, un élément que nous comprenons comme la barrière fondamentale qui sous-tend le procès orthodoxe de la signification philosophique. Ainsi, nous avons vu (et nous verrons) comment les synthèses logiques, et les idéologies d'expression orthodoxe sont pulvérisées *dans leur propre logique*, par le jeu inhérent que le texte derridien révèle. De cette façon, le texte philosophique de Derrida se déplace, vers un

¹ *Ibid.* pp. 62-63.

fonctionnement purement sémiotique. C'est-à-dire que le texte ainsi conçu s'exprime hors de l'idée, hors du signe, hors de la syntaxe ou du Logos, et par l'affect. Ceci est la révolution fondamentale du texte derridien que nous tentons ici d'analyser, le mouvement d'un procès de signification orthodoxe ayant une jouissance textuelle qui se sent dans son affect. Mais il faut toutefois se rappeler que c'est également dans ce déplacement que le texte garde son sens. L'écriture derridienne, bien qu'elle déplace et transperce le thétiq, s'articule toujours comme une transgression jouissante, un engagement idéologique (à travers la politique de son texte) que nous retrouvons dans chaque jeu et dans chaque tournure de phrase.¹

Pour Kristeva, l'art consiste : « à ne pas lâcher le thétiq tout en le pulvérisant par la négativité de la transgression »². C'est en ceci que l'œuvre derridienne accède à l'art poétique, dans un mouvement qui transgresse le thétiq afin d'accueillir la jouissance (ou jouis-sens) de la chora sémiotique. Car le mouvement qui brise le thétiq est précisément ce qui, comme souligne Kristeva, assure « que la musicalité ne perd pas de signification, mais se déploie en elle aussi »³. Dans *Feu la cendre*⁴, initialement publié en 1987 aux éditions des Femmes, nous retrouvons un exemple paradigmatique du surgissement de la chora sémiotique au sein du symbolique dans le texte derridien⁵. Ceci montre l'effet, voire l'affect, portés par cette transgression du thétiq, et la manière dont cette contravention permet le déploiement de la musicalité significative de son écriture. *Feu la cendre* part d'une citation tirée des remerciements que nous pouvons retrouver à la fin de *La Dissemination*, publié 15 ans auparavant. C'est donc lors de cette démarche presque ordinaire, voire même routinière, de la dédicace ou du remerciement adressé à R. Gasché, J.J. Goux, J.C Lebensztejn et J.H. Miller entres autres, que Derrida souligne une phrase « singulière, singulièrement brève, presque muette »⁶ : « il y a là cendre »⁷. Comme Derrida nous explique dans *Feu la cendre*, tout le jeu repose sur le

¹ En ce qui concerne le « sujet en procès », surtout dans la mesure dont Kristeva l'exprime au sein de son article « Le sujet en Procès » dans *Polylogue*, voir le prochain sous-chapitre.

² Kristeva, *La révolution du langage poétique*, op. cit. p. 68.

³ *Ibid.* p. 62.

⁴ Jacques Derrida, *Feu la cendre*, Paris, Des femmes, 1987 (1999).

⁵ Francesca Manzari dans *Écriture derridienne : entre langage des rêves et critique littéraire* propose une lecture de *Feu la cendre* qui souligne précisément la nature poétique de cet ouvrage, considérant d'abord la façon dont il déploie les figures du discours tel que l'antanaclase, et puis la façon dont « Derrida travaille à une synesthésie dans l'écriture philosophique ». Voir : Manzari, *Écriture derridienne : entre langage des rêves et critique littéraire*, op. cit., pp. 160-61, 232-33.

⁶ Derrida, *Feu la cendre*, op. cit., p. 7.

⁷ Derrida, *La dissémination*, op. cit., p. 446.

lien entre l'article défini, la, et l'adverbe de lieu, là ; comprenons donc à la fois « il y a la cendre » ainsi que « là, il y a cendre », or comme il le met en exergue au cours de son analyse, nous pouvons même entendre le mot *cendre* en tant que nom propre, « il y a là Cendre ». Écriture muette qui problématise la lecture, c'est lorsque nous lisons cette phrase à haute voix que nous trouvons l'accent là où il devrait être. Ainsi, au sein du champ symbolique de la dédicace, une partie bien codifiée, bien orthodoxe du livre, nous voyons le surgissement du jeu et de la chora sémiotique, transperçant et déplaçant la thétique par les déplacements possibles de l'accent grave, qui se trouve là, même en son absence. Nous sommes devant une certaine problématique syntaxique et significative, comment lire la phrase ? Comment comprendre la multiplication de sens qui, comme nous allons le voir, est la véritable signature de la chora sémiotique ? Or, comme Kristeva l'avait souligné, c'est précisément le dépassement du thétique qui permet la musicalité de la phrase de déployer une logique en soi – une véritable jouis-sens. Ceci est, en somme, la démarche entretenue par Derrida au cours de *Feu la cendre*, remettre la « jouissance muette : l'article absent devant telle cendre »¹ en jeu, tracer le jouis-sens qui est le résultat de cette transgression du thétique. Avec patience et soin, Derrida retrace le jeu morbide de la cendre² au sein de son œuvre, à travers *La Dissémination*, *Glas* et *La carte postale*, nous pouvons voir (dans une mise en scène dialogique) un champ lexical qui l'incite de nouveau à jouer progressivement :

Par le retour patient, harcelant, ironique de l'exégèse qui n'avance à rien et que les ingénus trouveraient indécente, serions-nous en train de modeler l'urne d'un langage pour cette phrase de cendre qu'il a, lui, abandonnée à sa chance et au sort, une vertu d'autodestruction faisant feu toute seul en plein cœur ?³

Il est une question de *l'urne linguistique*, c'est-à-dire de l'urne qui contient les cendres et du langage qui contient la phrase ainsi cendrée. Derrida joue avec le champ lexical de la cendre et retrace le franchissement initial du thétique, en réintégrant encore et encore le langage poétique et la chora sémiotique au sein du symbolique d'un commentaire textuel. Là où le feu de la cendre a brûlé au début, transperçant la frontière du thétique, il brûlera encore. Même la structure du livre,

¹ Derrida, *Feu la cendre*, *op. cit.*, p. 17.

² Derrida évoque, bien sur, la shoah : « Tu disais tout à l'heure qu'il ne pouvait pas y avoir de phrase d'« aujourd'hui » pour ce mot de cendre. Si, il n'y en a qu'une peut-être dont la publication soit digne, elle dirait le brûle-tout, autrement dit holocauste et le four crématoire, en allemand dans toutes les langues juives du monde. » *ibid.*, p. 41.

³ *Ibid.* p. 37.

avec les citations à gauche (que Derrida appelle les « animadversiones » et le texte principal à droite, rappelle les stratégies de la mise en page que nous retrouvons dans *Glas*, entre autres. Jouant « avec les mots comme on joue avec le feu »¹ le texte de Derrida vit, il respire, il communique avec d'autres textes, il met en œuvre un espace de création, un espace ouvert à la lecture alternative, un espace d'une autre économie d'expression : il ouvre un espace qui accueille la chora sémiotique. La chora sémiotique, espace poétique de la possibilité, retrouve alors son sens maternel (relevé par la notion grecque de la *chora*), comme un lieu qui *donne vie* à d'autres sens et à d'autres formes de lecture et de compréhension. Ceci se passe par la musicalité du mot, par sa signification simplement sémiotique, par ce que nous pouvons considérer comme l'effet de l'énoncé et que Derrida décrit ainsi :

Mais comment un mot, impropre à seulement nommer la cendre à la place du souvenir d'autre chose, pourrait-il, cessant de renvoyer encore, se présenter lui-même, le mot, comme la cendre, à elle pareil, comparable jusqu'à l'hallucination. [...]

Il faut pour cela que tu le prennes dans ta bouche, quand l'émission du souffle, d'où qu'elle vienne au vocable, disparaît à la vue comme une semence brûlante, une lave en vue de rien. Cendre n'est qu'un mot. Mais qu'est-ce qu'un mot pour se consommer jusqu'à son support (bande de voix ou de papier, autodestruction de l'émission impossible une fois l'ordre donné), jusqu'à se l'assimiler sans reste apparent ? Et tu peux recevoir aussi la semence dans l'oreille.²

En référence au mot *cendre*, Derrida souligne dans un premier temps comment la musicalité du mot évoque sa quasi matérialité, « se présenter lui-même, le mot, comme la cendre, à elle pareil, comparable jusqu'à l'hallucination », mais également comment le mot « n'est qu'un mot ». Le mot brûle, il se consomme « jusqu'à son support » dans sa « bande de voix et de papier », ne laissant que sa cendre. Derrida évoque l'image de la cigarette réduite à des cendres ; prise dans la bouche et consommée par la fumée et le souffle, son support en papier contenant littéralement le tabac, et figurativement le mot. C'est une véritable « poétique du tabac »³ qui touche autant à « l'économie du récit »⁴ qu'à la question du don détaillé par Derrida dans *Donner le temps : la fausse monnaie*. Car le tabac représente une dépense en pure perte, une « pure consommation qui se brûle sans reste »⁵ mais dont il reste

¹ *Ibid.* p. 45.

² *Ibid.* pp. 56-57.

³ Jacques Derrida, *Donner le temps I. La fausse monnaie*, Paris, Galilée, 1991, p. 95.

⁴ *Ibid.*, p. 133.

⁵ *Ibid.*, p. 134.

néanmoins des traces de cette « poétique de la fumerie »¹ : il y a là cendre. Les mots derridiens brûlent d'intensité par la poétique d'un *autodafé* sémiotique², ils consomment leur support, laissant la trace des cendres. Au contraire, à « l'acte de fumer ou d'inhaler, l'expérience, la jouissance et la dépense de ce qui pourrait dire, part en fumée »³ ; les restes brûlants, les cendres du texte de jouissance derridien, sont rendus encore plus puissants, plus fertiles et plus créatifs par le feu qui allume le support de son texte. La cendre comme semence brûlante : n'est-elle pas depuis toujours utilisée comme engrais ? N'est-ce donc pas des cendres que renaît le phœnix ? L'économie textuelle de la jouissance derridienne se lit comme celle de la poétique du tabac : nous le comprenons dans sa consommation, dans sa jouissance, dans ce qui renaît des cendres. La jouissance sémiotique met le texte derridien en circulation. C'est une dépense qui se rapproche de l'économie de la cigarette, sans pour autant évoquer la nature *stimulante* du tabac. De même, si la dépense de la « poétique du tabac » est *gratuite*, celle de la jouissance de l'œuvre derridienne l'est doublement. Le mot qui se consomme « jusqu'à son support » symbolise cette dépense doublement gratuite, brûlé dans une « bande de voix ou de papier » comme une cigarette sémiotique, donnant par ses cendres et par son sacrifice, le mot d'ordre pour une nouvelle économie d'expression philosophique. C'est une dépense gratuite en tant que sacrifice, jouissance et dépense pure, mais c'est aussi une dépense *gratuite* dans la mesure où une nouvelle économie d'expression naît de ses cendres. Le prix que nous payons n'est pas celle de la perte, mais celle de la création. Voyons ainsi comment la jouissance et la dépense sont mises en circulation au sein de l'œuvre derridienne, comme les cendres fertiles d'une semence brûlante.

Enfin, le mot cendre n'est matériel que dans la mesure où celui-ci est une semence, le germe d'une expression, le germe d'un jeu. C'est en prenant le mot physiquement dans la bouche, en soufflant les consonnes et les voyelles du mot qu'elles se brûlent, se consomment, comme l'encens, comme la cigarette, un sacrifice sémiotique par lequel nous transgressons le thétique. Il y a une poésie⁴ dans cette

¹ *Ibid.*, p. 142.

² Évoquons par ceci non seulement le feu métaphorique du texte derridien, mais également la mise à l'écart de son œuvre, les politiques de sa réception et la suppression et le scepticisme avec lesquels certaines ont accueilli son œuvre.

³ Derrida, *Donner le temps I. La fausse monnaie*, *op. cit.*, p. 140.

⁴ Steinmetz voit ici une expression de la puissance poétique de l'œuvre philosophique derridienne renaissante des cendres de la littérature et de la philosophie : « Entre Platon et Mallarmé (...) une histoire a eu lieu », « quelque chose » s'est passé entre la littérature et la philosophie, quelque chose qui allait modifier le statut de l'une et de l'autre. Et d'abord leur position respective en tant que genres

consommation linguistique, où le mot en tant que jeu et en tant que chora sémiotique dévoile sa fécondité, pénétrant le lecteur par l'œil et surtout par l'oreille.

La fécondité poétique de la chora sémiotique que Derrida évoque, et accueille par son écriture poétique était, pour nous, déjà évidente dans « La pharmacie de Platon ». Il nous suffit de se rappeler :

Le sperme, l'eau, l'encre, la peinture, la teinte parfumée, le *pharmakon* pénètre toujours comme le liquide, il se boit, s'absorbe, s'introduit à l'intérieur, qu'il marque d'abord avec la dureté du type, l'envahissant bientôt et l'inondant de son remède, de son breuvage, de sa boisson, de sa potion, de son poison¹.

Le surgissement de la chora sémiotique, véritable jouissance de la qualité poétique du langage, se sent par la structure phonématique, c'est-à-dire par la structure des sons et des rimes, ainsi que par la structure mélodique, le rythme et l'intonation. Mais cette citation relève plus de la simple interjection sémiotique, et de la dislocation du procès significatif. Par l'évocation du « sperme », ce qui « pénètre toujours comme le liquide », nous sommes en face de ce que Derrida décrit dans *Feu la cendre* comme la semence reçue par l'oreille. C'est-à-dire que dans la mesure où la fécondité de la chora sémiotique est présente dans la poétique de l'écriture derridienne, elle s'entend rythmiquement, mélodiquement, enfin de façon auditive. La disjonction entre l'optique et l'otique est à l'origine de la fécondité de la chora sémiotique. Ce que l'œil ne peut pas entendre est effectivement entendu par l'oreille. La pulsion créative du texte derridien repose dans le jeu ainsi lancé par l'intégration de la chora sémiotique. C'est un procès de signification alternative dans une logique qui déplace le thétique, tout en proposant sa propre logique. Ce que nous avons vu dans *Feu la cendre*, où un simple jeu de mots, surgissement du thétique au sein du symbolique, est le point de départ d'un texte qui propose une lecture alternative de l'œuvre derridienne, jouissant ainsi de la poétique et du langage qui s'y retrouvent. Ce n'est pas pour rien qu'au sein de *Glas*, l'œuvre phare de l'expérimentation textuelle entamée par Derrida, nous retrouvons des références constantes à l'érotisme : « Il joue l'érection dans l'être à poil de son écriture »², « telles fleurs apparemment conventionnelles, perles abîmées de couronnes mortuaires, valent déjà

autonomes. La littérature allait en mourir – en procédant à un excès d'elle-même. La philosophie aussi. Mais pour renaître de ses cendres, autrement, un peu mêlée de la littérature » Steinmetz, *Les styles de Derrida*, op. cit., p. 121.

¹ Derrida, *La dissémination*, op. cit., p. 190.

² Jacques Derrida, *Glas*, Paris, Galilée, 1974. p. 81.

leur pesant de sperme et de phallus »¹ et « la jouissance, ici, jouit de la manifestation, du phénomène, de la lumière, de l'essence lumineuse (*lichtwesen*) en tant qu'elle surgit »². Bien que ces trois exemples n'illustrent pas l'amplitude et la constance des références érotisées, ils donnent néanmoins une certaine idée d'une des démarches centrales de *Glas*. Car *Glas* peut, dans ses contre-colonnes hégéliennes et genetiennes, se lire comme l'effervescence de la chora sémiotique dans sa nature pulsionnelle, intégrant deux auteurs qui, mis face à face, n'ont rien en commun mais qui partagent tout de même un flux pulsionnel auquel le texte derridien offre sa place. L'enjeu de *Glas* se récupère ainsi, selon Derrida :

Le grand enjeu du discours – je dis bien discours – littéraire : la transformation patiente, rusée, quasi animale ou végétale, inlassable, monumentale, dérisoire aussi, mais se tournant plutôt en dérision, de son nom propre, *rebus*, en choses, en nom de choses. La chose, ici, serait la glace dans laquelle prend le chant, la chaleur d'une appellation qui se bande dans le nom.³

Enfin, Derrida met non seulement la flagrante sexualité de Genet en jeu face à la raison hégélienne, mais il dévoile aussi un certain engagement théorique chez Genet que nous retrouvons au second degré, et que Genet rend plus explicite dans *L'étrange mot d'...* :

[...] cette langue [le français] comme les autres permet que se chevauchent les mots comme des bêtes en chaleur et ce qui sort de notre bouche c'est une partouze des mots qui s'accouplent, innocemment ou non, et qui donnent au discours français l'air salubre d'une campagne forestière où toutes les bêtes égarées s'emmanchent. Écrivant dans une telle langue – ou la parlant – on ne dit rien. On permet seulement que grouille davantage au milieu d'une végétation elle-même distraite, bigarrée par ses mélanges de pollen, par ses greffes au petit bonheur, par ses chirurgiens, ses boutres, que grouille et que brouille une averse d'êtres ou, si l'on veut, de mots équivoques comme les animaux de la Fable.⁴

Voyons comment Genet souligne le jeu inhérent au langage ; à la place des notions sémiotiques ou même déconstructrices par lesquelles Derrida théorise l'instabilité fondamentale et inéluctable de l'expression, Genet nous donne une vision presque génétique, au sens médical du terme, mais surtout érotisée du champ du jeu. À la place de l'itération, la répétition et la citation que Derrida donne dans *Limited Inc* comme des processus fondamentaux qui sous-tendent cette instabilité

¹ *Ibid.* p. 24.

² *Ibid.* p. 261.

³ *Ibid.* p. 11.

⁴ Jean Genet, "L'étrange mot d'..." dans *Œuvres complètes de Jean Genet* Paris, Gallimard, 1968.

communicatrice, Genet nous présente la partouze. Selon lui, c'est l'accouplement de mots comme des bêtes, leurs frottements, et leur portée linguistique résultante, qui sont l'origine féconde et créatrice de l'équivoque et du jeu. L'image fortement érotisée de la création linguistique que Genet donne repose ultimement sur une conception pulsionnelle de l'expression : nous ne disons rien, nous laissons jouir les mots. C'est dans ce sens que nous pouvons voir comment la lecture de Hegel introduit un érotisme directement textuel, et une expression de la pulsion au niveau théorique, à travers Genet. Nous voyons comment le jeu de mots derridien entre les œuvres de Hegel et Genet introduit une chora sémiotique dont nous pouvons mesurer l'impact pulsionnel et fécond, ainsi que le rôle créateur, tout comme dans *Feu la cendre*. C'est par ces jeux, c'est-à-dire par la chora sémiotique instaurée au sein du discours, par la jouissance textuelle créative, par la libération de la puissance textuelle inhérente à ces deux discours et au langage même, que Derrida est capable de développer les divers arguments philosophiques qu'il réalise dans son texte.

Au moins en partie, considérons donc que c'est la transgression linguistique et politique du langage, et des normes d'expression orthodoxe, qui est à l'origine créative des textes derridiens. Ceci va au cœur non seulement de la conception de la chora sémiotique que Kristeva nous donne dans *La révolution du langage poétique*, mais aussi de l'enjeu de notre étude ici. Car nous cherchons précisément à montrer comment le jeu derridien n'est pas seulement un élément secondaire par rapport aux considérations philosophiques (dans le sens le plus orthodoxe du terme) mais un élément primaire. Un argument que nous pouvons articuler en montrant comment le jeu de mots est à la base même des considérations philosophiques derridiennes : le jeu est le germe poétique et créatif qui sert de véritable aire de lancement de l'œuvre derridienne. Nous pouvons par exemple tracer la genèse poétique de *Glas* encore plus loin, à la lecture des commentaires que Derrida nous offre dans + *R (par-dessus le marché)*, dans le deuxième chapitre de *La vérité en peinture*¹. Derrida y explique le contexte de la citation « glu de l'étang lait de ma mère noyée »² qui apparaît d'abord dans *Glas* mais qui fut par la suite reprise dans un dessin de Valerio Adami, un ami avec lequel il a collaboré sur plusieurs dessins au sujet du livre :

Sol ou abîme du tableau: touchant au fond de la mer, algue très vive et droite, autochtone, ou galère naufragée, épave immobile et monumentale, un vers déjà « cité » dans *Glas*, ici de très haut repêché, entre des guillemets, des

¹ Derrida, *La vérité en peinture*, op. cit.

² *Ibid.* p. 179.

angles, des noires aussi sans portée. Au commencement c'était le premier vers d'un mauvais poème qu'à dix-sept ans j'ai publié dans une petite revue méditerranéenne qui a sombré depuis et dont j'ai abandonné mon seul exemplaire dans un vieux coffre à El-Biar.

Je ne garde, m'en gardant, que la mémoire de cette première ligne, au fond, d'une scène où depuis toujours, j'ai dû savoir comment me donner la mort.

Glas y émerge en morceaux à deux reprises, coupé de lui-même, une fois dans glu, à l'intérieur d'un seul mot, une autre fois inapparent ou inaudible, de lui-même détaché par le chasme entre deux mots : il se lit, se voit écrit ou dessiné, tenu au silence (étang lait, étant redevenu lait, étranglé sans « r », etc.) Ceci n'est pas dans *Glas*, qu'on se reporte par exemple à la page deux cent dix-neuf et dans ses parages.¹

Il y a dans ce passage un lexique persistant de la mer et de la profondeur, mais aussi de ce qui revient des profondeurs. Considérons le mot « abîme », venu du grec ἄβυσσος (*abyssos*) qui signifie littéralement « le fond de la mer », dont l'importance est soulignée par sa répétition nuancée, l'« abîme » pictural qui se répète au « fond de la mer ». Ce lexique se voit également dans l'homophonie entre « vers » et *vert*, mis en jeu par la notion d'une « algue très vive et droite ». Une plante chlorophyllienne essentiellement aquatique, l'algue est littéralement un *vert* déjà cité dans la considération florale que Derrida prêt à Genet dans *Glas*, mais qui évoque aussi la phrase « le vert est ou » que Derrida avait commenté dans « Signature, Événement, Contexte » signifiant la possibilité (et nécessité) du jeu. Mais le mot « vers », dans le contexte de son « très haut repêche », se pose également en tant qu'équivoque, prenant autant la signification poétique qu'animale, un vers étant l'appât factice avec lequel les pêcheurs attirent des poissons. Ceci est rendu encore plus évident par l'image dessinée par Adami d'un poisson-péché², ayant avalé l'hameçon et son vers attaché. Dans la mesure où le vers est le leurre par lequel nous péchons (faisant revenir un poisson à la surface), le vers poétique et ce par lequel la nature pulsionnelle du texte philosophique revient. C'est une poétique du retour ; le retour de ce qui s'abîme dans les profondeurs de la mémoire autobiographique derridienne (le vers « glu de l'étang lait de ma mère noyée » abandonnée « dans un vieux coffre à El-Biar »³), dans les profondeurs de la mer (le poisson d'Adami), et dans les profondeurs du langage de la philosophie même (sa nature fondamentalement pulsionnelle et poétique).

¹ *Ibid.* p. 183.

² *Ibid.*, p. 179.

³ Nous pensons ici également au coffre de Davy Jones qui se trouve au fond de l'océan.

Bien qu'à l'époque où Derrida a écrit ce premier vers du *mauvais* poème, il est fortement possible qu'il n'imaginait pas la pleine ampleur de la production textuelle dans laquelle il allait s'engager dans le futur ; nous retrouvons néanmoins les éléments fétiches de la poésie de *Glas* : les consonnes *g* et *l*. Nous voyons aussi le jeu de mots naissant « étang lait » qui devient, selon Derrida, *étranglé*. Au sein du jeu textuel de *Glas*¹ cette phrase est d'une importance capitale, elle sous-tend la créativité par laquelle l'œuvre naît : elle porte en lui, comme Derrida le souligne, la pensée « consonante », qui est le germe de *Glas*. De cette façon, nous voyons clairement comment la transgression de la sémiotique au sein du symbolique anime la formation de la pensée derridienne. Kristeva identifie la transgression du thétiq ue avec la poésie de Mallarmé et Lautréamont, mais nous le retrouvons également au sein du texte philosophique derridien et même dans le vers de ce poème publié il y a des années en Algérie, abandonné « dans un vieux coffre à El-Biar » mais qui s'est retourné un beau jour pour fleurir au sein de *Glas*. C'est ce procès de transgression et d'innovation créative et expressive, compris comme la libération et la mobilisation du domaine du sémiotique que Kristeva décrit en termes de chora sémiotique.

Kristeva explique ainsi la créativité fondamentale qui anime la chora sémiotique à travers la transgression du thétiq ue et de l'orthodoxe :

Cette effraction n'est pas une position ; loin d'être thétiq ue, loin de relever la « doxa originaire » par un mouvement en spirale synthétique et dans le mouvement d'exhaustion de la vérité qui poursuit le savoir absolu hégélien, la transgression dont il s'agit brise le thétiq ue, la fissure, le comble de vides et ne se sert de son dispositif que pour retirer les « restes des premières symbolisations » et pour les faire « raisonner » dans la chaîne symbolique.²

Parlant de l'explosion « du sémiotique dans le symbolique », elle souligne la façon dont la transgression du thétiq ue n'est pas seulement une prise de position immobile, comme nous l'avons vu dans le texte derridien. La transgression est une véritable redistribution des forces, elle n'est pas simplement une contre force négative qui prend position contre l'économie de l'expression orthodoxe. Elle souligne le *procès* de signification introduit par la chora sémiotique : bien que la transgression brise le thétiq ue, ce n'est pas pour la réorganiser synthétiquement dans un effort qui vise à récupérer le savoir absolu hégélien. Notons toutefois que dans *Glas*, Derrida joue sur

¹ Notez que nous retrouvons les consonnes fétiches *G* et *L* au sein du titre même de *Glas* mais aussi dans les noms propres de Hegel et Genet.

² Kristeva, *La révolution du langage poétique*, op. cit. p. 68.

la notion du savoir absolu, qu'il abrège en SA (Savoir Absolu) jouant ainsi sur l'homophonie qu'il trouve entre *SA* en tant qu'abréviation, *sa* en tant que déterminant, ainsi que *ça* en tant que pronom démonstratif singulier, et *ça* en tant que terme psychanalytique. Rappelons que SA est également reconnu comme l'abréviation de la *Société Anonyme*, et que dans *Limited Inc*, Derrida joue sur la proximité phonétique de Searle¹ et SARL (Société à Responsabilité Limitée) : il est possible que SA joue encore. Contre le savoir absolu comme position statique, Derrida propose une poétique jouissante qui souligne les glissements qui sous-tendent l'expression et le jeu. Enfin, le procès de signification inauguré par la chora sémiotique vise à prendre les « premières symbolisations » pulsionnelles libérées par le mouvement transgressif, et à les mobiliser. Elles sont mises en jeu afin d'articuler un dispositif signifiant qui n'est pas un système de signification clos, mais qui reste ouvert. C'est une mécanique de signification, un espace de possibilité en tant que véritable *chora* (dans le sens grec), qui, par les échos poétiques, homonymiques et polyphoniques, c'est-à-dire par le jeu lui-même, fait raisonner et *résonner* ces « premières symbolisations ». Tant Kristeva, que Derrida, et les poètes dont il est question dans *La révolution du langage poétique*, sonnent le glas du savoir absolu et de l'expression orthodoxe.

À l'opposition entre le symbolique et la sémiotique, sur laquelle se fonde la notion du procès signifiant de la chora sémiotique, nous pouvons ajouter une deuxième opposition clé, celle entre le géno-texte² et le phéno-texte. Ceci se remarque davantage à la lumière de la distinction entre la chora sémiotique, le symbolique et révélant le fonctionnement d'un texte³. Le géno-texte, comme Kristeva le définit, comprend tous les processus sémiotiques, c'est-à-dire « les pulsions, leurs dispositions, le découpage qu'elles impriment sur le corps, et le système écologique et social qui entoure l'organisme : les objets environnants, les rapports pré-œdipiens aux parents »⁴ ainsi que « le surgissement du symbolique », compris comme « l'émergence de l'objet et du sujet, [et] la constitution des noyaux

¹ C'est à J.R. Searle, philosophe anglophone, que Derrida a écrit le deuxième essai de *Limited Inc*.

² Notons que géno-texte relève du mot génotype, qui indique l'ensemble de l'information génétique d'un individu et ainsi rappelle un certain champ lexique de la fécondité (textuelle) que Kristeva partage effectivement avec Genet et avec Derrida.

³ Kristeva, *La révolution du langage poétique*, *op. cit.* p. 83.

⁴ *Ibid.*

de sens relevant d'une catégorialité : champs sémantiques et catégoriels »¹. Ceci se ressent par le « dispositif phonématique »², l'accumulation et répétition des phonèmes, rimes, etc. ainsi que par le dispositif « mélodique », marqué tant par l'intonation que par le rythme, etc. Le géno-texte, comme Kristeva le propose, est « le seul transport des énergies pulsionnelles organisant un espace où le sujet n'est pas *encore* une unité clivée qui s'estompera pour donner lieu au symbolique, mais où il s'*engendre* comme tel par un procès de frayage et de marques sous la contrainte de la structure biologique et sociale »³. Si le géno-texte, en tant qu'espace organisé par les énergies pulsionnelles, est le lieu de la chora sémiotique, c'est aussi un espace vital : le texte est aussi vivant que son sujet. C'est-à-dire que pour Kristeva, la notion de la chora sémiotique, du géno-texte, enfin celle du procès signifiant entier, repose et sur le développement du texte même, et sur le développement de l'individu. Ce qui est bien évident, et Lacan le souligne aussi, c'est que l'apprentissage du langage a une influence très forte sur la construction psychique de l'individu, à la fois en ce qui concerne la formation et l'évolution des relations parentales, et en ce qui concerne les relations entre l'individu et la société. D'un certain point de vue, tout est effectivement une question de Loi ; d'abord la possibilité de sa compréhension, mais surtout la façon dont la Loi, comme la barrière théorique, marque la fin du jeu sémiotique que Kristeva associe à l'état pré-œdipien. Ce même schéma se retrouve à peu près chez Lacan, qui associe *lalangue* avec ce langage désinhibé, ou plutôt libre, qui n'est pas (encore) soumis à la logique et aux règles de la Loi, mais qui donne lieu éventuellement à la *langue* commune. Nous avons jusqu'ici évité, chez Lacan autant que chez Kristeva, la question de l'apprentissage linguistique qui structure fortement les relations entre l'individu et la langue à travers le carrefour des relations parentales et sociétales. Or nous avons volontairement évité toute question sur la psychologie personnelle qu'une telle question peut impliquer. Il n'est pas question pour nous de mettre Derrida en analyse, bien que nous pouvons frôler la relation qu'il a envers le langage à travers des œuvres comme *Le monolinguisme de l'autre*⁴ (dans laquelle Derrida décrit qu'il n'avait qu'une langue et que cette langue, française, n'était pas la sienne), ou à travers ses nombreux écrits qui incorporent les éléments autobiographiques détaillant le milieu de sa jeunesse en Algérie. La biographie de

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ Jacques Derrida, *Le monolinguisme de l'autre ou la prothèse d'origine*, Paris, Galilée, 1996.

Benoît Peeters¹ est encore plus claire sur ce point. Pourtant, même si cette thèse souligne la nature politique de son écriture et de son style, mettant ainsi l'accent sur « le système écologique et social qui entourent l'organisme », et sur les contraintes « de la structure biologique et sociale » dans lesquelles Derrida vivait et publiait, c'est-à-dire l'université, nous ne tentons pas une analyse de *l'homme*, mais une analyse de ses *textes*. Cela dit, nous nous intéressons bien évidemment à l'effet que le texte produit sur le lecteur, et comment la nouveauté du système de signification philosophique que Derrida nous propose dans le style de son écriture et à travers les jeux de mots, affecte les lecteurs. Nous nous intéressons fortement à ce que Kristeva décrit comme étant *le sujet en procès* et qui, comme nous allons le voir, implique à la fois la remise en question de la signification textuelle et, de la même façon, la remise en question de la signification « personnelle ».

Enfin, pour Kristeva, le génotexte est *un procès* en soi « qui tend à articuler dans des structures éphémères [...] et non-signifiantes » les dyades pulsionnelles, ainsi que le continuum corporel et écologique, l'organisme social et les structures familiales traduisant les contraintes du mode de production, et les matrices de l'énonciation qui donnent lieu à des « genres » de discours, ou à des « structures psychiques »². Ce procès que Kristeva appelle géno-texte, comme étant « la base sous-jacente au langage », s'oppose à cette fonction communicative du langage décrite en termes linguistiques de la compétence et de la performance qu'elle nomme *le phéno-texte*. Si le géno-texte peut être décrit en termes topologiques, le phéno-texte est plutôt décrit en termes algébriques³, obéissant aux règles de la communication (relevant ainsi de l'orthodoxie). Si, comme nous le détaille Kristeva, « le procès de la signifiante comprendra alors le géno-texte comme le phéno-texte »⁴, sachant qu'il faut toutefois passer par le langage afin de mettre une telle signifiante en œuvre, nous devons constater que « toute pratique signifiante n'embrasse pas la totalité infinie du procès »⁵. Ceci est dû à des contraintes multiples, sociales autant que politiques, qui ont retenu, et qui, d'une certaine mesure, et dans d'autres formes, retiennent encore la libre exploration de l'expression. Dans le contexte de notre étude, les polémiques successives autour de l'œuvre de Derrida (et surtout en ce qui

¹ Peeters, *Derrida, op. cit.*

² Kristeva, *La révolution du langage poétique, op. cit.* pp. 83-84.

³ *Ibid.* p. 84.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.* pp. 84-85.

concerne notre sujet précis : le jeu de mots) témoignent de la forme que ces contraintes peuvent prendre à l'heure actuelle. Selon Kristeva, face à ces limitations de l'exploration textuelle « seuls certains textes littéraires d'avant-garde arrivent à parcourir l'infinité du procès, c'est-à-dire à atteindre la *chora* sémiotique qui modifie les structures linguistiques »¹. De cette façon, nous pouvons penser aux œuvres de Joyce et de Mallarmé que Kristeva considère comme l'exemple des textes arrivant à « parcourir l'infinité du procès ». Ceci renforce la conviction de notre prise de position initiale : l'œuvre derridienne est étudiée ici en termes plus *littéraires* que philosophiques, même si d'un certain côté, l'aboutissement de notre étude est de retrouver une logique ou un système de pensée, voire une philosophie d'expression, derrière les phénomènes littéraires. Toutefois, il s'agit de montrer les effets, et les affects émergeant du littéraire dans l'œuvre de Derrida et de comprendre comment et avec quel sens ces textes arrivent à « parcourir l'infinité du procès ». Enfin, dans le procès de la signifiante en tant qu'articulation duale du géno-texte et du phéno-texte, la *chora* sémiotique est ce qui permet la modification des structures linguistiques, permettant, à l'instar du jeu de mots au sein du texte derridien, une modification et une mobilisation du procès embrassant le « flux pulsionnel »².

C'est en ceci, par la transgression qui se marque par le surgissement de la pulsion, par « cette sémiotisation du symbolique », que la *chora* sémiotique « représente ainsi l'afflux de la jouissance dans le langage »³. Plus précisément :

Ce sera donc en fissurant cet ordre [symbolique], en le coupant, en changeant le vocabulaire, la syntaxe, le mot même, en dégageant sous eux la pulsion telle que la porte la différence vocalique ou kinésique, que la jouissance s'introduira à travers l'ordre socio-symbolique.⁴

Mais, comme nous le rappelle Kristeva, la jouissance est également associée au rejet, une question théorique qui l'occupe longuement dans la deuxième section des préliminaires théoriques de *La révolution du langage poétique*. Car la *chora* sémiotique, bien qu'elle articule une certaine négativité dans sa transgression du thétiq, ne fait pas de cette négativité une position fixe. Au lieu de nous amener à une position dialectique, la réfection du thétiq que la *chora* sémiotique entreprend est une mobilisation, voire une redistribution que nous pouvons considérer comme

¹ *Ibid.* p. 85.

² *Ibid.*

³ *Ibid.* p. 77.

⁴ *Ibid.*

un « rejet de la négation symbolique »¹. Ainsi, nous retrouvons, au sein de la chora sémiotique et de sa redistribution du procès de signification, le même *mouvement* qui marque la structure topologique de la jouissance lacanienne autour de l'objet petit a. Dans les deux cas, nous retrouvons le refus d'une structure dialectique, ce qui s'articule chez Kristeva comme la réfection d'un équilibre entre le symbolique et la sémiotique (qui aurait été ainsi refoulée), et qui, en termes lacaniens, correspond à un refus du principe du plaisir. Toutefois, nous arrivons, par ce refus, à la libération de la charge pulsionnelle au sein du texte et la mise en œuvre d'une jouissance. Enfin, il est important de noter comment les structures que Kristeva propose nous permettent de reconstruire une véritable logique du plaisir textuel. C'est-à-dire que dans la mesure où le *jouis-sens* lacanien, relève de la logique du plaisir et du plaisir de la logique, nous retrouvons, dans la *chora* sémiotique, une articulation de cette logique, comprise en termes du procès de signification et en termes de jouissance.

Kristeva évoque un autre parallèle entre la jouissance lacanienne et la chora sémiotique en tant que jouissance textuelle, celle de la relation entre la jouissance et la « pulsion de mort ». Pour Lacan, la « pulsion de mort » est intrinsèque à la jouissance ; il en va de même pour Kristeva :

Si le retour du rejet pour corrompre le symbolique et avec lui la sublimation, dans les textes modernes, témoigne de la pulsion de mort, d'une destruction du vivant en même temps que du sujet, comment négliger la jouissance que recèle cette « agressivité », cette « composante sadique » ? La jouissance de la destruction (ou si l'on veut, de la « pulsion de mort ») dont le texte est la manifestation à travers le langage, passe par un désenfouissement de l'analité refoulée-sublimée².

Si nous comprenons « l'analité refoulée-sublimée » en termes de pulsion et du sémiotique, avec laquelle Kristeva les associe, nous voyons encore une fois comment, et à quel point, le procès significatif de la chora sémiotique implique le dévoilement constant des éléments refoulés au-dessous du symbolique. Soulignons également le fait que les textes de Mallarmé et de Lautréamont (ou, dans le contexte de notre étude, de Derrida) sont des « manifestations à travers le langage » de cette jouissance de la destruction qui est la chora sémiotique. Ceci ne s'accomplit pas sans une certaine violence :

¹ *Ibid.* p. 150.

² *Ibid.* p. 136-137.

Ce que nous désignons par *rejet* n'est rien d'autre que le mode sémiotique de cette agressivité permanente, et la possibilité de sa *position*, donc de son *renouvellement*. S'il est destructeur, « pulsion de mort », le rejet est le mécanisme même de la relance, de la tension, de la vie ; tendant vers un état d'égalisation de la tension, d'inertie et de mort, il *perpétue* la tension et la vie.¹

Vu ainsi, le rejet est la première impulsion vers une agressivité mouvementée qui sous-tend le renouvellement du procès de la signifiante. Les parallèles de cette vision de la jouissance textuelle et ce que nous avons vu au sein de l'enseignement lacanien, se ressentent à nouveau. La structure bouclée de la jouissance lacanienne qui tourne autour de l'objet *a*, se retrouve ici, là où Kristeva met l'accent sur la nature *mobile* de la jouissance et la façon dont cette mobilité pulsionnelle aboutit à un renouvellement constant. C'est ce dynamisme qui maintient la tension entre le poétique et le philosophique, entre la sémiotique et le symbolique, entre une expression orthodoxe et une expression qui progresse vers l'avant-garde, que nous retrouvons autant dans les textes derridiens que dans ceux de Mallarmé et Lautréamont.

Le rejet peut aussi se penser en termes d'hétérogénéité, comme nous le dit Kristeva, « le texte est une *pratique* de rejet, la pratique ayant la *contradiction hétérogène* pour moment fort et la *thèse signifiante* pour condition nécessaire »². Cette contradiction hétérogène, à la fois un rejet de l'homogénéité orthodoxe, et un rejet qui s'articule de façon multiple (étant hétérogène en soi) est le moment capital de la mise en œuvre de la chora sémiotique au sein du texte. L'intégration de la contradiction hétérogène au sein du texte derridien se lit par la multiplication des sens parallèles (et paradoxaux), et par les multiples refus à l'université ainsi qu'à l'économie d'expression. Enfin, nous pouvons dire que cette intégration passe primordialement par le jeu de mots, ce que nous considérons effectivement comme l'incarnation de la chora sémiotique au sein du texte derridien.

Ainsi articulée, la contradiction hétérogène pénètre ou côtoie le discours critique – représentant d'une pratique sociale révolutionnaire, et lui restitue son moteur : le rejet, la contradiction hétérogène, la jouissance dans la mort, que, sans cela, la pratique sociale elle-même a tendance à refouler sous des visions unitaires et technocratiques du sujet.³

¹ *Ibid.* p. 137.

² *Ibid.* p. 167.

³ *Ibid.* p. 171.

Ce que nous voyons ici, encore une fois, c'est l'engagement social et éventuellement politique de l'expression derridienne dans la mesure où il met en œuvre, une pratique textuellement révolutionnaire, au sein de la philosophie. C'est en embrassant les notions de chora sémiotique et de procès de signification, que nous pouvons restituer à cette révolution du langage philosophique le parcours de son *jouis-sens*. C'est aussi à travers notre étude que nous privilégions l'optique hétérogène instaurée par Derrida afin d'éviter cette tendance refoulante qui vise à l'unification de l'œuvre derridienne, en tant que *sujet d'étude*, sous le signe de tel ou tel concept philosophique. Nous jouons ici délibérément sur la définition du sujet comme il est représenté dans une œuvre et en tant que personne et siège de la pensée. Car il faut se rappeler que, pour Kristeva, comme nous l'avons noté, la question du procès signifiant ne s'applique pas seulement au texte et à ce qu'il représente, mais également au sujet comme siège de la pensée textuelle. Ainsi, nous nous intéressons à l'effet de l'expression derridienne, à la façon dont il peut influencer la pensée de ses lecteurs, comment le sujet, par la mise en procès de la chaîne signifiante, est lui-même aussi mis en procès.

Le texte comme pratique signifiante pointe vers la possibilité – qui est une jouissance – d'un *sujet parlant sa mise en procès dans l'action*. En d'autres termes et inversement, il restitue à la pratique « muette » la jouissance qui la constitue, mais qui ne devient jouissance qu'à condition d'être à travers le langage.¹

ii) Le sujet en procès

Si, dans *La révolution du langage poétique*, Julia Kristeva introduit la notion fondamentale d'un procès de signification qui remet le sujet textuel en question, c'est à propos de l'œuvre d'Antonin Artaud dans *Le sujet en procès*², qu'elle l'articule davantage. Le sujet en procès est un élément fondamental de la chora sémiotique, articulant le double effet de la sémiotisation du langage sur le sujet, vue comme la personne en tant que siège de la pensée. De la même façon, la notion du *procès* révèle le double jeu qui souligne ce processus de sémiotisation ainsi que l'interrogation conséquente du sujet. Le sujet est mis en procès : il est autant inscrit

¹ *Ibid.* p. 185.

² Kristeva, *Polylogue*, *op. cit.*

dans le processus de signification que mis en examen. Soulignons l'interface entre la chora sémiotique et le sujet en procès selon la « tentative intra-théorique à conséquences idéologiques » et l'« invasion de la neutralité théorique positiviste par l'expérience même du sujet de la théorie » que Kristeva détaille dans son article « Le sujet en Procès ». Cet article était d'abord publié dans *Artaud*¹ en 1973, issu du Colloque du Centre culturel international de Cerisy-la-Salle du 29 juin au 9 juillet 1972. Repris par Kristeva dans *Polylogue* en 1977, l'article forme le troisième chapitre d'un recueil de ses travaux, étalés sur des années, portant sur l'analyse des diverses pratiques de symbolisation, ciblant la question du sujet. L'enjeu de l'article porte sur l'expérience d'une pratique textuelle où le sujet en tant que sujet unaire, (c'est-à-dire le sujet « comme unité clivée »² tel que la psychanalyse lacanienne le présente), se voit « mis en abyme, liquéfié, excédé par ce que nous appelons le « *procès de la signifiante* »³. Dans le contexte de l'œuvre artaudienne, Kristeva précise que :

Ce réseau pulsionnel, qu'on pourra lire par exemple à travers les bases pulsionnelles des phonèmes non sémantisés d'un texte d'Artaud, représente (pour la théorie) *le lieu mobile-réceptacle du procès*, qui prend la place du sujet unaire.⁴

C'est donc la chora sémiotique qui déplace le sujet unaire et le met en procès. Une autre économie d'expression s'installe, fonctionnant « à partir de la réitération de la rupture », par « une multiplicité des re-jets qui assurent le renouvellement à l'infini »⁵. Car le sujet « n'est pas un procès » en soi, mais plutôt « un atome [...] en relation avec d'autres à l'intérieur du procès objectif »⁶. Le sujet n'est pas donc une unité extérieure, mais plutôt un élément (atomique) qui dépend du texte et qui se transforme en fonction de l'évolution du procès de signifiante. Nous pouvons dire que c'est en ceci que le texte porte son affect.

Dans un tel contexte, formé depuis le XIXe siècle, c'est à l'« avant-garde artistique » qu'incombe d'exemplifier le renversement matérialiste de ce procès de la négativité qui dissout l'unité subjective. À travers une pratique spécifique qui touche le mécanisme même du langage (chez Mallarmé, Joyce, Artaud) ou les systèmes de reproduction mythiques ou religieux (Lautréamont, Bataille), l'« avant-garde littéraire » présente à la société – ne

¹ Philippe Sollers et al., *Artaud*, 10-18, Paris, Union générale d'éditions, 1973.

² Kristeva, *Polylogue*, *op. cit.* p. 55.

³ *Ibid.* p. 56.

⁴ *Ibid.* p. 57.

⁵ *Ibid.* p. 58.

⁶ *Ibid.*

fût-ce que dans ses coulisses – un sujet en procès, s’attaquant à toutes les stases d’un sujet unaire.¹

Nous avons déjà vu, et nous continuerons de voir, que la pratique derridienne du jeu de mots agit à travers ce que Kristeva décrit comme le mécanisme du langage. C’est à partir de là, dans la jouissance textuelle, que nous pouvons, dans une certaine mesure, compter Derrida parmi l’« avant-garde littéraire ». Or, ce que Derrida nous présente est une vision de l’« avant-garde philosophique » qui travaille tant sur le texte en termes traditionnels, c’est-à-dire en termes conceptuels, qu’en termes excentriques. Cette excentricité, dont témoigne l’économie d’expression alternative du texte derridien, problématise fortement la notion du sujet philosophique du texte derridien. Car à la place du sujet unaire, nous avons un sujet *mobile*, non soumis à la loi et à la censure sociale. Le sujet en procès s’exprime donc librement à travers une « économie pulsionnelle »² ce qui entraîne une certaine « modification du rapport entre le sujet et le dehors »³. La mobilité du sujet s’inscrit à plusieurs reprises dans *La contre-allée* et que Derrida illustre nettement dans sa lettre du 26 septembre 1997 à Cathérine Malabou envoyée depuis Villanova près de Philadelphie :

Départ demain pour New York, après une rencontre sur *Postmodernism and Religion* (deux choses qui me sont étrangères, vous le savez, mais ils me trouvent partout entre les deux, vous le savez aussi, il faut s’y faire, se débattre, tout cela va très vite. Mon athéisme progresse dans les églises, toutes les églises, vous comprenez ça, vous ?). Ici, c’est une université augustinienne. M’y sens mieux que dans d’autres départements de philosophie, et mon ami Caputo y est pour quelque chose [...].

Je voulais ajouter ceci, depuis ma dernière carte, en continuant de vous lire, trois ou quatre choses : 1. Si je fais tout pour faire sortir de sa route, pour mettre en déroute ce que vous appelez si bien « la métaphysique du voyage », c’est en tremblant. Un tremblant auquel rien n’échappe et que rien ne précède. Il ne fait pas vibrer seulement une coque, il est mon corps de voyage, mon corps propre itinérant. Je tremble tout le temps. 2. Ce que j’avais surnommé dans une lettre, je crois, l’inamovible *ici même* de quelque immobilité sans fin, cela ressemble bien à la vérité de votre « l’origine ne voyage pas ». Et pourtant si, la mienne si, tout de même, je la fais voyager, à moins qu’elle ne m’invite, elle, au voyage. 3. « Arriver dans dériver », c’est fort mais vous tendez le fil avec une rigueur inflexible dont je me sens pas capable. 4. Enfin, surtout, le plus « voyageur », je dirais presque le « pigeon voyageur » de ce que j’écris, c’est justement *que* j’écrive. Je m’explique. Ma « pensée » (si !!! vous pouvez rire), mon expérience, je devrais dire mon appréhension du voyage, on ne les partagera pas « avec » moi (« voyager avec ») dans les lieux où, sur un mode ou un autre, j’en parle, du voyage, là

¹ *Ibid.* p. 61.

² *Ibid.* p. 67.

³ *Ibid.* p. 68.

où je traite le thème du voyage et autres motifs associés (la métaphore, le mouvement, le *fort/da*, le *va* et le *viens*, la multiplicité des langues, des cultures, des politiques, avec noms de villes et de pays, etc.), ni là où je voyage « dans la vie » d'un bout au monde à l'autre, non, mais là où *j'écris*, et, dans le « cœur » de l'écrit, là où tout s'avance, tout se met en branle dans l'imminence d'un événement imprévisible dont l'arrivée arrêtera, *du dehors*, la forme de l'écrit, sa censure décisive. Passivement signée. Du dehors, c'est-à-dire là où aucun « performatif », même, ne produira l'événement, ni une « toute-puissance de la pensée ».¹

Cette lettre est paradigmatique de la mobilité du sujet derridien. Il évoque d'abord un de ses nombreux voyages à New York, soulignant la mobilité *littérale* du sujet, ce qui est, après tout, un des éléments clé de cet ouvrage, édité par *Louis Vuitton* (la célèbre maison de maroquinerie) au sein de la collection *Voyager avec...* Ses nombreux voyages se déclinent à travers l'œuvre, comme en 1984 quand il a entamé une suite des voyages et de conférences, et publiait une série de livres importants. Ce fut pour lui « l'année de calcul », où il a le plus voyagé, le plus écrit :

Yale, New York, Berkely, Irvine, Cornell, Miami, Ohio, Tokyo, Francfort, Toronto, Bologne, Urbino, Rome, Seattle, Lisbonne, *Mémoires pour Paul de Man* – qui venait de mourir, en décembre 83, et qui donc ne vint plus jamais m'attendre à Kennedy avec Hillis, comme d'habitude – *Psyché* (la conférence), *No apocalypse, not now*, *Ulysse gramophone*, *Schibboleth*, *Lecture de droit de regard*, le texte pour *les Immatériaux* de Lyotard, etc.²

De tels voyages ont un fort effet sur son œuvre, et sur sa réception. La mobilité du sujet derridien est un élément essentiel de l'œuvre derridienne, dans « le *va* et le *viens*, la multiplicité des langues, des cultures, des politiques, avec noms de villes et de pays », son poétique s'articule. Comme un « pigeon voyageur » il porte un texte avec lui, une écriture errante qui se lis ici et là, qui se décline dans les contextes divers et les pays et cultures différentes. Mais Derrida passe aussitôt du voyage littéral au « voyage métaphysique » : « Si je fais tout pour faire sortir de sa route, pour mettre en déroute ce que vous appelez si bien « la métaphysique du voyage » ». Car Catherine Malabou propose un voyage à travers l'œuvre derridienne dans « L'écartement des voies : dérive, arrivée, catastrophe ». Elle tisse, par son choix et par sa présentation d'extraits des textes derridiens, l'expérience autant que la pensée du voyage³. À ceci, Derrida, en voyage lui-même, ajoute les commentaires par carte

¹ Derrida et Malabou, *La contre-allée*, op. cit., p. 99.

² *Ibid.*, p. 205.

³ *Ibid.* Quatrième de couverture.

postale et par lettre, déstabilisant (ou déroutant même) le trajet pris par Malabou, brouillant les pistes qui permettront l'atterrissage du sujet, afin qu'il soit toujours remis en jeu. C'est-à-dire que le sujet, celui de « la métaphysique du voyage », est constamment remis à sa mobilité ; dérouté tantôt par les lettres derridiennes que par les extraits de ses textes avec lesquelles Malabou tisse ce champ de voyage.

Mais Derrida passe aussitôt de la métaphysique, c'est-à-dire de l'universalité de la philosophie à la particularité de son état tremblant de voyageur, « [le tremblant] est mon corps de voyage, mon corps propre itinérant », traversant une modification du rapport entre le sujet philosophique et le dehors. Il déploie un lexique du voyage, l'itinérant étant celui qui se déplace dans ses fonctions, celui qui part de lieu en lieu en prêchant la doctrine. C'est une belle image, Derrida, le prêcheur itinérant de la doctrine déconstructiviste. Toutefois, il propose un voyage entre l'universel et le particulier qui entre ainsi dans le hors scène du texte philosophique, c'est-à-dire dans le poétique, le littéraire et le récit autobiographique. Voyager avec Derrida, c'est surtout prendre en compte son récit autobiographique, qui anime tant de ses œuvres, mais qui n'est pas, comme nous pourrions penser, une origine *fixe*, une origine qui « ne voyage pas ». Au contraire, comme le dit Derrida à propos de son origine : « Et pourtant si, la mienne si, tout de même, je la fais voyager, à moins qu'elle ne m'invite, elle, au voyage. » Cette *origine*, qu'il avait « surnommé dans une lettre, je crois, l'inamovible *ici même* de quelque immobilité sans fin » voyage sans fin, il la fait voyager avec lui. Cette origine n'est rien d'autre que sa relation à la langue française telle qu'il le détaille dans *Le monolinguisme de l'autre ou la prothèse d'origine*¹. La langue française, ce monolinguisme ; c'est lui, et ça voyage avec lui, et ça le fait voyager, tant littéralement que figurativement. D'une autre façon, Derrida fait voyager la langue, à travers les étymologies grecques et latines, le jeu et la poétique de son expression : avec lui, nous traversons les profondeurs de la langue pulsionnelle et sémiotique. Le sujet derridien se fixe alors à une origine mobile, se met en procès à travers un itinéraire linguistique, philosophique et littéral, qui le transforme en *lieu mobile-réceptacle du procès*.

Ce que nous partageons « avec » Derrida n'est pas l'expérience du voyage (même si nous pouvons songer à une certaine forme de partage à travers les œuvres

¹ « Tu perçois du coup *l'origine* de mes souffrances, puisque cette langue les traverse de part en part, et le lieu de mes passions, de mes désirs, de mes prières, la vocation de mes espérances. » Derrida, *Le monolinguisme de l'autre ou la prothèse d'origine*, *op. cit.*, p. 14. Nous soulignons.

comme *La contre-allée*), son appréhension, ou les lieux du voyage, mais plutôt son écriture. Avec Derrida nous partageons, comme lieu créatif, l'endroit là où *il écrit*, c'est-à-dire le « cœur » battant de son écriture qui fait preuve d'une mobilité qui n'est pas sans risque. C'est ce risque qui anime en quelque sorte son écriture, qui à son tour se « met en branle dans l'imminence d'un événement imprévisible dont l'arrivée arrêtera, *du dehors*, la forme de l'écrit, sa censure décisive ». C'est également par l'écriture que Derrida établit une nouvelle relation entre son sujet philosophique et le dehors, par l'autobiographie, par la poétique et éventuellement par les risques qui viennent avec la transgression et la jouissance. Tout ceci passe par la puissance de l'écriture et son sujet mobile, tantôt autobiographique, tantôt métaphysique, tantôt poétique comme nous retrouvons obliquement dans cette lettre, jouant sur qui fait voyager et comment (lui, l'écriture, la métaphysique, l'origine).

Enfin, considère aussi ce que Derrida nous dit dans « Hors livre » à propos de la notion problématique de l'introduction et qui souligne la conception fondamentale du rapport entre le sujet derridien et son dehors :

[...] une conception « moderne » du texte ou de l'écriture : rien ne précède absolument la généralité textuelle. Il n'y a pas de préface, pas de programme ou du moins tout *programme* est-il déjà *programme*, moment du texte, reprise par le texte de son extériorité même.¹

L'œuvre derridienne comme sujet en procès évoque à la fois une mobilité subjective, mais également une très forte reconsidération de ce qui constitue le dehors du sujet philosophique. Il n'y a pas, bien sûr de « hors-texte », mais plus concrètement, dans le « Hors Livre », Derrida montre comment l'introduction d'un ouvrage philosophique, - il parle de Hegel, qui ne fait pas *stricto sensu* partie de l'œuvre -, définit néanmoins la structure fondamentale du texte, et fait donc partie du texte. La conception derridienne du texte se base sur la « reprise par le texte de son extériorité même ». Cette question se reprend clairement en termes littéraires et poétiques au sein de la vaste majorité de ses textes, et c'est aussi un élément clé de sa méthode analytique, qui fait rentrer du « dehors » un détail textuel qui détermine alors sa lecture intégrale. De cette façon, entre « le hors texte » et le texte, et entre la littérature et la poétique, Derrida met le sujet constamment en *voyage* vers (et à travers) son « dehors ».

¹ Derrida, *La dissémination*, *op. cit.*, p. 29.

Mais il y a également un autre sens que nous pouvons prêter au sujet mobile de l'œuvre derridienne. Le sujet n'est pas seulement mobilisé en termes de voyage, mais également en termes plus théoriques – le sujet derridien est lui-même changeant. Quel est donc le sujet derridien ainsi mis en procès ? C'est d'abord le sujet comme *ce dont nous parlons* – notant la multiplicité, l'hétérogénéité, et la mobilité du sujet derridien ainsi compris. Ceci se voit surtout thématiquement, en ce qui concerne les questions de *grammatologie*, littérature, politique, poétique, histoire, terrorisme, éthique, et aussi métaphysique auquel il touche, pour ne nommer que quelques aspects de sa vaste œuvre. Enfin, la diversité des *sujets* derridiens, compris dans ce sens, est évidente.

Nous pouvons également voir comment le sujet, compris comme *la personne en tant que siège de la pensée* est mobilisé au sein de l'œuvre derridienne. Derrida se présente à la fois comme un sujet philosophique, mais également comme un poète. Il est toutefois, au sein de son texte, une figure du jeu jouant avec les éléments propres du sujet philosophique et littéraire, mais également avec un ton parfois moqueur – ce qui est mis en évidence dans sa réponse à John Searle dans *Limited Inc.* Or, d'une certaine façon, le sujet derridien est déjà toujours en procès, il se décrit dans *Le monolinguisme de l'autre* comme « *aphasique* », se demandant s'il n'écrit pas précisément pour cette raison¹. Étant « jeté dans la traduction absolue, une traduction sans pôle de référence, sans langue originaire, sans langue de départ »², le sujet derridien cherche à inventer une forme d'expression originale, qui lui est propre : « il s'érige même comme désir de reconstituer, de restaurer, mais en vérité d'inventer une *première langue* qui serait plutôt une *avant-première langue* destinée à traduire cette mémoire [avant même l'ipséité d'un *je-moi*] »³. Le processus de cette traduction et de cette invention linguistique est celui du sujet derridien en tant que sujet en procès. Il met la langue en question afin de chercher une expression alternative, son œuvre étant le fruit de ses expériences philosophiques et, surtout, poétiques. Le fait que Derrida, avec son invention, cherche à remonter vers cette *avant-première langue* d'avant « l'ipséité d'un *je-moi* », reflète sa volonté de faire surgir le sémiotique au sein du symbolique. Le procès de traduction et d'invention qu'il nous décrit, cherche à remonter l'expression textuelle à un moment antérieur à la loi qui instaure l'unité

¹ Derrida, *Le monolinguisme de l'autre ou la prothèse d'origine*, op. cit. p. 117.

² *Ibid.*

³ *Ibid.* p. 118.

clivée du sujet et « l'ipséité d'un *je-moi* ». Ceci reflète ce que Kristeva constate dans « Le sujet en procès », et de ce fait, nous pouvons considérer le sujet derridien comme :

[...] un sujet en procès qui arrive – pour des raisons biographiques et historiques – à remodeler la chora de la signifiante historiquement acceptée, en proposant la représentation d'un autre rapport aux objets naturels, aux appareils sociaux et au corps propre.¹

Le sujet derridien propose donc un rapport jouissant, voir *jeu-ouïe-sant*, envers l'appareil philosophique avec lequel il entre dans un dialogue privilégié. C'est-à-dire qu'en somme, la mobilité du sujet, que nous voyons dans son mouvement entre les discours philosophiques et les discours littéraires, relève du jeu pulsionnel. Derrida dit oui au jeu – il dit oui au surgissement de la sémiotique au sein du symbolique, mettant ceci en œuvre dans ses propres textes et valorisant son passage au sein d'autres textes.

Or, dans la mesure où le texte derridien met en œuvre, et pense à travers, une jouissance interpellant le lecteur autant que l'auteur (comme sujet), nous pouvons considérer qu'une des particularités de l'œuvre derridienne est qu'elle opère un transfert subjectif. C'est-à-dire qu'au sein du texte derridien, le lecteur est autant affecté que l'auteur par ce texte de jouissance. L'auteur, que nous considérons normalement comme le sujet, le siège de la pensée textuelle, cède ce rôle d'une certaine mesure au lecteur et à son interprétation. Pour être plus clair : la nature active du texte derridien, avec ses jeux de mots et son langage poétique, demande une attention supplémentaire lors de la lecture, au moment même où le lecteur se trouve affecté par ces mêmes éléments textuels. Le lecteur accède et à la jouissance affective du texte derridien, et au jouis-sens, ainsi qu'à la logique de plaisir autant qu'au plaisir de la logique. La nature active de la lecture du texte derridien et le fait que le lecteur participe à l'invention de l'auteur (interprétant, traduisant et déchiffrant la jouissance) mobilise le sujet comme siège de la pensée. Ce que nous voulons dire, et ce que nous cherchons à montrer dans la suite de cette thèse est que : par la lecture active que le texte derridien encourage, le siège de la pensée est transféré de l'auteur au lecteur. Le texte derridien fait réfléchir le lecteur, non seulement comme le réceptacle d'un savoir communiqué par le texte, mais également comme un élément crucial de l'interprétation, un élément clé du jeu. Car si Derrida

¹ Kristeva, *Polylogue*, *op. cit.* p. 68.

cherche, par la mise en œuvre d'une chora sémiotique et la mise en procès du sujet, à faire basculer les normes de l'expression philosophique, il faut comprendre qu'il dérange, consciemment, les formes et les habitudes de la lecture orthodoxe. Après tout, n'est-t-il pas vrai que la démarche de Derrida, comme nous l'avons vue dans « La pharmacie de Platon », met tellement la lecture du jeu au sein d'autres œuvres, qu'elle est la mise en œuvre de son propre jeu ? Et de ce fait, par la structure de son texte, ne propose-t-il pas un apprentissage des formes alternatives de la lecture autant qu'il communique le fruit de ses propres lectures ? Le lecteur s'implique profondément dans le texte derridien, au point que le lecteur devient le sujet textuel – le siège de la pensée derridienne, qui pense à travers le texte, et qui se pense à travers lui.

Le procès auquel le sujet s'ouvre est une véritable pratique, une expérience continue : « ce sujet de la dépense n'est donc pas un lieu ponctuel, un sujet de l'énonciation, mais il agit à travers l'organisation (la structure, la finitude) du texte, dans laquelle se figure la *chora* du procès. »¹. La structure du texte accueillant la chora sémiotique introduit, par sa jouissance, une nouvelle économie du sujet qui, libérée des assises unaires, partage la mobilité, la précarité et la dépense intrinsèque au jouis-sens dont dépend le sujet. De cette façon, l'effet (ou bien l'affect) de la chora sémiotique porte sur l'expression textuelle, et sur l'économie du sujet, qui s'implique doublement dans le texte. Dans la mesure où, comme nous le soutenons ici, l'effet de la jouissance et de la chora sémiotique sur le sujet est incontournable au sein de l'œuvre derridienne, nous y voyons un exemple de ce que nous pouvons considérer comme « l'économie du sujet dissolvant le symbolique et le langage à travers l'acte dit esthétique »². Car après tout, la chora sémiotique s'exprime par la poésie ainsi que par la structure même de l'œuvre, le pulsionnel surgit au sein du symbolique à travers l'esthétique. Cette économie esthétique, transformant autant le texte que la notion du sujet, se démarque par « la déformation des mots, la répétition de mots et de syntagmes, l'hyperkinésie ou la stéréotypie témoignant de l'établissement d'un réseau sémiotique nouveau – une nouvelle *chora* qui défie la symbolisation verbale [...] »³.

¹ *Ibid.* p. 69.

² *Ibid.* p. 70.

³ *Ibid.* p. 72.

Les mouvements parallèles qui marquent la *chora* au sein du texte derridien, c'est-à-dire la reconsidération du sujet philosophique et la sémiotisation du langage, s'illustrent nettement dans « Envois », le premier des trois essais compris dans *La carte postale*¹ :

Plus tard d'autres tenteront une lecture scientifique et compétente. Elle doit exister déjà, endormie dans l'archive, réservée aux rares survivants, aux derniers gardiens de notre mémoire. Pour l'instant, moi, je te dis que je vois Platon bander dans le dos de Socrate et l'ubris insensée de sa queue, une érection interminable, disproportionnée, traverser comme une seule idée la tête de Paris et la chaise du copiste avant de glisser doucement, toute chaude encore, sous la jambe droite de Socrate, en harmonie ou symphonie de mouvement avec ce faisceau de phallus, les pointes, plumes, doigts, ongles, grattoirs, les écriitoires, même qui s'adressent dans la même direction. La direction, la diérection de ce couple, de ces vieux fous, de ces galopins à cheval, c'est nous, de toute façon, *a priori*, (ils arrivent sur nous) nous sommes couchés sur le dos dans le ventre de la jument comme dans une énorme bibliothèque, et ça cavale, ça cavale, de temps en temps je me tourne de ton côté, je me couche sur toi et en devinant, en la reconstituant par toute sorte de calculs et de conjectures hasardeuses, je dresse en toi la carte de leurs déplacements, de ceux qu'ils auront induit du plus léger mouvement de plume, en tirant à peine sur les mors. Puis sans me dégager je me redresse encore.²

Considérons d'abord que la lecture que Derrida propose ici, tout en étant rigoureuse, n'est pas scientifique et compétente *dans le sens le plus orthodoxe des termes*. Cela n'est ni le but, ni l'intérêt de l'œuvre derridienne, qui reposent (au contraire) sur la façon dont elle met l'accent sur l'économie jouissante de l'expression textuelle. Derrida s'inspire ici de la célèbre carte postale qu'il avait achetée à la bibliothèque Bodléienne à l'université d'Oxford, la curiosité de l'image portant essentiellement sur le fait que Platon se trouve derrière Socrate. Contrairement à ce que nous pouvons penser, Socrate joue le rôle du scribe, assis à un écriitoire : c'est Platon qui commande derrière. Mais c'est surtout la forme de l'écriitoire qui attire l'attention de Derrida ; il voit le pénis de Platon dans l'angle et la forme de la planche sur lequel Socrate-scribe écrit. L'enjeu poétique de ce passage repose sur la fécondation de cet écriitoire qui passe par Platon à travers la plume de Socrate, évoquant une notion plus générale de la fécondation possible à travers l'écriture. Il y a d'abord un lexique de la démesure, « l'ubris insensée de sa queue, une érection interminable,

¹ Jacques Derrida, *La carte postale: De Socrate à Freud et au-delà*, Paris, Flammarion, 1980.

² *Ibid.*, pp. 22-23.

disproportionnée », insistant sur les proportions du pénis platonicien tel que nous le voyons sur la carte postale :



Figure 5 : La « carte postale »

« L'ubris » se traduit du grec précisément par « démesure », dont la notion se renforce par l'usage de l'« interminable » et « disproportionnée ». Cette insistance répétitive souligne, dans une certaine mesure, la puissance platonicienne qui est ainsi capable de traverser la tête de Paris (le dessinateur) et la chaise du copiste. Ceci est la première fécondation, cette image ou idée du phallus platonicien traversant la tête, et la plume de Paris, afin d'être semée sur la page. Les allitérations qui suivent (« ce faisceau de phallus » et « les pointes, plumes ») relient davantage le phallus à la plume, et la fécondation littérale à la fécondation métaphorique. Derrida passe poétiquement du phallus, à la forme pointée de la planche d'écriture et enfin à la plume, qui devient alors imbue de la fertilité phallique. Les faisceaux, qui signifient en termes anatomiques les fibres parallèles de la même origine, destination et trajet, se retrouvent dans la « direction » du couple. Cette décomposition homophonique, une véritable équivoque, « direction », « di-rection », diérection », met surtout l'accent sur la *doublement* de l'érection (« di » étant un préfixe signifiant « deux »), qui dans la carte postale comprend le phallus de Platon autant que la plume de

Socrate. Ils bandent tous les deux, à leur manière. Pourtant, « ces galopins à cheval, c'est nous »¹, dans la mesure où « nous » fait référence à Derrida et au destinataire de ses lettres et cartes postales autant qu'il fait référence à nous, Derrida et nous, lecteurs de son œuvre. Nous sommes, après tout, avec lui « dans le ventre de la jument », nos pensées inséminées par son texte, tout comme le phallus de Platon avait inséminé (au moins selon cette carte postale) *l'écriture* de Socrate. En ceci, nous comprenons la fertilité de la bibliothèque qui se compare au ventre de la jument, prête à accueillir la féconde semence de l'écriture. De ce fait, la plume se voit encore en tant que phallus : c'est l'instrument de fécondation de la bibliothèque qui par le « plus léger mouvement » agit avec une forte puissance. Le parallèle entre le phallus, et la « fécondité chevaline » de l'écriture se recompose dans ce que Derrida dit du mouvement de la plume : « je dresse en toi la carte de leurs déplacements, de ceux qu'ils auront induit du plus léger mouvement de plume, en tirant à peine sur les mors ». D'abord, considère qu'il dresse « en toi » les effets de l'écriture fertile, c'est-à-dire que nous sommes pénétrés (*induit*) par l'écriture en tant que semence. Nous sommes inséminés par le texte et par la plume-phallus dans son léger mouvement. Mais tout ceci se passe en « tirant à peine sur les mors ». Évoquant une certaine homophonie entre les « mots », ce dont il est effectivement question ici ; et « mors » signifie en réalité une pièce de harnais que nous passons dans la bouche du cheval et auquel la bride est fixée. C'est aussi la rainure située près du dos du livre dans laquelle le carton de la couverture est inséré. L'équivoque du mot « mors » souligne encore le parallèle entre le cheval et le texte, soulignant un lexique qui relie la plume au phallus (de Platon) et à la fécondité, tout en évoquant le symbole du cheval comme signe de la puissance de la plume. Platon et Socrate sont les « galopins à cheval » : ils sont montés avec les armes poétiques et rhétoriques de la plume et de l'écriture. Par la poétique de cet extrait, Derrida met l'accent autant sur l'image curieuse qui se présente sur cette carte postale, que sur la notion fondamentale de la puissance de la semence écrite. Ce n'est pas la première fois que nous voyons comme Derrida pense l'encre comme semence, rappelons : « le sperme, l'eau, l'encre, la peinture, la teinte parfumée, le *pharmakon* pénètre toujours comme

¹ Dans le contexte de la taille immense de « l'érection » et du « phallus » de Platon, nous pouvons éventuellement penser aux pires grivoiseries qui relient ce sujet à celles du cheval, ce qui n'aura, sans doute pas échappé à Derrida.

le liquide »¹. De la même manière, la cendre (qui était anciennement utilisée dans la production de l'encre) se voit comme une « semence brûlante »². Ceci fait preuve d'une forte poésie qui rapproche le pouvoir inspirateur et fertilisant (en termes intellectuels) de l'écriture. Nous retrouvons également dans cette citation, ce que Freud aura considéré dans *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*³ comme la légère modification des mots, l'utilisation du même matériel (« direction », « di-rection », diérection » ou « ce faisceau de phallus » et « les pointes, plumes » voire même l'équivoque « mors »). Ce qui entraîne par la suite un double sens accompagné d'une allusion et que nous comprenons ici en termes de la *plume-phallus*. La poésie de ce passage, soulignant une vision de l'écriture en tant que semence fertile, à travers jeux, équivoques, allitérations et décompositions sémantiques, est exemplaire d'une économie esthétique, qui privilégie « la déformation des mots, la répétition de mots et de syntagmes » établissant un « réseau sémiotique nouveau – une nouvelle *chora* qui défie la symbolisation verbale [...] »⁴.

Le procès subjectif est fortement lié au rejet de l'orthodoxe, opérant de la même façon que la *chora* sémiotique, et passe, comme nous l'avons vu, par une rejection continuelle des assises historiques, politiques, et stylistiques, portant ultimement sur l'expression philosophique. Nous constatons que « par le nouveau réseau phonématique et rythmique qu'il produit, le rejet devient une source de « plaisir esthétique ». Sans quitter la ligne de sens, il la découpe et la réorganise, en lui imprimant le parcours de pulsion [...] »⁵. Nous pouvons même constater que ce rejet est une réorganisation de l'expression, qui s'établit dans un recadrement des relations entre les objets réels et le texte. La reconstitution des relations entre le texte et le monde externe aboutit à une véritable reconstruction des objets réels : « [...] en ce sens il réinvente le réel et le re-sémiotise »⁶. C'est en ceci que nous trouvons la puissance esthétique et jouissante du texte derridien, capable de faire basculer non seulement l'expression orthodoxe, mais également le rôle du lecteur et de l'auteur. Le rejet anime une certaine tension au sein du texte, ce que nous avons déjà associé à la jouissance (jouis-sens), et qui fait partie de sa force. Cette tension constante entre la sémiotique et le symbolique est fortement créative : le texte est une masse

¹ Derrida, *La dissémination*, op. cit., p. 190.

² Derrida, *Feu la cendre*, op. cit., pp. 56-57.

³ Freud, *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, op. cit., pp. 98-99.

⁴ Kristeva, *Polylogue*, op. cit., p. 72.

⁵ *Ibid.* p. 75.

⁶ *Ibid.*

potentielle que la tension rend encore plus puissante et qui risque alors la déchirure aux mains des énergies pulsionnelles qui le parcourt : « [...] le coup de force du texte est de maintenir le langage au plus près de son éclatement par la pulsion [...] »¹. Kristeva est encore plus claire sur la puissance du rejet, le définissant comme un des moments clés dans le procès qui définit et la chora sémiotique comme procès de signifiante, et le sujet en procès qui se libère par son rejet, donnant libre voie à l'expression de ses pulsions :

Dans une telle configuration sociale que le capitalisme réalise, le rejet apparaît dans toute la netteté de sa force, destructrice de toute unité subjective, fantasmatique, délirante. Il agit dans sa féroce négativité que bride non plus un désir, mais la *stase sémiotique interne au procès de la pratique*, le moment posant et positif, ouvrant la voie à une réalisation pratique, à une production. Quelle production ? Toute la gamme des pratiques sociales est à penser ici, de l'esthétique à la science et à la politique. Ce qui donne donc le moment affirmatif du rejet et assure son renouvellement, ce n'est pas l'objet produit, qui est, en effet, un objet métonymique de désir – support du fantasme –, c'est le *temps de sa production* ou, disons, de productivité, où l'objet n'apparaît que comme *limite* non pas à atteindre, mais permettant l'articulation du rejet en *pratique sociale*.²

Que le rejet devienne une pratique sociale impliquant l'esthétique, autant que la science et la politique, et que ceci soit dû à la configuration sociale capitaliste, évoque une fois de plus le spectre de l'idéologie et de la politique – ce que nous avons déjà vu à travers Rancière et Bakhtine. Mais ce que Kristeva souligne ici, est qu'au sein de ce rejet, c'est précisément le détournement du mode productif et capitaliste qui permet son articulation en tant que pratique sociale. C'est-à-dire que la pratique sociale du rejet ne repose pas sur l'objet produit, ce qui serait normalement attendu dans une logique capitaliste orthodoxe, mais sur le *temps de la production* où l'objet productif joue le rôle de la limite. Enfin, c'est l'expérience productive, l'expérience temporelle de la production, voire le *procès de production*, qui structure la pratique sociale et non pas le résultat spécifique de ce procès. Dans un entretien avec Imre Saluzinski, publié d'abord en 1986 dans le journal *Southern Review*³ et

¹ *Ibid.* p. 83.

² *Ibid.* p. 89.

³ Jacques Derrida, "On the University (Interview with Imre Saluzinski)", *Southern Review* 19, no. 1, 1986.

repris dans *Criticism in society*¹, Derrida semble évoquer une position similaire vis-à-vis de la production de recherche au sein de l'université :

L'université n'est pas simplement un lieu de divertissement, un terrain de jeu. Mais, au moins dans certains des lieux au sein de l'université – ce n'est pas un domaine homogène – les problèmes, les contraintes, les recherches visant essentiellement les résultats, sont plus souples. Vous pouvez étudier sans l'attente d'un résultat efficace ou immédiat. Vous pouvez chercher, pour le plaisir de la recherche, et essayer pour la beauté du geste. Il y a ainsi la possibilité de ce que j'appelle le jeu. C'est, peut-être le seul endroit au sein de la société où le jeu est possible à un tel point².

En écho à ce que Kristeva nous dit, Derrida revendique la valeur d'un programme de recherche qui ne valorise pas le résultat comme objet final, mais qui affirme le mérite du *procès*. Selon Derrida, l'université est un des seuls lieux restants qui permet un tel rejet de l'économie orthodoxe de recherche et d'expression, et qui autorise ainsi la pleine valorisation de l'expérience comme résultat en soi. D'une véritable économie (capitaliste) de recherche qui met l'accent sur l'efficacité et la rapidité, Derrida souligne la possibilité au sein de l'université du passage vers l'économie du jeu et de la jouissance (ou jeu-ouïe-sens) que nous retrouvons dans son œuvre. Dans le contexte derridien, le rejet de la conception de la recherche orthodoxe est une affirmation créative du jeu comme forme de recherche ; une valorisation de *l'expérience* du jeu et les efforts pour entendre (ouïr) les sens (ou le jouis-sens) des procès de signifiante alternatifs, tels que la *chora sémiotique* et le *sujet en procès*. C'est en ceci que nous pouvons dire que le texte derridien *pense*, que les jeux de mots et son expression poétique sont des structures fondamentales à la formation de sa pensée, et que la *philosophie* derridienne est sous-tendue par la recherche qui passe à partir de, et à travers le jeu. Ainsi, l'objet produit par la recherche orthodoxe – qui est, comme nous dit Kristeva « un objet métonymique de désir » – se retrouve détourné par la jouissance de la chora sémiotique et du sujet en procès. Rappelant toutefois l'opposition diamétrale entre la jouissance et le désir, il est évident que le

¹ Imre Salusinszky, *Criticism in society interviews with Jacques Derrida, Northrop Frye, Harold Bloom, Geoffrey Hartman, Frank Kermode, Edward Said, Barbara Johnson, Frank Lentricchia and J. Hillis Miller*, Londres & New York, Methuen, 1987.

² The university is not simply a place to play, a playground. But in at least some of the places within the university – the university is not a homogeneous field – the problems, the constraints, the end-orientated research, are looser. So you can study without waiting for any efficient or immediate result. You may search, just for the sake of searching, and try for the sake of trying. So there is a possibility of what I would call playing. It's perhaps the only place within society where play is possible to such an extent.

Ibid. p. 19.

jeu derridien, qui se compose de la jouissance structurée par la chora sémiotique et par le rejet, marque une certaine limite de la recherche traditionnelle, conçue comme produit, l'« objet métonymique de désir ». Ceci devient, par la suite, une pratique sociale, non seulement dans la manière dont l'expression derridienne s'est multipliée au sein des tiers ouvrages, mais aussi dans la manière dont cette forme d'expression, le jeu-ouïe-sens, fait basculer dans une certaine mesure les notions fondamentales des pratiques sociales de la lecture et de l'expression.

La logique du rejet qui structure et sous-tend ces pratiques sociales est, au fond, une logique transformationnelle. Derrida transforme non seulement l'économie d'expression au sein de son œuvre, mais les limites de la structuration et même de la réalité signifiante. Selon Kristeva :

Quant à la logique du rejet, elle est à placer non seulement comme plus antérieure à ce glissement métonymique-désirant mais comme la base et peut-être même comme le moteur d'un fonctionnement qui se constitue de jouissance et de transformation de la réalité signifiante ou directement sociale¹.

La logique du rejet fait partie de ce que nous avons considéré, dans le contexte des théories lacaniennes, comme le *jouis-sens*. Cette logique, nous dit Kristeva, s'avère antérieure au glissement de l'objet métonymique du désir, compris comme l'objet *a*. Ainsi, le mouvement (ou glissement) est un système de signification désirant, animé par l'objet *a*, vers un procès jouissant, qui met l'accent sur l'expérience. L'objet *a* n'est plus le produit, le but ou le point final de la production, mais seulement une étape dans le procès de signification. Ceci est encore plus évident quand nous considérons comment l'objet *a* n'est qu'un point, auquel le procès mouvementé et répétitif de la jouissance tourne. C'est-à-dire que la jouissance tourne précisément *autour* de l'objet *a* : dans le glissement d'une économie de désir à une économie de jouissance, l'objet *a* est enrayé. La jouissance, bien qu'elle soit animée par ce rejet initial, ne persiste pas par sa relation avec l'objet *a*, mais par les pulsions qui motivent les mouvements répétitifs qui la structurent. Dans le contexte de notre étude, cela nous ramène à ce que Derrida a dit lors de son entretien avec Imre Szilvits : « vous pouvez étudier [au sein de l'université] sans l'attente d'un résultat efficace ou immédiat ». Dans le glissement de l'économie de recherche universitaire et orthodoxe vers une économie du jeu et de la jouissance, le produit de recherche est

¹ Kristeva, *Polylogue*, *op. cit.* pp. 89-90.

mis de côté ; nous ne nous attendons plus à un résultat efficace ou immédiat. *Le savoir*, le produit orthodoxe de la recherche universitaire, tel que « l'objet produit qui est un objet métonymique de désir », se retrouve au sein de l'œuvre derridienne en tant que *limite* permettant l'articulation du rejet en *pratique sociale*. Enfin, le rejet de l'objet métonymique du désir, que nous voyons structurellement dans le mouvement vers la jouissance, vers la chora sémiotique, et vers le sujet en procès, est un rejet du *savoir* et des formes orthodoxes du *savoir* privilégié au sein de l'université. Nous comprenons ainsi comment la logique du rejet, évacuant l'objet métonymique (ou *savoir orthodoxe*) est ce qui devient « le moteur d'un fonctionnement qui se constitue de jouissance et de transformation de la réalité signifiant » dans les textes derridiens. La logique du rejet se lie ainsi intimement au jouis-sens, cette première étape transformationnelle permettant tout ce qui suit. Nous notons que Derrida, dans sa volonté de favoriser l'expérience et le procès, comme les moteurs textuels de son œuvre « investit de désir et de représentation la *productivité* plutôt que les productions de sa pratique même ; mais, puisque les productions font partie de la transformation du réel, il investit de désir la transformation elle-même »¹. Au sein de son texte, cette *productivité* se définit par l'expérience de la jouissance de la part du sujet en procès (le sujet compris donc au sens large, comme un sujet mobile) ; la puissance transformative est un des constats centraux que nous explorons dans le contexte de cette étude. En somme, nous pouvons dire avec Kristeva qu'au sein de l'œuvre derridienne :

[...] telle semble être l'économie de la pratique du texte. Sa caractéristique principale, qui la distingue des autres pratiques signifiantes, est précisément d'introduire, à travers la liaison et la différenciation vitale et symbolique, la rupture hétérogène, le rejet : la jouissance et la mort.²

Pourtant, la mort est un aspect du style derridien sur lequel nous ne nous sommes pas interrogés, bien que celle-ci fût le sujet de sa réflexion à plusieurs reprises, notamment dans *Donner la mort*³ ainsi que pendant son séminaire de 1999 à 2000, *La peine de mort*⁴ et dans son ouvrage sur *L'instant de ma mort* de Maurice Blanchot, *Demeure Maurice Blanchot*⁵. La mort est un élément intégral de la

¹ *Ibid.* p. 90.

² *Ibid.* p. 91.

³ Jacques Derrida, *Donner la mort*, Incises, Paris, Galilée, 1999.

⁴ Jacques Derrida, *Séminaire La peine de mort (Volume I : 1999-2000)*, Geoffrey Bennington, Marc Crépon, et Thomas Dutoit (éds.), La philosophie en effet, Paris, Galilée, 2012.

⁵ Jacques Derrida, *Demeure Maurice Blanchot*, Incises, Paris, Galilée, 1998.

jouissance, identifié d'abord dans la pulsion de mort freudienne, puis plus explicitement dans le développement lacanien de la jouissance. Par conséquent, nous pouvons demander comment la mort, consanguine à la jouissance, se manifeste stylistiquement au sein du texte derridien. Or, il est clair que plusieurs éléments du texte derridien s'ouvrent à la mort – et ceci sera une question que nous reprendrons par la suite – mais pour l'heure, il suffit de dire que c'est le *savoir* et le style orthodoxe du texte qui s'épuisent. Par ceci, nous voudrions dire que le glissement de l'objet métonymique de désir, cette transgression initiale, aboutit à la « *mort* » de l'objet *a* ainsi conçu au sein de la jouissance de l'œuvre derridienne. C'est-à-dire que, dans la mise en œuvre d'un jeu stylistique et dans la valorisation de l'expérience jouissante et poétique, Derrida nous présente un autre savoir, un savoir expérientiel, matériel, fondé sur la puissance inhérente des mots, sur la joie et sur le surgissement du sémiotique, et la libération des pulsions. Et bien que, face à cela, le domaine du symbolique n'est pas anéanti, mais se trouve redistribué (ou bien recadré, mis en procès par la chora sémiotique) nous sommes quand même confrontés au fait que son action est dès lors forclosée. Le glissement de l'objet métonymique du désir est sa mise à l'écart, sa seule action continue dans le procès jouissant de l'expression textuelle étant de renvoyer à une transgression lointaine. Enfin, par cette mise à l'écart, par son inaction et par son immobilité, nous pouvons dire que c'est le savoir orthodoxe qui meurt. Toutefois, nous devons mettre l'accent sur le fait que ce n'est pas seulement le savoir qui meurt dans la jouissance du texte derridien. Nous trouvons bien évidemment un savoir dans la lecture de son œuvre, mais également un savoir autre, structuré par le *jouis-sens*. Comme nous l'avons dit, c'est la production du savoir *orthodoxe*, le produit efficace et raisonné de l'université par excellence qui est, dans le contexte de notre lecture, mise en abyme dans la jouissance.

Évoquons encore une fois « Envois ». Présentée sous la forme d'une série de lettres rédigées entre le 3 juin 1977 et le 30 août 1979, « Envois » est une œuvre étrangement intime qui dépeint une correspondance que nous pouvons, pour le moins, décrire comme problématique. Portant sur la notion de correspondance même, ainsi que sur la technologie postale, et enfin sur la célèbre carte postale de Platon et Socrate qu'il avait trouvée dans la bibliothèque Bodleian à Oxford, les lettres d'« Envois » sont également des lettres d'amour qui s'adressent plus ou moins anonymement à un personnage qui n'est jamais nommé. Dès l'introduction de l'œuvre, Derrida joue avec l'anonymat du destinataire, « Qui écrit ? À qui ? Et pour

envoyer, destiner, expédier quoi ? À quelle adresse ? »¹. La question se pose si ce recueil de lettres, apparemment écrit sur les cartes postales, est plutôt biographique, s'il s'agit d'une *vraie* correspondance, ou s'il s'agit d'une « fausse » correspondance, et ainsi plutôt d'un exercice de style. J Hillis Miller, dans *The Medium is the Maker : Browning, Freud, Derrida and the New Telepathic Ecotechnologies* témoigne des éléments vérifiables² qui peuvent se retrouver au sein de ces « Envois ». Il témoigne du fait que Derrida passait des coups de téléphone (destinés, selon Derrida dans « Envois », à la mystérieuse destinataire des lettres) dès qu'il arrivait à l'aéroport où Hillis Miller et Paul de Man allaient le chercher³ ; il témoigne également du fait qu'il avait amené Derrida au large de *Long Island Sound* dans son voilier bien qu'il y ait eu un avertissement pour les petites embarcations⁴ (un fait qu'il avoue ne pas avoir partagé avec Derrida) ; et il témoigne finalement du fait qu'ils ont visité le « monument funéraire » de Joyce à Zurich⁵. Nous pouvons éventuellement multiplier ces vérifications, Hillis Miller en donne d'autres, et nous pouvons même imaginer solliciter les témoignages de Jonathan Culler et d'autres personnages bien connus qui figurent dans le récit d'« Envois ». Or, ce qui est clair, c'est qu'« Envois » n'est pas complètement fictif, ce serait plutôt une forme de *correspondance* entre la fiction et la réalité autobiographique, écrite comme un véhicule pour la pensée derridienne. Comme nous dit Derrida à propos de cette œuvre : « Une correspondance, c'est encore trop dire, ou trop peu. Peut-être ne fût-elle pas très correspondante. Cela reste encore à décider. »⁶

Il est clair que dans ce « cryptogramme savant »⁷, Derrida nous invite même à mettre en question l'identité et la nature de ces (ses ?) envois mais également à remettre l'identité de l'auteur en question :

Que les signataires et les destinataires ne soient pas toujours visiblement et nécessairement identiques d'un envoi à l'autre, que les signataires ne se confondent pas forcément avec les envoyeurs ni les destinataires avec les récepteurs, voire avec les lecteurs (toi par exemple), etc., vous en ferez l'expérience et le sentirez parfois très vivement, quoique confusément. C'est

¹ Derrida, *La carte postale : De Socrate à Freud et au-delà*, *op. cit.*, p. 9.

² J. Hillis Miller, *The Medium is the Maker Browning, Freud, Derrida and the New Telepathic Ecotechnologies*, *Critical inventions*, Brighton Portland, Or., Sussex Academic Press, 2009. pp. 49-50.

³ Derrida, *La carte postale : De Socrate à Freud et au-delà*, *op. cit.* p. 118. & p. 168.

⁴ *Ibid.* p. 180.

⁵ *Ibid.* pp. 160-161.

⁶ *Ibid.* p. 7.

⁷ *Ibid.* p. 9.

là un sentiment désagréable que je prie chaque lecteur, chaque lectrice de me pardonner.¹

C'est en ceci que nous pouvons voir comme le sujet est ici mis en procès. Au lieu d'une relation dialectique et orthodoxe entre le signataire d'une lettre et son destinataire, Derrida nous présente un système chimériquement mobile qui mélange destinataire et lecteur, public et privé, réel et fictif. Sommes-nous les vrais destinataires d'une fausse correspondance, ou les faux destinataires d'une vraie correspondance ? Les sujets se multiplient, comme des lecteurs, comme des auteurs mêmes ; ils sont les sièges d'une pensée qui, dans son déploiement du procès sémiotique de signification, risque d'évoquer « un sentiment désagréable ». Ce surgissement du sémiotique que nous retrouvons dans « Envois » repose d'abord sur les stratégies stylistiques et jouissives que Derrida emploie au sein du texte, et qu'il énumère à la fin de son introduction de l'œuvre :

[...] à tout ce qu'ils autorisent en matière de faux, de fictions, de pseudonymes, d'homonymes ou d'anonymes, vous ne serez pas rassurés et rien ne sera le moins du monde atténué, adouci, familiarisé par le fait que j'assume sans détour la responsabilité de ces envois, de ce qui en reste ou n'en reste plus, et que pour faire la paix en vous je les signe ici de mon nom propre, Jacques Derrida.²

Voyons comment nous retrouvons l'anonymat parmi les fictions, pseudonymes, jeux de mots homophoniques qui sont des traits majeurs du style derridien, reflétant ce que nous considérons comme la chora sémiotique au cœur de son texte. Les anonymes, par ce glissement et jeu de mots lexical, semblent exister au sein d'« Envois », non seulement comme des personnages qui ne révèlent pas leur identité, mais aussi comme un trope stylistique et expressif. Derrida s'exprime ici par *anonymes* autant que par *homonymes*. Nous ne pouvons même pas nous fier à la signature de l'auteur supposé, qui, comme le sujet de ses envois, le lecteur et le destinataire, se trouve contaminé par le jeu et la stratégie de l'anonymat. Comme Derrida le dit dans une note en bas de page :

Je regrette que tu ne te fies pas trop à ma signature, sous prétexte que nous serions plusieurs. [...] Tu as raison, nous sommes sans doute plusieurs et je ne suis pas si seul que je le dis parfois quand la plainte m'en est arrachée ou que je m'évertue encore à te séduire.³

¹ *Ibid.*

² *Ibid.* p. 10.

³ *Ibid.*

Nous sommes ainsi face à un sujet éminemment mis en procès. Le sujet est mis en question dans la mesure où, au sein d'« Envois », l'auteur se multiplie, les lecteurs se multiplient, et qu'ils disparaissent et changent (« et alors, tu n'existes plus, tu es morte, comme la morte dans mon jeu, et ma littérature devient possible »¹). Mobile et chimérique, le sujet en procès est le siège d'une pensée mouvante (en devenir), là où les anonymes jouent tout comme les homonymes. Le sujet se met littéralement en question, impliquant le lecteur autant que l'auteur dans un procès continu de déchiffrement, comme l'exprime Derrida : « Que serait notre correspondance, et son secret, l'indéchiffrable, dans cette archive terrifiante ? »²

Il est bien évident que cette mise en procès du sujet au sein d'« Envois », part d'une logique de rejet. Il est d'abord animé par un rejet de ce qui constitue le dehors du sujet philosophique – l'intimité. Comme Derrida nous dit dans l'un des entretiens filmés pour *Derrida*³, la vie intime (la vie sexuelle), est précisément ce dont les philosophes (il cite Hegel, Kant et Heidegger) ne parlent pas, et c'est sur cet aspect de leur vie privée qu'il aimerait les entendre parler : « quelle est la vie sexuelle d'Hegel ou Heidegger ? ». Derrida se demande pourquoi ces philosophes ont « gommé » cet aspect de leur vie privée, se présentant comme asexués. De la même façon la documentariste lui demande s'il pense que les gens aimeraient lui poser la même question, l'entendre parler de sa vie privée. Derrida répond en disant qu'« il y a dans les textes que j'ai publiés pas mal de choses qui sont aussi dissimulées, bien sûr. Mais je n'ai pas pratiqué le même type de dissimulation que les grandes philosophes. J'ai dissimulé comme tout le monde mais pas de la même façon. »

Pour revenir donc à « Envois », il est certain que ce texte ressemble fortement à une correspondance amoureuse, une expression dissimulée de la vie privée de Derrida, même s'il est tempéré par les longues discussions au sujet de la célèbre carte postale. Mais ça peut également être un faux discours, présentant de fausses « vraies » lettres d'amour comme un exercice de style poétique, une esthétique de l'amour linguistique et philosophique. Enfin, si le contenu d'« Envois » n'est pas intégralement autobiographique, si par exemple, le « tu » auquel il s'adresse, est une fiction, il faut quand même souligner à quel point Derrida rejette la notion du hors scène, la notion de la distinction entre l'écriture philosophique et ce qui se garde

¹ *Ibid.* p. 34.

² *Ibid.* p. 32.

³ Dick et Kofman, *Derrida*.

(traditionnellement) en privé. Nous avons, en tant que lecteur, l'impression de participer à un événement assez particulier, voyeuriste, d'accéder à son intimité. Bien que « Envois » ne consiste qu'en des lettres sans réponse, n'étant pas une correspondance intime *complète*, l'essai porte néanmoins sur la notion d'une fécondation qui passe à travers le texte, c'est-à-dire à travers la carte postale. Nous partageons donc avec Derrida et son destinataire une certaine intimité dans cet essai qui est en fin de compte très érotisé :

Tu sais, ces délibérations interminables, à perte de vue, des heures et des heures, des jours et des nuits, sur le partage du plaisir, sur ce qui ne revient pas au plaisir, sur le calcul, et l'incalculable des jouissances, toutes ces évaluations implicites, la ruse et le retors de toutes ces économies, nous y étions sublimes, des experts imbattables, mais c'était mauvais signe.¹

Derrida considère cet échange comme « notre style télégraphique, notre amour de carte postale, notre télé-orgasmisation, notre sténographie sublime »² ce qui a lieu toujours à « une strophe de plus, l'orgasme et la compulsion finale »³. Il élabore ainsi la notion de la fécondité du texte, et de la transmissibilité qu'il avait établi antérieurement en fonction de la plume phallique. Ayant imaginé « le jour où, comme je l'ai déjà fait, on pourra envoyer du sperme par carte postale, sans passer par un chèque tiré sur quelque banque du sperme »⁴, il évoque la notion d'une « télé-orgasmisation ». Composée du préfixe « télé », signifiant « à distance » ou « éloigné », la « télé-orgasmisation » sera donc la mise en état d'orgasme (« l'orgasmisation ») à distance. C'est « l'incalculable des jouissances » qui se passe par le « style télégraphique » ou « sténographie sublime », et il convient de noter toutefois la poétique d'allitération. Car ce que Derrida décrit comme son « amour de carte postale », rentre effectivement dans une poétique de la fécondation épistolaire plus générale : transmise par voie postale, par carte postale même, l'encre sémantique issue de la plume-phallus vient féconder notre lecture. Le texte sémiotique séduit le lecteur par sa poétique, tant nous que le « destinataire » des cartes postales derridiennes. De cette façon, le sujet philosophique est mis en procès, par la poétique et par la séduction, par le rejet de l'approche orthodoxe de la vie privée et du style expressif. Le sujet, fécondé par les semences derridiennes, par la

¹ Derrida, *La carte postale: De Socrate à Freud et au-delà*, op. cit. p. 46.

² *Ibid.* p. 49.

³ *Ibid.* p. 45.

⁴

sémiotique qui transperce la page, se multiplie ; nous faisons ainsi partie du texte, mais en nous étendant également vers d'autres sujets.

Nous sommes donc invités, ici en particulier, mais également à travers son œuvre, à entrer en communion, à partager une correspondance intime avec Derrida. Ceci se passe, bien sûr, en fonction de ce que les philosophes ne mettent pas normalement en avant, la vie privée, mais aussi le jeu. Après tout, Derrida voulait entendre parler ses philosophes fétiches (Hegel et Heidegger) à propos de leurs vies sexuelles – précisément ce dont ils ne parlent jamais. Il nous rend ce service, quoiqu'à sa façon. Mais cette modification du rapport entre le sujet philosophique et le dehors, vu à travers la « correspondance » intime que Derrida met ici en scène, fait partie d'un rejet des formes et des normes orthodoxes. Ceci se voit plus généralement et se définit dans le sémiotisation de son œuvre. Quand Derrida dit que c'est par ce procès de jouissance et de mort (« et alors, tu n'existes plus, tu es morte, comme la morte dans mon jeu, et ma littérature devient possible »¹), qu'il arrive à mettre sa propre littérature en œuvre, nous pouvons prendre ses mots à la lettre. C'est-à-dire que par la « mort » du sujet, par la mort de la convention, et par celui de l'objet métonymique du désir, Derrida fait surgir le sémiotique au sein du symbolique. C'est ce rejet de la forme traditionnelle et orthodoxe de l'œuvre philosophique qui donne lieu, comme moment initial – état primordial – à la sémiotisation du texte et la mise en procès du sujet. Le sémiotique reflète « cette inversion des lettres et du corps des mots, j'en avais joué pour trace et écarte, pour récit et écrit, trop abondamment sans doute »². En fin de compte, c'est la littérature et le sémiotique qui donnent la forme au processus d'analyse derridienne, et c'est cette analyse, en opposition aux formes de lecture et de recherches plus efficaces ou traditionnelles (« plus tard, d'autres tenteront une lecture scientifique et compétente »³), qui fait la force analytique de l'œuvre derridienne. En passant par une écriture dédoublée, nous comprenons que cette jouissance textuelle, c'est-à-dire son expression poétique, est une partie intégrale de sa recherche, un mouvement de recherche en soi – le procès de sa recherche même. Derrida nous dit que « j'écris *sur* la carte comme aussi bien j'écris sur toi »⁴, mettant en scène une polyphonie du sujet qui va et qui vient entre la carte postale et « toi ». C'est une polyphonie qui se multiplie dans le sillage de la féconde

¹ Derrida, *La carte postale: De Socrate à Freud et au-delà*, op. cit. p. 34.

² *Ibid.* p. 43.

³ *Ibid.* p. 22.

⁴ *Ibid.* p. 38.

semence du texte. Il est « en train de t'écrire (toi ? à toi ?) »¹ multipliant les possibilités référentielles qui fait de son expression un lieu qui accueille la chora sémiotique.

En conclusion, la logique du rejet et la sémiotisation du texte derridien (par le sujet en procès et par la chora sémiotique) sont les structures proximales au jouissance. Au sein de l'œuvre derridienne, nous voyons comment « le mot est subordonné à une fonction : traduire les pulsions du corps et, pour cela, il peut cesser d'être mot, pour se paragrammatiser et même devenir bruit »². Le mot porte non seulement sa signification symbolique, traditionnelle orthodoxe, mais il porte également une force poétique et sémiotique qui se libère dans le jeu, et ainsi dans l'homonymie et la polyphonie que nous constatons à chaque moment comme les constituants clés de son crédo créatif. La transformation du mot vers une paragrammatisme, un trouble du langage qui se définit par la sélection « inadaptée » (selon les formes orthodoxes) des conjonctions et des prépositions, souligne le mouvement généralement agrammatical (*anti-thétique*) de l'œuvre. Ceci fait partie de la sémiotisation plus générale du langage. Nous comprenons également à quel point « le langage cherchera cette proximité avec les pulsions, avec la contradiction hétérogène où se profile la mort, mais, avec elle, la jouissance »³ et comment cette contradiction hétérogène entre le symbolique et le sémiotique, et comment la frontière de cette hétérogénéité animent le texte derridien. L'hétérogénéité représente la dynamique fondamentale du mouvement de sémiotisation : nous nous permettons, grâce à Kristeva, d'articuler succinctement l'axe fondamental de ce procès :

Ainsi articulée, la contradiction hétérogène pénètre ou côtoie le discours critique qui représente une pratique sociale révolutionnaire, et lui restitue son moteur : le rejet, la contradiction hétérogène, la jouissance dans le procès, que, sans cela, la pratique sociale elle-même a tendance à refouler sous ses visions unitaires et technocratiques du sujet et de son idéologie. Le retour toujours renouvelé, qui n'a rien d'une répétition mécanique, du « matériel » dans le « logique » assure à la négativité une permanence jamais raturée sous des stases d'un désir subjectif ou d'un group bloquant. L'hétérogénéité est alors non pas sublimée, mais ouverte dans le symbolique qu'elle met en procès et où elle rencontre le processus historique tel qu'il se produit objectivement dans la société.⁴

¹ *Ibid.*

² Kristeva, *Polylogue*, *op. cit.*, p. 92.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.* p. 105.

iii) Chora L Works

Si nous avons déjà proposé une lecture de certains aspects de *Chora L Works*, considérant d'abord la radicalité de la forme de l'œuvre, puis le jeu sur son nom, il nous semble propice de revisiter la richesse de l'œuvre par rapport à la *chora* sémiotique et au jouis-sens. Portant sur la même notion paradoxale de *chora* platonicienne qui est la base de la *chora* sémiotique kristevienne¹, *Chora L Works* nous offre un exemple paradigmatique de la sémiotisation du texte derridien². De la même manière, si Lacan, au cours de son enseignement sur la jouissance, évoque le trou du réel, le trou du symbolique et qui est la jouissance de l'Autre, c'est peut-être au sein de *Chora L Works* que nous pouvons voir comment ces trous se jouent de façon matérielle dans la mise en œuvre du projet de Derrida et d'Eisenman. L'intérêt de ce livre repose sur les textes, les comptes-rendus, la correspondance et les jeux de mots que nous pouvons y trouver, et plus particulièrement sur la manière dont le livre reflète une puissante expérience de la créativité matérielle et de la poétique derridienne. Entre les divers fragments et formes que *Chora L Works* comprend, nous sommes invités à une expérience particulière de lecture qui est au cœur du sujet de notre thèse : l'œuvre derridienne, par l'affect et sa jouissance, poursuit un projet parallèle à sa philosophie plus conventionnellement connue. Cette vision fortement esthétisée et jouissive du texte, qui s'articule dans le jeu et dans le langage poétique, évoque un véritable matérialisme du texte, insistant toutefois sur la particularité et la radicalité de chaque texte.

Notre analyse tiendra ici sur les deux aspects qui font de ce livre un espace de devenir, une véritable *chora sémiotique* : d'abord les jeux de mots et le langage poétique qui figurent dans les transcrits et les essais au sujet du projet et de la *chora*. Puis, ce que nous pouvons lire dans l'archi-texture du livre, c'est-à-dire les trous qui creusent les pages, les pastiches, les dessins. Enfin, tout ce qui aboutit à l'expérience particulière de la lecture de ce monument virtuel. Nous mettons également à l'analyse les deux essais de Derrida qui figurent au sein du livre, « *Pourquoi Peter*

¹ Kristeva, en introduisant la notion de la *chora* dans *La révolution du langage poétique*, cite les travaux, récents à cette époque, de Derrida au sujet de l'ontologie problématique de la *chora* platonicienne. Kristeva, *La révolution du langage poétique*, op. cit., p. 23.

² Au sujet du livre que Derrida et Peter Eisenman ont publié en 1997 sur leur collaboration concernant un jardin au Parc de la Villette cf. p. 21 & p. 89.

Eisenman écrit de si bons livres » et « *Chora* », et qui ont été d'abord publiés en langue anglaise (donc traduits), mais qui sont, par la suite publiés en français.

Le premier de ces essais, « *Pourquoi Peter Eisenman écrit de si bons livres* »¹ était originellement destiné à une édition spéciale de la revue japonaise *Architecture and Urbanism* d'août 1988 au sujet de Peter Eisenman et ses projets. Publié d'abord en anglais, l'essai fût par la suite publié en français dans *Psyche : Invention de l'autre*² avant d'être inclus, en anglais et en français dans *Chora L Works*. L'origine « anglaise » du texte est surtout visible dans le jeu homonymique des mots « *lyre* » (lyre), « *layer* » (couche), « *liar* » (menteur), qui figurent dans la deuxième partie du texte. C'est un exemple du jeu de mots translinguistique que nous trouvons assez souvent au sein de l'œuvre derridienne. Ce n'est pas sans ironie que Derrida cache une citation de Nietzsche dans le titre de l'essai qui fait référence, comme il nous le dit, à « *Pourquoi j'écris de si bons livres* » d'*Ecce Homo*. Au sein de l'essai, Derrida « par déplacements, prélèvements, morcellements, joue avec les personnes, et leurs titres, l'intégrité de leurs noms propres »³, à travers des références récurrentes à Nietzsche ainsi qu'à l'œuvre d'Eisenman et, bien évidemment à leur collaboration. L'ironie derridienne part du titre, traverse l'essai, et met en évidence un certain scepticisme à propos de la productivité et du déroulement de cette collaboration : « quand j'ai rencontré Eisenman, j'ai cru, encore ma naïveté, que le discours était de mon côté »⁴. C'est-à-dire que, malgré ce que Derrida considère comme le trait majeur de l'architecture d'Eisenman, « l'axiomatique de l'architecture qu'Eisenman commence par renverser, c'est la mesure de l'homme, ce qui proportionne tout à l'échelle humaine, trop humaine »⁵ (citant Nietzsche – *Ecce Homo* – encore une fois), Eisenman est, pour Derrida, un écrivain. Plus précisément, Peter Eisenman est l'homme de fer (*Eisen* est « fer » en allemand) et de pierre (le nom Peter est équivalent de Pierre en français), dans le jeu multilingue de Derrida. Son nom, rappelle la forme de leur « jardin » sans végétation, et ouvre en tant qu'écrivain « un espace dans lequel deux écritures, la verbale et l'architecturale, s'impriment l'une dans l'autre hors des hiérarchies traditionnelles »⁶. C'est par ce constat que le

¹ Derrida et Eisenman, *Chora L Works*, op. cit., pp. 173 - 79.

² Derrida, *Psyché inventions de l'autre*, op. cit.

³ Derrida et Eisenman, *Chora L Works*, op. cit., p. 173.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*, p. 174.

discours se fait aussi important que l'œuvre architecturale, malgré l'ironie dont cet essai fait preuve au début du projet.

Eisenman ne prend pas seulement un grand plaisir, un plaisir jubilatoire, à jouer avec la langue, avec les langues, à la *rencontre* de plusieurs idiomes, accueillant les chances, attentif à l'aléa, aux greffes, aux glissements et dérives de la lettre. Il prend ce jeu au sérieux, si l'on peut dire, et sans lui donner le premier rôle inducteur dans un travail qu'on hésite à dire proprement ou purement architectural, sans constituer le jeu de la lettre en *origine déterminante* (il n'y a jamais rien de tel pour Eisenman), il n'abandonne pas *hors d'œuvre*.¹

Ce qui est surtout intéressant et ironique, est de voir comment Derrida décrit le jeu d'Eisenman, un jeu que nous avons plutôt tendance à lui associer, utilisant un champ lexical que nous pouvons facilement utiliser par rapport à l'œuvre derridienne. C'était en fait Eisenman qui avait inventé le titre du jardin qu'ils avaient proposé, *Choral Work*, et que Derrida qualifiait comme un titre « parfait », remplissant à la fois la condition classique du nom et du titre, mais faisant également partie de l'œuvre, ouvrant un espace de jeu sémiotique. Le titre du parc joue sur beaucoup d'éléments similaires à ceux du livre *Chora L Works*, que nous avons détaillés ; le chant, la chorégraphie, la signature plurale du projet, ainsi qu'une certaine « féminité » qui s'installe avec la lettre l finale, « finale en l, chora l : chora devient plus liquide ou plus aérienne, je n'ose pas dire plus féminine »². Le titre forme aussi « un don aussi précieux que pierreux, du corail (*coral*) »³ jouant et sur le nom d'Eisenman (Peter/Pierre) et sur l'homonymie en anglais entre les mots pour *choral* et *corail*, rappelant toutefois la nature « minérale » du jardin. Derrida nous dit que le titre « se donne carrière »⁴, une expression intraduisible qu'il développe tout de même en anglais autant qu'en français : « carrière, c'est *quarry*. Mais se donner carrière, c'est aussi se donner libre jeu, s'approprier un espace avec quelque insolence joyeuse »⁵. Nous retrouvons encore une fois les références au minéral, mais c'est aussi dans le jeu sur ce mot que Derrida souligne la carrière d'Eisenman comme profession, qui est dans une certaine mesure, destinée à l'ouverture de cet espace entre le verbal et l'architectural. De la même manière, nous pouvons considérer la

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*, p. 175.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

carrière de Derrida comme une ouverture, ou plutôt une exploration de l'espace entre le littéraire, la poétique et la philosophique.

C'est à partir de là que Derrida commence à jouer avec la forme même du jardin qui, en grande partie, est basée sur un texte qu'il écrivait à l'époque au sujet de la chora, mais aussi sur un dessin qui accompagnait la lettre qu'il avait adressée à Eisenman pendant un vol qu'il avait pris après une de leurs premières réunions. Détaillant le concept platonicien de la chora qui invoque la notion de nourrice et aussi du crible dans la manière dont la chora filtre les « types » et « les forces ou les semences qui viennent s'imprimer en elle »¹, cette lettre était également censée dessiner ou projeter « des formes visibles ». Derrida avait ainsi proposé une lecture (épistolaire) de la chora, à laquelle il ajoutait un dessin qui intégrait à la fois sa lecture du concept platonicien, les éléments d'un projet antérieur d'Eisenman à Venise, mais également un autre projet de Tschumi, l'architecte en chef, qui se structurait à travers un *point-grid* (un réseau positionnel). Ce dessin ressemblait à une lyre, rappelant l'or qui s'associe à la chora au sein du *Timée* ainsi que la métaphore du crible et la grille du projet vénitien d'Eisenman, « filtre interprétatif et *sélectif* qui aura permis de lire et de cribler les trois sites et les trois couches (Eisenman-Derrida, Tschumi, La Villette). En tant qu'instrument à cordes, il ferait signe vers le concert et *le choral* multiple, la *chora* de *Choral work* »². Dans son essai, Derrida nous explique qu'il avait pensé utiliser cette image comme une sculpture au sein du jardin sur lequel rien, ou presque rien, ne devait être inscrit, sauf le titre du jardin ou quelques mots grecs (*plokanon, seiomena*). Mais c'est à ce moment que nous voyons apparaître l'ironie derridienne une fois de plus car, selon Derrida, Eisenman interprétait à son tour « activement et sélectivement »³. Eisenman intégrait la forme de la lyre dans l'architecture même du jardin, sur différents niveaux d'échelle, « il ne se contente pas de mettre la métonymie *en abyme*, au fond de l'océan où le corail se sédimente, pour déjouer les ruses de la raison totalisante »⁴. Si nous marquons les jeux de mots qui traverse la phrase, nous voyons comment les différentes *échelles* (homonymique au mot anglais *shell* qui signifie coquillage) se sédimentent comme le corail (rappelons le jeu sur *coral/choral*). Le dessin de la lyre est précisément mis en

¹ *Ibid.*, p. 176.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 177.

⁴ *Ibid.*

abysses, c'est-à-dire dédoublé, mais aussi mis au fond de l'océan – sédimenté avec les coraux. Rappelons que le mot « abîme » est venu du grec ἄβυσσος (*abyssos*), ce qui veut dire « le fond de la mer » et souligne ainsi le jeu sur le mot « corail ». Le corail se trouve, bien sûr, au fond de la mer¹. C'est à ce moment là que Derrida porte son jeu sur la série d'homonymes anglais, *lyre*, *layer* (couche), *liar* (menteur) :

La vérité de l'œuvre est cette puissance mensongère, ce menteur (*liar*) qui accompagne toutes nos représentations (comme Kant le disait du « je pense ») mais qui les accompagne comme une lyre peut accompagner un chœur.²

La valeur mensongère de *Choral work*, en tant qu'œuvre, vient de la notion paradoxale de la chora platonicienne comme un lieu qui n'est pas un lieu, qui n'est pas « présentable, représentable, totalisable » et qui ne se dévoile pas. La chora en tant qu'espace de devenir est précisément ce qui permet au concept du jardin radicalement alternatif de jouer parmi les références textuelles et architecturales, étant dans une certaine mesure un labyrinthe, non seulement dans un sens physique, mais également en termes d'influence et d'interprétation.

Dans le labyrinthe de ce corail, la vérité est la non-vérité, l'errance de l'une de ces *errors* qui appartient au titre d'un autre labyrinthe, d'un autre palimpseste, d'un autre *quarry*.³

Nous pouvons penser que Derrida fait ici référence aux jeux de *quarry* et *carrière*, de *corail* et *choral* mais aussi à la possibilité de mésinterprétation, ou même au fait que le sens de la chora est toujours mensonger, étant toujours autre dans son irréprésentabilité inéluctable. Mais c'est surtout au labyrinthe sémiotique que Derrida fait référence, le résultat de la sédimentation continue des couches (*layers*) de sens. Ces couches de sens sont comme les palimpsestes, les manuscrits sur lesquels on écrit un nouveau texte après avoir effacé le texte primitif ; or, ce texte reste avec nous, comme le sédiment d'un corail, comme la fondation même de ce texte que nous écrivons. Nous pouvons comprendre le jeu de mots et le langage poétique derridien ainsi : les niveaux progressifs du sens mis en jeu forment les couches sédimentaires progressives d'un palimpseste. Notre lecture de ce palimpseste, ou texte derridien, révèle sa puissance à travers chaque texte, les différents sens possibles, les réflexions et références aux textes antérieurs qui font partis du

¹ cf. p. 116.

² Derrida et Eisenman, *Chora L Works*, op. cit.

³ *Ibid.*

sédiment fondamental d'un texte en particulier ; nous ne lisons pas uniquement l'ultime couche. Bien que le texte ne se déploie pas immédiatement à notre lecture, étant chiffré, c'est-à-dire caché derrière les sédiments, il nous offre néanmoins la possibilité d'explorer une autre économie d'expression. Nous pouvons également comprendre la métaphore du palimpseste, dans notre étude, comme une lecture à travers les diverses couches du texte derridien (philosophique et démonstrative). Cette lecture ne vise pas le « texte primitif » de Derrida (qui sera à contre-courant de la pensée derridienne) mais plutôt une lecture qui ouvre le champ de l'interprétation, qui valorise la sédimentation, et qui a pour objet le procès, l'esthétique et l'économie d'expression de ce texte-palimpseste.

Le jeu de mots basé sur l'homophonie du mot *lyre*, la question de la vérité au sein de l'œuvre d'Eisenman et leur ouvrage collectif se suivent, multipliant la sédimentation des sens dans un jeu translinguistique :

Liar ou lyre, voilà le nom royal, pour le moment, l'un des meilleurs noms, à savoir l'homonyme et le pseudonyme, la voix multiple de ce signataire secret, le titre crypté du *Choral work*. Mais si je dis que nous le devons à la langue, plutôt qu'à Peter Eisenman, vous me demanderez : quelle langue ? Il y en a tant. Voulez-vous dire la rencontre des langues ? Une architecture au moins tri- ou quadrilingue, des pierres ou du métal polyglottes ?¹

Nous retrouvons ici non seulement la continuation avouée du jeu, mais également la notion de puissance qui se cache dans la langue – ce que nous avons associé à la sémiotisation du langage, en termes kristeviens, mais aussi au savoir inhérent de *lalangue* lacanienne. En disant que nous devons le titre à *la langue*, Derrida souligne la force de l'origine de ce « titre crypté », une force intrinsèque à la langue ou aux langues, car il s'agit ici des jeux translinguistiques, libérés par le jeu. Ainsi, Peter Eisenman n'a pas inventé le titre, mais il lui a donné *carrière* : le jeu de mots marquant la sémiotisation du domaine symbolique. C'est aussi une question de vérité, *liar* – menteur – et Derrida nous demande si nous croyons que le nom d'Eisenman porte en lui la pierre et le métal, disant que « C'est la vérité de cet homme de fer déterminé à rompre avec l'échelle anthropocentrique, avec « l'homme mesure de toutes choses » : il écrit de si bons livres ! Je vous le jure ! »². Or, par ceci Derrida tente d'évoquer d'autres livres d'Eisenman, livres (comme *Fin d'Ou T Hou*

¹ *Ibid.*, p. 178.

² *Ibid.*

S¹ et *Moving Arrows Eros and Other Errors : An Architecture of Absence*² que Derrida cite) portant sur différents projets.

Comme nous avons pu le voir (même à travers l'œuvre de Derrida plus généralement), tout ceci relève de la question de l'économie d'expression, ce qui est fondamental, dans son usage du langage poétique, des jeux de mots, ainsi que dans la considération qu'il porte à l'utilisation de cette forme d'expression au sein d'autres textes. C'est précisément à la question de l'économie d'expression au sein du titre donné au jardin que Derrida répond en disant : « et il me fallait trouver un moyen économique pour parler des trois en une seule et en quelques pages, celles qui m'étaient attribuées »³. L'enjeu avoué de Derrida est de s'exprimer de la façon la plus économique possible, de multiplier les sens évoqués, tissant en quelques pages ou quelques lignes, des références aux autres projets d'Eisenman ainsi qu'à ce qui est mis en jeu dans le titre du projet – *Choral work*. Il évoque la nécessité d'une autre économie qui part de l'économie d'expression traditionnelle en vue de multiplier les possibilités. Comme le dit Derrida « pour l'instant il faut trouver une structure qui *prolifère* à l'intérieur d'une économie donnée, faisant flèche comme on dit en français de tout bois »⁴. Le mouvement derridien dans ce texte, vers une économie d'expression jouissante, fait précisément, comme il le dit, *flèche* de tout bois – intégrant diverse œuvres dans un jeu aussi complexe et multilinguistique que poétique et original. En transposant les éléments clés du discours architectural et textuel d'Eisenman, en réutilisant ces (ses) expressions dans le contexte instable de ce texte, Derrida intègre non seulement la répétitivité circulaire fondamentale à la jouissance, (« la répétition engendrerait elle-même la jouissance »⁵ ; « ce qui nécessite la répétition, c'est la jouissance »⁶), mais aussi une originalité créative. Derrida nous dit que l'architecture d'Eisenman, et surtout ses livres, jouant avec l'espace et les mots, sont « mieux et autre chose qu'un « bon livre », plus qu'un livre, plus d'un livre »⁷ : ils produisent un texte, mélangeant un discours textuel et un discours concrètement architectural. Les textes d'Eisenman sont à considérer comme

¹ Peter Eisenman, *Fin d'Ou T Hou S*, Londres, Architectural Association, 1985.

² Peter Eisenman, *Moving Arrows Eros and Other Errors : An Architecture of Absence*, Londres, Architectural Association, 1986.

³ Derrida et Eisenman, *Chora L Works*, *op. cit.*, p. 178.

⁴ *Ibid.*

⁵ Barthes, *Le plaisir du texte*, *op. cit.*, p. 57.

⁶ Lacan, *Le séminaire livre XVII : L'envers de la psychanalyse*, *op. cit.*, p. 51.

⁷ Derrida et Eisenman, *Chora L Works*, *op. cit.*, p. 178.

une expression où la « langue littéralement contient sans contenir »¹, marquant un sens que Derrida qualifie comme *without*, « avec/sans », *within and without*, « ce *without* de la langue, on s’y rapporte en le maîtrisant pour en jouer, et à la fois pour en subir la loi, qui est la loi *de* la langue des langues, en vérité de toute marque »². Derrida, à partir des travaux d’Eisenman révèle la forme d’une économie insolite d’expression, ajoutant à son tour un jeu qui se superpose dans les couches formant le *corail* virtuel de son texte. Nous pouvons même dire, comme dans *Le plaisir du texte*, que ce texte de jouissance derridienne s’écrit sur les textes de jouissance d’Eisenman ; l’ouvrage résultant de leur collaboration *Chora L Works* étant dans une certaine mesure, la preuve de cette rencontre fructueuse.

La notion d’économie d’expression sur laquelle Derrida travaille dans « Pourquoi Peter Eisenman écrit de si bons livres » implique également une économie du *Witz* :

On pourrait être tenté de parler ici d’un *Witz* architectural, d’une nouvelle économie textuelle (et *oikos*, c’est la maison, Eisenman construit aussi des maisons), une économie dans laquelle on n’a plus à exclure l’invisible du visible, à opposer le temporel au spatial, le discours et l’architecture. Non qu’on les confond, mais on les distribue selon une autre hiérarchie, une hiérarchie sans arche, une mémoire sans origine, une hiérarchie sans hiérarchie. Ce que là il y a (*there is, es gibt*) : un au-delà du *Witz*, comme un au-delà du principe de plaisir, si du moins on l’entend sous ces deux noms, *Witz* et *plaisir*, la loi intraitable de l’épargne et de l’économie.³

Soulignons d’abord le jeu illustré par Derrida entre *oikonomia* (le mot grec pour *économie*) et *oikos* qui désigne la maison : leurs constructions font parties des œuvres architecturales d’Eisenman⁴. C’est en intégrant la pratique architecturale, c’est-à-dire la nouvelle délimitation de l’espace, qu’Eisenman songe à l’expression d’une nouvelle économie textuelle, un véritable *Witz* architectural. Cette transformation, ou plutôt transposition, du *Witz* textuel (et freudien) vers une pratique architecturale, sous-tend la manière dont Derrida voit comment l’œuvre d’Eisenman est capable d’intégrer, sous forme de texte, les paradoxes architecturaux qu’il revendique *concrètement*. Le *Witz* architectural tente de faire jouer l’architecture avec les mots, de s’inscrire dans une économie d’expression qui n’exclue pas « l’invisible du

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ Peter Eisenman, *House X*, New York, Rizzoli, 1982.

visible » et qui n'oppose pas « le temporel au spatial ». S'inscrire dans une telle « hiérarchie sans arche » c'est, comme le dit Derrida, redistribuer le champ expressif, dans un mouvement qui rappelle fortement la redistribution de l'espace effectué par le surgissement de la chora sémiotique. Mais « hiérarchie sans arche » relève d'un double jeu entre *archi* et *arche*. Nous sommes d'abord tentés de le comprendre en termes de « hiérarchie non hiérarchique », une *hiérarchie* qui met fin à son « archi ». Derrida joue ici sur plusieurs mots grecs : *arkhi*, le degré extrême, ou ce qui vient avant, ainsi que *arkhê*, le commandement ou début (notant toujours l'utilisation que Derrida fait du terme *archi-écriture* dans *De la grammatologie*). Nous pouvons également penser au mot grec *arkheim*, signifiant le début, ou même à la notion de l'ordre, *anarchesis* signifiant la perte d'ordre. Une hiérarchie sans arche propose donc une hiérarchie sans début, ou sans commandement, voire même sans ordre – une hiérarchie qui se construit autrement. Pourtant, le nom féminin « arche » signifie, entre autres, une voûte en forme d'arc ou une construction monumentale, un portail en forme d'arc qui porte un sens suivant largement un champ lexical architectural. De la même façon, il est évident que nous devons comprendre *arche* dans ce contexte, comme le premier phonème du mot *architecture*. La notion d'une « hiérarchie sans arche » s'inscrit alors dans l'ironie fondamentale de l'essai : si nous sommes face à une hiérarchie sans architecture dans les textes d'Eisenman, c'est parce qu'il écrit de si bons livres ; c'est un meilleur écrivain qu'architecte. Mais cette architecture sans architecture, cet espace que Derrida qualifie comme un *topos*, représente pour lui un au-delà du *Witz*. Plus important, cet au-delà du *Witz* se présente comme un au-delà du principe de plaisir, contre le plaisir, et contre la loi « de l'épargne et de l'économie »¹. C'est la jouissance :

Car au-delà de l'économie, au-delà du livre, dont la forme relève encore de cette manie totalisante du discours, il écrit autre chose. C'est un *topos* : on a souvent comparé le monument à un livre [et le livre à un monument : Derrida fait une référence en bas de page à Hugo dans Notre-Dame de Paris, « le livre tuera l'édifice »]².

Si les livres d'Eisenman sont effectivement des textes de jouissance, étant au-delà de l'économie, au-delà du livre, le texte de Derrida l'est également. Surtout dans la notion du dépassement du *Witz*, nous voyons clairement une réflexion de la manière

¹ Derrida et Eisenman, *Chora L Works*, op. cit., p. 178.

² *Ibid.*, p. 179.

dont les textes derridiens dépassent les notions traditionnelles des écrits philosophiques, étant au-delà de leur économie d'expression – étant « autre chose ».

Malgré l'intérêt que Derrida porte aux jeux de mots d'Eisenman et à son style architectural, ainsi qu'à la forme nouvelle dévoilée au sein de ses textes, nous devons tenir compte du manque de rigueur dont Eisenman fait preuve pour la notion de *chora*, selon Derrida. Nous avons déjà, dans notre considération de cet essai, noté le fait qu'Eisenman avait proposé une *relecture* de ce que Derrida avait offert dans la lettre et à travers le dessin auxquels il contribuait en tant que philosophe. Et si Derrida ne mentionne pas à quel point il trouvait qu'Eisenman avait fait une mésinterprétation de son essai sur la *chora*, il le rend abondamment clair dans la correspondance publiée dans *Chora L Works*. Nous pouvons citer à cet égard, la lettre de 12 octobre 1989¹ que Derrida a adressée à Eisenman où il s'interroge sur la façon dont Eisenman considère la *chora* en tant que vide, absence ou invisibilité, malgré la mise en question radicale que Derrida attendait de lui. L'ironie de ce texte en fait preuve. L'ironie qui domine notre lecture présente ici, dans « Pourquoi Peter Eisenman écrit de si bons livres », à travers *Chora L Works*, dans la correspondance ainsi que dans les transcrits, se résume de façon assez élégante dans le constat de Serge Goldberg² que Bernard Tschumi cite dans son introduction : « Je ne pense pas qu'ils ont l'intention de construire un jardin à La Villette. Tout ce qu'ils veulent faire est de publier un livre »³.

Mais si le deuxième essai (« Chora »), la contribution derridienne à l'ouvrage collectif, met en évidence la poétique de « ce chasme nommé *chora* de ce chaos qui ouvre aussi la béance de l'abîme »⁴, il suit un mouvement similaire à celui qui structure *La pharmacie de Platon*, démontrant le jeu interne de cette notion paradoxale⁵. Cet essai sur lequel Derrida travaillait au moment des premières réunions en 1985 représente l'essence primordiale de ce qui a été revisité et étendu, publié plus tard sous le nom de *Khôra*⁶. L'essai reste néanmoins un texte fondamental pour le projet de *La Villette*, surtout dans la mesure où ce texte fait

¹ *Ibid.*, p. 161.

² *Ibid.*, p. 125.

³ « As [Serge] Goldberg said at the time: "I do not think that they intend to build a garden at La Villette. All they want to do is publish a book. »

⁴ Derrida et Eisenman, *Chora L Works*, *op. cit.*, p. 195.

⁵ Soulignons également le jeu entre « chasme » et « abîme », rappelant que le mot « abîme » est venu du grec ἄβυσσος (*abyssos*), ce qui veut dire « le fond de la mer ». cf. p. 116.

⁶ Derrida, *Khôra*, *op. cit.*

germer tout ce qui a suivi en termes architecturaux, et dans la collaboration. Pourtant, ce qui est particulièrement intéressant dans la relation entre le texte « Chora », le projet de La Villette, le livre, et l'autre texte auquel Derrida a contribué dans le cadre de cet ouvrage, « Pourquoi Peter Eisenman écrit de si bons livres », est que, selon Derrida, « la lecture que je propose de la chora ne relève peut-être plus de la pensée philosophique »¹. Or, si nous prenons en compte ce que Derrida nous dit à propos de la chora au sein du texte platonicien, nous voyons à quel point son texte devient en lui-même un espace de devenir :

Riches, nombreuses, inépuisables, les interprétations viennent en somme informer la signification ou la valeur de *chora*. Elles consistent toujours à lui *donner forme* en la déterminant, elle qui pourtant ne peut s'offrir qu'en se soustrayant à toute détermination, à toutes les marques ou impressions auxquelles nous la disons exposée.²

Si la démarche derridienne dans « Chora » n'est pas, selon lui, aussi philosophique qu'elle semble l'être, nous pouvons dire que sa démarche est poétique, jouissante, intégrant la sémiotique au symbolique ; ce que l'on retrouve dans les expressions multiples et les paradoxes infinis, fondamentaux à la notion de la chora. C'est à la clôture de la représentation que Derrida reproche à Eisenman l'interprétation (architecturale) de son texte. Derrida l'exprime davantage dans un entretien avec Jeffery Kipnis qui forme la postface de *Chora L Works*³. Ce qui était clair pour Derrida, c'est que « le discours sur *chora* [sic] joue donc pour la philosophie un rôle analogue à celui que joue *chora* « elle-même » [sic] pour ce dont parle la philosophie, à savoir le cosmos formé ou informé d'après le paradigme »⁴. Les difficultés posées par l'écriture d'un texte sur la *chora* sont parallèles aux difficultés qui sous-tendent la compréhension de la notion même : d'une certaine façon, le discours sur la *chora* joue le rôle d'un espace de devenir, instable et chimérique. C'est en ceci que le texte de *Chora L Works*, dans sa virtualité et sa nature paradoxale, réussit là où une œuvre architecturale n'aurait jamais pu. Car il faut, en fin de compte, être capable de sortir en quelque sorte du labyrinthe physique et architectural, de ce qui donne au labyrinthe un contexte totalisable⁵ : « en suivant le fil d'Ariane, on peut trouver la sortie, c'est-à-dire qu'on peut trouver une manière de

¹ Derrida et Eisenman, *Chora L Works*, *op. cit.*, p. 176.

² *Ibid.*, p. 192.

³ *Ibid.*, p. 168.

⁴ *Ibid.*, p. 205.

⁵ *Ibid.*, p. 168.

totaliser la trajectoire du labyrinthe »¹. Or ce que la virtualité du livre nous présente est la mise en forme d'un labyrinthe *choral* qui est, comme Derrida le souhaitait, beaucoup plus énigmatique. C'est une architecture de la jouissance qui ne peut être ni contrôlée ni désignée. D'une certaine façon, nous ne pouvons que nous perdre dans les jeux de mots et les couches sédimentaires textuelles : aucune « sortie » du labyrinthe de la chora sémiotique n'est assurée.

Autre que les textes et les comptes-rendus, *Chora L Works* révèle un fort composant architectural, comme nous avons pu le voir plus tôt. Il prend la forme d'un nombre important de planches et de dessins architecturaux, ainsi que l'inclusion de plusieurs images des modèles du jardin proposé. Mais l'élément qui marque (littéralement) l'intérêt architectural de ce livre est la dizaine de trous qui perfore ses deux côtés. Nous les retrouvons dans deux distributions : tout d'abord, de la couverture jusqu'à la page 125 les neuf trous de dimensions variables sont disposés selon les points clés d'une photographie d'un modèle architectural sur la couverture. Puis, dix trous uniformément carrés jalonnent la page 125 à la quatrième de couverture, disposés en deux lignes de cinq trous, alignés horizontalement. Ce deuxième groupe de trous est également disposé comme l'architecture du jardin proposé, tenant leur distribution d'un dessin qui se trouve à la page 124 de *Chora L Works*. Nous avons déjà mentionné comment ces trous, qui dérangent fortement la lecture possible du texte, coupant les mots et phrases, font partie de ce que nous pouvons considérer comme l'*architexture* de l'ouvrage. Ils représentent une approche matérielle conçue spécialement pour insister sur la profondeur et la nature structurale de l'œuvre (non pas comme un mouvement philosophique, mais plutôt architectural). Or, les trous rappellent précisément la virtualité du jardin dans la mesure où ils mettent l'accent sur sa représentation au sein du *Chora L Works*, comme la meilleure, ou plus fidèle, représentation possible de la chora. Dans la mesure où la chora est un espace de devenir, un lieu qui reçoit les impressions, métaphoriquement conçu comme un filtre ou comme une nourrice, elle est en fin de compte une structure tellement chimérique et paradoxale que toute représentation concrète implique nécessairement une certaine trahison interprétative. Rappelons que Derrida, lors de cette collaboration, cherchait une contre-architecture, la construction d'une

¹ "By following Ariadne's thread, one can find one's way out, that is, to totalize the trajectory of the labyrinth."

forme qui ne sera pas possible dans des circonstances normales. Avec Eisenman, il pensait proposer un projet qui se conformait aux attentes des architectes et investisseurs, alors qu'en marge de la proposition (ce que Derrida nomme « le marché noir »), le vrai projet – trop ambitieux pour les architectes et investisseurs – a pris forme. Comme le dit Derrida, cette contre-architecture imaginaire est la vraie structure dans son intenable radicalité même si elle n'était pas construite, tout du moins matériellement.

Dans la mesure où la distribution des trous qui creusent *Chora L Works* suit la structure du jardin, nous pouvons dire qu'ils suivent la disposition structurale de la chora elle-même. Car la structure du jardin est basée sur le dessin de la lyre ou filtre (voire grille) que Derrida avait inclus dans la lettre initiale qu'il adressait à Eisenman, et que ce dernier avait par la suite repris à plusieurs échelles comme la figure générale du jardin. De cette façon, les trous correspondent non seulement à l'architecture du jardin, étant distribués selon les dessins architecturaux, mais aussi directement à la chora (à travers le dessin de l'architecture du jardin). Ils sont aussi indicatifs d'une certaine esthétique de l'espace, une façon de mettre le vide en œuvre, le vide étant un point de contention particulier par rapport aux contre-interprétations qu'Eisenman proposait de la *chora*. Pourtant, il ne s'agit pas du vide absolu, mais d'un vide qui s'inspire de la *chora*, c'est-à-dire un vide créatif, un lieu qui fonctionne comme le point central qui dérange la lecture au moment même où il nous offre la promesse d'une multitude de lectures à venir. Les trous illustrent comment et à quel point le texte est transpercé par la chora, littéralement transpercée, mais aussi métaphoriquement, comme nous l'avons vu dans les jeux de mots qui structurent « Pourquoi Peter Eisenman écrit de si bons livres ». L'intégration de la chora, non seulement en tant que sujet du jardin, mais également en tant que structure primordiale du procès collaboratif, s'illustre nettement dans l'entretien entre Derrida et Jeffery Kipnis qui sert de postface à *Chora L Works* :

Il existe d'autres aspects, plus ironiques, voire plus embarrassants, de cette rencontre qui sont de l'ordre de la « chora » : c'est-à-dire, le milieu dans lequel l'ensemble de ces stratégies se déroule. Mon propre personnage Socrato-chorale est inscrit dans quelque chose qui sera publié ; le public verra que nous sommes simplement des caractères fragmentaires au sein des inscriptions. Nous sommes tous dans une chora plus compréhensive. Ainsi, la chora est, au même moment, une part, un rôle au sens théâtral, une partie dans le sens de la métonymie, une partie du tout et de l'ensemble. La Chora est le

thème dont nous parlions ; la chora est la scène que nous avons jouée ; la chora est le personnage que je joue avec Peter. Mais la chora est aussi l'espace dans lequel tout ceci a lieu et où le caractère instable de la métonymie apparaît.¹

Nous retrouvons comment la pensée ironique qui sous-tend « Pourquoi Peter Eisenman écrit de si bons livres » s'exprime davantage, mais aussi comment la notion de la chora et du jeu s'intègre au sein de ce que Derrida décrit comme une rencontre. La chora n'a pas seulement joué un rôle fructueux pendant la collaboration, mais comme Derrida le met en évidence, elle jouait également un certain rôle circonstanciel. La notion englobante de cette rencontre se trouve effectivement dans la métonymie². Ainsi, la métonymie au sein du *Chora L Works* tient à prendre la chora en tant que partie représentative du tout. Déjà, dans la conception du jardin, Eisenman avait inscrit le dessin derridien de la lyre ou filtre à de multiples échelles architecturales, donnant une forme au détail tout comme la chora donne la forme de l'ensemble du jardin. De la même façon la chora s'inscrit métonymiquement et de façon multiple au sein du texte ; visuellement, par les dessins et figures, mais également par les trous ; philosophiquement, car le texte porte en lui de multiples discussions et interprétations théorétiques de la chora ; et poétiquement, car les jeux de mots de Derrida, autant que d'Eisenman, se basent, s'inspirent ou sont articulés en fonction de la chora. Derrida met ici l'accent sur la synecdoque englobante du texte qui est la chora, soulignant son inscription au sein du *Chora L Works* comme sujet, jeu de mots, procès fondamental, inspiration architecturale, mais aussi comme une métaphore pour la structure des relations interpersonnelles. Enfin, dans ce véritable jardin virtuel, ce livre monumental, nous pouvons voir de façon exceptionnelle la mise en œuvre de la chora sémiotique dont parle Kristeva.

¹ "There are other, more ironic, more embarrassing even, aspects of this encounter that are "chora": that is, the milieu in which all of these strategies take place. My own character as Socrato-choral is inscribed in something which will be published; people will see that we are just partial characters in inscriptions. We all are in a more comprehensive chora. Thus chora is, at the same time, a *part*, a part in the theatrical sense, a part in the sense of metonymy, a part of a whole and a whole. Chora is the theme of which we have been speaking; chora is the scene we played; chora is the character which I play with Peter. But chora is also the space in which all of these take place and whence appears the unstable character of metonymy in all of this."

Derrida et Eisenman, *Chora L Works*, *op. cit.*, pp. 166-67.

² « Trope qui permet de désigner quelque chose par le nom d'un autre élément du même ensemble, en vertu d'une relation suffisamment nette » Dupriez, *Gradus les procédés littéraires (dictionnaire)*, *op. cit.*, p. 290.

La poétique derridienne est le signe de ce surgissement du sémiotique au sein du symbolique que nous avons d'abord vu dans *Feu la cendre*, puis dans *Envois*, et que nous voyons également dans *Chora L Works*. Cette sémiotisation du texte, par le surgissement de la jouissance au sein de l'œuvre de Derrida, forme ce que nous appellerons la stratégie primaire, le jouis-sens. La notion de chora, dans ses multiples inscriptions, forme ce que nous pouvons considérer comme un véritable point de jouissance, ce qui anime le jeu au sein du texte. C'est à travers ce point que *Chora L Works* marque le rejet initial de la recherche orthodoxe, ce que nous avons identifié comme « l'objet métonymique du désir », proposant une considération fragmentée de la collaboration entre Derrida et Eisenman. La structure scindée du texte semble nous donner de multiples repères en ce qui concerne le projet, mais entre les comptes-rendus, les entretiens, les correspondances, et les essais qui sont entrecoupés par les plans et les dessins architecturaux, le jardin reste encore énigmatique. Le texte nous met dans le vif du contexte architectonique, ouvrant sur un passage clé du *Timée*, ainsi qu'un certain nombre de dessins architecturaux ; un plan de Venise qui précède un plan élaboré du site qu'Eisenman avait conçu pour son projet du *Cannaregio Ouest* à Venise. C'est en fonction de ces deux éléments (la notion de la *chora* que Derrida proposait, et les projets antérieurs d'Eisenman, dont celle de Venise), que le jardin *Choral Works* a pris sa forme. Le texte du livre commence véritablement avec « *Transcript 1* » (« Compte-rendu 1 ») du 17 septembre 1985 : nous disposons des comptes-rendus tels quels et de la feuille d'entrée du bâtiment qui, avec la signature de Derrida, montre son entrée au bureau à 10h27 pour cette première réunion. La particularité de ce début du livre est soulignée par le fait que la page de grand titre, la page qui contient traditionnellement les noms des auteurs ainsi que celles des éditeurs et de la presse de publication, se retrouve à la page 115 de *Chora L Works*. Ce que nous retrouvons normalement au tout début du livre, ou à quelques pages près, après les pages de garde et éventuellement une page de faux titre qui, ensemble, marquent la séparation entre la couverture du livre et son contenu, est rapporté au milieu du texte. La page de grand titre est suivie, comme nous avons l'habitude de le voir, au verso par les données de catalogue, d'ISBN et du copyright, et ensuite par la table des matières. La dernière partie de cette section comprend trois pages qui rassemblent les « crédits » des illustrations architecturales. Comme pour de véritables œuvres artistiques, nous indiquons l'origine de ces dessins, achevés par Peter Eisenman pour la plupart, mais aussi par l'équipe de son

bureau. La date de production, les matériaux utilisés (les œuvres étant majoritairement dessinées à la plume et à l'encre) et la taille de l'ouvrage, font également partie des informations précisées. Mais ce qui est encore plus intéressant, c'est le fait que la page de grand titre et celles qui suivent (les pages 113 à 124) se distinguent dans la mesure où elles ne sont pas trouées comme toutes les autres pages du livre. Cela donne une importance à ces pages, et nous pouvons nous demander ce que leur position au milieu du livre implique, et où se trouve le début du livre. Il est possible que le livre commence, comme nous l'avons dit, avec les dessins du *Cannaregio Ouest*, avec les comptes-rendus (1 à 7) et les essais (en anglais) par Derrida, « Chora » et « Why Peter Eisenman Writes Such Good Books » avant d'arriver à la suite de l'événement, qui se détaille à partir de l'introduction écrite par Bernard Tschumi à la page 125 et qui se poursuit dans les correspondances et les réponses qui font la deuxième partie du livre. Lu ainsi, le texte s'articule en deux mouvements, d'abord les phases génératives du jardin, entrecoupées par les essais derridiens (révélant peu du destin ultime du projet), suivi par un certain dénouement où nous comprenons plus profondément la virtualité du parc, le fait qu'il n'a pas eu lieu. Autrement, nous pouvons lire le début du livre, c'est-à-dire la centaine de pages qui se trouvent avant celle des grands titres, comme des pages de garde. Elles ne font pas partie du livre en soi, mais forment une introduction avant l'introduction, une sorte d'arrière paysage ou un état des lieux fondamental à l'œuvre. Mais d'une certaine façon, le fait que le début orthodoxe du livre, c'est-à-dire l'introduction, se situe au milieu de *Chora L Works*, augmente notre sensation d'avoir participé au début d'un projet. Les comptes-rendus qui tracent le développement conceptuel du jardin nous offrent un aperçu du raisonnement architectural et philosophique au cœur de la structure que Derrida et Eisenman avaient éventuellement proposée : au lieu d'une introduction, ils nous donnent un aperçu de l'événement créatif du jardin et du livre.

L'instabilité du début qui marque *Chora L Works* relève d'une problématique que Derrida avait déjà évoquée dans *Hors livre*, l'introduction à *La dissémination*¹ dans laquelle il problématise la notion d'une introduction même, partant d'une analyse de la *Préface* de la *Phénoménologie de l'esprit* d'Hegel. Derrida nous montre comment, suivant Hegel, « à un texte philosophique en tant que tel une préface n'est

¹ Derrida, *La dissémination*, *op. cit.*

utile ni même possible »¹. Rappelons que l'introduction ou préface annonce le sens ou le contenu conceptuel du livre, laissant anticiper le contenu plus général du livre. Or, ce que Derrida revendique dans sa présentation de *La dissémination*, et que nous voyons aussi au sein de *Chora L Works* est une résistance à une telle introduction : « La dissémination, sollicitant la *physis* comme *mimesis*, remet la philosophie *en scène* et son livre en jeu »². De ce fait, *Chora L Works* marque un certain rejet de la forme habituel du livre et de son introduction coutumière, dépassant la notion symbolique du livre afin d'y laisser courir le champ sémiotique du possible. C'est-à-dire qu'une préface ou introduction nous donne un index des maîtres mots, un véritable sommaire raisonné de la portée philosophique du livre. Ignorant, dans un premier temps, la notion de la préface, le livre permet l'ouverture d'un espace qui laisse le champ libre à une multitude de lectures possible. Comme nous le dit Derrida : dans « une conception « moderne » du texte ou de l'écriture ; rien ne précède absolument la généralité textuelle. Il n'y a pas de préface, pas de programme, ou du moins tout *programme* est-il déjà *programme*, moment du texte, reprise par le texte de son extériorité même »³. De cette manière, nous voyons comment la structure de *Chora L Works* souligne les réserves derridiennes en ce qui concerne la préface ou l'introduction, mettant le lecteur immédiatement dans le « moment du texte » afin qu'il arrive à une véritable expérience de la chora, en termes *architexturaux* et sémiotiques.

Le dépassement du théorique et le surgissement du sémiotique au sein du symbolique en termes kristeviens, s'inscrivent donc multiples au sein de *Chora L Works*. Nous pouvons le voir d'abord dans les jeux de mots qui sont omniprésents et fonctionnent comme un véritable véhicule de réflexion en ce qui concerne la notion de la chora, l'élaboration du projet, ainsi que l'analyse du résultat. Considère d'abord le jeu sur le nom de l'œuvre et du parc, *Chora L Works / Choral Works*, et le jeu ainsi impliqué entre « chorale », « *chora* », et « corail », sans même penser à la lettre « L » et à ce qu'elle met en jeu⁴. Considère également le jeu sur « *lyre, layer* (couche), *liar* (menteur) »⁵ qui se poursuit à travers le texte et la façon dont Derrida joue avec les subtilités paradoxales de la notion grecque de la chora. Le surgissement

¹ *Ibid.*, p. 17.

² *Ibid.*, p. 70.

³ *Ibid.*, p. 28.

⁴ cf. p. 89-91.

⁵ cf. p. 148.

du sémiotique est également évident dans l'organisation du livre et de son contenu, et permet au lecteur de « participer » en quelque sorte, au développement du jardin et de suivre son évolution, sans que cela soit prédéfini par une narration préfacière ou préliminaire. De par ses trous, ce livre se distingue surtout par sa radicalité par rapport à la forme conventionnelle du livre. Ceci remet en jeu non seulement la présentation du livre unifié, ou complet, mais joue également sur la forme du jardin même. La profondeur de ces trous et la façon dont ils jouent avec l'espace rendent le livre *architextural* dans un mouvement qui n'aurait pas été possible autrement. La nature fortement matérielle du livre qui présente les comptes-rendus et les dessins comme des preuves d'un événement, mais qui impliquent aussi un fort jeu tactile et visuel, aboutit à la mise en scène d'un véritable livre-monument. C'est par l'affect et la poétique de l'œuvre, par le surgissement du sémiotique au sein du symbolique que le lecteur participe à la construction de ce jardin virtuel. Nous pouvons même dire que ce jardin, au titre virtuel, marque une approche beaucoup plus fidèle à la question de la chora qui aurait été possible en termes purement architecturaux. C'est-à-dire que la virtualité chimérique de la chora est renforcée par ce texte, car elle devient, pour chaque lecteur, un espace de devenir, un jardin à lui, selon les impressions qui sont accueillies dans le dispositif du texte personnel. Ce qui est particulièrement intéressant pour nous, est la manière dont ce texte met en œuvre la chora sémiotique en termes kristeviens, mais aussi de façon assez littérale. C'est un exemple paradigmatique de l'espace de la lecture que les textes derridiens dans leur poétique et leur jeu (graphique autant que textuel dans certains cas) mettent en œuvre.

Le trou est peut-être un des éléments le plus importants de *Chora L Works* ; dans la façon dont il s'intègre au sein du texte, il est un symbole de la *chora*, du jardin, du matérialisme et du monumental. Mais la notion du trou porte aussi une signification importante quant à la notion de la jouissance que Lacan détaille au cours de son enseignement, particulièrement en fonction du diagramme du nœud borroméen. Lacan évoque la notion du *trou du réel*, ainsi que le *trou du symbolique*, le *faux trou* et le *vrai trou*, qui sont tous mis en rapport avec la notion du jouis-sens – c'est-à-dire avec la logique du plaisir et le plaisir de la logique. Nous pouvons constater que les trous qui creusent *Chora L Works* reflètent non seulement la logique de la *chora* sémiotique kristevienne, mais également les constats lacaniens

en ce qui concerne la logique du plaisir. Notre analyse ici du trou au sein de *Chora L Works* en termes de l'enseignement (parfois paradoxal) de Lacan tient principalement (et non exhaustivement) de cinq séminaires : *D'un Autre à l'autre*¹ de 1968-1969, *D'un discours qui ne serait pas du semblant*² de 1971, *Les non dupes errent*³ (séminaire XXI) de 1973-1974, *R.S.I.*⁴ (séminaire XXII) de 1974-1975 et *Le sinthome*⁵ de 1975-1976. Bien que nous retrouvions des références au « trou » dans la quasi-intégralité des séminaires, comme en témoigne l'index référentiel des séminaires de Lacan⁶, c'est parmi ces cinq séminaires que Lacan associe le « trou » aux champs de la jouissance et à la question du discours, qui sont les principaux domaines de notre recherche.

Dans son séminaire de 1968-1969, *D'un Autre à l'autre*, Lacan introduit deux notions autour du trou qui sont d'un intérêt particulier dans le contexte de *Chora L Works*. D'abord, Lacan propose que « le lieu de la Vérité est lui-même un lieu troué »⁷. Il l'annonce avec l'Autre, ainsi qu'avec son diagramme du cross-cap, et la bouteille de Klein, deux formes topologiques qu'il utilise à des fins explicatives et où figure l'élément du trou. Il est encore plus clair en ce qui concerne cette relation entre le trou et les formes topologiques quand il dit, à la fin de son séminaire du 27 novembre 1968 :

Ce qui est là tangible de la division du sujet sort précisément de ce point-ci, que, dans une métaphore spatiale, nous appelons un trou, en tant que c'est la structure du *cross-cap*, de la bouteille de Klein. Ce point est le centre où le *a* se pose comme absence.⁸

Le trou, en tant que point où se pose le *a*, est donc le lieu où la division du sujet par le langage et par le désir arrive. Illustrée par les formes métaphoriques et topologiques nous pouvons voir la relation entre le trou, l'objet *a* et l'Autre :

Ce qui en apparaît, c'est que cette structure – en tant que nous pouvons lui donner quelque support imaginaire, et c'est bien ce en quoi nous devons être

¹ Jacques Lacan et Jacques-Alain Miller, *Le séminaire livre XVI : D'un Autre à l'autre*, Jacques-Alain Miller (éd.), Champ freudien, Paris, Éditions du Seuil, 2006.

² Jacques Lacan et Jacques-Alain Miller, *Le séminaire livre XVIII : D'un discours qui ne serait pas du semblant*, Jacques-Alain Miller (éd.), Champ freudien, Paris, Éditions du Seuil, 2007.

³ Lacan, *Les non-dupes errent : Séminaire 1973-1974*, *op. cit.*

⁴ Lacan, *R.S.I. : Séminaire 1974 - 1975*, *op. cit.*

⁵ Lacan, *Le séminaire livre XXIII : Le sinthome*, *op. cit.*

⁶ Henry Krutzen, *Jacques Lacan, Séminaire 1952-1980 index référentiel*, Psychanalyse, Paris, Anthropos, 2000.

⁷ Lacan et Miller, *Le séminaire livre XVI : D'un Autre à l'autre*, *op. cit.*, p. 59.

⁸ *Ibid.*, p. 61.

particulièrement sobres – n'est rien d'autre que l'objet *a*, pour autant que l'objet *a* est le trou qui se désigne au niveau de l'Autre comme tel quand il est mis en question dans sa relation au sujet.¹

C'est en ceci que Lacan nous dit que « le lieu de la Vérité est lui-même un lieu troué »² sachant qu'elle se place en relation avec l'Autre – qui est dans une certaine mesure, l'archétype de l'insaisissable et que Lacan, en tant que grand A, considère comme *la faille du savoir*. La structure de *Chora L Works* reflète ceci de façon assez littérale, mais aussi d'un point de vue théorique. Car un des éléments clés du projet était, comme nous l'avons souligné, la collaboration entre Derrida et Eisenman, le jardin en tant que concept a toujours eu affaire à l'Autre : l'autre architecte, l'autre philosophie, l'autre dans la forme de la structure traditionnelle attendue. Face à cette multiplicité des Autres, la notion de la *chora* apparaît comme l'objet *a* – l'objet qui, par sa définition, reste insaisissable, qui, en soi, agit comme trou au sein du discours. Lacan nous dit bien qu'« il y a un trou dans le discours, qu'il y a quelque part un endroit où nous ne sommes pas foutus de mettre le signifiant qu'il faut pour que tout le reste tienne »³. C'est le désir d'articuler une autre forme du jardin qui anime ce que nous pouvons considérer en termes kristeviens, comme le rejet initial. Et c'est ce désir de construire architecturalement ce qui est devenu, le long du projet, de plus en plus insaisissable, qui sous-tend par la suite la forme *architexturale* du livre. La *chora* fait trou dans le discours architectural et philosophique du jardin, elle fait trou dans la vérité, elle est cet « endroit où nous ne sommes pas foutus de mettre le signifiant », car dans sa nature paradoxale et chimérique, il n'y a rien qui tienne. Elle n'est que l'espace du devenir, le trou qui permet aux différents discours de s'articuler, et dont nous retrouvons la représentation, dans un écho matériel des formes topologiques de la bouteille de Klein et du cross-cap, au sein des trous qui creuse *Chora L Works*. Nous comprenons alors comment cette œuvre évoque une complexité topologique (avec de multiples couches de discours, la fragmentation de la mise en page, avec les trous) qui reflète les paradoxes et les complexités des formes topologiques lacaniennes. Les trous sont représentatifs des trous qui creusent le discours, des trous qui structurent le lieu de la Vérité et ils sont également métaphoriquement liés au jardin inachevé. Car après tout, la « Vérité » de la collaboration entre Eisenman et Derrida est, littéralement et figurativement, la vérité

¹ *Ibid.*, p. 60.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 176.

du trou – la construction d'un jardin *architextural* qui se structure comme ce que nous pouvons considérer comme une véritable *esthétique de l'absence*.

C'est dans son séminaire de 1971, *D'un discours qui ne serait pas du semblant* que Lacan revient à la notion du trou en rapport avec celle du réel : « Ce qui est réel, c'est ce qui fait trou dans ce semblant, dans ce semblant articulé qu'est le discours scientifique »¹. Pour Lacan, le réel dans les pulsions, instincts et désirs, dans sa nature insaisissable, s'oppose à l'ordre du « semblant » que le discours scientifique articule. Le réel sera donc ce que le discours scientifique n'arrive pas à canaliser, à maîtriser ou à prendre en compte, formant ainsi ce trou dans le discours scientifique où le signifiant ne peut être admis afin que ça tienne. De ce point de vue, le trou du réel introduit le jeu dans le discours scientifique, signalant la présence de l'indigeste, de l'insaisissable, de l'impossible même : il met le discours orthodoxe de recherche en échec. Ce mouvement du réel faisant trou dans le discours orthodoxe nous est familier, surtout dans le contexte de l'écriture derridienne et dans la manière dont elle articule ce que Kristeva considère comme le surgissement du sémiotique au sein du symbolique. C'est en faisant trou dans le symbolique, c'est-à-dire dans le discours de recherche (scientifique) orthodoxe, que surgit ce que nous pouvons lire comme une tentative d'articulation du réel à travers le symbolique, dans sa nature pulsionnelle et instinctuelle. Car le sémiotique kristevien ne correspond pas tout à fait au réel tel quel, étant, effectivement le symptôme poétique qui, dans son expression, marque l'effort de s'approcher de l'insaisissable du réel. Ceci étant dit, nous pouvons voir l'expression poétique et jouissante de Derrida comme ce qui, plus généralement, fait trou dans le discours orthodoxe de l'université. De la même façon, nous voyons comment au sein de *Chora L Works*, la particularité de l'œuvre, en ce qui concerne l'expression poétique et les jeux de mots, mais également en ce qui concerne la mise en page, contribue à faire trou dans le semblant articulé qui est le discours « scientifique » portant sur l'architecture. Mais le trou n'est pas seulement un vide, le trou consiste également en un bord que Lacan identifie comme *le littoral*, considérant la relation entre le trou, le bord et la notion du savoir tel que le discours psychanalytique l'articule :

¹ Lacan et Miller, *Le séminaire livre XVIII : D'un discours qui ne serait pas du semblant*, op. cit., p. 28.

Le littoral, c'est ce qui pose un domaine, tout entier comme faisant un autre, si vous voulez, frontière, mais justement de ceci qu'ils n'ont absolument rien en commun, même pas une relation réciproque.

La lettre n'est-elle pas proprement littorale ? Le bord du trou dans le savoir que la psychanalyse désigne justement quand elle l'aborde, de la lettre, voilà-t-il pas ce qu'elle dessine ?

Le drôle, c'est de constater comment la psychanalyse s'oblige, en quelque sorte de son mouvement même, à reconnaître le sens de ce que pourtant la lettre dit *à la lettre*, c'est le cas de le dire, quand toutes ses interprétations se résument à la jouissance. Entre la jouissance et le savoir, la lettre ferait le littoral.¹

Lacan évoque ici la notion du littoral, détournant ce qui est habituellement compris comme une zone étendue en bordure de mer, afin de faire comprendre le champ frontalier qui peut exister entre deux domaines qui « n'ont absolument rien en commun, même pas une relation réciproque ». Donc, entre terre et mer, entre centre et absence, entre savoir et jouissance (distinctions que Lacan souligne au cours de son essai *Lituraterre*²), nous retrouvons le littoral. Lacan souligne surtout comment la lettre agit en tant que bord entre ces domaines, la lettre étant l'incarnation du littoral entre la jouissance et le savoir. Il évoque une matérialité de la lettre, « ce que pourtant la lettre dit *à la lettre* », lisant le symptôme et les effets, comme nous pouvons lire les relations entre la terre et la mer par le littoral géographique. Lacan tient à nous faire comprendre comment la lettre agit au sein du discours psychanalytique, comment elle permet la considération indirecte de ce qu'elle tient à signifier. C'est-à-dire que la lettre est véritablement « le bord du trou dans le savoir que la psychanalyse désigne justement quand elle l'aborde » ; elle devient le symptôme de la jouissance au sein du texte, la frontière matérielle (donc phonétique et graphique) entre le trou de la jouissance et le savoir.

Dans le contexte de *Chora L Works* une telle considération soulignerait d'abord le Réel qui fait trou littéralement au sein de l'œuvre. Ce Réel reflète non seulement l'impensable de la *chora* qui traverse l'œuvre, mais également la manière dont elle se manifeste dans les trous, les vides qui montrent comment le « semblant articulé qu'est le discours » orthodoxe (des sciences humaines) est mis en question. C'est-à-dire que le Réel ne reflète pas forcément la réalité non construite du jardin telle quelle, mais représente plutôt l'impossibilité de l'œuvre, étant hors

¹ *Ibid.*, p. 117.

² Lacan, *Autres écrits*, *op. cit.*, p. 16.

symbolisation et ainsi impossible à imaginer ou à intégrer au sein de l'ordre du Symbolique. De ce fait, les trous représentent le caractère proprement *réel* du jardin et surtout de la chora dans leur irréprésentabilité fondamentale, surtout dans la manière dont ils déstabilisent le discours et la structure orthodoxe du livre, littéralement et figurativement. Puis, si nous considérons, en termes lacaniens, comment la lettre peut se penser pour le littoral, l'incarnant même, nous voyons comment ceci se reproduit de façon plus générale au sein de l'œuvre derridienne. Car si le jeu de mots et le langage poétique sont d'importantes formes d'expression au sein des textes derridiens, c'est parce que la lettre joue le rôle du littoral entre le savoir et la jouissance. Autrement dit, la lettre poétique est le bord du trou dans le savoir, que l'expression derridienne désigne justement quand elle l'aborde. Elle joue entre la jouissance et le savoir au sein de l'œuvre derridienne, abordant et désignant la jouissance à travers la poétique et le jeu de son expression. La lettre évoque l'impensable (le Réel) au sein du discours traditionnel, elle fait trou dans le rationnel (le semblant) avec une logique radicale de dépense. Derrida nous amène toujours à l'impensable, aux paradoxes d'expressions autant qu'aux paradoxes de pensées. La puissance de la lettre derridienne se retrouve également ici, faisant le littoral entre la jouissance et ce qui est la préoccupation traditionnelle de la philosophie, le savoir, elle organise le champ du discours. La lettre permet ainsi à Derrida de s'approcher du bord du trou, de mettre en relation deux champs du discours qui n'ont absolument rien en commun, mais que l'on retrouve au sein du texte derridien, dont la poétique de l'expression qu'il manie, joue un rôle d'intermédiaire.

C'est dans séminaire XXI, *Les non dupes errent* de 1973-1974, que Lacan commence à articuler la relation entre la notion du trou et les termes clés du nœud borroméen, le Réel, le Symbolique et l'Imaginaire.

Il y a rien à découvrir dans le Réel, puisque là il y a un trou, si l'inconscient, là, invente, c'est d'autant plus précieux de vous apercevoir que dans la logique c'est la même chose [...] Pour s'en apercevoir, il faut l'inventer : pour voir où est le trou, il faut voir le bord du Réel.¹

¹ Lacan, *Les non-dupes errent : Séminaire 1973-1974, op. cit.*, p. 130.

Nous pouvons lire ceci¹ en fonction de ce que Lacan avait déjà proposé au cours de son séminaire *D'un discours qui ne serait pas du semblant* : la « visibilité » du trou repose sur celle de son bord, ce que nous associons avec la lettre, plus précisément avec l'expression poétique et le jeu de mots. Or, il est évident que Lacan met ici l'accent non seulement sur le fait que le Réel « fait trou » dans le semblant, mais également sur le fait qu'« il y a un trou » au sein du Réel même. À cet égard nous pouvons évoquer la nature impensable, voire impossible du Réel, ajoutant ce que Lacan précise ici, en termes du rôle de l'inconscient et de l'invention dans la manière dont nous pouvons cerner le « trou » au bord du Réel. Nous retrouvons ainsi l'importance et l'inventivité de la poétique derridienne, du jeu de mots et la créativité que nous voyons souvent dans la mise en page, surtout dans *Chora L Works*. Ce qu'il faut également comprendre, et ce que Lacan rend encore plus clair par la suite, est que la question du trou s'inscrit dans le contexte de la *topologie* du nœud borroméen, comme une structure psychanalytique. Si nous travaillons avec la notion du trou en termes littérales et figuratives dans le contexte de notre analyse de *Chora L Works*, c'est en suivant la manière dont Lacan travaille également avec la nature métaphorique ainsi que la nature matérielle du nœud borroméen. Ceci lui permet la proposition d'un paradigme qui aborde le système complexe de diverses formes de jouissance. Lacan introduit même la notion du *topos* au sein du Réel :

Là encore je souligne que ça ne va pas jusqu'à dire que le peu de Réel que nous savons, qui se réduit au nombre, que le peu de Réel que nous savons, s'il est si peu, ça tient au fameux trou, au fait qu'au centre il y a ce τόπος [topos], qu'on ne peut que boucher ; qu'on ne peut que boucher avec quoi ? avec l'Imaginaire, mais ça ne veut pas dire pour autant que l'objet petit *a*, ce soit de l'Imaginaire.²

D'une certaine façon, nous approchons au plus près de la *chora* de *Chora L Works* car ce *topos* tel que Lacan le propose est un lieu paradoxal presque au même titre que la *chora*. Le *topos* est ici un lieu au centre du *trou*, qui devrait être bouché, plus précisément bouché avec l'Imaginaire, c'est-à-dire bouché avec les représentations que nous pouvons faire de ce lieu. Or, inversement, nous pouvons dire que les trous que nous retrouvons dans *Chora L Works*, et qui se retrouvent également à travers l'œuvre derridienne dans le littoral du jeu de mots, reflètent le paradoxe du *topos* du

¹ Notons un certain jeu dans cette citation sur « l'invention », car le mot latin « inventio », origine étymologique du mot « invention » signifie « découverte » ainsi qu'« invention » ou « trouvaille ». C'est-à-dire que toute découverte « dans le Réel » est essentiellement inventive.

² Lacan, *Les non-dupes errent : Séminaire 1973-1974, op. cit.*, p. 167.

Réel lacanien. Ce sont les trous que nous nous sentons presque obligés de boucher, la puissance du texte derridien étant d'insister là dessus, afin que nous soyons, en quelque sorte, mis face au Réel. Nous sommes confrontés à ces « trous » de l'expression poétique qui dominent son discours, et qui deviennent, comme souligne Kristeva, un lieu de possibilité, un champ créatif.

L'architecture verbale avec laquelle Derrida construit (virtuellement) son jardin, *Choral Works*, au sein de ce texte reflète la même démarche poétique et expressive que nous trouvons dans « Fors : Les mots anglés de Nicolas Abraham et Maria Torok »¹. Ce texte, une introduction à *Le Verbier de l'homme aux loups*, concerne essentiellement la notion de crypte. Derrida demande dans la toute première phrase de son introduction : « Qu'est-ce qu'une crypte ? »² Il souligne d'abord le fait que « la crypte garde un lieu introuvable pour cause »³. Il est question non seulement de crypte en général, mais également de crypte en termes métaphoriques, et surtout en termes psychanalytiques (et linguistiques) car, comme Abraham et Torok le révèlent, « *Le verbier de Wolfman* [...] donne à penser la Chose depuis la Crypte, la Chose comme effet de crypte »⁴. Derrida souligne la structure cryptique qui sous-tend les mots de *Wolfman*, lus à travers l'œuvre d'Abraham et Torok, tout en construisant lui-même un labyrinthe verbal en fonction du mot « crypte ». Cette architecture verbale tient principalement sur trois jeux de mots qui, tout en étant reliés, structurent son introduction. Le premier jeu est celui qui s'annonce le plus clairement, dès le début de son introduction, portant sur la question de la crypte. La crypte est d'abord un lieu, surtout un lieu funéraire (« le lieu cryptique est donc aussi un sépulcre »⁵), mais un lieu qui ne se présente pas, du fait qu'elle est « aménagée pour dissimuler »⁶. Cette notion de dissimulation se retrouve dans la forme verbale de crypte, « crypter », qui signifie l'action de rendre quelque chose volontairement incompréhensible. Car ici la crypte n'est pas seulement un lieu physique, mais également un lieu psychique, voire un lieu inconscient, d'où le chiffrement de la pensée du *Wolfman*. Chaque fois que Derrida évoque la notion de

¹ Nicolas Abraham, Maria Torok, et Jacques Derrida, *Le verbier de l'Homme aux loups. Cryptonymie précédé de Fors*, Champs, Paris, Flammarion, 1999, pp. 7-73.

² *Ibid.*, p. 9.

³ *Ibid.*, p. 10.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 25.

⁶ *Ibid.*, p. 12.

crypte, nous devons la comprendre multiplement, tant en termes de lieux physiques et psychiques, que d'actions « cryptiques ». Comme le dit Derrida :

L'hypothèse première du *Verbier*, c'est un traumatisme pré-verbal dont la scène aura été « encryptée » avec toutes ses forces libidinales, avec leur *contradiction* qui, par l'opposition même de ces forces, comme des piliers, des poutres, des traverses, des murs de soutènement, étaie la résistance interne du caveau, avec ses pouvoirs de souffrance intolérables appuyés à une jouissance indicible, *interdite*, dans un lieu qui n'est pas simplement l'Inconscient mais le Moi¹

Jouant sur le mot « encryptée », Derrida cite le double constat d'Abraham et Torok en ce qui concerne le cas du *Wolfman* ; son trauma est à la fois enterré, c'est-à-dire refoulé (littéralement mis dans la *crypte*), mais aussi chiffré, *encrypté* (caché dans le langage symptomatique). La description architecturale de la crypte – les piliers, les poutres, et les traverses – renforce la syllepse, c'est-à-dire le jeu sur le sens concret (la crypte en tant que lieu funéraire) et le sens figuré (la crypte comme lieu psychique de « refoulement ») de la crypte. De la même manière, la description de la *résistance* interne du caveau porte un double jeu, ayant une signification particulière en ce qui concerne la psychanalyse. C'est-à-dire que la crypte (en tant qu'Inconscient) est précisément ce qui résiste à l'analyse, et ce qui a, dans le cas du *Wolfman*, bien résisté à l'analyse avant qu'Abraham et Torok ne trouvent le « Sésame ouvre-toi ». Partant de « la découverte de l'anglais comme langue cryptique » qui permettait à Abraham et Torok d'analyser les « *archéonymes* »², Derrida rejoue (ou déjoue) le mouvement fondamental du *Wolfman* : la construction verbale d'une crypte. Dans la mesure où le *Wolfman* exprime son trauma par les jeux de mots, créant ainsi un lieu de refoulement (une crypte cryptée), Derrida songe également à la création d'une « crypte » littérale. Pour Derrida « la crypte n'est pas donc un lieu naturel, mais l'histoire marquante d'un artifice, une *architecture*, un artefact : d'un lieu *compris* dans un autre mais rigoureusement séparé de lui, isolé de l'espace général par cloisons, clôture, enclave. »³ Il y a donc un lexique architectural qui joue à travers son introduction, incorporant et reliant les jeux au sujet des « fors » et des « angles ». Derrida décrit la formation de la crypte ainsi :

Construisant un système de parois, avec leurs faces interne et externe, l'enclave cryptique produit un clivage de l'espace général, dans le système

¹ *Ibid.*, p. 14.

² *Ibid.*, p. 79.

³ *Ibid.*, p. 12.

rassemblé de ses lieux, dans l'architectonique de sa place ouverte en don dedans et elle-même limitée par une clôture générale, dans son *forum*. À l'intérieur de ce forum, place de libre circulation pour les échanges de discours et d'objets, la crypte construit un autre *for* : clos, donc intérieur à lui-même, intérieur secret à l'intérieur de la grande place, mais de même coup extérieur à elle, extérieur à l'intérieur.¹

Le jeu tient essentiellement sur le *for* : le *for* intérieur, c'est-à-dire le pouvoir et l'autorité que l'église exerce sur les questions spirituelles (aussi conçu comme le tribunal ou la conscience), et le *for* extérieur, l'autorité exercée par la justice humaine. C'est un jeu qui se voit dans l'usage non seulement du mot *forum*, quand Derrida décrit l'espace formé par la crypte, mais aussi dans la description de la crypte en tant que place *forte* – *une forteresse*. Étymologiquement, le forum signifie la tombe ou l'enclos, et à l'époque romaine, les forums étaient le cœur de la ville, des places d'échange, un « espace général » dédié tant au commerce qu'aux cérémonies. Le forum que Derrida décrit ici se construit par des parois, c'est une place forte, une grande place, mais le forum marque également une répartition de l'espace. Les parois définissent la partition des *fors* qui sont paradoxalement intérieurs au forum, mais également extérieurs, extériorisés par leurs intérieurs secrets. Cette enclave cryptique porte bien son nom, l'extérieur à l'intérieur, donc paradoxalement extérieure à elle-même. Le forum évoque bien sûr les piliers de la crypte que Derrida décrit deux pages plus loin, rappelant non seulement l'image stéréo-typique du forum romain, mais aussi sa signification étymologique de la tombe – vu que ces piliers se trouvent au sein de la crypte. Comme partout dans son introduction, Derrida joue ici et à une description architecturale, et à une description psychanalytique. La formation de la « crypte » passe par la mise en place des « murs » au sein du champ psychanalytique, découpant l'espace et marquant une certaine clôture, un lieu mortifère, là où le trauma peut se cacher, se crypter.

L'architecture de la crypte, tout comme « l'architecture » psychanalytique, est fondamentalement paradoxale. Derrida évoque par exemple la relation intérieure/extérieure des *fors* : « D'un *for* intérieur l'autre, d'un dedans l'autre, l'un dans l'autre, et le même hors l'autre »². De la même manière « une cloison sépare l'intérieur de l'intérieur ». Derrida continue :

¹ *Ibid.*, p. 12 - 13.

² *Ibid.*, p. 15.

Le for le plus intérieur (la crypte comme inconsciente artificielle, comme artefact du Moi) devient le *hormis* (excepté, sauf, fors), le dehors (*foris*) porte le for extérieur (Moi) qui l'inclut sans le comprendre, afin de n'y rien comprendre. Le for intérieur (Moi) s'est mis à l'extérieur de la crypte ou, si l'on préfère, a « en lui » constitué la crypte en for extérieur. On a beau remplacer indéfiniment, et jusqu'au vertige, le nom des places (intérieur, comme extérieur de l'extérieur, ou de l'intérieur, l'extérieur comme intérieur de l'intérieur, ou de l'extérieur, etc.).¹

C'est une reconfiguration continue de l'espace, paradoxale et vertigineuse, une remise en jeu, une remise en procès. Nous y retrouvons la mobilité de la chora sémiotique : la répétition, le rythme, et les jeux de mots (*forum* étant dérivé de *formis* – dehors), frayant le chemin vers la jouissance textuelle. Dans tous ses paradoxes, le jeu est néanmoins « un stratagème pour garder sauf un lieu »², pour garder la crypte du *Wolfman* – sa *forteresse* – sauve. De la même manière le jeu est, pour Derrida, une façon de mettre en avant la structure de l'essai d'Abraham et Torok, et le récit du *Wolfman* – de les amener « *to the fore* »³ (jouant sur l'homonymie entre *for* et l'anglais « *fore* ») ainsi qu'une manière de construire sa propre crypte. Derrida est encore plus explicite en ce qui concerne la notion de la crypte comme place forte, reliant le jeu sur le mot « for » à son jeu sur le mot « angle » :

La place forte cryptique protège ce rebelle en provoquant la fracture symbolique. Elle brise le symbole en fragments anguleux, aménage des cloisons internes (intra-symboliques), des cavités, des enfoncements, des couloirs, des chicanes, des meurtrières, des fortifications escarpées.⁴

Les « murs de soutènement » et le « système de parois » qu'il avait précédemment évoqués trouvent ici leur pleine expression en termes de fortifications ; pourtant l'image de ces fortifications verbales reste contradictoire et illogique. Notre compréhension de leur disposition demeure chimérique et fragile. La fracture du symbolique en « fragments anguleux » se reflète dans les jeux de mots qui fragmentent et multiplient les sens possibles. Ainsi *forum*, évoque la crypte (la tombe), la place centrale du commerce, mais aussi le *for*. Tout s'organise en fonction de cette place forte qui est la crypte, c'est-à-dire en fonction de ses murs et du découpage de l'espace virtuel et l'espace psychique qu'ils organisent :

¹ *Ibid.*, p. 21.

² *Ibid.*, p. 23.

³ *Ibid.*, p. 37.

⁴ *Ibid.*, p. 22-23.

[...] cette opposition des forces qui construisent la crypte, en étaient les parois, y organisent les marchés, des transactions, y évaluent des *taux* de jouissance ou de souffrance (c'est par définition le *forum*, le *for*, la place du *marché* où se décident la juridiction, la loi, les *taux*, la *proportion* : *fur* ; *au fur et à mesure* est un pléonasme).¹

Ce découpage de l'espace *cryptique* est ce qui définit le taux de jouissance et de souffrance, ce dernier étant ce qui régularise, ce qui protège, et ce qui soutient l'appareil psychique. De même que les trous donnent consistance à *Chora L Works*, la notion de la crypte donne consistance à « Fors », mais aussi au *Verbier de l'homme aux loups* et même au récit du *Wolfman*.

Le deuxième jeu de mots, rattaché à la question de la crypte, mais distinct, est celui de l'homonymie entre le mot « anglés » et le mot « anglais »². Évoquée d'abord par le titre de son essai « Fors : les mots anglés de Nicolas Abraham et Maria Torok » ce jeu repose sur la découverte clé qui a joué le rôle de « sésame ouvre-toi » pour Abraham et Torok : la découverte de l'anglophonie infantile de *Wolfman*. De la même façon, mais plus obliquement, le jeu sur anglé/anglais fait référence au « rêve des *Mots anglais* »³ de Mallarmé. Nous comprenons ainsi le double jeu architectural/psychanalytique auquel joue Derrida, c'est-à-dire qu'au sein de ce texte, le mot « anglé » est équivalent (par homonymie) au mot « anglais ». Cette paronomase implique que nous pouvons autant lire « brisant le symbole en fragments anguleux » que « brisant le symbole en fragments anglais ». De la même façon, « la parois angleuse »⁴ se lit comme « la parole anglaise ». L'anglais était l'angle d'attaque à travers lequel Abraham et Torok arrivaient à briser le chiffre de *Wolfman*, mais il fait également partie du labyrinthe (ou de la crypte) verbal. Ils ont décrypté ce cas par rapport à la trouvaille de l'anglophonie infantile de *Wolfman* ; c'est également à travers l'anglais que *Wolfman* arrivait à construire sa crypte. L'anglais est donc autant un angle d'attaque, que l'angle des murailles et des fortifications qui découpent l'espace psychique formant ainsi la crypte. Comme le dit Derrida : « des trouvailles tout au long d'un labyrinthe, de son vestibule, de ses couloirs, de ses

¹ *Ibid.*, p. 50.

² Nous pensons également à l'essai de Thomas Dutoit « À l'Université, Derrida et l'anglais » dans Thomas Dutoit et Philippe Romanski, *Derrida d'ici, Derrida de là : actes du colloque tenu à l'Institut d'anglais Charles-V de l'Université Paris VII (14 et 15 mars 2003)*, La philosophie en effet, Paris, Galilée, 2009, p. 21.

³ Abraham, Torok, et Derrida, *Le verbier de l'Homme aux loups. Cryptonymie précédé de Fors*, op. cit., p. 70.

⁴ *Ibid.*, p. 23.

angles »¹. Derrida évoque non seulement le fait que « chaque langue y fait angle »² en référence à des jeux multilingues relevés par Abraham et Torok, mais aussi au fait qu'il fait considérer « la crypte donc selon l'angle des mots »³. Nous devons donc considérer l'angle de l'anglais au sein du texte, sa disposition, sa géométrie, l'impact architectural de l'angle du labyrinthe.

Enfin, il est clair que, comme le dit Derrida, « la polysémie riche [...] ordonnée d'un mot imprononçable (caché, crypté) devait se dissimuler derrière une série réglée, quoique douée d'un certain jeu, de *cryptonymes*. »⁴ Face à ceci, ce que Derrida met en œuvre n'est pas une simple préface à l'étude d'Abraham et de Torok, ou un compte-rendu, mais plutôt une puissante mise en jeu. Derrida se positionne face à la polysémie de *Wolfman* et devrait surtout trouver sa propre place au sein de cette architecture verbale :

Il [*Wolfman*] avait édifié une crypte en lui : artefact, inconscient artificiel du Moi, enclave interne, des parois, des passages dérobés, des chicanes, une circulation occulte et difficile, deux portes fermées, un labyrinthe intérieur résonnant, de partout, un discours où se croisent tant de langues et puis quelque part *dans* le bruit, un silence de mort, l'obturation. Il mourra la crypte en lui.⁵

C'est en remettant en jeu les mots d'Abraham et de Torok que Derrida se retrouve au sein du texte de *Wolfman*. Les jeux de mots lui permettent un accès particulier, non pas en termes d'identification subjective, mais en fonction de la structure même de l'expression de *Wolfman*. Au sein de cette crypte, Derrida est capable de construire sa propre crypte, à l'intérieur de l'intérieur. C'est une mise en abîme vertigineuse dont nous n'avons même pas commencé à prendre la pleine mesure, qui rend l'architecture verbale encore plus cryptée qu'avant. En fait, nous pouvons même dire que la notion cryptique de l'architecture verbale se voit deux fois, d'abord avec *Wolfman* et ensuite avec Derrida. L'architecture reste tout de même virtuelle, à la limite de notre compréhension : illogique, paradoxale, chimérique. Dans la multiplicité des lectures que Derrida propose à travers la remise en jeu du lexique de *Wolfman* et d'Abraham et de Torok, nous voyons la mise en œuvre d'une chora sémiotique, l'usage des jeux de mots étant indicatif de la sémiotisation du texte.

¹ *Ibid.*, p. 28.

² *Ibid.*, p. 32.

³ *Ibid.*, p. 53.

⁴ *Ibid.*, p. 61.

⁵ *Ibid.*, p. 67.

Cette structure nous rappelle la chora et les trous de *Chora L Works*, mais aussi la structure architecturale de *La jalousie* d'Alain Robbe-Grillet :

Maintenant l'ombre du pilier – le pilier qui soutient l'angle sud-ouest du toit – divise en deux parties égales l'angle correspondant de la terrasse. Cette terrasse est une large galerie couverte, entourant la maison sur trois de ses côtés. Comme sa largeur est la même dans la portion médiane et dans les branches latérales, le trait d'ombre projeté par le pilier arrive exactement au coin de la maison ; mais il s'arrête là, car seules les dalles de la terrasse sont atteintes par le soleil, qui se trouve encore trop haut dans le ciel. Les murs, en bois, de la maison – c'est-à-dire la façade et le pignon ouest – sont encore protégés de ses rayons par le toit (toit commun à la maison proprement dite et à la terrasse). Ainsi, à cet instant, l'ombre de l'extrême bord du toit coïncide exactement avec la ligne, en angle droit, que forment entre elles la terrasse et les deux faces verticales du coin de la maison.¹

Il y a un parallèle entre la nature paradoxale et presque illogique, voire irreprésentable de l'architecture verbale. Cette « architecture illogique » se voit dans le mot crypté de *Wolfman*, la forme et la distribution de la crypte-forteresse de Derrida, et la terrasse de Robbe-Grillet. Ce parallèle tient tant sur l'indicible de ces textes (le refoulé qui se cache au sein de la crypte de *Wolfman*, le jouis-sens et la sémiotisation du texte de Derrida, et la jalousie qui s'exprime obliquement chez Robbe-Grillet) que sur la problématique de l'architecture verbale et virtuelle. En fin de compte, ces textes sont réunis en tant que textes de jouissance. En ce qui concerne les textes de Robbe-Grillet plus généralement, et *La jalousie* plus particulièrement, Barthes les considérait comme des textes de jouissance. De la même manière, le « texte » de *Wolfman* porte sur la question de la jouissance, « les mots du récit lui serviront, sous tel ou tel angle, à dénoncer et à taire pour jouir »². Finalement, la jouissance du texte derridien, ce qui est le sujet de notre étude, est évidente dans la jouissance sémiotique de son expression dévoilée par les jeux de mots.

J Hillis Miller, dans son article « Derrida's Topographies »³, met en évidence l'importance plus générale de la spatialisation et de l'architecture verbale, c'est-à-dire la topologie, au sein de l'œuvre derridienne. Avec Miller, nous voyons les figures spatiales auxquels les titres de *Marges de la philosophie*, de *Parages* ou *Khôra* font

¹ Alain Robbe-Grillet, *La jalousie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1957 (2012), p. 7.

² Abraham, Torok, et Derrida, *Le verbière de l'Homme aux loups. Cryptonymie précédé de Fors*, op. cit., p. 53.

³ J. Hillis Miller, "Derrida's Topographies", *South Atlantic Review* 59, 1994.

référence¹. Nous voyons également le surgissement d'un champ lexical topologique, ainsi que la façon dont les problématiques de la politique, du nationalisme, de la traduction et de la littérature sont entrecoupées par la question de l'espace, le lieu². La question centrale repose sur la relation entre la littérature et le non-lieu secret (« secret place without place »³) qui se cache au sein de la topographie quotidienne. Or, ce qui est apparent dans « Fors » réside dans la manière dont l'expression derridienne construit son lieu propre. Selon Hillis Miller, la poétique de la *crypte* que Derrida déploie dans *Fors*, construit un lieu proprement derridien à travers son utilisation particulière des mots. Son introduction est subtilement critique de *Cryptonomie* d'Abraham et Torok, qui cherchent à montrer la nature problématique de la lecture freudienne de l'homme aux loups et d'y imposer leur lecture. Derrida, à son tour, déplace la lecture offerte par Abraham et Torok, substituant à la place de leur *Cryptonomie*, sa crypte⁴ qui, dans le contexte de notre étude, peut être qualifiée en termes poétiques et de jouissance derridienne. Pour Hillis Miller, l'importance fondamentale du secret au sein de la littérature repose, comme le don, sur son aspect impossible. Le secret, dans la pensée derridienne, doit rester inviolable, ce dont la littérature est l'exemple paradigmatique. Comme la crypte, le secret reflète un aspect topographique : ils (la crypte et le secret) sont deux versions de la même structure paradoxale qui est nulle part et partout⁵. La conséquence de cette convergence entre l'expression derridienne, du secret, de la crypte et de la littérature au sein de ce que nous pouvons lire comme la topographie de l'œuvre derridienne (que Hillis Miller développe davantage), souligne à quel point l'œuvre de Derrida s'inscrit au sein de la littérature. Comme Hillis Miller nous le dit, et comme nous l'avons vu, il est souvent difficile de voir à quel moment les écrivains à propos desquels Derrida écrit, sont non seulement l'inspiration de sa réflexion, mais aussi de son expression. Hillis Miller porte notre attention sur la façon dont le style derridien ouvre un champ littéraire qui rend les lectures parallèles possibles : « écrire d'une manière qui révèle le littéraire au sein de chaque discours, est pourtant la meilleure façon d'essayer à réaliser de

¹ *Ibid.*, p. 5.

² *Ibid.*, pp. 5-6.

³ *Ibid.*, p. 6.

⁴ *Ibid.*

⁵ “Nevertheless these two forms of hiding, it is easy to see, come in the end to the same thing, or are versions of the same structure. To say the secret is all on the surface is to say that it generates the illusion of hiding a secret at some fathomless depth. The crypt, on the other hand, is hidden by being placeless, by being everywhere and nowhere at once, outside the inside and inside the outside. It is an error to imagine it as hidden beneath some definite spot in the landscape.” *Ibid.*, p. 18.

manière le plus responsable la promesse à l'à-venir»¹. La lecture de l'œuvre derridienne en termes littéraires, voire topographiques, est ainsi selon Hillis Miller une nécessité. La nature topologique de notre lecture du trou dans *Chora L Works*, et même de notre considération plus générale de l'œuvre derridienne en termes de topologie lacanienne, s'inscrit doublement dans cette considération. Si Hillis Miller propose l'ébauche d'une topographie du littéraire au sein de l'œuvre derridienne, notre étude est un geste qui cherche à l'étendre, ce qui est effectivement une tâche impossible, semblable à la recherche d'une topographie de la *chora* même. Nous nous contentons ainsi de ce geste qui mettrait en évidence cette caractéristique de l'expression poétique et littéraire de l'œuvre derridienne qui est la jouissance.

Si pour nous, l'expression poétique et littéraire, c'est-à-dire la jouissance, peut se lire à travers l'architecture verbale, c'est-à-dire comme ce qui fait trou (littéralement et figurativement) dans l'œuvre de Derrida, le séminaire XXII, *R.S.I.* de 1974-1975 est éclairant. Lacan y articule la relation entre les éléments principaux du nœud borroméen de façon encore plus explicite, introduisant dans le contexte du trou la notion de *l'ek-sistance* (ou *ex-sistance*)² : « C'est au Réel comme faisant trou que la jouissance ek-siste³ ». C'est-à-dire que la jouissance est *ek-sistante* au Réel, qu'elle assure une certaine consistance au Réel, et qu'elle délimite son bord, nous permettant ainsi de cerner, ou d'approcher le Réel. La notion du Réel qui fait trou nous est familière, Lacan l'évoque dans son séminaire *D'un discours qui ne serait pas du semblant*⁴ et aussi dans son séminaire XXI, *Les non dupes errent*⁵ par rapport au rôle de la jouissance. Considérons que c'est la jouissance qui définit dans une certaine mesure, de par son *ek-sistance*, le bord du Réel, et que la lettre marque le littoral, ainsi que de « voir où est le trou, il faut voir le bord du Réel »⁶. La jouissance sera donc le véritable symptôme du Réel, car c'est ce qui donne une consistance au texte derridien, assurant sa relation avec le Réel. En ce qui concerne le symbolique, c'est dans ce séminaire que Lacan met le trou au sein du Symbolique en évidence : « Qu'y a-t-il dans le Symbolique qui ne s'imagine pas ? Ce que je veux vous dire

¹ "To write in a way that reveals what is literary in every discourse, however, is the best way to try to fulfill in the most responsible way the promise the *à-venir*." *Ibid.*, p. 19.

² cf. p. 93.

³ Lacan, *R.S.I. : Séminaire 1974 - 1975*, op. cit., p. 35.

⁴ Lacan et Miller, *Le séminaire livre XVIII : D'un discours qui ne serait pas du semblant*, op. cit., p. 28.

⁵ Lacan, *Les non-dupes errent : Séminaire 1973-1974*, op. cit., p. 130.

⁶ *Ibid.*

c'est qu'il y a le trou »¹. Le trou du symbolique semble, au lieu d'être une notion fondamentalement négative – relevant de l'impossibilité de le penser comme le Réel – se considérer plutôt en termes créatifs. Qu'y a-t-il dans le Symbolique qui ne s'imagine pas ? L'imagination du Symbolique, ce qui peut se signifier, est sans fin, et c'est ainsi que le Symbolique fait trou dans la manière dont nous pouvons creuser les limites de la signification à l'infini. Ici, sur la part du trou du Réel, nous retrouvons le même schéma que nous avons déjà établi à propos de l'œuvre derridienne ; pourtant la question du trou du Symbolique évoque une tout autre considération. Car dans la mesure où le trou du Réel évoque l'impossibilité de représentation, le trou du Symbolique évoque une surdétermination qui se retrouve tout de même dans l'œuvre derridienne et dont témoigne son insistance sur l'ouverture de l'interprétation et sur la mise en œuvre de la *chora sémiotique*. Le trou du Symbolique est d'un autre ordre, nous ne risquons pas de nous perdre dans l'impossible, nous risquons plutôt de nous perdre dans la multiplicité que la jouissance du texte derridien évoque.

Après son séminaire *R.S.I* de 1974 – 1975, le séminaire XXIII de Lacan, *Le sinthome*², introduit deux notions clés : la notion du *faux* trou et du *vrai* trou. Cette dernière sera pour nous la clé de voûte de la façon dont nous considérons le trou au sein de l'œuvre derridienne en général, et dans *Chora L Works* en particulier. Nous voyons ici encore une fois comment la topologie, à travers le nœud borroméen, est un support fondamental au niveau de la pensée lacanienne du Réel, du Symbolique et de l'Imaginaire et comment ceci se reflète de façon topologique au sein de l'œuvre derridienne. Son influence est surtout évidente quand nous pensons que la notion du faux trou est une conséquence de l'application des règles et des axiomes topologiques aux trois rondes qui forment le nœud borroméen. Nous savons déjà que le nœud borroméen, par définition, est un nœud à trois ronds dont la section d'une des ficelles coupe intégralement le nœud. La notion du faux trou repose sur cette définition :

Supposer la consistance de l'une quelconque de ces fonctions, symbolique, imaginaire et réel, comme faisant cercle, suppose un trou. Mais c'est autre chose dont il s'agit dans le cas du symbole et du symptôme.

Ce qui ici fait trou, c'est l'ensemble plié l'un sur l'autre de ces deux cercles. Mais ceci est un faux trou. Pour que nous ayons quelque chose qui puisse être

¹ Lacan, *R.S.I : Séminaire 1974 - 1975*, op. cit., p. 166.

² Lacan, *Le séminaire livre XXIII : Le sinthome*, op. cit.

qualifié du vrai trou, il faut encadrer, cerner l'un des cercles par quelque chose, une consistance qui les fait tenir ensemble, qui ressemble à une souillure, ce que nous appelons en topologie un tore.¹

Il s'agit ici d'un exercice de logique topologique, appliquée à la question du nœud borroméen. Lacan cherche à montrer comment un système de deux ronds, représentant le symbole et le symbolique (qu'il dérive de la position S_2 de son schéma tétraédrique du discours de maître, le lieu artisan capable de produire l'objet a), ne peut pas faire trou sans l'intervention d'un troisième rond. C'est-à-dire que « l'ensemble plié l'un sur l'autre de ces deux cercles » fait un faux trou dans la mesure où le système psychanalytique fonctionne toujours en trois ordres, dont nous pouvons compter le paradigme du *Réel*, *Symbolique* et *Imaginaire*, et même la notion du littoral (proposant un tiers champ intermédiaire entre terre et mer, entre jouissance et savoir). Afin de faire un vrai trou, qui sert donc comme consistance d'un système non dialectique, il faut un troisième domaine qui peut se joindre autour, voire à travers, « qui les fait tenir ensemble ». Lacan est encore plus explicite sur l'importance de la relation à trois au sein de l'analyse pendant la séance de clôture des Journées des cartels de l'École freudienne de Paris :

S'il n'y a pas de trou, je ne vois pas très bien ce que nous avons à faire comme analystes, et si ce trou n'est pas au moins triple, je ne vois pas comment nous pourrions supporter notre technique qui se réfère essentiellement à quelque chose qui est triple, et qui suggère un triple trou.²

Le vrai trou implique donc l'inclusion d'un troisième domaine, ce qui exclut les relations binaires, et assure à travers le nœud à trois, la consistance du système. Nous voyons immédiatement à quel point le texte derridien se lit par opposition au faux trou, d'abord sur le plan purement philosophique mais aussi et surtout dans son expression poétique. Car c'est en ceci que Derrida déstabilise la forme et la structure orthodoxes, et que le champ créatif et pulsionnel de la *chora sémiotique* intervient comme troisième lieu au sein de son discours. L'œuvre derridienne peut bien se lire comme une tentative d'assurer la *consistance* (en termes lacaniens), ce que nous percevons mieux en ce qui concerne la notion du littoral. La lettre poétique sert comme troisième lieu, comme littoral, afin de faire l'intermédiaire entre deux

¹ *Ibid.*, pp. 23-24.

² Jacques Lacan, "Journées des cartels de l'École freudienne de Paris. Maison de la chimie, Paris. Séance de Cloture 13 avril 1975", *Lettre de l'École freudienne* 18, 1976, p. 265.

champs comme, dans le contexte de notre étude, le savoir et la jouissance, qui n'ont « absolument rien en commun même pas une relation réciproque ».

Mais où se situe alors le vrai trou ? C'est par la suite que Lacan élabore cette notion et qu'il le situe sur le nœud borroméen du *R.S.I*, là où nous avons précédemment identifié la jouissance de l'Autre :

Le symbolique se distingue d'être spécialisé, si l'on peut dire, comme trou. Mais le frappant est que le vrai trou est ici, où se révèle qu'il n'y a pas d'Autre de l'Autre. Là, serait la place du réel, de même que le sens, c'est l'Autre du réel, mais il n'y a rien de tel. À la place de l'Autre de l'Autre, il n'y a aucun ordre d'existence. C'est bien en quoi je peux penser que le réel, lui non plus.¹

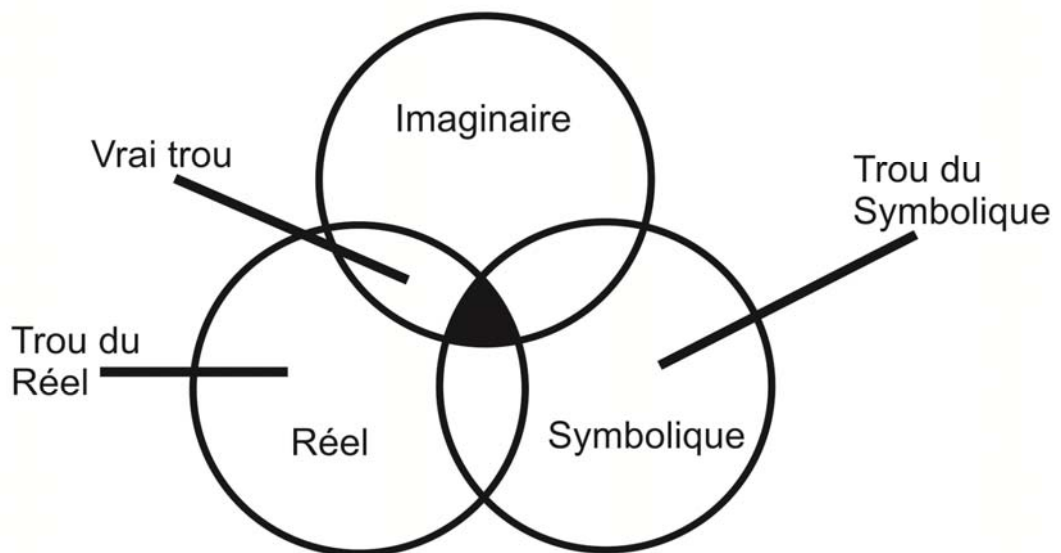


Figure 6 : Les trous du nœud borroméen

Le vrai trou est donc à la conjonction du Réel et de l'Imaginaire, c'est le savoir de l'Autre, dans la mesure où nous n'y retrouvons « aucun ordre d'existence ». Nous pouvons effectivement identifier ce lieu comme étant celui du savoir qui contient la jouissance féminine, le nom sous lequel la jouissance de l'Autre est également connue, insistant ainsi sur la nature presque mystique de ce lieu. Si nous avons identifié la démarche derridienne avec le jouis-sens qui se retrouve entre l'Imaginaire et le Symbolique, nous pouvons aussi voir comment il tente d'intégrer le Réel et le pulsionnel au sein de ses textes, et comment il approche ainsi d'une toute autre forme d'expression qui défie la symbolisation même. Bien que nous puissions voir

¹ Lacan, *Le séminaire livre XXIII : Le sinthome*, op. cit., p. 134.

comment les trous de *Chora L Works* s'intègrent dans la logique du plaisir et le plaisir de la logique du jouis-sens derridien, nous pouvons également voir comment ils approchent d'une tout autre économie d'expression paradoxale qui se définit par l'absence d'un ordre d'existence. C'est en ceci que l'expression poétique derridienne peut se lire dans une tentative d'approche de plus en plus près du Réel, à travers les pulsions libérées par son inscription au sein de la *chora sémiotique*. Sa démarche ainsi comprise sera de confronter le discours philosophique non seulement avec son Autre mais avec l'Autre de son Autre, ce qui est en termes lacaniens, le vrai trou, et qui ne peut être, ni intégré au sein du système, ni refoulé. Mais, comme nous pouvons le constater, l'œuvre derridienne reste une œuvre en devenir ; bien qu'elle s'exprime en termes du jouis-sens, et qu'elle accueille la *chora sémiotique* kristevienne, nous y retrouvons seulement un geste, une tentative d'articulation du vrai trou. C'est en ceci que la puissance de l'œuvre reste - dans ce geste vers l'impossible, vers l'impensable - dans son ouverture aux champs possible du devenir.

Mais n'oublions pas la problématique centrale de ce séminaire, qui ne sera, ni celle du vrai trou, ni celle du faux trou, mais celle du sinthome¹ ; le quatrième terme qui, dans l'analyse que Lacan mène au sujet de Joyce et de ses jeux de mots, fait la consistance du système. Comme nous l'avons vu au sujet du faux et du vrai trou, un domaine supplémentaire peut s'intégrer au sein d'un système à deux, ou même à trois afin de le nouer et d'en faire sa consistance. Pour Lacan, la radicalité de l'œuvre joycienne repose sur la manière dont elle ne s'intègre qu'en termes du jeu. Dans la mesure où le Symbolique, le Réel et l'Imaginaire sont découplés, c'est le sinthome qui, en tant que véritable symptôme, fait tenir le système. C'est une question qui peut non seulement se poser en termes joyciens (selon l'étude de Lacan), mais également en ce qui concerne la production artistique (et littéraire) en général :

Toujours est-il que c'est de Joyce que j'aborderai ce quatrième terme en tant qu'il complète le nœud de l'imaginaire, du symbolique et du réel. Tout le problème est là -comment un art peut-il viser de façon divinatoire à

¹ Dans le dénouement de l'inconscient et la mise en symptôme de la pratique de l'écriture que nous voyons dans l'analyse lacanienne de Joyce, et dont nous cherchons à penser le rapport à l'œuvre derridienne, le sinthome fait le lien. Le sinthome est ce qui, face au dénouement de l'imaginaire marqué par le glissement de l'inconscient, fait en sorte que le nœud tient encore. Ultimement, le sinthome est, pour Lacan, l'incarnation du symptôme, c'est l'écriture en général, mais surtout la forme particulière de l'écriture joycienne, et il sert à tenir le nœud là où le nœud ne pourrait pas se tenir sans lui. cf. p. 101.

substantialiser le sinthome dans sa consistance, mais aussi bien dans son existence et dans son trou?¹

Dans le contexte de notre étude, la réponse à cette question se trouve dans les parallèles que nous pouvons faire entre la notion joycienne de l'expression, et celle que Derrida démontre. Nous lisons ainsi la substantialisation du sinthome de l'œuvre derridienne dans son jeu et son expression poétique, c'est-à-dire dans la libération pulsionnelle que son expérimentation textuelle implique. Ceci est au cœur de notre constat fondamental en ce qui concerne l'œuvre derridienne : c'est la poétique et le jeu qui font sa consistance et qui sont l'axe créatif de l'œuvre derridienne. Chez Derrida, le jeu de mots *est* le sinthome, c'est-à-dire que c'est ce qui, en trois temps, assure la consistance de l'œuvre, assure son *ex-sistance*, et agit comme trou. Nous le voyons très bien au sein de *Chora L Works*, tant en termes du jeu de mots, qu'en termes du jeu topologique et typographique. C'est-à-dire que les jeux textuels et typographiques sur la *chora* (chora, chorale, corail) et sur la signification grecque du mot (nourrice, matrice, réceptacle) est ce qui confère une certaine consistance – une certaine logique (un jouis-sens) à cette œuvre. De la même façon, les trous donnent une certaine consistance topologique à l'œuvre. Ils assurent une logique de l'œuvre, s'intégrant métonymiquement dans la triple réflexion sur le jardin, la *chora*, ainsi que sur l'événement du livre. Dans cette métonymie, les trous donnent une consistance à l'œuvre, réunissant les différents niveaux de l'étude, comme les jeux de mots donnent une certaine logique paradoxale à *Finnegans Wake*, l'œuvre phare de Joyce que Lacan analyse. De la même façon, les trous de *Chora L Works* sont également représentatifs (littéralement et figurativement) de ce qui fait trou au sein du livre : c'est-à-dire du Réel qui intervient comme indigeste. Nous retrouvons la même problématique au sein de *Finnegans Wake*, là où la prépondérance des jeux de mots marque une certaine illisibilité du texte, tout comme les trous rendent la lecture intégrale du *Chora L Works* impossible. Nous retrouvons ce même schéma au sein d'autres textes derridiens comme *Glas* ou *La vérité en peinture* qui contient un fort composant d'expérimentation textuelle. Et ceci se retrouve de la même façon, dans l'expression poétique et jouissante des jeux de mots. Bien que nous ne posions pas la question du découplage de l'Imaginaire au Réel et au Symbolique chez Derrida² (ce

¹ Lacan, *Le séminaire livre XXIII : Le sinthome*, op. cit., p. 38.

² Notant toutefois notre résistance à entrer dans les analyses du personnage derridien, notre sujet d'étude reposant sur son expression textuelle.

qui en est le cas de l'analyse de Lacan au sujet de Joyce¹), nous pouvons quand même considérer comment, de ce point de vue et en écho à Lacan, nous retrouvons *Derrida le sinthome*.

¹ Lacan souligne le découplage de l'Imaginaire aux rondes du Réel et du Symbolique, ce qui entraînerait normalement la possibilité d'un délire psychotique chez Joyce. Or, c'est le sinthome, que Lacan identifie comme l'écriture joycienne, surtout dans sa particularité, qui sert à faire tenir l'ensemble, comme quatrième terme.

Chapitre 6 : Le savoir poétique, le jouis-sens et la joie

La joie se joint à la jouissance (ou jouis-sens) poétique de l'expression de Derrida. C'est en effet la puissante articulation d'une joie d'expression *philosophique* qui traverse l'ensemble de ses œuvres, une véritable jubilation sémantiquement exploratrice qui se lit dans sa gaieté face à de complexes tournures d'expression et d'analyse des formes et des procès de signification. De ce fait, nous avons vu comment il y a, au sein du texte derridien, une exaltation de ce que Kristeva appelle le sémiotique, et comment cette forme d'expression est autant étudiée que mise en scène. Nous constatons également à quel point cette ivresse de l'expression jouissante fait écho non seulement à la pensée de Bakhtine, mais, en tant que réflexion de la politique du texte derridien, nous voyons aussi comment elle s'engage avec la notion de joie développée par Friedrich Wilhelm Nietzsche.

Ainsi, nous retrouvons des parallèles entre certaines problématiques que partagent Nietzsche et Derrida dans leurs œuvres respectives sur la manière dont ils considèrent la question de la joie. Chez Nietzsche, nous retrouvons une articulation notable de la puissance poétique dans *Le gai savoir*, une œuvre qui s'articule en poèmes et chansons. Elle préfigure un certain nombre de mouvements textuels derridiens, dans son appel au poète-philosophe et dans sa revendication de la poésie au sein de l'œuvre philosophique. Nietzsche relève aussi la puissance de la joie au sein de la philosophie, ce qui est déjà présent dans le titre de son œuvre, *Le gai savoir*.

Nous pouvons dire que l'expression particulière de Derrida s'inspire de son engagement avec des poètes comme Paul Celan¹, Francis Ponge² ou Maurice Blanchot³, dont témoignent les ouvrages que Derrida leur a consacrés. De la même manière, une certaine interprétation de l'inspiration poétique de Derrida peut se lire à travers son intérêt pour l'œuvre d'autres écrivains, notamment celle de Joyce, et surtout à propos des calembours et jeux de mots⁴. Nous pouvons même comparer l'intérêt derridien pour les œuvres littéraires particulières à la genèse de la notion lacanienne du sinthome, issue de l'étude que Lacan a menée au sujet de Joyce.

¹ Jacques Derrida, *Schibboleth pour Paul Celan*, Paris, Galilée, 1986.

² Derrida, *Singéponge / Signsponge*, *op. cit.*

³ Derrida, *Parages*, *op. cit.*

Derrida, *Demeure Maurice Blanchot*, *op. cit.*

⁴ Derrida, *Ulysse Gramophone*, *op. cit.*

Pourtant, nous ne suggérons pas que l'œuvre derridienne soit une pure conséquence d'un ensemble d'influences ; au contraire, sa force repose sur ce que nous qualifions, avec Barthes, comme son surgissement en tant que texte de jouissance. Ce qui relève d'un certain statut paradoxal du texte derridien, c'est un texte unique, mais qui partage des préoccupations spinoziennes, nietzschéennes, et heideggériennes, tant stylistiquement que philosophiquement. Enfin, dans les diverses analyses que Derrida fait des œuvres littéraires, et surtout dans sa considération de la poésie et de l'expression sémiotique, nous avons la possibilité de lire une réflexion de son propre engagement. Nous rappelons que la nature particulière de l'œuvre derridienne est sa capacité à accueillir la poétique au sein du texte philosophique, de faire en sorte que la poétique s'articule joyeusement dans un double mouvement d'affect, et de creuser au plus profond des limites de l'expression « philo-poétique ». C'est par son énergie, par l'amplitude de son œuvre et par les limites transgressées dans une véritable politique de représentation poétique, qu'elle se distingue.

i) Le jouis-sens du Gai Savoir : Nietzsche et la philosophie poétique

L'œuvre de Nietzsche a une importance particulière pour Derrida, un fait qu'il annonce déjà dans son essai séminal « La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines » et qui se voit clairement à travers son œuvre. Derrida lui a consacré deux ouvrages, *Éperons : les styles de Nietzsche*¹ et *Otobiographies l'enseignement de Nietzsche et la politique du nom propre*², tenant compte non seulement du projet (anti) métaphysique de Nietzsche, mais aussi de la notion nietzschéenne du jeu et du style, dont témoigne le titre d'*Éperons*. C'est cette question, la question du style au sein de l'œuvre de Nietzsche, mais plus particulièrement sur la manière dont la notion du jeu et de la joie nietzschéenne s'exprime au sein de l'œuvre derridienne, que nous voudrions brièvement évoquer. Ainsi, avec Derrida :

Il faudrait sans doute citer la critique nietzschéenne de la métaphysique, des concepts d'être et de vérité auxquels sont substitués les concepts du jeu, d'interprétation et de signe (de signe sans vérité présente).³

¹ Derrida, *Eperons : les styles de Nietzsche*, op. cit.

² Jacques Derrida, *Otobiographies l'enseignement de Nietzsche et la politique du nom propre*, Débats, Paris, Éditions Galilée, 1984.

³ Derrida, *L'écriture et la différence*, op. cit., p. 412.

Citons donc la critique nietzschéenne de la métaphysique qui influence le projet philosophique de Derrida¹ :

Tournée vers la présence, perdue ou impossible, de l'origine absente, cette thématique structuraliste de l'immédiateté, de l'origine est donc la face triste *négative*, nostalgique, coupable, rousseauiste, de la pensée du jeu dont l'*affirmation* nietzschéenne, l'affirmation joyeuse du jeu du monde et de l'innocence du devenir, l'affirmation d'un monde de signes sans faute, sans vérité, sans origine, offerte à une interprétation active, serait l'autre face.²

Revendiquant une notion englobante du jeu, Derrida réclame la substitution d'une puissance joyeusement interprétative à la place de ce qu'il voit comme la tristesse structuraliste, citant le « jeu du monde » que nous retrouvons dans l'appendice du *Gai Savoir*, les « Chansons du Prince Vogelfrei »³. Derrida revient donc, dès les premiers instants de son œuvre, à l'appel nietzschéen d'une autre expression de la philosophie, soulignant la joie qui est au cœur du *Gai savoir*.

Tirée de la tradition provençale du *gai saber* (l'art de la poésie⁴), Nietzsche exprime plus clairement le contexte et l'enjeu de son œuvre dans la préface qu'il a accordée à la deuxième édition :

« Gai savoir » : cela veut dire les saturnales d'un esprit qui a résisté patiemment à une terrible et longue oppression – patiemment, fermement, froidement, sans s'incliner, mais sans espoir –, et qu'envahit soudain l'espoir, l'espoir de la santé, l'*ivresse*, de la guérison. Quoi d'étonnant qu'y apparaissent bien de la déraison et de la folie, bien de la tendresse espiègle, prodiguée même à des problèmes qui ont une peau hérissée de piquants et ne sont pas du genre à se laisser caresser et charmer.⁵

Le *gai savoir* est, dans une certaine mesure, un mouvement de résistance, concrètement (comme le dit Nietzsche) contre l'oppression, et un mouvement de renouveau, qu'il évoque dans la notion de la guérison. Nous avons vu comment l'expression joyeuse de l'œuvre derridienne marque ce même trajet – entre résistance et renouveau. C'est la résistance à une forme de pensée et d'expression orthodoxe, rappelant toutefois la « répression » de son œuvre polémique, ainsi qu'un renouvellement de la forme de l'expression, une certaine renaissance

¹ À ce titre, voir : Ernst Behler, *Confrontations : Derrida/Heidegger/Nietzsche*, Steven Taubeneck (trad.), Stanford, Stanford University Press, 1991. Ou même Jacques Derrida et Richard Beardsworth, "Nietzsche and the Machine", *Journal of Nietzsche Studies* 7, 1994.

² Derrida, *L'écriture et la différence*, *op. cit.*, p. 427.

³ Nietzsche, *Le gai savoir*, *op. cit.*, p. 355.

⁴ C'est également une référence à la tradition lyrique et poétique des troubadours moyenâgeux.

⁵ Nietzsche, *Le gai savoir*, *op. cit.*, p. 25.

(resurgissement) de la poétique du jeu au sein de l'expression. Nous y retrouvons le programme articulé par Derrida dans « La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines ». Mais nous retrouvons aussi chez Nietzsche, la notion d'une ironie, une « tendresse espiègle » qui peut se déployer, voire être « prodiguée », contre des problèmes *piquants*. Nous savons bien que l'ironie n'est jamais loin dans l'œuvre derridienne, bien qu'il ne l'annonce pas ouvertement dans son programme visant à une véritable expression philosophique à venir dans « La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines ». L'ironie est toujours présente de façon latente. Nous évoquons bien sur l'ironie au cœur de la fin du structuralisme que Derrida annonçait par son discours « La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines » au Colloque international de 1966 à l'université de Johns Hopkins sur *Les langues critiques et les sciences de l'homme*, véritable entrée du structuralisme aux États-Unis. L'ironie tient donc au fait que Derrida annonce la fin d'un mouvement qui n'a presque pas eu de début. Nous voyons encore cette ironie, poussée à un point presque malicieux (la tendresse espiègle) dans *Limited Inc., a b c*¹, la réponse que Derrida a consacrée à Searle lors de leur débat au sujet de la pensée de J.L. Austin. Ce texte est marqué par la vivacité de la réponse derridienne, et par son usage stratégique de l'ironie au sein de son argumentation contre un philosophe qui n'est pas « du genre à se laisser caresser et charmer ».

Nous pouvons également souligner le rôle que la parodie joue au sein du texte nietzschéen, ce que Nietzsche associe à l'autocritique ironique (« un poète tourne tous les poètes en ridicule ») dans la préface de la deuxième édition du *Gai savoir* :

Mais celui qui le pourrait me pardonnerait à coup sûr bien plus qu'un peu de folie, d'exubérance, de « gai savoir », – par exemple la poignée de chants qui sont désormais ajoutées à ce livre – chants dans lesquels un poète tourne tous les poètes en ridicule de manière difficilement pardonnable. – Ah ! ce n'est pas seulement sur les poètes et leurs beaux « sentiments lyriques » que ce ressuscité doit passer sa méchanceté : qui sait quel genre de victime il recherche, quelle monstrueuse matière à parodie le charmera sous peu ?²

Nous voyons que, même si le style, c'est-à-dire la préface en rimes et la postface en chants dans lesquelles Nietzsche augmentait la deuxième édition du *Gai savoir*, est « difficilement pardonnable », il insiste sur son recours parodique. Pour lui, la parodie se voit comme un renouvellement du style ; en tant que « ressuscité », il ne se prive pas de cette arme qui touche le poète et philosophe par son charme. Dans le

¹ Derrida, *Limited Inc*, *op. cit.*

² Nietzsche, *Le gai savoir*, *op. cit.*, p. 26.

contexte de l'œuvre derridienne, cet aspect s'illustre davantage dans ses confrontations polémiques ; dans *Limited Inc., a b c*, la parodie côtoie l'ironie, Derrida parodie le « speech act theory » que Searle revendique, s'exprimant toutefois avec ironie.¹ De la même façon, face à Habermas, Foucault et Gadamer, nous voyons cette même parodie qui prend le relais dans ce que d'autres commentateurs ont appelé un « ton guerrier »². Gregory Ulmer, traducteur de *Glas* (avec Richard Rand) et auteur de *Applied Grammatology*³ avait même suggéré que l'œuvre derridienne articule la première théorie qui s'exprime intégralement à travers « le mode parodique », d'où sa difficulté⁴. Ceci permet à Robert Phiddian de se demander si, effectivement, la déconstruction et la parodie sont, au fond, secrètement, la même chose⁵. Mais dans la mesure où pour Phiddian, la déconstruction et la parodie sont des mouvements qui partagent le même trajet, pour nous la parodie et l'ironie sous-tendent un engagement joyeux avec le texte, dans le sens nietzschéen. Ils sont l'affect par lequel la sémiotisation de la philosophie, et sa transformation en texte de jouissance se sentent, et ainsi par lequel nous, en tant que lecteur, partageons ce trajet. Nous retrouvons toutefois au cœur de la question du style et de son affect, ce que nous voyons ici dans l'ironie et la parodie *joyeuse* qui structure en large partie le style et la joie oppositionnelle du texte nietzschéen et auquel le texte derridien fait écho.

Pour Derrida, l'œuvre de Nietzsche est toujours une question de style. C'est par le style des textes nietzschéens que le gai savoir et la joie dionysiaque s'articulent. Ce constat se voit également dans le titre et dans le sujet d'*Éperons : les styles de Nietzsche* : « La question du style, c'est toujours l'examen, le pesant d'un objet pointu »⁶. Mais au sein de ce livre, Derrida lie plus précisément, la question du style à celle de la femme. Or, tout ceci relève du gai savoir nietzschéen :

C'est peut-être ce que Nietzsche nommait le style, le simulacre, la femme.
Mais il devient assez manifeste, d'un gai savoir, que pour cette raison même il n'y a jamais eu *le style, le simulacre, la femme*.

¹ Par exemple : « Je l'adresse à Searle. Mais où est-il ? Est-ce que je le connais ? Il ne lira peut-être jamais cette question. S'il la lit, ce sera après beaucoup d'autres, dont moi, et peut-être sans la comprendre. » Derrida, *Limited Inc*, *op. cit.*, p. 63.

² Pierre Bouretz, *D'un ton guerrier en philosophie: Habermas, Derrida & Co*, Paris, Gallimard, 2010.

³ Gregory L. Ulmer, *Applied grammatology post[e] pedagogy from Jacques Derrida to Joseph Beuys*, Baltimore et Londres, Johns Hopkins University Press, 1985.

⁴ « part of the difficulty of Derrida's oeuvre is that it may be the first fully developed theory ever couched in the parodic mode » Gregory L. Ulmer, "Of a Parodic Tone Recently Adopted in Criticism", *New Literary History* 13, no. 3, 1982, p. 546.

⁵ Phiddian, "Are Parody and Deconstruction Secretly the Same Thing?", *op. cit.*

⁶ Derrida, *Eperons : les styles de Nietzsche*, *op. cit.*, p. 29.

Ni la différence sexuelle.

Pour que le simulacre advienne, il faut écrire dans l'écart entre plusieurs styles.

S'il y a du style, voilà ce que nous insinue la femme (de) Nietzsche, il doit y en avoir plus d'un.¹

C'est ainsi, selon Derrida, par l'indétermination, par la pluralité des styles, et par le jeu du texte nietzschéen que la joie, en tant que gai savoir, se manifeste. L'œuvre derridienne fait écho à un véritable jeu de Nietzsche², comme le souligne Micheal Haar.

Enfin, il est clair que Derrida, reconnaissant de travailler les enjeux partagés entre son œuvre et celle de Nietzsche, écrit dans une style qui manifeste la joie et le gai savoir, tout en restant unique. Nietzsche « a conçu la philosophie comme une expérience d'écriture et de vie poussée jusqu'aux limites de la raison »³, c'est l'expérience vertigineuse de la danse, tant avec les idées qu'avec les mots, une notion qu'il introduit à la fin de « Ce qui manque aux Allemands » dans la *Crépuscule des Idoles* :

On ne peut pas exclure la *danse*, sous toutes ses formes, d'une *éducation raffinée* : savoir danser avec ses pieds, avec les idées, avec les mots. Est-il encore besoin de dire que l'on doit aussi savoir danser avec sa *plume*.⁴

Or, ce que nous avons tenté de montrer au cours de cette étude est la *danse derridienne*, qui dans sa jouissance, implique une conception de la joie et du gai savoir partagé avec Nietzsche, mais qui, dans une certaine mesure, le dépasse. C'est en ceci que nous voyons son unicité, malgré les enjeux partagés avec Nietzsche. L'œuvre de Derrida reprend en quelque sorte la « danse nietzschéenne » de la plume par la jouissance qui est au-delà de la raison et implique une autre économie d'expression et de compréhension. La jouissance en tant que jous-sens est une logique à part. C'est l'ultime manifestation d'une approche dionysiaque qui s'articule le plus explicitement dans des œuvres telles que *Glas*, *La vérité en peinture*, *La carte postale* et *Chora L Works*, mais qui se retrouve également dans chaque jeu et chaque pas de la « danse » affective de l'œuvre derridienne.

¹ *Ibid.*, p. 118.

² Michel Haar, "Le jeu de Nietzsche dans Derrida", *Revue Philosophique de la France et de l'Étranger* 180, no. 2, 1990.

³ Camille Dumoulié, *Littérature et philosophie le gai savoir de la littérature*, Collection U Lettres, Paris, A. Colin, 2002, p. 20.

⁴ Friedrich Nietzsche, *Œuvres philosophiques complètes VIII : Le cas Wagner, Crépuscule des Idoles, L'antéchrist, Ecce Homo, Nietzsche Contre Wagner*, Jean-Claude Hémery (trad.), G. Colli et M. Montinari (éds.), Paris, Gallimard, 1974, p. 107.

ii) Le savoir poétique derridien : le *jouis-sens* entre littérature et philosophie

Nous avons vu comment, et à quel point, la puissance de la poétique derridien peut se voir de manière théorique, dans la mesure où nous pouvons la comprendre comme une logique de plaisir et un plaisir de logique. Nous pouvons également la voir comme la sémiotisation du texte, comme un mouvement qui dépasse le thétique afin d'introduire le sémiotique pulsionnel au sein du symbolique. Nous avons également souligné que le texte derridien contribue matériellement et implicitement à l'expression d'une jouissance, par la forme de ses ouvrages (pensons aux trous de *Chora L Works*) et par ses tournures de phrase et par son jeu joyeux. Outre certaines remarques sur son propre style, dans *Proverb* : « *He that would pun* » par exemple, (que nous évoquons dans l'introduction), Derrida reste assez muet sur la question de son propre style. Toutefois, ceci n'est pas le cas en ce qui concerne le style des poètes et des écrivains sur lesquels il porte son attention. Il nous est donc possible de lire certains éléments du discours derridien concernant le style, et surtout la potentialité et la puissance que nous y retrouvons, en fonction de l'œuvre derridienne même. Nous n'évoquons pas la « nature démonstrative » de l'expression poétique au sein de l'œuvre derridienne, mais plutôt l'inverse. Sa puissance tient à sa poétique, et que celle-ci soit la véritable chora sémiotique, le lieu créateur de son œuvre. Considérons que l'esthétique du texte est au cœur de son projet, que c'est en cela que l'œuvre de Derrida se distingue, et que sa philosophie est une expression logique, voire symbolique, de cet affect esthétique que nous tentons de décrire. Après tout, Derrida nous dit dans *Ponctuations : le temps de la thèse* que : « mon intérêt le plus constant, je dirai avant même l'intérêt philosophique, si c'est possible, allait vers la littérature, vers l'écriture dite littéraire »¹. Et même si ceci fut problématisé par la suite dans son entretien avec Derek Attridge, « *Cette étrange institution qu'on appelle la littérature* », d'abord publié dans *Acts of Literature*² mais traduit dans *Derrida d'ici, Derrida de là*³, nous rappelons toutefois son intérêt persistant en ce qui concerne l'écriture dite littéraire, dont son texte fait preuve. En lisant la considération stylistique et la manière dont Derrida conçoit la puissance inhérente de

¹ Derrida, *Du droit à la philosophie*, op. cit., p. 443.

² Jacques Derrida, *Acts of literature*, Derek Attridge (éd.), Londres et New York, Routledge, 1992, pp. 33-75.

³ Dutoit et Romanski, *Derrida d'ici, Derrida de là : actes du colloque tenu à l'Institut d'anglais Charles-V de l'Université Paris VII (14 et 15 mars 2003)*, op. cit., pp. 253-92.

l'expression littéraire et poétique, nous retournons, en quelque sorte, à la source de sa critique stylistique.

Un des meilleurs exemples de la manière dont Derrida lit la puissance et l'enjeu du style (particulièrement du style poétique) se trouve dans *Déplier Ponge*, son entretien avec Gérard Farasse au sujet de *Signéponge*. Derrida y revisite l'enjeu de *Signéponge*, détaillant la singularité de l'expression de Ponge, évoquant la véritable puissance du sémiotique pongien, tout en soulignant le fonctionnement du texte et le savoir inhérent à la langue :

[...] ce qui se passe entre Ponge et le corps de la langue avec laquelle il s'explique, cela même nous fait obligation d'écrire en quelque façon *comme* lui, différemment, bien sûr, tout autrement, mais différemment et singulièrement *comme* il le fait lui-même. Il nous enjoint, à notre tour, de toucher à la langue, de nous laisser prendre et comprendre dans les plis que nous défaisons. Nous expliquons, c'est-à-dire que nous déplaçons la langue, mais la déplier ne revient pas à la mettre à plat devant nous : la déplier, c'est se prendre d'une autre manière dans les plis de la langue et donc inventer d'autres plis, des plis dans les plis. C'est là une reproduction différente et qui devrait, pour être réussi, être aussi inventive que possible : c'est une répétition inventive du scénario par lequel Ponge, expliquant la langue française, s'expliquant avec la langue française, s'implique avec la langue dans les dessous de ce rapport que vous appelez *implicatif* avec la langue : je crois que si nous ne le faisons pas, nous ne lirions même pas Ponge.¹

Si nous considérons la nature stylistique du texte derridien en fonction de sa propre lecture de Ponge, nous retrouvons beaucoup de ce que nous avons identifié sous l'aspect jouissant de son texte. Derrida revendique la nature affective et active de l'œuvre pongienne, le fait qu'elle « nous enjoint, à notre tour, de toucher à la langue, de nous laisser prendre et comprendre dans les plis que nous défaisons », mais aussi la répétitivité et la nature fondamentalement créative de ce mouvement. Nous rappelons ainsi la notion que Barthes proposait, disant que « vous ne pouvez parler « sur » un tel texte, vous pouvez seulement parler « en » lui, à *sa manière*, entrer dans un plagiat éperdu, affirmer hystériquement le vide de jouissance (et non plus répéter obsessionnellement la lettre du plaisir) »². La répétitivité créative que Derrida trouve dans l'œuvre de Ponge et que nous trouvons dans celle de Derrida, une véritable « répétition inventive », peut se lire comme la répétition fondamentale de la jouissance en tant que figure tournante autour de l'objet *a*. C'est l'affirmation joyeuse, et *joueuse*, du vide de jouissance au sein de son texte.

¹ Derrida et Farasse, *Déplier Ponge entretien avec Gérard Farasse*, *op. cit.*, p. 21.

² Barthes, *Le plaisir du texte*, *op. cit.*, p. 33.

Comme l'œuvre de Ponge, celle de Derrida nous invite à la déplier d'une manière qui « ne revient pas à la mettre à plat devant nous », nous devons nous y « prendre d'une autre manière dans les plis de la langue et donc inventer d'autres plis, des plis dans les plis ». Il y a une forte considération matérialiste dans la mesure où nous devons « toucher à la langue », la *plier* et la *déplier*. C'est une métaphore du matérialisme du texte qui évoque la forme même de certaines des œuvres derridiennes, ainsi que *Le pli* de Deleuze¹ (en termes esthétiques, mais aussi en termes de convergence de l'art et de la philosophie, bien que Deleuze évoque un historicisme que nous ne retrouvons pas ici). N'est-il pas vrai que *Glas* replie la page du texte philosophique afin d'y installer des colonnes, en vue de mettre face à face les œuvres de Genet et de Hegel, comme si nous pliions chaque page l'une sur l'autre ? Ainsi, « l'origami » de *Chora L Works*, même s'il ne s'agit pas précisément du pli, représente néanmoins une façon de plier l'œuvre et par cela de la trouser. Derrida souligne la puissance et la singularité de l'approche poétique de Ponge de la même manière dont nous pouvons souligner la sienne. Pour Derrida, l'œuvre de Ponge sert de début : déplier l'œuvre, c'est la « prendre d'une autre manière dans les plis de la langue et donc inventer d'autres plis, des plis dans les plis ». Évidemment, Derrida ne revendique pas l'expression d'une mimésis stylistique, vidée de tout sens et signification originale, mais plutôt la mise en œuvre d'une lecture qui touche au plus intime du texte, dans un mouvement créatif et qui ouvre le texte à de nouvelles possibilités. Nous avons songé au cours de cette étude à mettre l'accent sur ce mouvement de l'œuvre derridienne en tant que *chora sémiotique*, lieu créateur par excellence. Face à un tel ouvrage, nous devons inventer d'autres plis, lisant des plis dans les plis ; le texte *symbolique* n'est que la surface d'une œuvre qui se déplie dans les profondeurs *sémiotiques* de la jouissance, la joie et l'affect. Mais ce qui est encore plus intéressant, c'est comment cette lecture active et créative est une nécessité pour Derrida : « je crois que si nous ne le faisons pas, nous ne lirions même pas Ponge ». C'est l'essence de ce que nous proposons ici comme lecture, une lecture qui s'attache à la nature *implicative* de son texte, sur l'esthétique et la poétique de sa jouissance et de sa joie. Selon Derrida, sans une telle lecture, qui « s'implique avec la langue dans les dessous de ce rapport que vous appelez *implicatif* avec la langue » nous ne lirons pas Ponge ; mais, de la même manière, sans

¹ Gilles Deleuze, *Le pli, Leibniz et le Baroque*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1988.

une telle lecture de la puissance impliquée par l'expression et le style derridien, nous pouvons dire que nous ne lirions pas *Derrida*.

La question du style derridien, ainsi que celle de la jouissance et du savoir poétique porte également sur les relations que le texte tisse entre les genres philosophiques et littéraires, c'est-à-dire entre les *styles*. À cet égard, nous pouvons bien sûr évoquer *La loi du genre*¹ une communication présentée au colloque international sur *Le Genre* à Strasbourg en 1979 et qui fut publiée par la suite dans *Parages*. Derrida y souligne ce que nous avons mentionné comme la nature transgressive de la poétique derridienne des jeux de mots et de la jouissance, ce qui est, dans une considération orthodoxe du genre, propre à la littérature. À la *loi du genre* (« ne pas mêler les genres »)? Derrida propose d'ajouter une loi de *débordement*², montrant la *folie du genre*³ qu'il lit à partir de *La folie du jour*⁴. Mais la question générique est aussi celle de la signature – qui signe, philosophe ou écrivain ? Et quelle est l'influence que cette signature porte en ce qui concerne le genre de l'œuvre ? Hélène Cixous, par exemple, signe en quelque sorte une double œuvre, une œuvre littéraire (son roman autobiographique *Dedans*⁵ ayant gagné le Prix Médicis en 1969) ainsi qu'une œuvre critique. Pourtant, des œuvres comme *Partie*⁶, dans leurs extravagances littéraires au fond théorique, rendent problématique toute tentative de distinction entre une œuvre littéraire et une œuvre philosophique. De même pour Julia Kristeva, qui, outre ses textes théoriques que nous avons déjà cités, signe une œuvre psychanalytique, mais aussi romanesque. Pensons à son roman clef *Les Samourais*⁷. Nous pouvons également penser à Jean-Luc Nancy, et son œuvre qui met tout autrement la littérature en relation avec la philosophie, mais qui penche tout de même du côté philosophique. Dans la mesure où ces auteurs (nous en avons mentionné certains contemporains à Derrida et nous pouvons éventuellement penser à d'autres exemples trop nombreux pour être cités) signent une œuvre doublée par la littérature et par la philosophie, Derrida en signe une seule qui se double intérieurement. Derrida n'a pas une œuvre littéraire – or, son œuvre

¹ Derrida, *Parages*, *op. cit.*, pp. 249-87.

² *Ibid.*, p. 262.

³ *Ibid.*, p. 287

⁴ Maurice Blanchot, *La folie du jour*, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 1973.

⁵ Hélène Cixous, *Hélène Cixous. Dedans*, Paris, Grasset, 1969.

⁶ Hélène Cixous, *Partie*, Paris, Éditions des Femmes, 1976.

⁷ Julia Kristeva, *Les Samourais*, Paris, Fayard, 1990.

littéraire, c'est-à-dire « *L'idéalité de l'objet littéraire* »¹ ainsi que son intérêt pour l'écriture tendant vers le littéraire, se replie au sein de son œuvre dite *philosophique*. Ce que Derrida souligne dans la suite de *Déplier Ponge* est précisément l'enjeu de la signature philosophique, la façon dont cette signature prétend à l'écriture dans « une langue singulière », universelle, qui diffère de celle du poète :

Quand je dis : le philosophe ne signe pas, j'entends le philosophe en tant que tel. Aucun philosophe en tant que tel n'aura signé son texte, ce qui sous-entend, bien sûr, que ceux qu'on appelle des philosophes auront essayé de signer comme tout le monde, c'est-à-dire de marquer de leur nom, leur discours, leur système, leurs philosophèmes, en écrivant dans une langue singulière, mais qu'ils ont prétendu, en tant que philosophes, écrire des choses si universelles qu'elles ne dépendent plus d'eux et que par conséquent la singularité de l'idiome pourra être neutralisée, suspendue, mise entre parenthèses, effacée ; et ils veulent encore signer cette abnégation de la signature, ce retrait du trait, ce descellement du sceau. C'est cela la philosophie : une certaine manière de ne pas signer qui diffère (de) celle du poète, par exemple, qui lui aussi, finalement, signe sans signer. Ponge a fait l'éloge d'une signature qui consisterait à ne pas signer, de textes qui pourraient se passer de la signature, et qui seraient là, comme des pierres ou des monuments naturalisés ; la philosophie est une *manière*, une certaine manière de traiter avec cet événement de signature qui n'arrive qu'à signer sans signer.²

La question de la signature dans le contexte de l'œuvre philosophique renvoie clairement à la notion du style pour Derrida : nous savons qu'il signe avec son style. Et c'est par le style que les poètes signent aussi leurs textes ; ils signent sans signer, par l'affect qui les marque en tant que textes poétiques. Les textes, comme ceux de Ponge que Derrida cite sont « comme des pierres ou des monuments naturalisés », singuliers, remarquables, identifiables par le style, c'est-à-dire par les marques de leur fabrication. Pourtant, les philosophes « en tant que tel » contrairement aux poètes « en écrivant dans une langue singulière » prétendent à l'universalité de leurs écrits et la neutralité de leur expression. Ils ne signent pas leurs textes par le style. Néanmoins, ils signent par leur nom, marquant « leur discours, leur système, leurs philosophèmes » car ceci, dans l'idéal, n'est pas marqué par le style. Mais, comme Derrida nous le dit, ce ne sont que les philosophes « en tant que tels » qui ne signent pas ; ce sont les philosophes qui *prétendent* écrire de façon universelle. En fait, les philosophes sont traversés par la question du style. C'est ce que Derrida souligne, non seulement ici, mais aussi à travers son œuvre. Il met l'accent sur le fait que

¹ Derrida, *Du droit à la philosophie*, op. cit. p. 442.

² Derrida et Farasse, *Déplier Ponge entretien avec Gérard Farasse*, op. cit., pp. 35-36.

l’idiome ne pourra pas être neutralisé, que le jeu se poursuit au sein du texte philosophique malgré le mouvement de la contre-signature qu’il associe aux philosophes « en tant que tels » et leurs prétendus discours universels. Mais si « la philosophie est une *manière*, une certaine manière de traiter avec cet événement de signature qui n’arrive qu’à signer sans signer », Derrida souligne également la singularité de sa signature. Car dans la mesure où la philosophie est « une certaine manière de ne pas signer qui diffère (de) celle du poète », la signature derridienne *ne diffère pas* de celle du poète. C’est-à-dire que, reconnaissant toutefois l’importance de cette question pour son œuvre, il signe sans signer, dans la mesure où le poète le fait par son style et non pas par son universalisme prétendu¹. Nous voyons par là comment la relation littérature/philosophie se tisse en termes théoriques au sein de son œuvre. Derrida sous-entend la différence entre son œuvre et celle de la philosophie en fonction de la signature et en fonction du *style*, se rapprochant de celle du poète.

L’apport du style poétique de Derrida, c’est-à-dire le savoir qu’il amène au texte philosophique et par lequel il le transforme en texte de jouissance, repose sur le jeu et sur la joie, ainsi que sur l’affect. Car c’est par l’affect que le texte derridien touche le lecteur, et qui marque une des plus grandes contributions de Ponge :

La contribution de Ponge est donc, d’une part, un apport à l’histoire de la légitimité littéraire, l’apport *historique* de l’historien autant que de celui qui fait l’histoire. D’un autre côté, il rappelle ainsi à notre attention que ce qu’il veut prendre ou tenir dans sa description, c’est autant la chose même que l’expérience durable ou l’affect, l’affect en procès en quelque sorte, de son appréhension de la chose ; quand il écrit : « *je la tiens* », il parle de la Chiffa elle-même (qui par parenthèse, est un lieu que je connais)...²

Derrida répond ici à une question sur l’idiome au sein du texte pongien, sur les limites du texte et le statut des brouillons par rapport au texte final, remarquant d’abord que « Ponge est sans doute l’un de ceux qui, en ce temps, ont le plus fait pour questionner l’institution – ou la convention – qui distingue entre la version définitive (publiée ou publiable) et la « fabrique », le procès, l’écriture génétique »³. Derrida souligne la manière dont la réflexion de Ponge sur cette question a beaucoup fait réfléchir l’institution littéraire : « longtemps elle a vécu de la distinction entre la

¹ Notons le relativisme dont l’œuvre derridienne fait preuve, et qui s’oppose à l’universalisme philosophique.

² Derrida et Farasse, *Déplier Ponge entretien avec Gérard Farasse*, op. cit., p. 47.

³ *Ibid.*, p. 46.

dignité du texte fini, *publiable*, par l'auteur ou ses représentants, et ce qu'elle refoulait : brouillons, ratures, approximations »¹. Les contributions de Ponge sont donc d'abord historiques, littéraires, voire *philosophiques*, dues à l'apport qu'elles ont pu amener à l'étude critique des textes. Mais sa contribution portant sur l'affect est également plus implicite : Derrida nous explique qu'au sein du texte de Ponge il éprouve « autant la chose même que l'expérience durable ou l'affect ». Dans la mesure où Derrida voit l'expérience de l'affect au sein du texte de Ponge, et que ceci a un effet critique sur « l'histoire de la légitimité littéraire », nous voyons des mouvements parallèles au sein du texte derridien. Comme nous allons le voir plus en détail, les mouvements de la joie et du texte de jouissance sont de l'ordre de l'affect. Nous pouvons même évoquer la notion de la phrase-affect telle que Lyotard la présente dans *Misère de la philosophie* : sa nature *tautégorique*² étant l'état affectif et le signe de cet état (pensons à l'ironie ou au jeu de mots), la manière dont elle fait « injure aux règles des genres de discours »³ et la façon dont elle s'oppose au *logos*⁴. C'est par l'introduction de l'affect que Derrida exprime son apport à la question de la légitimité de la littérature au sein du texte philosophique. La communication de l'affect (compris comme le sentiment de la lecture) est primordiale à la joie que nous lisons au sein de son texte. Elle représente un véritable apport critique, étant un élément clé de l'œuvre de Ponge. C'est-à-dire que nous pouvons lire la conception que Derrida fait du savoir poétique du texte de Ponge, la façon dont il considère comment le savoir poétique et la puissance de l'affect basculent « l'histoire de la légitimité littéraire », en parallèle avec la manière dont son propre texte reflète les mêmes notions du pouvoir poétique et littéraire. Nous voyons là comment le texte derridien se rapproche stylistiquement beaucoup plus de sa conception de la poétique que de sa conception de l'expression philosophique. Finalement, Derrida évoque la notion de « l'affect en procès » signifiant par cela le mouvement poétique de Ponge, mais dans le contexte de notre étude, cela fait forcément écho avec la notion du *sujet en procès* que nous avons lue à travers les textes de Kristeva. Nous pouvons penser cet « affect en procès » comme sa mise en procès au sein du texte philosophique, problématisant la nature du texte, mais aussi celle de l'affect qui se retrouve conséquemment contaminée par l'ontologie philosophique au sein de lequel il se

¹ *Ibid.*, p. 47.

² Jean-François Lyotard, *Misère de la philosophie*, Incises, Paris, Galilée, 2000, p. 47.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 51.

retrouve. Dans ce procès affectif, nous voyons un dynamisme qui est également présent au sein du *sujet en procès*, soulignant un rapport entre l'affect et la jouissance.

La relation entre la littérature et la philosophie, véritable terrain sur lequel joue la *jouissance* du texte derridien, est un champ grandissant au sein du domaine d'études derridiennes. D'autant plus, car le domaine d'études portant sur « la littérature et la philosophie », en tant que domaine à part, est un lieu croissant (surtout en France, ceci étant un sujet déjà bien implanté aux États-Unis par exemple), comme le souligne Anne Tomiche¹. Elle note toutefois que Derrida n'est presque pas mentionné au sein des volumes les plus récents portant sur cette question publiée en France, malgré l'intérêt qui lui est accordé de l'autre côté de l'Atlantique². Ceci est dû, selon Tomiche, aux différences dans la structure du domaine de la *littérature comparée* en France et aux États-Unis, des différences qui jouaient, et jouent encore, sur la réception des travaux de Derrida plus généralement. L'œuvre de Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *L'absolu littéraire*³, portant sur la véritable invention de la *littérature* en tant que telle, souligne un élément de l'enjeu dans la relation entre la littérature et la philosophie : « car au fond, « l'absolu littéraire » n'est-ce pas ce qui hante, encore aujourd'hui, notre demi-sommeil théorique et nos rêveries d'écriture ? »⁴ De la même manière, la conclusion de Camille Dumoulié dans *Littérature et philosophie* porte sur le fait que « l'idée de la philosophie est la littérature »⁵. Ceci se décline de multiples façons : d'abord, la littérature est *l'idée* de la philosophie « entendue comme ce qu'elle a posé en face d'elle, sa création ou son invention »⁶. Nous suivons ensuite, avec Dumoulié, la formule de Lacoue-Labarthe « il n'y a pas, il n'y eut jamais de littérature que pour la philosophie »⁷. Il souligne la façon dont nous pouvons également le comprendre selon Benjamin, « l'Idée de la poésie est la prose ». Enfin, « on peut dire qu'il s'agit là d'un impensé ou d'un inconscient qui fait retour, se révèle comme la « vérité » de

¹ Anne Tomiche, "Derrida's Legacy for Comparative Literature", *Comparative Critical Studies* 7, no. 2-3, 2010.

² *Ibid.*, p. 338.

³ Lacoue-Labarthe, Nancy, et Lang, *L' Absolu littéraire : théorie de la littérature du romantisme allemand*, *op. cit.*

⁴ *Ibid.* Quatrième de couverture.

⁵ Dumoulié, *Littérature et philosophie le gai savoir de la littérature*, *op. cit.*, p. 173.

⁶ *Ibid.*

⁷ Philippe Lacoue-Labarthe, "La Fable. Littérature et philosophie" dans *Le sujet de la philosophie*, Paris, Aubier-Flammarion, 1979.

la philosophie. Ce ne serait pas tant le négatif intégré finalement dans la positivité de l'Idée, suivant un schéma hégélien, que le refoulé de la philosophie qui revient sur le devant de la scène et l'oblige à se reconnaître dans son Autre »¹. Dans les enjeux que Dumoulié présente, nous voyons plusieurs éléments que nous avons évoqués au cours de notre étude, notamment la notion de surgissement de la littérature, du refoulé, au sein de la philosophie, ainsi que le mouvement vers une reconnaissance de l'Autre. Ceci reflète d'abord le surgissement du sémiotique au sein du thétique, ainsi que ce que nous avons considéré comme le mouvement du texte de jouissance derridienne vers le jouis-sens et éventuellement vers la jouissance de *l'Autre*.

De la même façon, pour Tomiche, l'apport derridien en ce qui concerne la littérature comparée consiste en une triple problématique qui repose d'abord sur la lecture derridienne du *sens* de la littérature, la pratique et les conséquences de ses lectures. Son apport repose également sur la question de la relation littérature/philosophie, et finalement sur celle de la traduction, qui se travaille à multiples reprises au cours de l'œuvre derridienne². Notre thèse repose sur le deuxième de ces constats, la relation entre la littérature et la philosophie dans la mesure où celle-ci s'articule à travers l'expression d'une joie et d'une jouissance fondamentale dans le texte derridien. Il y a, bien sûr, d'autres lectures, et dans *L'écriture derridienne : entre langage des rêves et critique littéraire* Francesca Manzari³ articule une vision de la poétique derridienne en termes freudiens du langage des rêves :

l'étude de la présence des textes freudiens dans l'œuvre derridienne nous aura permis de montrer que Derrida fait sienne la temporalité propre à la psychanalyse en brouillant les pistes spatio-temporelles de ses textes. Les mots de « contretemps » et « après-coup » qui assument un rôle important dans la description de la poétique derridienne dérivent indubitablement de la lecture des textes freudiens proposée par Derrida. Comme le temps psychique tel que Freud le décrit dans *L'interprétation du rêve*, le temps de l'écriture derridienne est bidirectionnel, il progresse et régresse en empêchant ainsi toute tentative de lecture linéaire.⁴

Nous retrouvons un certain nombre de parallèles communs. Le parallèle le plus évident est celui de la relation entre l'écriture derridienne et la littérature qui passe par le domaine de la psychanalyse. Pour Manzari, la poétique relève du temps

¹ Dumoulié, *Littérature et philosophie le gai savoir de la littérature*, op. cit., p. 173.

² Tomiche, "Derrida's Legacy for Comparative Literature", op. cit., pp. 339-41.

³ Manzari, *Ecriture derridienne : entre langage des rêves et critique littéraire*, op. cit.

⁴ *Ibid.*, p. 363.

psychique du rêve, tandis que pour nous, la poétique révèle une jouissance immédiate et fondamentale de l'œuvre. La poétique du travail du rêve délimite un espacement et un temps étendu de réflexion, tandis que la jouissance s'articule de façon explosive, instantanément, dans une compréhension multipliée par les sens inouïs qui s'ouvrent devant nous. Néanmoins, comme elle le dit, l'écriture derridienne « est purement idiomatique, travaille la langue dans la langue et sous la langue en réactivant ainsi les sens ensommeillés et emprisonnés, elle remplit l'espace de la marge et réactualise l'héritage du spectre »¹.

Enfin, nous pouvons souligner la nature esthétique de l'œuvre derridienne en tant que texte de jouissance. C'est en ceci que son œuvre articule une relation plus profonde entre la littérature et la philosophie, la littérature *entre* la philosophie, par la poétique de sa jouissance. La sémiotisation de son texte est aussi son esthétisation, c'est la logique du plaisir et le plaisir de la logique amenés à l'expression de la *chora sémiotique*. Mais c'est aussi une question de politique telle que Jacques Rancière la considère dans *Le partage du sensible*². Pour Rancière, « Il y a donc, à la base de la politique, une « esthétique » qui n'a rien à voir avec cette « esthétisation de la politique », propre à l'« âge des masses », dont parle Benjamin. »³ Ceci repose sur la définition de la politique que nous avons déjà évoquée dans le contexte de *Politiques de la littérature* (« la politique de la littérature n'est pas la politique des écrivains »⁴)

:

C'est un découpage des temps et des espaces, du visible et de l'invisible, de la parole et du bruit qui définit à la fois le lieu et l'enjeu de la politique comme forme d'expérience. La politique porte sur ce qu'on voit et de qu'on peut en dire, sur qui a la compétence pour voir et la qualité pour dire sur les propriétés des espaces et les possibles du temps. C'est à partir de cette esthétique première que l'on peut poser la question des « pratiques esthétiques », au sens où nous l'entendons, c'est-à-dire des formes de visibilité des pratiques de l'art, du lieu qu'elles occupent, de ce qu'elles « font » au regard du commun. Les pratiques artistiques sont des « manières

¹ *Ibid.*, p. 366.

² « [Ces pages] s'inscrivent dans un travail à long terme qui vise à rétablir les conditions d'intelligibilité d'un débat. Cela veut dire d'abord élaborer le sens même de ce qui est désigné par le terme d'esthétique : non pas la théorie de l'art en général ou une théorie de l'art qui renverrait à ses effets sur la sensibilité, mais un régime spécifique d'identification et de pensée des arts : un mode d'articulation entre les manières de faire, des formes de visibilité de ces manières de faire et des modes de pensabilité de leurs rapports impliquant une certaine idée de l'effectivité de la pensée. » Jacques Rancière, *Le partage du sensible : esthétique et politique*, Paris, Éditions de la Fabrique, 2000, pp. 9-10.

³ *Ibid.*, p. 13.

⁴ Rancière, *Politique de la littérature, op. cit.* p. 11.

de faire » qui interviennent dans la distribution générale des manières de faire et dans leurs rapports avec des manières d'être et des formes de visibilité.¹

Nous voyons que la « culture typographique et iconographique, cet entrelacement des pouvoirs de la lettre et de l'image »² de la poétique de l'œuvre, le découpage de l'espace en tant que *chora*, et son expression jouissante et joyeuse est implicitement politique. La jouissance de l'œuvre derridienne est une autre « manière de faire », une autre façon de découper l'espace poétique ainsi que l'espace entre la littérature et la philosophie, comme nous l'avons noté précédemment. La nature esthétiquement politisée de l'œuvre derridienne est encore plus évidente si nous considérons le *découpage* littéral que nous avons lu dans *Chora L Works*, mais également dans *Glas*, *La vérité en peinture* et *La carte postale*. Rancière est encore plus clair en ce qui concerne la relation entre la poétique et son expression esthétique (c'est-à-dire typographique) :

C'est d'abord dans l'interface créé entre des « supports » différents, dans les liens tissés entre le poème et sa typographie ou son illustration, entre le théâtre et ses décorateurs ou affichistes, entre l'objet décoratif et le poème que se forme cette « nouveauté » qui va lier l'artiste abolissant la figuration au révolutionnaire inventant la vie nouvelle. Cet interface est politique en ce qu'elle révoque le double politique inhérent à la logique représentative.³

La politique de l'œuvre derridienne ainsi conçue est primordiale, du fait qu'elle représente une conséquence implicite de joie et de jouissance au sein même de son œuvre. Le savoir poétique de son œuvre repose sur « l'affirmation joyeuse du jeu du monde », une danse avec sa plume, qui est au fond une question politique. Dans le contexte de l'époque actuelle, que certains identifient comme l'époque du « postcapitalisme consumériste »⁴, la jouissance est davantage plus politisée. Le savoir poétique de Derrida est ce que détermine son *jouis-sens*, c'est-à-dire la logique de plaisir et le plaisir de logique au sein de son œuvre. C'est la jouissance et la joie, non seulement comme acte transgressif, mais aussi comme la mise en œuvre d'une force fondamentalement créative au sein de son texte, qui fait basculer les coordonnées de la jouissance lacanienne, inscrivant son texte sur le nœud borroméen dans un mouvement dynamique. C'est la mise en œuvre d'une véritable *chora*, la

¹ Rancière, *Le partage du sensible : esthétique et politique*, op. cit., pp. 13-14.

² *Ibid.*, p. 16.

³ *Ibid.*, p. 21.

⁴ Alain Cochet et Gilles Herlédan, *Jouissez ! c'est capital essai psychanalytique sur l'économie libidinale moderne*, Collection Décodeur, Paris, Éd. du Sextant, 2008.

mise en procès du sujet, et ainsi le mouvement vers une perfection plus grande du texte philosophique, à travers l'expression et la poétique littéraire. Nous voyons comment ce *gai savoir* derridien, ce découpage joyeux de l'espace jouissant porte un puissant affect. Un affect qui transperce autant le lecteur (voire la lecture) que l'acte de l'écriture, ce que nous avons toutefois souligné en mettant l'accent sur le texte derridien comme *expérience* (à lire dans les deux sens). L'affect du texte derridien porte en lui sa joie infectieuse, son ironie et son mode parodique. À travers la *chora* sémiotique, elle amène le lecteur, voire même l'auteur, à une véritable *jouissance*.

Conclusion : Jouissance, jouis-sens, jeu-ouï-sens : la puissance créative de la poétique derridienne

L'œuvre derridienne s'écrit à deux mains, dans un double jeu entre la philosophie et la littérature. C'est une caractéristique fondamentale de son œuvre, impliquant autant sa pratique de lecture que celle de son écriture :

[...] par ce double jeu, marqué en certains lieux décisifs d'une rature qui laisse lire ce qu'elle oblitère, inscrivant violemment dans le texte ce qui tentait de le commander du dehors, j'essaie donc de respecter le plus rigoureusement possible le jeu intérieur et réglé de ces philosophèmes ou épistémèmes en les faisant glisser sans les maltraiter jusqu'au point de leur non-pertinence, de leur épuisement, de leur clôture.¹

C'est ce double jeu que nous avons songé à mettre en évidence dans notre considération de l'œuvre derridienne en tant que texte de jouissance. D'un côté, nous lisons bien sûr l'œuvre philosophique, comprenant ainsi la performativité du texte derridien² ; d'un autre côté, nous lisons l'esthétique de son texte, l'affect, la joie et la jouissance. Car le texte philosophique éprouve ici, dans l'œuvre de Derrida, « une exquise crise, fondamentale »³. Et c'est cette crise jouissante que nous avons tenté de « respecter le plus rigoureusement possible » afin d'isoler son inscription à travers le jeu intérieur du texte derridien. L'œuvre derridienne en tant que texte de jouissance s'inscrit comme le supplément de son écriture double, c'est le jeu *intérieure* au texte, le jouis-sens, le point qui donne la consistance au texte.

Il y a donc deux fois deux mains à l'œuvre dans le texte derridien, celle de la pratique de l'écriture et de la lecture, et celle de l'expression philosophique et littéraire : et il y en a même plus. Au sein du texte derridien, nous retrouvons autant les mouvements de l'auteur (sans que ceci soit une philosophie du sujet) que ceux du lecteur. C'est-à-dire que la lecture du texte derridien est, comme nous l'avons vu, une lecture affective : en tant que lecteur, nous participons à l'invention du texte. Par

¹ Derrida, *Positions : entretiens avec Henri Ronse, Julia Kristeva, Jean-Louis Houdebine, Guy Scarpetta*, op. cit., pp. 14-15.

² C'est une lecture que nous tenons pour acquise, une lecture que nous considérons comme « traditionnelle », dans la mesure où l'interprétation courante de Derrida tient précisément sur ses concepts philosophiques (la déconstruction, la différance, la trace, etc.). Nous avons en revanche ciblé la question de la lecture jouissante, proposant une lecture que nous espérons innovatrice.

³ Pour reprendre la « Crise de vers » de Mallarmé, que Derrida cite dans « La double séance » : « La littérature ici subit une exquise crise, fondamentale. » Derrida, *La dissémination*, op. cit., p. 290.

les jeux de mots, par le langage poétique et enfin, par la mise en œuvre d'une chora sémiotique, le texte derridien invoque la nécessité d'un procès de lecture et d'interprétation qui s'étend à l'infini. Le lecteur y joue un rôle nécessairement inventif ; il n'est pas le simple réceptif d'une information claire et nette, mais un participant dans l'acte du déchiffrement textuel.

Car il y a toujours une autre interprétation, un autre Derrida, possible dans la lecture de ses textes. Pensons à la citation que Derrida fait de Kafka dans « Abraham, l'autre » : « je pourrais, pour moi, penser un autre Abraham »¹. De même, nous pouvons également, pour nous, penser un autre Derrida. C'est précisément cela qui se libère dans chaque lecture, et dont le potentiel se cristallise dans chaque jeu de mots. Sa puissance réside ici, dans la libération d'une autre économie d'expression, une économie jouissante :

Et pour parler dignement de ce mot, *juif*, dignement, je veux dire en se mesurant à ce qui est digne de ce nom ou de cet adjectif, dans les formes sonores et visibles de la syllabe, dans la vie turbulente de chacune de ses lettres, dans le remuement tumultueux de sa prononciation orale et de son dessin graphique – le « j » et les « oui » de « juif », entre le « suis » de « je suis », « je suis juif », le « juste » de « je suis juste en tant que Juif », ou « je suis juste un Juif », ou « juste un juste », « rien que juste un Juif juste », ou « oui, juste un Juif qui jouit à être juste et plus juste que la justice ou que le droit, oui, je suis juste un Juif par ouï-dire qui s'entend à être juste un juif juste, plus juste que la justice et qui doit exiger pour le Juif d'être plus juste que la justice, qu'on soit avec lui et qu'il soit pour les autres plus juste, oui, que le droit et la justice, etc. » -, il faudrait en appeler à une force d'invention *et* de mémoire poétiques, à une puissance d'invention *comme* témérité de l'anamnèse ; il y faudrait l'art ou le génie d'un archéologue du phantasme, un courage de l'enfance aussi dont je ne me sens pas capable ici ce soir, et dont, je le crains, ni la scène, ni le temps, ni l'espace ne nous seraient de toute façon donnés dans un colloque et selon ses lois du genre.²

Le jeu de l'allitération s'inscrit entre la décomposition phonémique et la répétition, mais aussi en termes autobiographiques, thématiques et philosophiques. C'est un carrefour qui s'ouvre par sa poéticité à une myriade de lectures inépuisables et dont nous ne pouvons en évoquer que quelques unes en guise de conclusion. D'abord, comme Derrida lui-même le rappelle plus tard dans « Abraham l'autre », il est « le dernier des Juifs »³. Derrida est « le moins juif, le Juif le plus indigne, le dernier à mériter le titre de Juif authentique et en même temps à cause de cela [...] celui qui

¹ Derrida, "Abraham, l'autre", *op. cit.*, p. 11.

² *Ibid.*, p. 20.

³ Derrida et Bennington, *Derrida, op. cit.*, p. 145.

joue à jouer le rôle du plus juif de tous »¹. L'expression fait tout pour minimiser l'état de sa judéité : il est juif par ouï-dire, c'est-à-dire qu'il est juif parce qu'il ne l'avait ni vu ni entendu lui-même, sa judéité repose sur la parole de l'autre. De la même façon, il est *juste* (seulement) un juif, qui s'entend de l'être. Dans le contexte de « Abraham l'autre », en lisant Kafka, et en évoquant ainsi la byzantine bureaucratie qui marque son œuvre, Derrida joue sur « juste » en tant que « seulement » mais aussi et surtout sur la notion de la *justice*. L'allitération que nous voyons dans la répétition du phonème « j », ainsi que le diaphore² évoqué par l'usage du « juste » (« juste un Juif juste »), se joint au « oui » de la décomposition du « « j » et le « oui » de « juif » », regroupés en « ouï-dire ». C'est presque kafkaïen, cette justice *juive* – d'être juif par ouï-dire. Juif par la parole de l'autre, d'être « juste un juste », c'est-à-dire « un juste juif », voire même *injuste* « juif », donc *injustement* juif, « le dernier des Juifs »³. Mais nous y retrouvons non seulement le oui du « ouï-dire » ou de « j'ouï-dire » : comme le texte derridien s'écrit à deux mains et plus, son texte répond également par deux voix, et en deux mots : « ouï, ouï ». De cette façon, nous pouvons toujours penser à un autre Derrida, à un autre « auteur » qui contribue au texte, donc à un dédoublement du texte – c'est l'essence même de la sémiotisation du texte encapsulée dans son « jeu-oui-sens », dans l'affirmation qu'il donne au jeu et dans le savoir implicite que le jeu de mots apporte à son texte.

Tout ce que nous avons tenté de mettre en évidence à travers l'œuvre derridienne se voit ici dans la manière dont il explore l'implication sémiotique et syllabique du « « j » et le « oui » de « juif » ». C'est un procès qui commence avec une rupture – avec la mise en œuvre d'un texte qui se marque esthétiquement par sa transgression, et par son invention, un texte de jouissance. D'une certaine façon, ce texte déconforte le lecteur ; comment faire face à la multiplication d'Abraham car il y a « non seulement un autre Abraham (*einen anderen Abraham*) mais plus d'un autre Abraham, au moins deux autres »⁴ et même encore d'autres : « qu'il y ait encore un autre Abraham, voilà donc la pensée juive la plus menacée mais aussi la plus vertigineusement, la plus ultimement juive que je connaisse à ce jour »⁵ ? Ce

¹ Derrida, "Abraham, l'autre", *op. cit.*, p. 21.

² « On répète un mot déjà employé en lui donnant une nouvelle nuance de signification. » Dupriez, *Gradus les procédés littéraires (dictionnaire)*, *op. cit.*, p. 155.

³ Derrida et Bennington, *Derrida*, *op. cit.*, p. 145.

⁴ Derrida, "Abraham, l'autre", *op. cit.*, p. 11.

⁵ *Ibid.*, p. 42.

texte, mélangeant l'analyse universitaire, la critique savante de Kafka et de Sartre (notamment *Réflexion sur la question juive*) et sa propre œuvre, touche également à la poétique, mais aussi à l'autobiographique. Car Derrida intervient ici en tant que juif, « le dernier des Juifs », traitant la question de sa propre judéité :

Si je puis me permettre d'interrompre cette citation pour une brève remarque, je préciserai que, dans mon cas, que je crois fort commun à celui de beaucoup d'enfants juifs, ce fut avant tout « par des insultes », par des blessantes apostrophes qui m'ont fait comprendre que la honte peut précéder la faute, et rester étrangère à tout aveu ou désaveu possibles.¹

Mélangant l'autobiographique, le poétique, et le philosophique, Derrida nous présente un texte qui « fait vaciller les assises [...] du lecteur, la consistance de ses goûts, de ses valeurs et de ses souvenirs, met en crise son rapport au langage »² comme toute son œuvre, plus généralement. Et c'est surtout ce dernier point que nous voudrions souligner dans le jeu du « j » et la décomposition linguistique et phonémique dans l'exploration du sens dont ce texte fait preuve. Mais outre une esthétique de la transgression, le jeu, et (comme nous l'avons vu) la joie, Derrida transforme le mouvement de son texte de jouissance en véritable stratégie. Cette logique du texte de jouissance – le *jouis-sens* – se traduit par sa situation en termes psychanalytiques. C'est la libération pulsionnelle de *lalangue* ; l'inscription du texte dans une orbite autour de l'objet *a* ; la relation entre la Réel, le Symbolique et l'Imaginaire qui donne dès lors une consistance à l'esthétique derridienne ainsi comprise. Le *jouis-sens* se voit donc comme le mouvement fondamental de l'esthétique du texte de jouissance, c'est le sens qui se retrouve dans l'esthétique de l'élan euphorique de la jaculation. À cet égard, nous voyons comment Derrida mène une certaine interrogation de la judéité et de la justice, étant « juste en tant que Juif », offrant à la suite de son jeu sur « le « j » et les « oui » de « juif » », « deux brèves remarques ici, là où d'interminables discours seraient requis »³. De la même façon, dans la suite de la remarque autobiographique citée ci-dessus, Derrida lit comment « la blessure infligée, *injury*, était indissociable du mot « juif » »⁴. Considérons les jeux possibles sur le mot « *injury* », curieusement présent en anglais là où son addition n'est pas forcément nécessaire. Jouant sur l'anglais, l'homophonie de « in-

¹ *Ibid.*, p. 30.

² Barthes, *Le plaisir du texte*, *op. cit.*, p. 23.

³ Derrida, "Abraham, l'autre", *op. cit.*, p. 20.

⁴ *Ibid.*, p. 30.

jew-ry », la *blessure* à l'intérieure de la judéité, n'a sans doute pas échappé à Derrida. On retrouve aussi « in-jury », évoquant le jury et ainsi la justice kafkaïenne, qui n'a pas lieu, bien sûr, sans un *jury* blessant.

Ceci est encore plus clair quand nous considérons la chora sémiotique du texte derridien. La sémiotisation de son œuvre se dévoile précisément par ces mouvements de jeu tels que ceux du « juste un Juif juste » qui met en procès la signification. Le texte témoigne du dynamisme de ce procès, la mobilisation de la signification qui tourne à jamais dans un processus inépuisablement inventif et créatif. Dans ce contexte, considérons comment l'auteur (voire poète) est, dans ses mots, « juste un Juif qui jouit ». Considérons comment il mesure « ce qui est digne de ce nom ou de cet adjectif, dans les formes sonores et visibles de la syllabe, dans la vie turbulente de chacune de ses lettres, dans le remuement tumultueux de sa prononciation orale et de son dessin graphique ». Derrida fait référence au mot *juif*, c'est un aspect que nous pouvons constater dans chacun de ses textes, dans chaque moment où le savoir inhérent du langage, son contenu sémiotique, transperce les formes traditionnelles et orthodoxes du savoir théorique. Derrida mesure les formes sonores et visibles de la syllabe (ici dans le « j » et le « oui » de *juif*), il les remet en jeu, remuant le mot, le recombinaut, le condensant, l'explosant. Il livre le mot à des procès pulsionnels, à une véritable trame qui fait appel « à une force d'invention et de mémoire poétiques, à une puissance d'invention *comme* témérité de l'anamnèse ».

D'abord, pour nous, cette anamnèse dont Derrida souligne l'audace, se comprend comme un savoir inhérent à la langue et aux mots, précisément ce que la sémiotisation du texte cherche à libérer. Ceci se comprend normalement en termes médicaux psychologiques. Mais c'est aussi un concept platonicien (dans *Phèdre* et *Ménon*), signifiant la reconstitution intégrale des idées d'origine divine (un savoir de l'ordre pré-natal et préconscient), qui serait resté inconscient sans cette opération de « remémoration ». C'est la renaissance d'un savoir inhérent, un mouvement qui se voit à la lumière de la chora sémiotique, comme la libération du savoir intrinsèque à la langue. La sémiotisation du texte philosophique se voit ainsi comme un procès fondamentalement et audacieusement anamnésique. Combinée à ce que Derrida désigne comme la force d'invention et de mémoire poétiques, la puissance inventive de son texte est rendue claire : nous pouvons toujours penser à une autre interprétation, à un autre « Derrida » (ou texte derridien) qui nous répond. C'est le

cœur battant de son texte, qui embrasse les notions de la chora sémiotique et du procès de signification, resituant à cette révolution du langage philosophique le parcours de son jouis-sens.

Nous voyons dans quelques phrases le mouvement de la jouissance du texte derridien qui sous-tend esthétiquement son texte philosophique conçu plus généralement. Cette chora sémiotique qui définit le jouis-sens de son texte est au cœur de la créativité, l'invention, l'art et le génie de son œuvre dans laquelle nous jouons le rôle d'archéologues du fantasme. C'est-à-dire que dans une certaine mesure, nous lisons et écrivons dans un état de deuil, accompagné par le spectre de Derrida, cet autre Derrida, et d'autres encore, que nous trouvons à chaque carrefour interprétatif, à chaque nouvelle lecture. Car le texte derridien n'est pas la marque de sa tombe¹, et ce n'est pas la marque de sa crypte², même si son texte est le lieu des secrets inépuisables et des notions qui nous hantent. En revanche, tout ce que nous avons essayé de montrer est la vivacité de son texte ; ce pourquoi nous sommes à la fois attristés et confortés. L'œuvre derridienne reste un système vivant par le procès de sa signification, par son ouverture, et par son affect. Son œuvre n'est pas un catalogue de pensées et d'arguments conceptuels, mais plutôt une façon de penser avec lui. À travers chaque jeu de mots, et chaque vers poétique que Derrida apporte au texte philosophique, dans chaque ouverture vers une autre économie de signification, nous sommes invités à penser avec lui. Le texte de jouissance est après tout un texte qui fait vaciller les assises du lecteur, c'est un texte affectif. En ce sens, le texte derridien s'écrit, encore aujourd'hui à deux mains, voire même plus, car nous disposons dans les archives de Derrida, à l'Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine, de quelques 14 000 pages, quelques 43 volumes à étudier... Nous jouons avec Derrida sur la fin qui n'est qu'un début : comme il le dit au début de son séminaire *La peine de mort* :

C'est bien d'une fin mais d'une fin *décidée*, par un verdict, c'est d'une fin arrêtée par un arrêt de justice, c'est d'une fin décidée que décidément nous allons parler sans fin, mais d'une fin décidée par l'autre [...]³

¹ Rappelons la liaison que Derrida tisse entre la signature et la tombe dans *Glas* : « le seing tombe ». Derrida, *Glas*, *op. cit.*, p. 11.

² Rappelons également « Fors » et la question de la crypte que Derrida évoque. Abraham, Torok, et Derrida, *Le verbière de l'Homme aux loups. Cryptonymie précédé de Fors*, *op. cit.*

³ Derrida, *Séminaire La peine de mort (Volume I : 1999-2000)*, *op. cit.*, p. 23.

La jouissance du texte derridien est ce qui nous permet de parler sans fin, malgré cette fin décidée. C'est-à-dire que l'œuvre de Derrida vit par l'ouverture de l'interprétation et par l'obligation d'y entrer. Le texte ne nous donne pas passivement les clés, il ne nous tient pas la main afin de nous montrer le chemin. Non – c'est beaucoup plus risqué : le texte nous fait penser. Il crée des nouveaux chemins à contrecourant des formes orthodoxes, jouant de la jouissance avec le rythme poétique et mobile de la chora. Derrida est encore avec nous, « juste un Juif qui jouit » dans la puissance et la poétique de ses jeux de mots.

Bibliographie

Ouvrages de Jacques Derrida (Livres & articles)

- *De la grammatologie*, Paris, Éditions de Minuit, 1967.
- *L'écriture et la différence*, *Points Essais*, Paris, Éditions du Seuil, 1967 (2000).
- *La dissémination*, *Points Essais*, Paris, Éditions du Seuil, 1972 (2006).
- *Positions : entretiens avec Henri Ronse, Julia Kristeva, Jean-Louis Houdebine, Guy Scarpetta*, *Collection « Critique »*, Paris, Éditions de Minuit, 1972 (2007).
- *Glas*, Paris, Galilée, 1974.
- "+ R (par dessus le marché)." *Derrière le miroir*, mai 1975.
- *Éperons : les styles de Nietzsche*, *Champs*, Paris, Flammarion, 1978 (2010).
- *La vérité en peinture*, Paris, Flammarion, 1978 (2010).
- *La carte postale: De Socrate à Freud et au-delà*, Paris, Flammarion, 1980.
- *Otobiographies l'enseignement de Nietzsche et la politique du nom propre*, *Débats*, Paris, Éditions Galilée, 1984.
- *Singéponge / Signsponge*, Richard Rand (trad.), New York, Columbia University Press, 1984.
- *Glas*, John P. Leavey et Richard Rand (trad.), Lincoln et Londres, University of Nebraska Press, 1986.
- "On the University (Interview with Imre Saluzinski)", *Southern Review* 19, no. 1, 1986.
- *Parages*, Paris, Galilée, 1986.
- *Schibboleth pour Paul Celan*, Paris, Galilée, 1986.
- *Psyché inventions de l'autre*, *Collection La Philosophie en effet*, Paris, Galilée, 1987.
- *Ulysse Gramophone*, Paris, Galilée, 1987.
- *Feu la cendre*, Paris, Des femmes, 1987 (1999).
- *Du droit à la philosophie*, Paris, Galilée, 1990.
- *Limited Inc*, Paris, Galilée, 1990.
- *Donner le temps 1. La fausse monnaie*, Paris, Galilée, 1991.

- *L'autre cap suivi de La démocratie ajournée*, Paris, Éditions de Minuit, 1991.
- *Acts of literature*, Derek Attridge (éd.), Londres et New York, Routledge, 1992.
- *Points de suspension*, Elizabeth Weber (éd.), Paris, Galilée, 1992.
- *Khôra, Incises*, Paris, Galilée, 1993.
- *Spectres de Marx*, Paris, Éditions Galilée, 1993.
- *Politiques de l'amitié*, Paris, Galilée, 1994.
- *Le monolinguisme de l'autre ou la prothèse d'origine, Incises*, Paris, Galilée, 1996.
- *Demeure Maurice Blanchot, Incises*, Paris, Galilée, 1998.
- *Donner la mort, Incises*, Paris, Galilée, 1999.
- *Le toucher, Jean-Luc Nancy*, Paris, Galilée, 2000.
- *Papier machine le ruban de machine à écrire et autres réponses*, La philosophie en effet, Paris, Galilée, 2001.
- "Abraham, l'autre" dans *Judéités, questions pour Jacques Derrida*, Joseph Cohen et Raphael Zagury-Orly (éds.), Paris, Galilée, 2003.
- *Séminaire La peine de mort (Volume I : 1999-2000)*, Geoffrey Bennington, Marc Crépon et Thomas Dutoit (éds.), *La philosophie en effet*, Paris, Galilée, 2012.

Ouvrages Collectives avec la participation de Jacques Derrida

- et Richard Beardsworth, "Nietzsche and the Machine", *Journal of Nietzsche Studies* 7, 1994, 7-66.
- et Geoffrey Bennington, *Derrida*, Paris, Éditions du Seuil, 1991.
- et Peter Eisenman, *Chora L Works*, Jeffrey Kipnis et Thomas Leiser (éds.), New York, The Monacelli Press, 1997.
- Hélène Cixous, et Ernest Pignon-Ernest, *Voiles accompagnées de six dessins d'Ernest Pignon-Ernest*, Incises, Paris, Galilée, 1998.
- et Catherine Malabou, *La contre-allée, Collection voyager avec*, Paris, Louis Vuitton & La Quinzaine Littéraire, 1999.
- Nicolas Abraham, Maria Torok, et Jacques Derrida, *Le verbière de l'Homme aux loups. Cryptonymie précédé de Fors, Champs*, Paris, Flammarion, 1999.
- et Elisabeth Roudinesco, *De quoi demain : dialogue, Histoire de la pensée*, Paris, Fayard Galilée, 2001.

- et Gérard Farasse, *Déplier Ponge entretien avec Gérard Farasse, Objet*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2005.

Ouvrages de Jacques Lacan (Livres & articles)

- "Du « Trieb » de Freud et du désir du psychanalyste" dans *Écrits*, Paris, Éditions du Seuil, 1966.
- "Subversion du sujet et dialectique du désir dans l'inconscient freudien" dans *Écrits*, Paris, Éditions du Seuil, 1966.
- "Psychanalyse et médecine", *Lettres de l'École Freudienne* 1, 1967.
- *Le séminaire livre XI : Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Jacques-Alain Miller (éd.), Paris, Éditions du Seuil, 1973.
- *Télévision*, Paris, Éditions du Seuil, 1974.
- "La Troisième", *Lettres de l'École Freudienne* 16, 1975.
- *Le séminaire livre I : Les écrits techniques de Freud*, Jacques-Alain Miller (éd.), Paris, Éditions du Seuil, 1975.
- *Le séminaire livre XX : Encore*, Jacques-Alain Miller (éd.), *Champ Freudien*, Paris, Éditions du Seuil, 1975.
- "Journées des cartels de l'École freudienne de Paris. Maison de la chimie, Paris. Séance de Clôture 13 avril 1975", *Lettre de l'École freudienne* 18, 1976, 263-70.
- *Le séminaire livre VII : L'Éthique de la Psychanalyse*, Jacques-Alain Miller (éd.), Paris, Éditions du Seuil, 1986.
- *Le séminaire livre V : Les formations de l'inconscient*, Jacques-Alain et Judith Miller (éds.), *Champ Freudien*, Paris, Éditions du Seuil, 1998.
- *Le séminaire livre XVII : L'envers de la psychanalyse*, Jacques-Alain Miller (éd.), Paris, Éditions du Seuil, 1998.
- *Le séminaire livre XX : Encore*, Jacques-Alain Miller (éd.), *Points Essais*, Paris, Éditions du Seuil, 1999.
- *Le séminaire livre VIII : Le transfert*, Jacques-Alain Miller (éd.), Paris, Éditions du Seuil, 2001.
- *Les non-dupes errent : Séminaire 1973-1974*, Paris, Association freudienne internationale (Publication hors commerce), 2001.
- "Télévision" dans *Autres écrits*, Paris, Éditions du Seuil, 2001.

- *R.S.I : Séminaire 1974 - 1975*, Henri Cesbron-Lavau (éd.), Paris, Éditions de l'Association Freudienne Internationale (Publication hors commerce), 2002.
- *Le séminaire livre XXIII : Le sinthome*, Jacques-Alain Miller (éd.), *Champ Freudien*, Paris, Éditions du Seuil, 2005.
- *Le séminaire livre XIX : ... Ou Pire*, Jacques-Alain Miller (éd.), *Champ Freudien*, Paris, Éditions du Seuil, 2011.
- *Le séminaire livre XVI : D'un Autre à l'autre*, Jacques-Alain Miller (éd.), *Champ freudien*, Paris, Éditions du Seuil, 2006.
- *Le séminaire livre XVIII : D'un discours qui ne serait pas du semblant*, Jacques-Alain Miller (éd.), *Champ freudien*, Paris, Éditions du Seuil, 2007.

Ouvrages de Julia Kristeva

- *Σημειωτική : Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Éditions du Seuil, 1968.
- *La révolution du langage poétique*, Paris, Éditions du Seuil, 1974.
- "Le sujet en procès" dans Julia Kristeva, *Polylogue*, Paris, Éditions du Seuil, 1977.
- *Les Samouraïs*, Paris, Fayard, 1990.
- *La révolte intime, Pouvoirs et limites de la psychanalyse*, Paris, Fayard, 1997.

Ouvrages de Roland Barthes

- *Le degré zéro de l'écriture : suivi de Nouveaux essais critiques, Points Essais*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.
- *Le plaisir du texte, Points Essais*, Paris, Éditions du Seuil, 1982 (1973).

Ouvrages Sur Jacques Derrida (Livres & articles)

- "Colloquio con Jacques Derrida", *Paradosso* 2, 1992.
- Stuart Barnett, *Hegel after Derrida, Warwick studies in European philosophy*, London, Routledge, 1998.
- Ernst Behler, *Confrontations : Derrida/Heidegger/Nietzsche*, Steven Taubeneck (trad.), Stanford, Stanford University Press, 1991.
- Pierre Bouretz, *D'un ton guerrier en philosophie : Habermas, Derrida & Co*, Paris, Gallimard, 2010.

- Hélène Cixous, *Portrait de Jacques Derrida en jeune saint juif*, Paris, Galilée, 2001.
- Simon Critchley, *The Ethics of Deconstruction : Derrida and Levinas*, Edinburgh
Edinburgh University Press, 1992.
- Kirby Dick, et Amy Ziering Kofman, *Derrida*, France, Seven7, 2002.
- Thomas Dutoit, et Philippe Romanski, *Derrida d'ici, Derrida de là : actes du colloque tenu à l'Institut d'anglais Charles-V de l'Université Paris VII (14 et 15 mars 2003)*, *La philosophie en effet*, Paris, Galilée, 2009.
- Safaa Fathy, *D'Ailleurs, Derrida*, France, La Sept, 2000.
- Rodolphe Gasché, *The Tain of the Mirror : Derrida and the Philosophy of Reflection*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1986.
- Daniel Giovannangeli, *Écriture et répétition approche de Derrida*, 10-18, Paris, Union générale d'éditions, 1979.
- Marc Goldschmit, *Une langue à venir, Derrida, l'écriture hyperbolique*, Paris, Lignes-Léo Scheer, 2006.
- Jean Greisch, *Herméneutique et grammatologie* Paris, Éditions du CNRS, 1977.
- Michel Haar, "Le jeu de Nietzsche dans Derrida", *Revue Philosophique de la France et de l'Étranger* 180, no. 2, 1990, 207-27.
- Martin Hägglund, *Radical Atheism: Derrida and the Time of Life*, Stanford, Stanford University Press, 2008.
- Andrea Hurst, *Derrida vis-à-vis Lacan : interweaving deconstruction and psychoanalysis, Perspectives in continental philosophy*, New York, Fordham University Press, 2008.
- Adnen Jdey, *Derrida et la question de l'art : déconstructions de l'esthétique*, Nantes, Éditions Cécile Defaut, 2011.
- Sarah Kofman, *Lectures de Derrida, Débats*, Paris, Éditions Galilée, 1984.
- John P. Leavey, Gregory L. Ulmer, et Jacques Derrida, *Glossary*, Lincoln et Londres, University of Nebraska Press, 1986.
- Michael Lewis, *Derrida and Lacan another writing*, Edinburgh, Edinburgh University press, 2008.
- René Major, *Lacan avec Derrida analyse désistentielle, Champs*, Paris, Flammarion, 2001.
- Francesca Manzari, *Écriture derridienne : entre langage des rêves et critique littéraire*, Berne, Peter Lang, 2009.
- J. Hillis Miller, "Derrida's Topographies", *South Atlantic Review* 59, 1994, 1-25.

- J. Hillis Miller, *The Medium is the Maker Browning, Freud, Derrida and the New Telepathic Ecotechnologies, Critical inventions*, Brighton Portland, Or., Sussex Academic Press, 2009.
- Benoît Peeters, *Derrida*, Paris, Flammarion, 2010.
- Robert Phiddian, "Are Parody and Deconstruction Secretly the Same Thing?", *New Literary History* 28, no. 4, 1997, 673-96.
- Imre Salusinszky, *Criticism in society interviews with Jacques Derrida, Northrop Frye, Harold Bloom, Geoffrey Hartman, Frank Kermode, Edward Said, Barbara Johnson, Frank Lentricchia and J. Hillis Miller*, Londres & New York, Methuen, 1987.
- Marcos Siscar, *Jacques Derrida rhétorique et philosophie, La philosophie en commun*, Paris Montréal, l'Harmattan, 1998.
- Rudy Steinmetz, *Les styles de Derrida*, Bruxelles, De Boeck, 1994.
- Anne Tomiche, "Derrida's Legacy for Comparative Literature", *Comparative Critical Studies* 7, n° 2-3, 2010, 335-46.
- Gregory L. Ulmer, "Of a Parodic Tone Recently Adopted in Criticism", *New Literary History* 13, n° 3, 1982.
- Gregory L. Ulmer, *Applied grammar post[e] pedagogy from Jacques Derrida to Joseph Beuys*, Baltimore et Londres, Johns Hopkins University Press, 1985.
- Gregory L. Ulmer, "The Punctum in Grammatology" dans *On Puns, The Foundation of Letters*, Jonathan Culler (éd.), Oxford, Blackwell, 1988.

Ouvrages et articles de Philosophie, de Littérature et de Critique Littéraire

- Mikhail Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Daria Olivier (trad.), Paris, Gallimard, 1978.
- Mikhail Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, Andrée Robel (trad.), Paris, Gallimard, 1982.
- Henri Bergson, *Le Rire, Quadrige*, Paris, Presses Universitaires de France 1900 (2002).
- Maurice Blanchot, *La folie du jour*, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 1973.
- Néstor A. Braunstein, *La jouissance : Un concept lacanien*, Toulouse, Erès, 2005.
- Hélène Cixous, *Hélène Cixous. Dedans*, Paris, Grasset, 1969.
- Hélène Cixous, *Partie*, Paris, Éditions des Femmes, 1976.

Alain Cochet, et Gilles Herlédan, *Jouissez ! c'est capital essai psychanalytique sur l'économie libidinale moderne*, Collection *Décodeur*, Paris, Éd. du Sextant, 2008.

François Cusset, *French Theory : Foucault, Derrida, Deleuze & Cie et les mutations de la vie intellectuelle aux États-Unis*, Paris, Éditions La Découverte, 2003 (2005).

Gilles Deleuze, *Le pli, Liebniz et le Baroque*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1988.

Gilles Deleuze, et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, *Reprise*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1991 (2005).

Camille Dumoulié, *Littérature et philosophie le gai savoir de la littérature*, Collection *U Lettres*, Paris, A. Colin, 2002.

Bernard Dupriez, *Gradus les procédés littéraires (dictionnaire), 10-18*, Paris, Union générale d'édition, 1984 (1987).

Peter Eisenman, *House X*, New York, Rizzoli, 1982.

Peter Eisenman, *Fin d'Ou T Hou S*, Londres, Architectural Association, 1985.

Peter Eisenman, *Moving Arrows Eros and Other Errors : An Architecture of Absence*, Londres, Architectural Association, 1986.

Sigmund Freud, *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, Denis Messier (trad.), *folio essais*, Paris, Gallimard, 1988 (2007).

Jean Genet, "L'étrange mot d'..." dans *Œuvres complètes de Jean Genet* Paris, Gallimard, 1968.

Martin Heidegger, *Lettre sur l'humanisme*, Roger Munier (trad.), Paris, Aubier Éditions Montaigne, 1957.

Jean-Marie Jadin, et Marcel Ritter (éds.), *La jouissance au fil de l'enseignement de Lacan*, Toulouse, Erès, 2009.

James Joyce, *Finnegans Wake*, Harmondsworth, Penguin, 2000.

Henry Krutzen, *Jacques Lacan, Séminaire 1952-1980 index référentiel, Psychanalyse*, Paris, Anthropos, 2000.

Philippe Lacoue-Labarthe, "La Fable. Littérature et philosophie" dans *Le sujet de la philosophie*, Paris, Aubier-Flammarion, 1979.

Philippe Lacoue-Labarthe, Jean-Luc Nancy, et Anne-Marie Lang, *L' Absolu littéraire : théorie de la littérature du romantisme allemand*, Collection *poétique*, Paris, Éditions du Seuil, 1978.

Jean-François Lyotard, *Misère de la philosophie, Incises*, Paris, Galilée, 2000.

Jean-Claude Milner, *L'amour de la langue*, Paris, Verdier Poche, 2009.

- Jean-Marc Moura, *Le sens littéraire de l'humour*, Paris, Presses universitaires de France, 2010.
- Friedrich Nietzsche, *Œuvres philosophiques complètes VIII : Le cas Wagner, Crépuscule des Idoles, L'antéchrist, Ecce Homo, Nietzsche Contre Wagner*, Jean-Claude Hémery (trad.), G. Colli et M. Montinari (éds.), Paris, Gallimard, 1974.
- Friedrich Nietzsche, *Le gai savoir*, Pierre Klossowski (trad.), *Folio Essais*, Paris, Gallimard, 1992.
- Luigi Pirandello, *L'umorismo e altri saggi*, Florence, Giuntina Gruppo Editoriale, 1994.
- Jonathan Pollock, *Qu'est-ce que l'humour ?*, *Klincksieck études*, Paris, Klincksieck, 2001.
- Jacques Rancière, *Le partage du sensible : esthétique et politique*, Paris, Éditions de la Fabrique, 2000.
- Jacques Rancière, *Politique de la littérature, La philosophie en effet*, Paris, Galilée, 2007.
- Alain Robbe-Grillet, *La jalousie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1957 (2012).
- Philippe Sollers, *L'écriture et l'expérience des limites, Points Essais*, Paris, Éditions du Seuil, 1968.
- Philippe Sollers, Xavière Gauthier, Pierre Guyotat, Jacques Henric, et Julia Kristeva, *Artaud, 10-18*, Paris, Union générale d'éditions, 1973.
- Patrick Valas, *Les di(t)mensions de la jouissance*, Paris, Éditions du Champ lacanien, 2009.

Table des matières

Introduction	7
1. Objectifs de notre étude	17
Chapitre 1 : La jouissance du texte derridien : un aperçu général	22
2. i) Le texte de jouissance barthien et l'œuvre derridienne : la nouveauté de la pensée	23
3. ii) <i>Glas, La Vérité en peinture et Chora L Works</i> : trois œuvres esthétiquement jouissantes	28
Chapitre 2 : La poétique du texte de jouissance derridienne : le jeu de mots	35
4. i) La philosophie pharmaceutique	37
5. ii) L'esthétique du jeu et de la jouissance pharmacologique.....	49
1) Le jeu de « tissage »	54
2) Le Jeu du « pharmakon »	62
3) Le jeu du <i>tokos</i>	68
Chapitre 3 : L'esthétique de la jouissance et la joie du jeu.....	73
6. i) La matérialité, la théâtralité et l'humour du jeu.....	73
7. ii) Le carnivalesque philosophique.....	77
8. iii) Une double esthétique de la joie et de la jouissance	82
Chapitre 4 : Le jouis-sens du texte derridien	84
9. i) De la « jouissance » de Barthes à Lacan : une idéologie de la transgression	85
10. ii) Les jouissances au cœur du champ lacanien : La jouissance phallique, le plus-de-jour et le « jouis-sens »	96
11. iii) Le jouis-sens derridien	111
Chapitre 5 : La jouissance et le procès significatif : la chora sémiotique de Kristeva.....	123
12. i) La chora sémiotique.....	124
13. ii) Le sujet en procès	144
14. iii) <i>Chora L Works</i>	168
Chapitre 6 : Le savoir poétique, le jouis-sens et la joie.....	207
15. i) Le jouis-sens du Gai Savoir : Nietzsche et la philosophie poétique	208
16. ii) Le savoir poétique derridien : le <i>jouis-sens</i> entre littérature et philosophie	213
Conclusion : Jouissance, jouis-sens, jeu-ouï-sens : la puissance créative de la poétique derridienne.....	225
Bibliographie	232
17. Ouvrages de Jacques Derrida (Livres & articles).....	232

18. Ouvrages Collectives avec la participation de Jacques Derrida	233
19. Ouvrages de Jacques Lacan (Livres & articles).....	234
20. Ouvrages de Julia Kristeva	235
21. Ouvrages de Roland Barthes.....	235
22. Ouvrages Sur Jacques Derrida (Livres & articles).....	235
23. Ouvrages et articles de Philosophie, de Littérature et de Critique Littéraire	237
Index.....	242

Index

B

- Bakhtine, Mikhail
Esthétique et théorie du roman, 55
L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance, 60, 78, 79, 81
- Barthes, Roland
Le degré zéro de l'écriture, 10, 92
Le plaisir du texte, 18, 22, 23, 25, 29, 34, 51, 53, 79, 90

C

- Chora sémiotique, 3, 20, 22, 85, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 133, 134, 135, 137, 138, 139, 141, 142, 143, 144, 145, 152, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 163, 167, 168, 176, 179, 181, 185, 195, 197, 201, 202, 204, 213, 215, 222, 224, 226, 229, 230
- Cixous, Hélène
Dedans, 216
Partie, 216
Portrait de Jacques Derrida en Jeune Saint Juif, 119

D

- Deleuze, Gilles & Guattari, Felix
Qu'est-ce que la philosophie?, 50
- Derrida, Jacques
"Abraham, l'autre", 226, 227, 228
"De l'économie restreinte à l'économie générale un hégélianisme sans réserve", 111
"Fors Les mots anglés de Nicolas Abraham et Maria Torok", 192, 193, 195, 196, 199, 230
"Hors livre", 149
"La loi du genre", 88
"La pharmacie de Platon", 35, 37, 39, 40, 41, 43, 44, 47, 48, 51, 54, 56, 57, 58, 59, 61, 62, 63, 64, 66, 68, 69, 70, 72, 74, 91, 93, 114, 117, 133, 152
"La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines", 7, 28, 208, 210
"On the university" (Entretien avec Imre Saluzinski), 158

"Proverb

- "He that would pun...", 14, 16
- Chora L Works, 28, 29, 30, 31, 80, 105, 106, 114, 116, 121, 168, 169, 170, 174, 175, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 191, 196, 198, 200, 201, 204, 205, 212, 213, 215, 223, 233
- D'ailleurs, Derrida, 116
- De la grammatologie, 8, 12, 25
- De quoi demain, 24
- Déplier Ponge, 117, 214, 217, 218, 234
- Derrida (avec G. Bennington), 13
- Donner le temps
la fausse monnaie, 131
- Éperons
les styles de Nietzsche, 208, 211
- Feu la cendre, 129, 130, 131, 133, 135, 182, 232
- Glas, 12, 14, 15, 16, 17, 19, 27, 28, 29, 30, 31, 49, 72, 73, 112, 113, 114, 116, 121, 130, 131, 133, 134, 135, 136, 137, 205, 211, 212, 215, 223, 230, 232
- La carte postale, 19, 27, 130, 153, 154, 155, 161, 162, 163, 164, 165, 212, 223, 232
- La contre-allée, 113, 114, 146, 149, 233
- La peine de mort, 230
- La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines, 7
- La vérité en peinture, 27, 29, 30, 31, 116, 135, 205, 212, 223, 232
- Le monolinguisme de l'autre, 8, 9, 10, 139, 148, 150
- L'écriture et la différence, 70
- Limited Inc., 12, 13, 25, 76, 134, 138, 150, 210, 211, 232
- Otobiographies l'enseignement de Nietzsche et la politique du nom propre, 208
- Papier Machine, 112
- Points de suspension, 10, 11
- Ponctuations, le temps de la thèse, 27
- Positions, 115, 225
- Signature, événement, contexte, 25
- Signéponge/Signsponge, 18
- Ulysse Gramophone, 56
- Voiles, 73
- Dick, Kirby & Zeiring Kofman, Amy

Derrida, 121
Dumoulié, Camille
Littérature et philosophie, le gai savoir de
la littérature, 212, 220
Dutoit, Thomas
"A l'Université, Derrida et l'anglais", 196

E

Eisenman, Peter
Fin d'Ou T Hou S, 174
Moving Arrows Eros and Other Errors
An Architecture of Absence, 174

F

Freud, Sigmund, 16
Le mot d'esprit et sa relation à
l'inconscient, 15, 16, 87, 156

G

Genet, Jean
L'étrange mot d'..., 134

J

Jouissance
Acte politique, 93
Agit de façon scandaleuse, 24
Asociale, 91
Caractère asocial, 27
Crise du rapport entre le lecteur et son
langage, 23
de l'Autre, 99, 122
et Joie, 83
et Witz freudien, 87
Inter-dit, 35, 48, 51, 91
La dépense sans réserve, 45
Le nouveau est la jouissance, 28
Morcelée, 113
Nature clivée, 32
Nature extrême, 32
Nature mobile, 143
Nature révolutionnaire et déstabilisante, 85
Phallique, 99, 101
Plaisir en pièces, la langue en pièces, la
culture en pièces, 31
Précoce, 53
Répétition, 90
Vaciller les notions historiques, 23

Jouis-sens, 4, 20, 22, 32, 62, 83, 84, 85, 96, 97, 99,
102, 104, 106, 107, 108, 109, 111, 112, 114,
115, 116, 118, 120, 121, 122, 123, 129, 130,
142, 144, 151, 152, 156, 158, 159, 160, 161,
167, 168, 182, 185, 198, 203, 204, 205, 207,
208, 212, 213, 221, 223, 225, 228, 230

K

Kristeva, Julia
"Le sujet en procès", 85, 144, 146, 151, 235
La révolte intime, 92
La révolution du langage poétique, 123,
125, 126, 135, 138, 144, 168
Les Samouraïs, 216
Σημειωτική
Recherches pour une sémanalyse, 85, 123,
124, 235
Kristeva, Julia
La révolution du langage poétique, 141
Kristeva, Julia
La révolution du langage poétique, 235

L

L'objet *a*, 100, 159
Lacan, Jacques
"Du Trieb de Freud et du désir du
psychanalyste", 89
"Joyce le symptôme", 111
"La Troisième", 102
"Lituraterre", 189
"Psychanalyse et Médecine", 86
"Subversion du sujet et dialectique du désir
dans l'inconscient freudien", 91
Écrits, 89
Le séminaire livre I
Les écrits techniques de Freud, 98, 99
Le séminaire livre V
Les formations de l'inconscient, 86
Le séminaire livre VII
L'Éthique de la Psychanalyse, 87
Le séminaire livre VIII
Le transfert, 100
Le séminaire livre XI
Les quatre concepts fondamentaux de la
psychanalyse, 90, 97, 100
Le séminaire livre XIX
... Ou Pire, 96, 102
Le séminaire livre XVI
D'un Autre à l'autre, 186
Le séminaire livre XVII
L'envers de la psychanalyse, 90, 101

Le séminaire livre XVIII
 D'un discours qui ne serait pas du semblant,
 186, 188, 189

Le séminaire livre XX
 Encore, 96, 101, 102

Le séminaire livre XXIII
 Le sinthome, 84, 111, 118, 119, 186, 201,
 203, 205

Les non-dupes errent
 Séminaire 1973-1974, 109, 186, 190

R.S.I
 Séminaire 1974 - 1975, 84, 97, 100, 104, 108,
 200, 201

Télévision, 84, 102

Lacan, Jacques
 Le séminaire livre XXIII
 Le sinthome, 97

Lacan, Jacques
 Le séminaire livre XXIII
 Le sinthome, 97

Lacan, Jacques
 R.S.I
 Séminaire 1974 - 1975, 97

Lalangue, 20, 101, 103, 104, 106, 107, 109, 111,
 115, 116, 120, 121, 122, 127, 139, 173, 228

Liotard, Jean-François
 Misère de la philosophie, 219

M

Manzari, Francesca
 Ecriture Derridienne, Entre langage des
 rêves et critique littéraire, 13, 19, 221

Miller, Hillis J
 The Medium is the Maker, Browning,
 Freud, Derrida and the New Telepathic
 Ecotechnologies, 162

Miller, Hillis J.
 "Derrida's Topographies", 198, 200

Milner, Jean Claude
 L'amour de la langue, 103

N

Nietzsche

Le gai savoir, 75, 84, 207, 209, 239

Nœud borroméen, 20, 84, 96, 97, 99, 100, 102, 104,
 107, 108, 110, 111, 117, 119, 120, 185, 190,
 191, 200, 201, 202, 203, 223

P

Peeters, Benoit
 Derrida, 28, 116

R

Rancière, Jacques, 107
 Le partage du sensible, 222, 223
 Politiques de la littérature, 94, 222

Robbe-Grillet, Alain, 28
 La jalousie, 198

S

Sollers, Philippe
 L'écriture et l'expérience des limites, 89

Steinmetz, Rudy
 Les styles de Derrida, 13, 19

T

Texte de jouissance, 26
 Texte du plaisir, 24

Tomiche, Anne
 Derrida's Legacy for Comparative
 Literature, 220

U

Ulmer, Gregory
 "The puncept in Grammatology", 20
 Applied Grammatology, 211

Ulmer, Gregory L.
 The puncept in Grammatology, 20

V

Valas, Patrick
 Les di(t)mensions de la jouissance, 101

