

Tentations proustiennes*

Isabelle Décarie

Volume 38, Number 1-2, 2002

Derrida lecteur

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/008400ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/008400ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (print)

1492-1405 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Décarie, I. (2002). Tentations proustiennes*. *Études françaises*, 38(1-2), 189–205.
<https://doi.org/10.7202/008400ar>

Article abstract

If Jacques Derrida invokes the Proustian text in a number of his works, it is most often in the form of a footnote. One could wonder why Derrida has not yet written extensively on *À la recherche du temps perdu*, when everything seems to be directing him towards that aim. Is it because Proust represents a certain idea of the literary French canon? The author offers to put forth the existing links between Derrida's texts and the Recherche in order to show how Proust appears in the philosopher's writing through the choice of a hybrid textual genre, an off-beat practice of reading and the idea of literature as ghost.

Tentations proustiennes*

ISABELLE DÉCARIE

Et certes il n'y aurait pas que ma grand-mère, pas qu'Albertine, mais bien d'autres encore dont j'avais assimilé une parole, un regard, mais qu'en tant que créatures individuelles je ne me rappelais plus ; un livre est un grand cimetière où sur la plupart des tombes on ne peut plus lire les noms effacés. Parfois au contraire on se souvient très bien du nom, mais sans savoir si quelque chose de l'être qui le porta survit dans ces pages.

Marcel PROUST, *À la recherche du temps perdu*

Ne me demandez pas, au détour de tous ces détours, pourquoi Heidegger qui a lu Eckhart toute sa vie comme un maître, ne parle jamais ni de circoncision ni de Maimonide, c'est un autre chapitre. Je voulais seulement suggérer que ces grilles de lecture, ces plis, ces chicanes, ces références et transférences, nous les avons comme dans la peau, à même le sexe, au moment où nous prétendons traiter notre «propre circoncision». [...] un texte dans lequel le nom de l'autre serait absent ressemble toujours à une dissimulation, à un effacement, voire à une censure. Violente, ingénue — ou les deux à la fois. Même si le nom de l'autre n'apparaît pas, il est là, il grouille et manœuvre, il hurle parfois, il se fait d'autant plus autoritaire.

Jacques DERRIDA, «Une "folie" doit veiller la pensée»

Que Jacques Derrida soit lecteur de Marcel Proust, on ne peut en douter et les références à la *Recherche*, certes peu nombreuses et le plus souvent marginales dans les écrits du philosophe, sont là pour témoigner d'une proximité de longue date. Les mensonges d'Albertine entourant la

* Cet article s'inscrit dans un projet postdoctoral subventionné par le Fonds pour la formation de chercheurs et l'aide à la recherche (FCAR).

dernière nuit de Bergotte dans *La prisonnière* ont d'ailleurs fait l'objet d'un séminaire jamais publié¹. Certains critiques ont déjà tenté l'exercice de rapprocher les œuvres de Proust et de Derrida, comme ce fut le cas de J. Hillis Miller qui a comparé leurs théories du mensonge, tout en avouant pourtant que «Proust et Derrida se rencontrent, mais ne convergent pas vraiment²». Bien que les réflexions de Richard Rorty sur Derrida prêtent le flanc à la critique³, on peut rappeler que, selon lui, les œuvres du philosophe ressemblent de plus en plus au projet de *À la recherche du temps perdu* par le choix formel de l'œuvre à écrire⁴. Dans le recueil de textes entourant le travail de Derrida, *Le passage des frontières*, Alain David, quant à lui, a proposé une relecture de la thèse d'Anne Henry sur les sources philosophiques allemandes de la *Recherche*, convoquant les textes de Derrida afin de soutenir sa démonstration⁵.

De ces quelques exemples rapides on comprend vite qu'une certaine conjonction entre les œuvres de Derrida et la *Recherche* a déjà été mise au jour, mais on remarquera que ces articles confrontent, c'est-à-dire mettent seulement côte-à-côte, les deux œuvres sans jamais entrer dans le vif du sujet qui nous intéresse, à savoir la présence insistante de Proust chez Derrida. On aura reconnu ici une ressemblance avec le titre choisi par Gérard Genette pour son article «Métonymie chez Proust⁶». En effet, on peut dire qu'il existe une certaine analogie entre cette infiltration de la «métonymie dans la métaphore» qui incise le style de Proust et les «transférences», la pénétration et la dissémination de motifs proustiens dans l'œuvre de Jacques Derrida, et ce, de manière de plus en plus prégnante à mesure que les textes du philosophe s'engagent dans une contre-voie de l'autobiographie. On avancera que «si le nom de l'autre», pour reprendre les termes de l'exergue qui ouvre ces quelques pages, «n'apparaît pas, il est là, il grouille, et manœuvre». Toutefois, on verra que le nom apparaît aussi et de façon

1. Voir J. Hillis Miller, «“Le Mensonge, le Mensonge parfait”. Théories du mensonge chez Proust et Derrida», dans Michel Lisse (dir.), *Passions de la littérature. Avec Jacques Derrida*, Paris, Galilée, coll. «La philosophie en effet», 1996, p. 406.

2. *Ibid.*

3. Voir Geoffrey Bennington, *Interrupting Derrida*, Londres et New York, Routledge, coll. «Warwick Studies in European Philosophy», 2000, p. 16.

4. Richard Rorty, «From Ironist Theory to Private Allusions: Derrida», dans *Contingency, Irony, and Solidarity*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, p. 136.

5. Alain David, «De l'universel allemand à l'en France perdue», dans Marie-Louise Mallet (dir.), *Le passage des frontières. Autour du travail de Jacques Derrida*, Paris, Galilée, coll. «La philosophie en effet», 1994, p. 119-126.

6. Gérard Genette, «Métonymie chez Proust», dans *Figures III*, Paris, Seuil, coll. «Poétique», 1972, p. 41.

particulièrement pressante (bien que presque toujours sous forme de notes) dans un texte récent intitulé « Lettres sur un aveugle⁷ ». Il s'agira donc en premier lieu de mettre de l'avant une certaine résonance entre les œuvres des deux écrivains quant aux raisons qui président au choix d'un genre, mais surtout d'entrevoir le caractère ambigu de la littérature pour Derrida (dont l'ambivalence suit l'économie de la rupture comme les mensonges d'Albertine⁸), et de mieux saisir ce que pourrait signifier « écrire sur Proust » pour le philosophe.

Les analyses qui vont suivre seront chaque fois sous-tendues par une question sans réponse évidente : pourquoi Derrida n'a-t-il pas consacré un ouvrage complet à la *Recherche* quand « tout » — le détour par l'autofiction, l'importance que prennent depuis quelques années les souvenirs d'enfance et les rêves, le récit plusieurs fois raconté de l'agonie de la mère, un rapport complexe à la métaphore et à la métonymie, la question du temps, du deuil, etc. — le prédisposait à écrire sur Proust ? Pourquoi ce silence, cette censure, cet effacement ? Si, comme le souligne Michel Lisse, « La plupart des auteurs "canoniques" ont été étudiés par Jacques Derrida⁹ » tant dans les domaines de la littérature, de la philosophie, de l'anthropologie que de la psychanalyse, pourquoi aucune étude sur Proust ? Il faudrait sans doute interroger à cet égard les guillemets utilisés par Lisse pour le terme « canonique ». Si Husserl et Platon demeurent ouvertement des philosophes canoniques, peut-on en dire de même des écrivains que Derrida a commentés, qu'on pense à Blanchot, Jabès, Genet ou Celan ? Et Derrida l'aura reconnu lui-même : « Je suis (venu) d'ailleurs et d'ailleurs je procède presque toujours, quand j'écris, par digression, selon des pas de côtés, additions, suppléments, prothèses, mouvements d'écartés vers les écrits tenus pour mineurs, vers les héritages non canoniques, les détails, les notes en bas de page, etc. » (*LA*, 105). Soulignons au passage l'affinité entre cette scène d'écriture qui s'élabore minutieusement depuis les contre-allées du savoir et celle où l'on imagine Proust gonflant son manuscrit grâce à de petites « prothèses », ces fameuses paperoles qui auront contribué à la sinuosité de son style tout en digressions. Ainsi est-ce parce

7. Jacques Derrida, « Lettres sur un aveugle », dans Jacques Derrida et Safaa Fathy, *Tourner les mots. Au bord d'un film*, Paris, Galilée/Arte Éditions, 2000. Dorénavant désigné par le sigle *LA*, suivi du numéro de la page.

8. Jacques Derrida et Safaa Fathy, « Contre-jour », dans *Tourner les mots. Au bord d'un film*, *op. cit.*, p. 21.

9. Michel Lisse, « L'itinéraire philosophique », *Magazine littéraire*, « Jacques Derrida », n° 286, mars 1991, p. 40.

que Proust participe du canon littéraire français, du bien-écrire et des belles-lettres que le séminaire du philosophe sur la *Recherche* sera resté, pour le moment du moins, lettre morte? Sans prétendre expliquer cette absence dans le corpus de Derrida (et il ne faudrait pas négliger ici la part de phantasme venant du lecteur qui voudrait tant lire ce que Derrida aurait encore à écrire sur Proust), on tentera donc de naviguer entre les deux corpus afin de mettre au jour cette présence/absence de Proust chez Derrida.

De soie à soi

Proust, on le sait, a longtemps hésité entre le roman et l'essai. Cette dernière forme aura été celle du *Contre Sainte-Beuve*, la première version de la *Recherche*. À cet égard, Roland Barthes explique clairement que Proust donne une « forme psychologique¹⁰ » à son hésitation car il cherche à résorber la mort de sa mère tout en essayant de conserver au cœur de son style une trace de ce deuil qui l'afflige. Mais son hésitation correspond aussi à une « alternance structurale » entre deux figures, la métaphore qui relève de l'essai et la métonymie qui constitue le fil de la narration. Proust choisira finalement une forme mixte fondée sur une pratique figurale singulière, celle créée par le travail de la métonymie dans la métaphore : « la structure de cette œuvre sera, à proprement parler, *rhapsodique*, c'est-à-dire (étymologiquement) *cousue*; c'est d'ailleurs une métaphore proustienne : l'œuvre se fait comme une robe ; le texte rhapsodique implique un art original, comme l'est celui de la couturière : des pièces, des morceaux sont soumis à des croisements, des arrangements, des rappels¹¹ ». Pour obtenir ces effets d'entrelacements, Proust dut, entre autres choses, repousser l'épisode de l'explication esthétique qui se trouvait au début du récit et le placer à la toute fin de l'histoire, « afin d'ouvrir la voie à la narration proprement dite¹² ».

Ainsi cette pratique met-elle en valeur l'étirement du récit, la suspension du dénouement, mais surtout l'importance de trouver la meilleure étoffe narrative pour se raconter, la nécessité d'inventer une texture qui saura conserver dans son fil l'indétermination inaugurale entre récit et discours. Et c'est la raison pour laquelle le style proustien

10. Roland Barthes, « "Longtemps je me suis couché de bonne heure" », dans *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1984, p. 314-315.

11. *Ibid.*, p. 317. Barthes souligne.

12. *Ibid.*

demeure le lieu de l'autographie en train de se faire, « une archive du vivant¹³ » suggère Derrida, bien plus que le narrateur, dont les idéaux stylistiques contredisent ceux de Proust. Souvent considéré comme un symbole de l'écrivain, le narrateur demeure un analogon « figuré », figé (et statufié par la critique), alors que l'écriture est le corps vivant de la *Recherche* : elle participe d'une certaine économie du propre, du « se-marquer-soi-même¹⁴ » selon l'expression que Jean-Luc Nancy emploie à propos de Derrida. Cette lettre de Proust en 1905 le laisse entrevoir :

Ah! Comme j'aimerais savoir écrire comme M^{me} Straus! Mais je suis bien obligé de [tisser] ces longues soies comme je les file, et si j'abrégais mes phrases cela ferait des petits morceaux de phrases, pas des phrases. De sorte que je reste comme un ver à soie dont d'ailleurs j'habite les températures, ou plutôt comme un ver de terre (« amoureux d'une étoile » c'est-à-dire contemplant la concision de M^{me} Straus comme une inatteignable [sic] perfection)¹⁵.

Ainsi de son corps-cocon humidifié par la chaleur, Proust, cet « animot » (A, 298), file-t-il les métaphores en les étirant du côté de la métonymie afin de créer des hypallages et des croisements narratifs. La concision et la découpe sacrifiées à l'étoffe, les « petits morceaux de phrases » peuvent alors prendre leur envol afin de se transformer en de véritables périodes. Mireille Calle-Gruber décrit de manière éclairante une scène analogue chez Derrida : « Plus que le récit de la métamorphose du ver à soie, c'est la venue du mot qui est ici métaphore de l'écriture autobiographique : c'est-à-dire, à la vérité, métonymie. Avec le mûrier d'elles, il aura filé la soie du soi, aura sécrété "véraison". Écrire une autobiographie de la véraison, c'est moins écrire la maturité que la maturation¹⁶. » Calle-Gruber a raison de penser que l'esthétique d'« Un ver à soie » relève d'une pratique figurale métonymique et il faudrait ajouter que c'est sans doute là l'immense originalité de l'écriture de Derrida depuis le début de sa carrière de philosophe. Comme le soulignait Barthes à propos de Proust, on pourrait dire que Derrida a contribué au « passage de l'herméneutique classique, qui était une herméneutique paradigmatique (ou métaphorique), à une herméneutique

13. Jacques Derrida, « L'animal que donc je suis. À suivre », dans Marie-Louise Mallet (dir.), *L'animal autobiographique. Autour de Jacques Derrida*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1999, p. 297. Dorénavant désigné par le sigle A, suivi du numéro de la page.

14. Jean-Luc Nancy, « Borborygmes », dans *L'animal autobiographique*, op. cit., p. 167.

15. *Correspondance de Marcel Proust*, éd. de Philip Kolb, t. V, Paris, Plon, 1979, p. 289. Le mot « tisser » entre crochets a été ajouté par les éditeurs car Proust avait écrit, selon eux par « lapsus », *trier* (voir p. 289, n. 5).

16. Mireille Calle-Gruber, « Le fil de soie », dans *L'animal autobiographique*, op. cit., p. 83.

nouvelle qui serait syntagmatique, ou si l'on veut, métonymique¹⁷ ». Le philosophe aura troublé la langue d'usage en philosophie en employant les mots dans leur sens le plus propre, racontant par là même quelque chose de son « propre » sujet, injectant ainsi au corpus analysé une incalculable trace de subjectivité liée à son déchiffrement. De la sorte, le philosophe a « accéléré ou aggravé une certaine contamination des genres¹⁸ », à commencer par le métissage entre essai philosophique et littéraire, hybridité textuelle qui aura atteint aujourd'hui, selon l'expression de Calle-Gruber, une maturation, mais aussi une exacerbation liée au désir d'écrire encore plus ouvertement sur soi. C'est d'ailleurs dans « Un ver à soie » que le philosophe s'interroge sur la nature formelle de ce qu'il écrit, au moment où il entreprend de « dire la vérité », de raconter un souvenir d'enfance, et donc de changer de registre (et même de pronom personnel) dans un texte dont l'appartenance générique est déjà problématique :

Cette philosophie de la nature était pour lui, pour l'enfant que j'étais mais que je reste encore, la naïveté même, sans doute, mais aussi le temps de l'apprentissage infini, la culture de la confection, la culture confectionnée selon la fiction, l'autobiographie du leurre, Dichtung und Wahrheit, un roman de formation, un roman de la sériciculture qu'il commençait à écrire en vue de se l'adresser à lui-même, de s'y dresser lui-même dans un sabbat de couleurs et de mots : le mot mûrier n'était jamais loin de mûrir et de mourir en lui, le vert du mûrier [...] il le cultivait comme un langage, un phonème, un mot, un verbe [...] tous les morceaux grouillants de mots en ver en plus grand nombre encore qu'il célébra plus tard et rappelle ici, une fois de plus, sans voile et sans pudeur)¹⁹.

Remarquons ici une certaine parenté avec le narrateur de la *Recherche* qui convoque lui aussi cet enfant qu'il fut pour rappeler combien la nature, si souvent décrite en des termes tout aussi sensuels, aura joué un rôle de catalyseur dans son apprentissage des signes de la mémoire et de la littérature : qu'on pense par exemple aux aubépines dont le narrateur tente en vain de percer le secret (l'esthétique littéraire se met en place) et dont les cœurs rosés anticipent la première rencontre

17. Roland Barthes, « Discussion », *Cahiers Marcel Proust*, « Proust et la Nouvelle Critique », nouvelle série, n° 7, « Études proustiennes II », 1975, p. 92.

18. Jacques Derrida, « Desceller ("la vieille neuve langue") », dans *Points de suspension. Entretiens*, choisis et présentés par Elisabeth Weber, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1992, p. 125.

19. Jacques Derrida, « Un ver à soie. Points de vue piqués sur l'autre voile », dans Jacques Derrida et Hélène Cixous, *Voiles*, Paris, Galilée, coll. « Incises », p. 84. En italique dans le texte. Dorénavant désigné par le sigle V, suivi du numéro de la page.

amoureuse avec le visage de Gilberte « semé de taches roses²⁰ ». De la même manière, on ne peut sans doute ignorer la métaphore sexuelle qui se « dresse » dans cet extrait d'« Un ver à soie », d'autant que le texte lui-même « tourne autour » de la différence sexuelle et de la circoncision. Si, pour le philosophe, « le désir de littérature est la circoncision²¹ », il faut tout de même se demander pourquoi cette tentation engendre un récit de soi et non une « véritable » fiction, et quelle forme narrative prendrait cette « littérature » de la découpe. À cette interrogation, Derrida pourrait alors répondre : « Ce serait un croisement de multiples genres. Je cherche une forme qui ne soit pas un genre et permette d'accumuler, de potentialiser, un très grand nombre de styles, de genres, de langues, de niveaux... Voilà pourquoi ça ne s'écrit pas²². » Remarquons l'emploi de « ça » pour décrire ce projet « monstrueux » et « sans mesure », hors de toute espèce connue, un livre agénérique ou hétérogénérique qui rappelle, tant s'en faut, la *Recherche* elle-même²³.

Alors que de manière traditionnelle la fiction et l'autobiographie ne participent pas du même paradigme, la littérature de la circoncision loge pourtant dans les parages du témoignage, s'exécute autour de la confession, de l'aveu — de la circonfession pour tout dire, mais n'est pas moins vulnérable au mensonge et à la fiction. Dès lors, l'autobiographie la plus « sincère » (mais toujours impossible parce que « je n'y suis plus », C, 13) serait sans doute ces petits lambeaux de chair tombés du prépuce et qui, transposés sur la scène littéraire, deviennent ces « morceaux grouillants de mots », ces chutes de phonèmes, ces verbes segmentés et qui mettent en scène, dans la trame de la métonymie, cette obsession scripturaire pour la partie tombée (la trace, la blessure, la larme etc.), mais aussi, sur un autre plan, de la partie pour le tout.

Ce « tout », dont témoignent alors chaque fois ces traces déchues, le livre par excellence, le roman autobiographique le plus véridique et qui pour cette raison demeure à l'état d'archive et de notes, serait alors le Livre d'Élie (C, 87). Entrepris dès 1976 et inséré en italiques dans les

20. Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, t. I, *Du côté de chez Swann*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1987, p. 139. Dorénavant désigné par le numéro du tome suivi de celui de la page.

21. Jacques Derrida, « Circonfession », dans Jacques Derrida et Geoffrey Bennington, *Jacques Derrida*, Paris, Seuil, coll. « Les Contemporains », 1991, p. 77. Dorénavant désigné par le sigle C, suivi du numéro de la page.

22. Jacques Derrida, « Dialangues », dans *Points de suspension*, op. cit., p. 152.

23. J. Hillis Miller commente les dernières lignes de la *Recherche* dans lesquelles on trouve ces termes « monstrueux » et « sans mesure » (« Fractal Proust », dans J. Hillis Miller et Manuel Asensi, *Black Holes*, Stanford, Stanford University Press, 1999, p. 389).

pages de « Circonfession » (dont le propos est aussi disséminé dans toutes les œuvres du philosophe), ce livre porte l'autre nom de Derrida : « Élie : mon nom – non inscrit, le seul, très abstrait, qui me soit arrivé, que j'ai appris, du dehors, plus tard » (C, 82). Sujet diffracté entre deux identités nominales, le philosophe partage dès lors avec le narrateur de la *Recherche* cette configuration fractale mise de l'avant par J. Hillis Miller, ce dernier rappelant avec pertinence l'écart qui sépare le « Marcel écrivant » du « Marcel écrit²⁴ ». Dès lors, tout comme dans la lettre de Proust où la référence au ver à soie témoignait d'une conception du style et de la langue (et où les phrases trop courtes ne constituaient que des « morceaux de phrases »), ici, la pratique de la littérature passe donc par des « animots » découpés, des espèces et des genres atypiques, des nécroses de toutes sortes circonscrites dans le corpus des autres ou enluminant les textes du philosophe, donnant à lire par anticipation la peur du verdict le plus grave, celui de peut-être mourir « comme un animal blessé à mort » (V, 25), avant la mise au propre de « ça », une « théorifiction » tissée entre « Jacques » et « Élie ».

Si l'écriture commence avec un roman de formation tramé à même le souvenir d'enfance, dans un autre *Bildungsroman* de confection soyeuse, où la peur que la mort interrompe l'œuvre à venir surpique l'histoire, une scène primitive reliée à l'entrée en littérature n'est pas non plus étrangère au ver à soie, mais se construit plus directement grâce aux romans champêtres de George Sand et tout particulièrement par le biais de la couverture rougeâtre et du « titre incompréhensible²⁵ » de *François le Champi* (I, 41). Alors que le narrateur de la *Recherche* n'a pas sommeil et que son père l'autorise à passer la nuit avec sa mère, cette dernière lui propose d'ouvrir les livres que sa grand-mère voulait lui offrir pour sa fête : « maman alla chercher un paquet de livres dont je ne pus deviner, à travers le papier qui les enveloppait, que la taille courte et large, mais qui, sous ce premier aspect, pourtant sommaire et voilé, éclipaient déjà la boîte à couleurs du Jour de l'An et les vers à soie de l'an dernier » (I, 39). Ainsi, le secret qui enveloppe la littérature et qui peut être rattaché à une initiation du romanesque teintée d'inceste efface la couleur et la culture de larves, mais le voile conserve pourtant, tout comme pour le narrateur derridien, quelque chose de voluptueux.

24. *Ibid.*, p. 321 (« the writing Marcel and the written Marcel »).

25. Notons que les deux écrivains évoquent de manière semblable le mystère séducteur de la langue. En effet, dans « Un ver à soie », le narrateur derridien avoue à propos du terme diminuer qui appartient au lexique du tissage : « je ne comprenais rien alors à ce mot mais j'en étais d'autant plus intrigué, voire amoureux » (V, 25).

L'initiation à la littérature aura gardé, pour ces deux enfants narrateurs, une aura singulière, entre inceste et différence sexuelle.

Quand l'adulte de la *Recherche* sera frappé par les révélations du temps retrouvé et rejoindra à son tour, de nombreuses années plus tard, l'enfant qu'il fut en ouvrant distraitemment dans la bibliothèque du prince de Guermantes un exemplaire de *François le Champi* (IV, 461), il comprendra que la littérature doit être à la hauteur de ce fil tissé par la mémoire involontaire, ce que Proust aura aussi traduit dans la forme même de son œuvre. Derrida manque-t-il alors de nuance lorsqu'il se fâche, dans « Circonfession », contre une phrase de « Proust » (et qui se situe à peine quelques lignes avant la relecture de *François le Champi* dans la bibliothèque) : « et je me rappelle alors m'être couché très tard après un mouvement de colère ou d'ironie contre une phrase de Proust, louée dans un livre de cette collection, "Les Contemporains", et qui dit : "Une œuvre où il y a des théories est comme un objet sur lequel on laisse la marque du prix", et je ne trouve rien de plus vulgaire que cette bienséance franco-britannique, européenne en vérité » (C, 63) ? Cette lecture aura donné lieu à un rêve mettant en scène « deux aveugles aux prises l'un avec l'autre, l'un des deux vieillards se détournant pour s'en prendre à moi, pour prendre à partie et par surprise le pauvre passant que je suis, or voici qu'il me harcèle, il me fait chanter, puis tomber avec lui par terre [...] » (C, 61). Le philosophe remarque alors qu'il a recueilli de sa colère ou de son ironie contre Proust la syllabe « pri » (« la marque du prix »). Ainsi, on pourrait penser que le rêve donne à voir un véritable bras-le-corps avec la langue, une lutte entre le désir de littérature et l'intérêt pour la théorie, querelle mettant au jour le « prix à payer » (C, 63) quand l'écriture philosophique fraie dans les parages de la littérature et que le « devenir-littérature du discours » envahit l'écriture (A, 272). Rappelons que le texte même de ce *Jacques Derrida* dans la collection « Les Contemporains » performe ce débat puisque la bande plus littéraire de « Circonfession » court en dessous de l'essai de Geoffrey Benington sur « Derrida philosophe et théoricien », comme si Derrida avait abandonné à un autre l'histoire de ce discours, pendant qu'il s'adonne au devenir-littérature de sa propre bande (avec toute l'ambiguïté que suggère ce terme).

Dans la *Recherche*, la phrase citée par Derrida fait suite à un long développement sur la médiocrité de l'art réaliste dont la tentative d'extrême véracité irrite Proust lui-même. Une lettre à Jacques Rivière éclaire la visée intellectuelle de l'écrivain, ce dernier ayant lui aussi payé le prix pour la forme inhabituelle de son œuvre, le prix des

malentendus : « Non, si je n'avais pas de croyances intellectuelles, si je cherchais simplement à me souvenir et à faire double emploi par ces souvenirs et les jours vécus, je ne prendrais pas, malade comme je suis, la peine d'écrire. Mais cette évolution d'une pensée, je n'ai pas voulu l'analyser abstraitement mais la recréer, la faire vivre²⁶. » Derrida et Proust, ces « bêtes à autobiographie » (A, 299) approchant l'organique, le vivant et même le sur-vivant, partagent ainsi cette idée que « “la bordure” qui sépare l'œuvre de la vie n'est pas une ligne mince, un trait invisible ou indivisible entre l'enclos des philosophèmes d'une part, et, d'autre part, la “vie” d'un auteur déjà identifiable en son nom. Cette bordure divisible traverse les deux “corps”, le corpus et le corps [...] »²⁷.

Le contretemps

Dès lors, la contamination des genres, tant dans l'œuvre proustienne que dans le corpus de Derrida, décrit à la fois une réflexion sur la littérature et l'exploration de « l'écart infranchissable²⁸ » entre l'écriture et la théorie. Est-ce l'impossible coïncidence de l'identité avec elle-même qui oblige à en passer par la fiction pour se raconter ou la tentation de la littérature et du roman qui pousse à l'autorécit ? Sans pouvoir répondre à cette question, il est clair que, pour Derrida, « l'identification est une différence à soi, une différence (d')avec soi. Donc avec, sans et sauf soi-même. Le cercle du retour à la naissance ne peut que rester ouvert, mais à la fois comme une chance, un signe de vie et une blessure. S'il se fermait sur la naissance, sur une plénitude de l'énoncé ou du savoir qui dit “je suis né”, ce serait la mort²⁹. » L'incomplétude du cercle de la naissance explique bien le passage par la périphrase, la circonfession ou encore la contre-allée, autant de voies narratives également empruntées par l'esthétique proustienne qui décrivent bien ces chemins de côté menant jusqu'à (une certaine idée de) soi. De manière analogue, le contretemps, le décalage et le retard décrivent la temporalité dans laquelle tout récit de soi peut espérer voir le jour. Le narrateur proustien

26. *Correspondance de Marcel Proust*, t. XIII, op. cit., p. 98.

27. Jacques Derrida, *Otobiographies. L'Enseignement de Nietzsche et la politique du nom propre*, Paris, Galilée, coll. « Débats », 1984, cité par Catherine Malabou, « L'écartement des voies », dans Jacques Derrida et Catherine Malabou, *Jacques Derrida. La contre-allée*, Paris, La Quinzaine littéraire • Louis Vuitton, coll. « Voyager avec... », 1999, p. 22. En italique dans le texte.

28. Jacques Derrida, « Une “folie” doit veiller sur la pensée », entretien avec François Ewald, *Magazine littéraire*, « Jacques Derrida », n° 286, mars 1991, p. 18.

29. *Ibid.*

connaît sans doute mieux que quiconque la chance et la blessure scellées dans le contretemps : la fin de la *Recherche* où le verdict de la mort menace l'écriture du livre, l'impossible adéquation entre le livre à écrire et en train d'être écrit constituent autant de stratégies qui mettent en œuvre un décalage incessant, inscrit à même le tissu textuel de la *Recherche*.

D'ailleurs, cette notion de contretemps n'est pas étrangère à la manière dont Derrida convoque l'œuvre proustienne dans le texte récent « Lettres sur un aveugle ». Alors que le philosophe commente le tournage du film *D'ailleurs*, Derrida réalisé par Safaa Fathy, il mentionne, sous forme d'abécédaire, les images, les vocables et les souvenirs qui l'ont retenu tout au long de la production. À la lettre C pour « Carrelage », Derrida explique la raison pour laquelle il voulait que Fathy filme, dans la maison d'El-Biar, une partie du sol où il existe « une sorte de "défaut" : un seul carreau mal ajusté, disjoint, désajusté, déplacé ou mal placé » (LA, 89). Cette imperfection qui interpelle avec insistance « l'Acteur » (LA, 74) aurait laissé dans sa mémoire et sans raison apparente le « souvenir le plus mélancolique » (LA, 90), l'impression « de la marque d'une interruption répétée » (LA, 90). En note, Derrida signale l'« analogie certaine » avec les célèbres pages où le narrateur de la *Recherche* bute sur les « pavés mal équarris » (IV, 445) et le philosophe ajoute : « En laissant pour une autre occasion l'exercice qui me tente ici (encore une autre analyse de ces pages sublimes de Proust sur un certain désajointement du temps — « *The time is out of joint* » — qui là aussi fait signe [...] vers un désajustement du juste [...]), je me contente de souligner justement, et humblement, le manque de relief de mes pauvres carreaux » (LA, 91). Derrida s'inscrit lui aussi dans un désajointement du temps face au corpus proustien, dans le contretemps d'un certain retard, comme s'il performait ce qui est à l'œuvre dans la *Recherche* même (le narrateur remet à plus tard l'écriture de son livre) puisqu'il repousse et retarde encore une fois l'analyse du texte (tout en proposant quelques pistes de lecture). On pense alors à ces pages si belles sur le voyage de Derrida en Grèce qui conviendraient à décrire ce même retard : « Pourquoi ai-je attendu si longtemps pour me rendre à la Grèce ? Si tard dans la vie ? [...] Ce que je cultiverais plutôt, ce serait le *retardement à demeure*, le processus chronodissymétrique du moratoire, le délai qui taille son calcul dans l'incalculable³⁰ ». Pourquoi

30. Jacques Derrida, « Demeure, Athènes (Nous nous devons à la mort) », dans *Athènes à l'ombre de l'Acropole*, photographies de Jean-François Bonhomme, Athènes, Olkos, 1996, p. 46. Derrida souligne.

Derrida attend-il encore pour se rendre à la *Recherche*? C'est bien un moratoire qui est imposé à cette tentation du commentaire littéraire (qui gonfle tout de même les marges du texte, comme s'il était impossible d'endiguer ce désir), à cette «jouissance» et à cette «frustration sans mesure³¹» qu'est la littérature, et tout particulièrement à cette attirance vers une œuvre qui est un modèle à bien des égards. Cette culture de l'ultérieur donne à penser que le rapport de Derrida à la littérature est teinté d'un certain regret qui trouve aujourd'hui à se dire par le passage d'une fiction de soi, rapport endeuillé, oserons-nous avancer, qui se traduit, dans son lien avec Proust, par une chronodissymétrie incessante, un ratage constant et un «décalage horaire³²» qui ne trouve jamais à se résorber.

Proust est à nouveau convoqué à l'entrée «E» pour «Échelles», «Escaliers» dans l'abécédaire du philosophe, où il est question de la scène du film *D'ailleurs, Derrida* devant le tableau du Greco, *L'enterrement du comte d'Orgaz*. Selon l'anecdote racontée par lui-même dans «Circonfession», Derrida aurait appris, le 2 décembre 1989 à Tolède, où se trouve le tableau, que sa mère avait fait une mauvaise chute et qu'elle pouvait en mourir. Mais un an plus tard, au moment d'écrire «Circonfession», il la veille encore. En 1999, Safaa Fathy emmène alors Derrida à Tolède, pour tourner une séquence devant le tableau. Dans «Lettres sur un aveugle», il écrit en note :

Je redécouvre à l'instant, dans *Le temps retrouvé*, une allusion à *L'enterrement du comte d'Orgaz*. Une incidence entre parenthèses, quelque cent pages avant les «pavés inégaux» et les «dalles inégales». C'est le moment où «l'on sentait peu la guerre à Paris». Longue variation sur les raids d'aviation, sur les escadrilles qui savent «faire constellation» ou qui font «apocalypse». [...] Or mêlant la musique à la peinture, dans la même description des effets, toujours au sujet des escadrilles, Proust décrit une tension entre le haut et le bas, entre le ciel d'apocalypse et l'ici-bas terrestre, entre l'ascension et la descente, tout au long de ce que nous appelons ici l'échelle. (LA, 98, n. 1; souligné dans le texte)

Cette fois, le commentaire survit et le philosophe souligne la similitude entre son interprétation du tableau et celle de Proust. Toutefois, la phrase «Je redécouvre à l'instant...» place la lecture de Derrida dans une temporalité atypique, en rupture avec le temps prescrit par la *Recherche*, dans un contretemps épiphanique par opposition à la lenteur

31. Jacques Derrida, *Passions*, Paris, Galilée, coll. «Incises», 1993, p. 67, n. 12.

32. Jacques Derrida, «Demeure, Athènes (Nous nous devons à la mort)», dans *Athènes à l'ombre de l'Acropole*, op. cit., p. 48.

et à la patience requises pour retrouver un passage parmi les quelque trois mille pages de l'œuvre. On découvre rarement « à l'instant », instantanément, ce que l'on cherche dans le livre de Proust, si ce n'est pas par un pur hasard ou grâce à une prothèse, comme c'est le cas pour Miller qui utilise la base de données ARTFL afin de trouver les occurrences du mot « soleil » dans l'œuvre³³. Mais Derrida relit peut-être le livre de Proust parallèlement à l'ébauche de son lexique. Si tel est le cas, on ne peut s'empêcher alors d'échafauder « Autant de tentations sublimes, autant de suggestions discrètement subliminales, autant d'escaliers terrestres ou d'échelles célestes » (*LA*, 98) qui s'imposent entre ces pages de « Lettres d'aveugle » et de la *Recherche*, autant de passerelles intertextuelles sous-jacentes que le lecteur soupçonne (le pan de mur et l'escalier exhalant le vernis ; l'agonie musicale de la grand-mère ; la mort de Bergotte face au tableau de Vermeer), et que le philosophe ne mentionne pas, comme autant d'échelles impraticables parce que sublimées, selon l'économie de la rupture : « Figures du "sublime", donc, et de la sublimation, et donc du refoulement dont il est si souvent question, sur des modes divers. Car la rhétorique de l'anacoluthie obéirait ici à une grammaire de l'inconscient, s'il y en a » (*LA*, 97).

Le sublime, cette autre tension vers le haut, est le nom du lieu où le philosophe aura écrit pendant de nombreuses années et où l'acte même de l'écriture, de manière très proustienne, aura été exécuté « en chambre » (*LA*, 106). À la lettre S, dans « Lettres sur un aveugle », Derrida avoue à propos de « son sublime » : « Ce nom commun est le nom propre d'une chose unique, le surnom que l'Acteur donne à ce grenier dans lequel il a travaillé plus de dix ans et où il garde toute une archive, en particulier celle d'un ouvrage sur la circoncision » (*LA*, 120). Nous voilà à nouveau face au Livre par excellence, ce livre rêvé et sublimé d'Élie qui jamais ne verra le jour (*C*, 58) et qui, comme l'œuvre du narrateur de la *Recherche*, s'écrit à ne pas s'écrire, est chaque fois abandonné et pourtant intégré à toutes les autres œuvres, comme un virus qui se propage (*C*, 89). De la même manière, Derrida contourne le texte et le temps proustiens, inscrivant ainsi son désir de lecture dans une marge et un délai indécidables. Ainsi, ce n'est sans doute pas un hasard si Derrida, dans l'extrait cité plus haut, caractérise les pages de Proust sur le pavé disjoint de « sublimes » — en laissant pour une autre occasion l'exercice qui me tente (« encore une autre analyse de ces pages

33. J. Hillis Miller, « Fractal Proust », dans *Black Holes*, op. cit., p. 439.

sublimes de Proust...)» — inscrit à même la chambre d'écriture, le commentaire abandonné de ces pages donne peut-être à lire la sublimation d'une certaine idée de la « "littérature-française"³⁴ », véhiculée par une enfance en marge de la Métropole.

Spectralités

Est-ce parce que Proust représente « la langue de l'autre », c'est-à-dire celle de la « Ville-Capitale-Mère-Patrie » (*M*, 72) que l'analyse de son œuvre reste en souffrance, toujours déjà à venir, et persiste sous la forme de notes exilées du corps textuel derridien ? Proust serait-il l'écrivain le plus proche et donc le plus étranger à Derrida parce que le plus « canoniquement » français (sans oublier la judaïté qu'ils partagent) et que sa seule place légitime dans l'œuvre de Derrida serait donc le bas de la page, la tentation inassouvie et le retard ? Dans un article sur Sartre, Derrida souligne encore en note la présence d'une intertextualité entre Proust et Sartre à propos de cette phrase de la *Recherche* : « Un livre est un grand cimetière où sur la plupart des tombes on ne peut plus lire les noms effacés » (IV, 482), et il ajoute : « Prétexte pour intituler le rêve d'un livre à venir sur une tradition littéraire française du xx^e siècle : "Question de goût, de Proust à Sartre". Ou encore : "Le livre de la vie et le livre des morts". Ou encore : "La recherche du goût perdu : entre le temps et l'époque"³⁵. » Ne sommes-nous pas encore une fois en présence d'un désir d'écriture retardé et à venir qui occupe seulement le lieu du rêve, d'un « "ailleurs" absolu », inaccessible (*M*, 132) ? Ce livre s'inscrit dans le domaine du phantasme parce que Derrida (et *Le monolinguisme de l'autre* tente de le montrer non sans peine³⁶) appartient sans appartenir à cette « tradition littéraire française du xx^e siècle », tout comme sa langue aura été à la fois maternelle et étrangère. Dans cette perspective, on peut imaginer que s'instaure un rapport de distance entre soi et le produit de la culture française par excellence, la littérature, et tout particulièrement l'œuvre proustienne.

34. Jacques Derrida, *Le monolinguisme de l'autre ou La prothèse d'origine*, Paris, Galilée, coll. « Incises », 1996, p. 76. Dorénavant désigné par le sigle *M*, suivi du numéro de la page.

35. Jacques Derrida, « "Il courait mort" : salut, salut. Notes pour un courrier aux Temps modernes », *Les Temps modernes*, n° 587, mars-avril-mai 1996, p. 37.

36. On remarquera que Derrida tentera à deux reprises au moins de schématiser point par point et de résumer ses arguments (*M*, 93, 116 et 117), comme si le sujet, ouvertement sensible, lui échappait et le poussait à vouloir (ré)capituler pour s'assurer d'un certain contrôle sur ses propositions.

Dès lors, le cœur de ce paradoxe, où les fils les plus sensibles se croisent (ceux d'une langue maternelle et étrangère dont le récit rappelle la perte de la mère elle-même), semble pousser le philosophe à « arpenter » la littérature (M, 133) à travers des « communications interromptes » (M, 133), des échanges fragmentaires, épistolaires, télégraphiques et marginaux, c'est-à-dire inscrits à même la logique de l'éloignement et de la spectralité, dont les premières figures ont été la France et Paris, « la capitale de la littérature » (M, 73-74). Chaque fois que Derrida approche de trop près la littérature, le lecteur n'a-t-il pas l'impression que ce qu'elle permettrait de dévoiler (mais quoi?), est chaque fois tu, remis à plus tard et aveuglé? Le narrateur des « Envois », tout en « faisant de la littérature », avoue quant à lui : « la littérature m'a toujours paru inacceptable, le scandale, la faute morale par excellence, [...] une imposture pour se dédouaner de tout³⁷ ». C'est d'ailleurs dans ce texte crypté, incrusté de tombes littéraires dont les noms ont été effacés, que le narrateur invoque Kafka, à travers le seul prénom de Milena :

Je ne retrouvais plus mes parents et aveuglé par des larmes j'avais été guidé vers la voiture de mon père, en haut derrière l'église, par des êtres de nuit, des fantômes bienveillants. Des fantômes, pourquoi convoque-t-on toujours les fantômes quand on écrit des lettres? On les laisse venir, on les compromet plutôt, et on écrit pour eux, on leur prête la main, mais pourquoi? Tu m'avais fait lire cette lettre à Milena où il disait à peu près ça, quelque chose comme spéculer avec les esprits, se mettre nu devant eux [...]. Et dans la même lettre il dit comme toujours, il me semble, qu'il a horreur des lettres, que c'est l'enfer, il accuse les postes, le télégramme, le téléphone³⁸.

La littérature semble chaque fois appeler (ou être appelée par) le rêve ou l'anamnèse. Comme dans le passage de « Circonfession » où la lecture d'une référence à Proust déclenche un rêve d'aveugles querelleurs, ici, l'écriture du souvenir d'enfance est guidé par la main fantomatique de Kafka. Tout mène à penser que la littérature, pour Derrida (et son narrateur), est singulièrement liée à la cécité et au spectre, comme s'il était impossible de l'aborder en pleine lumière ou en soutenant du regard ce qu'elle aurait à montrer : aveuglante parce que périlleuse, elle oblige le philosophe à emprunter sa périphérie et ses alentours, à s'intéresser au péri-littéraire, c'est-à-dire aux échanges épistolaires, ou encore,

37. Jacques Derrida, « Envois », dans *La carte postale, de Socrate à Freud et au-delà*, Paris, Aubier-Flammarion, coll. « La philosophie en effet », 1980, p. 44.

38. *Ibid.*, p. 40.

dans l'exemple qui suit, à un motif éloigné de la littérature. Vers la fin des « Envois », à une étudiante qui cherche un sujet de thèse, le narrateur écrit (cette fois dans le corps du texte) : « je lui ai suggéré quelque chose sur le téléphone dans la littérature du xx^e siècle (et au-delà), en partant par exemple de la dame du téléphone chez Proust ou la figure de l'opératrice américaine, puis en posant la question des effets de la télématique la plus avancée sur ce qui resterait de la littérature encore³⁹ ». Inscrivant le sujet de la thèse dans une économie de la distance, le narrateur reconduit la littérature à son extrême limite, à la frontière d'une tout autre discipline, comme si on ne pouvait plus parler de la littérature directement, sans médiation. On sait que l'épisode du téléphone dans la *Recherche* permet au narrateur d'entrer en communication avec sa grand-mère dont il est séparé pour la première fois. La voix entendue au bout du fil est une parole d'outre-tombe qui clame « des profondeurs d'où l'on ne remonte pas » (II, 432). Dans *Ulysse gramophone*, Derrida convoque également Proust dans une note où il fait appel à la *Recherche* pour tisser un lien entre la mer Morte et la mère morte :

Et puisque nous parlons d'Ulysse, de la mer Morte et de gramophone, bientôt de rire, voici *Le temps retrouvé* : « Le rire cessa ; j'aurais bien voulu reconnaître mon ami, mais, comme dans l'*Odyssée* Ulysse s'élançant sur sa mère morte, comme un spirite essayant en vain d'obtenir d'une apparition une réponse qui l'identifie, comme le visiteur d'une exposition d'électricité qui ne peut croire que la voix que le phonographe restitue inaltérée soit tout de même émise par une personne, je cessai de reconnaître mon ami⁴⁰. » (IV, 523)

À la manière d'une manifestation fantomatique, l'extrait de la *Recherche* apparaît dans une note sans commentaire de la part de Derrida, comme si la voix de cette œuvre, interrompant l'analyse des textes de Joyce (mais aussi celle des ouvrages de Sartre dans l'exemple cité) s'imposait « d'outre-texte », comme un modèle spectral, chaque fois qu'il est question de littérature. Dans cette perspective, que resterait-il encore de la littérature (ou de la *Recherche*) pour Derrida, sinon un voile mortifère, une « imposture » maudite, une tentation impossible hantant aveuglément les interstices de ses « télégraphies » incessantes, toujours ailleurs et endeuillées ?

39. *Ibid.*, p. 219. Derrida souligne.

40. Jacques Derrida, *Ulysse gramophone* précédé de *Deux mots pour Joyce*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1987, p. 79, n. 1.

Ainsi, liée à l'apprentissage de la langue maternelle/étrangère, la littérature conserve pour le philosophe le double mouvement d'un appel et d'une résistance, d'une invocation et d'une hantise que traduit le temps épiphanique d'une lecture de l'œuvre proustienne à contre-temps. Écrire sur Proust, cela reviendrait dès lors, pour Derrida, à suspendre la tentation du commentaire tout en marquant son corpus, pendant ce laps de temps ouvert à la promesse, du spectre infra-liminaire de la *Recherche*. Et puisqu'il a été question du philosophe à travers ce que Barthes a dit de Proust, peut-être pourrions-nous lire, dans ce dernier fragment de Derrida sur l'auteur de *La chambre claire*, quelque chose de son propre rapport à Proust : « Je n'arrive pas encore à me rappeler quand j'ai lu ou entendu son nom pour la première fois, puis comment il est devenu un pour moi. Mais l'anamnèse, si elle s'interrompt toujours trop tôt, se promet chaque fois de recommencer, elle reste à venir⁴¹. »

41. Jacques Derrida, « Les morts de Roland Barthes », dans *Psyché. Invention de l'autre*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1987, p. 304.