

## La voix voilée Derrida lecteur de soi (Fragment d'une lecture de Voiles)

Ginette Michaud

Volume 38, numéro 1-2, 2002

Derrida lecteur

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/008403ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/008403ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (imprimé)

1492-1405 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Michaud, G. (2002). La voix voilée : derrida lecteur de soi (Fragment d'une lecture de Voiles). *Études françaises*, 38(1-2), 239–261.  
<https://doi.org/10.7202/008403ar>

Résumé de l'article

La voix dans l'écriture, le timbre, l'intonation, l'accent, le rythme : c'est de ce travail de la voix en filigrane — « comme à voix basse » ou murmurée — que l'auteur s'approche ici. Dans une traversée de plusieurs textes récents du philosophe où la tonalité soi-disant autobiographique se fait plus insistante (La contre-allée, « L'Animal que donc je suis », Le monolinguisme de l'autre et surtout « Un ver à soie »), elle interroge les effets de l'« aveu voilé », le lien essentiel qui relie, aux yeux (et à l'oreille) de Derrida, le secret à la littérature. Qu'est-ce qui fait la différence de Derrida lecteur, sinon précisément ce qui (se) passe soudain entre confession et fiction de soi, réel et virtuel, vérité et simulacre, comme entre sens propre et figuré ? Qu'est-ce qui fait qu'on y croit au rêve de l'Enfant aux Vers, au phantasme de la voix nue, d'« une langue toute crue » ? Pour le savoir (sans le voir), il faut suivre à la trace les inflexions de cette voix se cherchant à l'aveugle, touchant à la chance du poème.

*La voix voilée.*  
Derrida lecteur de soi  
(Fragment d'une lecture de *Voiles*)

GINETTE MICHAUD

J'aime aussi «à travers», les mots «à travers». Si on en faisait le *schibboleth* de ce viatique? À peu près intraduisible, comme la subtile différence entre «à travers» et «au travers de», comme «de travers», comme les noms «le travers» ou «la traversée» [...]. Traversée, figure de tout voyage : entre la transe, le transport, et l'outrance qui passe la frontière. Mais si l'on traverse (*traveling, crossing, or going through the latin memory of*) ce mot, on y retrouve, outre l'idée d'une limite franchie, celle d'un détournement, la version oblique d'un détour. Tout y est dit en un mot de mes transvérités. Mes petites vérités, s'il y en a, ne sont ni «dans ma vie» ni «dans mes textes», mais *à travers* ce qui les traverse, au cours d'une traversée qui en détourne, juste au dernier moment, la référence cryptée, le salut en contre-allée. De l'un(e) — à l'autre. Référence de traversée, voilà le bord depuis lequel s'écrivent les textes d'imminence dont je vous parlais l'autre fois : en route vers l'ininscriptible qui *va venir* — ou qui *vient de venir* à moi mais toujours sans horizon, sans se faire annoncer. Sans du moins que je le sache, et non pas «dans le texte», ni «dans la vie» mais *entre* et *à travers*. Le travail de cette traversée, c'est ce que j'ai toujours appelé la trace au fond : le voyage même.

Jacques DERRIDA, *La contre-allée*

Il faudrait interpréter ce que je ne veux ou ne peux pas dire, le non-dit, l'interdit, le passé sous silence, l'enclavé...

Jacques DERRIDA, *De l'hospitalité*

«Tout avait commencé la veille. Je venais de lire *Savoir*. Et avant de fermer les yeux pour céder au sommeil, je me laissai envahir, comme on dit, doucement, dans la douceur, par un souvenir d'enfance, un vrai

souvenir d'enfance, l'envers d'un rêve, et là je ne brode plus<sup>1</sup>... Ces phrases qui surgissent à la fin d'« Un ver à soie » forment le seuil d'un récit inouï dans *Voiles*, mais aussi dans toute l'œuvre de Jacques Derrida<sup>2</sup>. Chaque mot de ces phrases fait l'impression d'un présage, promesse et anticipation du récit à venir, mais il résonne déjà aussi comme un signal d'alarme et fait tendre l'oreille au lecteur, qui pressent, avant tout dévoilement, qu'il sera pris à témoin d'une scène, peut-être d'une scène primitive, où de manière imminente il y a, il y aura du secret. Et bientôt, en effet, le « vrai souvenir », « envers d'un rêve » — déjà ces catégories déstabilisent tout partage assuré quant à la vérité — sera livré dans un autre corps typographique (en italique, corps incliné ou « couché »). En ces lignes à la fois vraies et fictives où, selon l'expression de René Major, une opération fictive des plus réelles se produit dans « Un événement réel sans témoin, pourtant accessible au témoignage de la fiction-vérité<sup>3</sup> », va s'offrir clairement dissimulé le secret par excellence, le secret du secret si l'on veut, le secret de tous les secrets réunis et condensés (celui des origines, de la sexualité, de la mort, de la création) à travers la figure du ver à soie : une fabuleuse exposition de soi —

1. 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 », 1998, p. 82. Désormais désigné par le sigle V, suivi du numéro de la page.

2. Le ver à soie est loin d'être une simple « figure » (rhétorique, topologique, etc.), parmi bien d'autres motifs de l'œuvre derridienne. Même une fois pliée-dépliée, « explicitée » si l'on ose dire, comme dans ce texte, il intimera à Derrida d'y revenir, le tirant et l'attirant à lui tel le point de l'inconnaissable avec lequel communique l'ombilic du rêve freudien. On lira en ce sens les commentaires ultérieurs qu'il lui consacra dans « L'Animal que donc je suis » (dans Marie-Louise Mallet (dir.), *L'animal autobiographique. Autour de Jacques Derrida*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1999, p. 286-287) et surtout dans ce passage de sa correspondance avec Simon Hantaï et Jean-Luc Nancy : « Mais il y a aussi le ver à soie, mon ver à soie auquel vous me pardonnerez, pour une fois qui ne sera pas coutume, de ne pas pouvoir m'empêcher de penser. Il enroule en lui toute l'histoire de mes explications avec la vérité, la révélation, le dévoilement, le voile, la toile, le tissu, le textile du tallith animal qui se touche, autant de choses inséparables de *Le toucher*, Jean-Luc Nancy. Pour toujours adhésives. Adhésives. Et qui touchent à ce que tu appelles, Jean-Luc, l'expeausition, entre le textile végétal et la peau animale. Mais laissons. Ce qui m'importe ici, c'est que l'animal nommé ver à soie produit du végétal. Après avoir mangé — intimé, en somme — ses feuilles de mûrier, du végétal, le végétarien s'enferme, certes, il s'intime, mais il s'intime dans ce que la nature lui ordonne de faire sortir de soi, de produire au-dehors en s'en séparant tout en s'y ensevelissant, le cocon, de sécréter en soi hors de soi, d'*extimer* [...], d'extérioriser ce qu'il est et qui vient de lui, qu'il garde ou qui le garde en le perdant : la soie comme soi-même. Apparemment *ex nihilo* » (dans Simon Hantaï avec Jacques Derrida et Jean-Luc Nancy, *La connaissance des textes. Lecture d'un manuscrit illisible (Correspondances)*, Paris, Galilée, coll. « Écritures/Figures », 2001, p. 150-151).

3. René Major, « Faire la vérité », *TTR*, « Psychanalyse et traduction : voies de traverse / Psychoanalysis and Translation : Between and Beyond », vol. XI, n° 2, 1998, p. 240.

« expeausition », plutôt — qui fait davantage toucher qu'elle ne donne à voir ou à savoir ce qui est en jeu dans la vérité — la « transvérité » — autographique pour Derrida. Car si dans *Donner la mort* et *Passions* le philosophe nous offrait une théorisation, une formalisation (même non phénoménale) de la fonction du secret retracé dans sa généalogie et son mode de transmission, si à propos du sacrifice d'Abraham, du pardon fictif de la *Lettre au père* de Kafka et surtout de l'« expérience inéprouvée » de *L'instant de ma mort* de Blanchot, il s'était engagé de manière toujours plus approfondie dans l'analyse puis l'expérience du secret de la littérature, Derrida opère dans « Un ver à soie » un tout autre passage à la limite, en surprenant cette fois le secret à l'œuvre, se produisant lui-même, comme si de rien n'était, chose, « matière réelle "se" sortant, se formant d'elle-même<sup>4</sup> », dans une scène de facture autobiographique — du moins est-elle donnée comme telle (mais jusqu'ou?), il parle de « culture de confection, la culture confectionnée selon la fiction, l'autobiographie du leurre » [V, 84], ne laissant pas oublier la fabrication intriquée dans ce « vrai souvenir d'enfance » —, une scène qui néanmoins le concerne bien « lui », on ne peut en douter, comme sujet et témoin. Sans pouvoir faire droit à la complexité des questions nouées dans ce fragment d'autoanalyse<sup>5</sup>, c'est donc à cet « énigmatique poème en prose autobiographique<sup>6</sup> », et plus précisément au voile qui recouvre la voix au moment où elle se met à nu dans l'« aveu » et qui lui imprime sa tonalité particulière que nous nous attacherons ici.

★

Qu'est-ce donc qui fait la différence ? Où passe le fil de soie (entre réel et virtuel, factuel et fictionnel, vérité et simulacre, sens propre et figuré, etc.) ? Qu'est-ce qui nous fait croire, contre toute attente, au-delà de la probabilité et des calculs, à la chance que tout soit « vrai » dans ce souvenir et que « là », comme l'affirme le narrateur, « [il] ne brode plus » (V, 82) ? Qu'est-ce qui nous convainc qu'une mise à nu a effectivement lieu dans cette cryptographie et qu'une « transvérité » du narrateur, peut-être même de l'auteur, s'y découvre ? Rien ne permet de le

4. Lettre de Jean-Luc Nancy citée par Jacques Derrida, dans Simon Hantai, Jacques Derrida et Jean-Luc Nancy, *La connaissance des textes*, op. cit., p. 151.

5. Le présent texte s'inscrit dans une lecture plus élaborée des effets de secret dans *Voiles* et aussi dans *Donner la mort* et *Demeure*.

6. Selon l'expression de Philippe Lacoue-Labarthe, qui l'utilise à propos de Blanchot (« Fidélités », dans Marie-Louise Mallet (dir.), *L'animal autobiographique*, op. cit., p. 216).

dire, à l'exception de la voix, d'un certain timbre, d'une intonation, d'une intensité qui, tout indéfinissables et imprésentables soient-ils, emportent soudain notre croyance. Si « Un ver à soie » met bien en œuvre, dans la figure du ver qui s'autodévore, s'efface et se subtilise, une topique et une topologie du secret, cela ne va pas sans une rhétorique et une tropologie, et c'est vers cet aspect qui touche précisément à la fois le corps et le dire — l'un des plus neufs dans l'approche derridienne du secret — que nous nous tournerons maintenant. Derrida consacre en effet plusieurs passages d'un grand intérêt à cette question dans *Voiles*, mais aussi dans plusieurs essais récents, notamment *Le monolinguisme de l'autre* (où il fait une « scène » à la langue française à propos de l'accent<sup>7</sup>), *La contre-allée* ou « L'animal que donc je suis », où sa voix se fait insistante au sujet de la voix, de ses feintes et de ses simulacres, de ses effets de nudité ou de pudeur. Étroitement liés à la confession autobiographique et au témoignage, la voix et ses voiles nous reconduisent également à la littérature, à sa capacité de faire (ou de fabriquer) la vérité comme à celle de garder un secret. Dans un texte comme *Voiles* qui ne cesse précisément d'ébranler ce qui se passe entre « croire<sup>8</sup> » et « voir » — « Voir était un croire chancelant » (V, 14), dit la narratrice de « Savoir », l'enfant d'« Un ver à soie » « ne croyait pas ce qu'il voyait, il ne voyait pas ce qu'il croyait voir » (V, 84) —, dans un texte qui multiplie les croisements chiasmiques entre voir et savoir, de même qu'entre voir/ne-pas-voir et croire/ne-pas-croire, sans parler

7. Voir mon texte « "À voix basse et tremblante" : phonographies de l'accent, de Derrida à Joyce », dans Lise Gauvin (dir.), *Les langues du roman. Du plurilinguisme comme stratégie textuelle*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Espace littéraire », 1999, p. 15-35. Ce texte a également paru, dans une version différente, sous le titre « Phonographies de l'accent : James Joyce et Jacques Ferron », *Poétique*, n° 116, septembre 1998, p. 463-486.

8. On renverra, à propos de ce croire, à l'analyse sémantique qu'en fait Derrida : « Dans la polysémie, en vérité l'homonymie des verbes *croire* (*croire que* ceci peut arriver, *croire en* la parole de quelqu'un, *croire en quelqu'un*, autant de choses différentes, mais le plus souvent possibles, vraisemblables, donc croyables, et donc indépendantes de la pure croyance), j'insisterais sur cette *autre* croyance, la croyance par excellence — qui n'est possible qu'à *croire en l'impossible*. Le miracle serait l'ordinaire de la pure croyance. Et le "texte où nous croyons être", autre nom pour ce lieu, le lieu en général, il ne m'intéresse que là où l'impossible, c'est-à-dire l'incroyable le cerne et le presse, me faisant tourner tête, laissant une trace illisible dans l'avoir-lieu, là, dans le vertige, "où nous croyons être" [...]. Le lieu est pour moi toujours l'incroyable, comme l'orientation. *Khôra* est incroyable. Cela signifie : on ne peut qu'y croire, froidement, impassiblement, et rien d'autre. Comme à l'impossible. Foi absolue » (Catherine Malabou et Jacques Derrida, *Jacques Derrida. La contre-allée*, Paris, La Quinzaine littéraire•Louis Vuitton, coll. « Voyager avec... », 1999, p. 147 ; désormais désigné par le sigle CA, suivi du numéro de la page. C'est Derrida qui souligne).

du croire voir, il devient rapidement évident que la question de savoir si le lecteur croit à cette histoire que le narrateur lui confie comme « vraie » revêt elle aussi une certaine importance. Or cette croyance, cette créance envers un narrateur qui partage lui-même la méfiance qu'il inspire, est loin d'être incidente, et on peut se demander si ce « croire » ne passe pas ici davantage par la voix peut-être que par le voir, la voix appartenant d'emblée à l'invisibilité, à une invisibilité absolue qui est « autre que le visible<sup>9</sup> ». Comment la voix est-elle affectée par la pesée de l'indicible ? Comment traduit-elle le secret, comment le fait-elle traverser (d'une rive à l'autre, d'une lèvre à l'autre), sans le trahir ? Comment un imperceptible changement de ton, une si légère inflexion peuvent-ils soudain laisser entendre l'« imprévisible venue de l'autre » (V, 49) ? Comment la voix sait-elle se voiler pudiquement, se mettre à parler « comme à voix basse<sup>10</sup> » — et le « comme » marque l'imperceptible nuance que nous cernons ici —, mais aussi, dès l'instant qu'elle donne à voir cette pudeur, comment s'avance-t-elle de la manière la plus impudique qui soit, sous son masque même ? Autant de possibilités qui sont explorées ici à propos de la figure de l'« aveu voilé » (V, 61), qui abrite le lien essentiel reliant, aux yeux de Derrida, le secret à la littérature. En effet, grâce à son infinie capacité de réserve, à son pouvoir de discrétion, pouvoir discrétionnaire dont elle a seule la responsabilité (alors qu'elle est jugée irresponsable par la loi politique ou civique), la littérature peut « tout dire et [...] tout cacher » (DM, 206), mieux, elle peut dévoiler en cachant, « elle maintient ouverte la possibilité de tout dire sans perdre le silence<sup>11</sup> », comme en fait foi l'événement qui arrive également dans la lecture que fait Derrida de *L'instant de ma mort*, le

9. Derrida distingue dans *Donner la mort* deux types d'invisibilité : celle de l'in-visible visible, c'est-à-dire « invisible qui est de l'ordre du visible et que je peux tenir secret, en le déroband à la vue », mais qui reste « constitutivement visible » (Jacques Derrida, *Donner la mort*, Paris, Galilée, coll. « Incises », 1999, p. 124. Désormais désigné par le sigle DM, suivi du numéro de la page). Cet in-visible-là, je pourrais toujours le voir ; mais pas l'autre, d'une invisibilité absolue, du « non-visible comme autre que le visible » : le sonore, le musical, le vocal, le phonique, le tactile. C'est à cette seconde invisibilité du secret que cette scène renvoie.

10. « Comme à voix basse » (CA, [10] ; nous soulignons) : la possibilité de la feinte n'est jamais complètement levée dans ce qui peut toujours n'être qu'un simulacre, une fiction (cette restriction, dont se sert souvent Derrida à propos de la littérature, masquerait-elle un jugement moral, sinon éthique ? Comme s'il lui fallait reconnaître son pouvoir, mieux sa puissance incalculable, mais sans totalement se départir d'une résistance à son endroit). La concession, la réticence, le retrait sont aussi, bien entendu, des modes rhétoriques du secret.

11. Peter Banki, « La discrétion — la réserve — est le lieu de la littérature », *Ralentir travaux*, « Dossier Maurice Blanchot », n° 7, hiver 1997, p. 45.

récit de Maurice Blanchot. Derrida n'hésitera d'ailleurs pas à élire cette capacité de réserve comme la qualité esthétique par excellence de « Savoir », le texte d'Hélène Cixous dont il fait ici la trame du sien (tel un reste diurne travaillé par son « souvenir », « envers d'un rêve ») :

Le grand art de *Savoir*, dirait-on alors, le voici : ne pas nommer *la* voile, retenue et pudeur, halte-là, savoir ne pas abuser, savoir tenir en réserve ce qui serait trop visible et le *taire*, autre façon de voiler, de voiler sa voix. Comment peut-on parler d'une voix voilée, encore voilée jusque dans le chant, et même dans le cri ? *Savoir* : préférer la diminution, dans le *se taire* de la *réticence*, à savoir cette figure de rhétorique qui consiste à en dire plus par le silence que l'éloquence même. (V, 61)

Pouvoir discret de la littérature qui peut aussi se révéler trahison ou trahison, puisqu'elle peut toujours découvrir « en vue de voiler<sup>12</sup> » (V, 58), feindre de se dévoiler pour mieux se couvrir ou, pire, parler tandis qu'elle se tait<sup>13</sup>. La littérature est l'art « par la sublimité du silence ou de l'aveu voilé, par la grâce d'un se-taire qui sait se dire ou se faire entendre sans trahir » (V, 61), de laisser flotter les voiles, d'infiniter le suspens entre voilement et dévoilement. C'est quand la littérature décide de ne pas déplier « *explicitement*<sup>14</sup> », de ne pas (s')expliquer, de ne pas exhiber ce qu'elle garde dans ses plis qu'elle touche au secret même, au secret absolu de l'art, qui n'est plus alors de l'ordre ni du voilement ni du dévoilement.

À propos de « Savoir », Derrida fait encore une remarque révélatrice, qui peut nous mener loin, au moment où il commente dans le texte de Cixous une omission significative, manque ou absence qu'il va, lui, souligner dans sa lecture. Il s'agit, en l'occurrence, du fait que « Savoir »

12. Derrida développe ce paradoxe à propos de la découverte du tissage par les femmes, passage dans lequel il relit le texte de Freud sur *La féminité* : « Elles [les femmes] ont donc découvert en vue de voiler. Elles ont dévoilé le moyen de voiler » (V, 58). Cette « technique » du tissage et du tissage porteuse du voilement/dévoilement propre aux femmes est étroitement liée à la figure du texte-textile : « Une femme tisserait comme un corps secrète pour soi son propre textile, comme un ver [...] » (V, 58).

13. Peter Banki remarquait récemment que la discrétion de Blanchot n'était pas sans entraîner des effets ambigus : « Si l'exigence de la discrétion se justifie au nom de ce qui échappe à la saisie d'un sujet (de manière exemplaire son rapport à la mort, son "désœuvrement"), l'appropriation de cette exigence *par un sujet* reste problématique. Dès qu'un écrivain s'approprie la discrétion, dès qu'elle devient *sa* discrétion, elle implique son intentionnalité : il *peut* parler tandis qu'il se tait » (*op. cit.*, p. 44 ; c'est l'auteur qui souligne).

14. « La voile, la voilà la seule possibilité qu'un *Savoir* n'exhibe pas. Il ne la déplie pas *explicitement*, et c'est toute la question, tout l'art du tissage et du tissage que la tradition croit réserver aux femmes » (V, 57 ; c'est Derrida qui souligne). « La voile, la voilà... » : la répétition phonématique exhibe, elle, ce que le texte de Cixous n'exhibe pas, justement par la seule différence d'intonation d'une voyelle.

ne joue pas de l'homonymie entre *le* et *la* voile : « [...] cette homonymie qu'on peut jouer comme la différence des genres, soit le sexe dans la grammaire, voilà la seule possibilité, vous avez pu l'admirer, que *Savoir* ne mette pas en œuvre » (V, 57). Il ajoute, et c'est la nuance, sous sa forme concessive, restrictive, *diminuée*, qui dit l'essentiel : « À moins qu'il ne pense qu'à elle » (V, 57). Cette indication donne au voilement de la voix une portée proprement imprévisible, comme si c'était précisément en taisant une chose qu'on la laissait mieux entendre ou, à l'inverse, comme si l'on ne se dévoilait jamais (à soi-même ou à l'autre) qu'en vue de mieux se garder au secret. En relisant — à voix haute, à voix basse, et sur tous les tons<sup>15</sup>, comme le recommande lui-même Derrida<sup>16</sup> — le passage cité plus haut où il reconnaissait le « grand art » de « *Savoir* », à se faire plus attentif à ce ton bas qui s'inscrit sourdement et fait soudain vibrer le voile dans la langue, comme la membrane du tympan dans l'oreille, peut-être pourrait-on y entendre aussi Derrida parler ici, au nom de l'autre, de *lui*, d'une scène qui le touche au plus près. Commentant l'art de Cixous, Derrida ne livrerait-il pas, de manière voilée, avec retenue et pudeur, et en sachant « ne pas abuser », une « vraie » confession autobiographique, sous la forme détournée d'une hypothèse théorique ? Il serait sans doute le premier à reconnaître que la théorie n'est jamais elle-même qu'un voile, peut-être même plus transparent qu'un autre, de l'autobiographie... Ainsi, en louant de la sorte la qualité esthétique suprême de « *Savoir* », il pourrait bien aussi avouer allusivement, obliquement, secrètement, par texte interposé et au nom de l'autre, sa propre passion pour la littérature. Cette possibilité d'un aveu voilé ou fictif<sup>17</sup> — parler de soi au lieu de l'autre (à entendre ici à la fois comme nom et comme locution adverbiale : il s'agit bien de parler de soi *plutôt que* de l'autre, *sous couvert de* parler de l'autre, et aussi de parler de soi par retrait, en passant par le truchement de l'autre, en transitant par sa place, en empruntant sa voix/voie) — ne se donnerait jamais à lire que de manière déviée, transversalement, demeurant toujours elle-même d'un abord imprésentable. On pensera

15. Même si le secret impose tout naturellement à la voix certains registres privilégiés : le ton bas, le murmure, l'aparté, par exemple.

16. Conseil donné entre parenthèses, comme dans une didascalie : « Lire deux fois, avec les yeux et à haute voix, et plusieurs fois, comme ici, comme ceci, sur des tons différents » (V, 56).

17. Nous retrouvons la question de *Donner la mort* : peut-on confier à la littérature un aveu ou un pardon fictif ? Qu'est-ce qu'avouer, confesser, pardonner, promettre dans un texte littéraire, c'est-à-dire dans cette zone où nous ne sommes sûrs de rien, pas même de savoir ce qu'est, au juste, une fiction ?



à cet égard à un autre passage, lui aussi empreint de cette singulière tonalité autobiographique, passage dans lequel Derrida livre à mots couverts, en faisant justement usage de la réserve, de la discrétion et de la réticence qu'il admire tant chez Cixous, le récit à peine esquissé d'une scène qui tourne elle aussi, comme celle du « Ver à soie », autour du secret de la voix qui nous retient ici. Cette scène se trouve dans *Le monolinguisme de l'autre*, un essai dans lequel Derrida aborde pour la première fois, en tout cas de manière aussi directe, la question de ses « origines » et de sa « nostalgie<sup>18</sup> », en retraçant sa « généalogie judéo-franco-maghrébine » dans un mouvement très proche de ce qui sera poursuivi dans « Un ver à soie » (l'image du voile surgit d'ailleurs dans les dernières pages, comme pour annoncer cette suite<sup>19</sup>), et cela même s'il se défend de céder à la tentation de l'auto-exposition autobiographique<sup>20</sup> : « Ce que j'ébauche ici, déclare-t-il en conclusion dans une sorte de dénégation reconnue, "derreniée"<sup>21</sup>, ce n'est surtout pas le commencement d'une esquisse d'autobiographie ou d'anamnèse, pas même un timide essai de *Bildungsroman* intellectuel. Plutôt que l'exposition de moi, ce serait l'exposé de ce qui aurait fait obstacle, pour moi, à cette auto-exposition. De ce qui m'aura exposé, donc, à cet obstacle,

18. Jacques Derrida, *Le monolinguisme de l'autre ou La prothèse d'origine*, Paris, Galilée, coll. « Incises », 1996, p. 86. Désormais désigné par le sigle MA, suivi de la page.

19. « [...] comme si j'essayais de traduire dans ma "monolague" une parole que je ne connaissais pas encore, comme si je tissais encore quelque voile à l'envers (ce que font d'ailleurs bien des tisserands) et comme si les points de passage nécessaires de ce tissage à l'envers étaient des lieux de *transcendance*, donc d'un "ailleurs" absolu [...] » (MA, 132; nous soulignons).

20. On n'est pas, bien entendu, obligé de le croire sur parole (même si, là encore, le croire l'emporte toujours). Il faudrait y revenir ailleurs dans une analyse plus approfondie de l'autobiographique selon Derrida. Notons pour l'instant que, « Plutôt que l'exposition de moi » (MA, 131), c'est de soi qu'il est question dans « Un ver à soie », ou de ce qui fait obstacle au moi, comme à cet autre en moi dans *Le monolinguisme de l'autre*, ce qui ouvre tout autrement la question du narcissisme. Par ailleurs, la résonance politique de cette « auto-affection » de soi, de la culture de soi, toujours à double tranchant chez Derrida, « avec ses effets indéfinis, déstructurants et structurants à la fois » (MA, 92), mérite d'être soulignée : l'« auto-affection » peut en effet toujours se renverser en signe d'autocolonisation, d'aliénation, voire de folie, comme en fait foi l'affrontement des voix multiples, témoignant « d'une violence entre soi et soi » (Malabou, CA, 91). La question de l'autoculture de soi est la première forme, la forme primitive si l'on veut, de la politique coloniale. Voir aussi MA, 68 : « Toute culture est originellement coloniale. » Elle s'origine dans l'auto-affection du vivant, c'est-à-dire dans ce « qui aura eu quelque rapport à soi [...] à ce qui, dans l'affection de soi, aura pu se toucher » (V, 66).

21. Derrida analyse longuement cette autre modalité, plus complexe, de la dénégation, surnégation, reniée et reconnue à la fois, dans « H.C. pour la vie, c'est à dire... », Mireille Calle-Gruber (dir.), *Hélène Cixous. Croisées d'une œuvre*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2000, p. 23. Voir aussi p. 39, 105-107, 126.

et jeté contre lui. Ce grave accident de circulation auquel je ne cesse de penser<sup>22</sup>. » (MA, 131)

Bien d'autres fils justifieraient le rapprochement de ces deux textes, à commencer par le fait que se trouve aussi esquissé dans cette scène finale du *Monolinguisme de l'autre* le récit interrompu dès qu'annoncé, tu dès que promis, d'un autre souvenir d'enfance qui lève peut-être le voile sur une scène plus « primitive » encore que celle qui est racontée, aussi laconiquement soit-il, dans le « vrai souvenir d'enfance » d'« Un ver à soie ». Or de manière tout à fait significative pour notre propos, cette scène laisse entendre plus qu'elle ne le dit à quel point le secret affecte la voix, l'abaissant d'un ton (tous ces textes de l'aveu sont murmurés<sup>23</sup>) ou l'étrangeant, l'obligeant à s'acquitter d'un tribut : car le secret porté dans la voix, secret su<sup>24</sup> ou insu du sujet, la rend indéchiffrable à son tour, cryptique et peut-être illisible (tous motifs de l'infigurable, notons-le au passage) : « Cela donne lieu à d'étranges cérémonies, à des célébrations secrètes et inavouables. Donc à des opérations cryptées, à du mot sous scellé circulant dans la langue de tous » (MA, 60).

Comme dans le souvenir du « Ver à soie » qui est raconté mais seulement en vue de ne pas l'être (et donc de surveiller et de protéger le

22. Ce « grave accident », événement imminent et réel/virtuel comme la « scène primitive » du « Ver à soie », trouverait-il une séquelle (une *sequel*, une séquence) dans le « verdict », événement inanticipable auquel ne cesse de penser et de se préparer le narrateur du « Ver à soie » ?

23. Murmurer, remarquons-le, c'est aussi forcer l'écoute de l'autre, le contraindre à tendre l'oreille. Cette faiblesse apparente peut toujours être une ruse pour l'attirer à soi, pour le désarmer en exhibant une vulnérabilité, stratégie qui a fait (et usé) ses preuves. La mise en scène des textes récents de Derrida, leur indéniable impact dramatique — et rappelons que ce sont là les marques spécifiques de la littérature pour lui : la structure formelle, le rythme, la temporalité, la dramatisation interne — doit beaucoup à l'imposition de ce « ton bas » et à la mise en évidence de la fatigue par exemple, réelle et jouée (de manière hyperbolique), comme condition empêchant et permettant à la fois une certaine parole. À l'appui de ce motif, on trouve d'ailleurs dans *La contre-allée* cette indication scénique : « Sur fond gris et en petits caractères, *mimant ou murmurant la confiance désarmée*, quelques lettres ou cartes postales que Jacques Derrida adresse, comme à voix basse, à Catherine Malabou [...] » (CA, [10] ; nous soulignons). On l'entend à nouveau : rien n'est plus et mieux armé qu'un phantasme de désarmement, mais aussi rien n'expose davantage qu'une confiance qu'on croit feinte...

24. *Le secret comme su* : cette approche du secret est clairement liée par Derrida au « désir de littérature » dès « Circonfession » : « [...] le désir de littérature est la circoncision, avec quoi je veux en finir [...], ce qui restera absolument secret dans ce livre, je parle du secret conscient, porté par le su, comme su, et non de l'inconscient, on n'a encore rien dit du secret comme su » (dans Jacques Derrida et Geoffrey Bennington, *Jacques Derrida*, Paris, Seuil, coll. « Les Contemporains », 1991, p. 77. Désormais désigné par le sigle C, suivi du numéro de la page).

secret<sup>25</sup>), ce n'est certes pas un hasard si le souvenir qui commence d'être ébauché dans *Le monolinguisme de l'autre* fait lui aussi l'objet d'une promesse et d'un ajournement. Empruntant comme dans « Un ver à soie » la forme de la « fiction » d'un entretien à plusieurs voix (sans qu'on puisse jamais savoir ou décider qui parle), la scène surgit à la toute fin du livre, au moment où l'une de ces voix en interroge une autre (ou s'interroge elle-même) quant aux « chances de lisibilité d'un tel discours sur l'illisible » (MA, 134) :

— Me promets-tu ainsi un discours sur les secrets encore lisibles de l'illisibilité ? Se trouvera-t-il quelqu'un pour l'entendre encore ?

— Cela aurait ressemblé pour moi, il y a bien longtemps, avec d'autres mots, à un terrifiant jeu d'enfant, inoubliable là-bas, interminable, je l'ai laissé là-bas, je te le raconterai un jour. La voix vivante s'en est voilée, une voix toute jeune, mais elle n'est pas morte. Ce n'est pas un mal. Si un jour elle m'est rendue, j'ai le sentiment que je verrai alors, pour la première fois en réalité, comme après la mort un prisonnier de la caverne, la vérité de ce que j'ai vécu : *elle-même* au-delà de la mémoire comme l'envers caché des ombres, des images, des images d'images, des phantasmes qui ont peuplé chaque instant de ma vie.

Je ne parle pas de la brièveté d'un film enregistré qu'on pourrait revoir (la vie aura été si courte) mais de la chose même.

Au-delà de la mémoire et du temps perdu. Je ne parle même pas d'un dévoilement ultime mais de ce qui sera resté, de tout temps, étranger à la figure voilée, à la figure même du voile. (MA, 135)

Outre le fil invisible qui relie ces deux souvenirs d'enfance, pareillement suspendus « entre la promesse et la terreur » (MA, [136]), pareillement concernés par les effets d'effroi lié au monde familial de l'enfance ou de la demeure natale<sup>26</sup>, à l'expérience « d'“étrangèreté” dans la

25. Derrida souligne l'efficacité de cette « contrebande furtive » : « Au grand jour, bien sûr, c'est la meilleure. L'efficacité de la prestation, la gratification publique de la performance, ne les mettre alors en avant que pour distraire le regard des curieux et se donner le temps d'une jouissance dont ils ne sauront jamais rien. Un alibi vraisemblable en somme, la légitimation de l'inavouable. Cela n'interdit pas le désir furieux de témoigner, de prendre à témoin et de confesser. Mais devant qui ? Et où est le mal ? [...] En attendant, il faut bien crypter la vérité de l'expérience. Fût-ce pour la mettre en lieu sûr. Façon la plus nette de la perdre, répond l'autre. Eh oui [...] » (CA, 40).

26. Est-il besoin de souligner que les souvenirs d'enfance « rapportés » par Derrida sont marqués du sceau de l'*Unheimliche* freudien, de « ce qui devait rester un secret, dans l'ombre, et qui en est sorti », selon la définition de Schelling citée par Freud : l'inquiétante étrangeté « remonte au depuis longtemps connu, depuis longtemps familial » (Sigmund Freud, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, trad. de Bernard Féron, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1985, p. 222, 215). Les souvenirs d'enfance de Derrida, et surtout la domestication apeurée des vers à soie, logent bien à l'enseigne de « ce qui n'appartient pas à la maison et pourtant y demeure ».

domesticité, l'étranger dans le même<sup>27</sup> », pareillement fascinés par « un processus de domestication apeurée, l'assimilation anticipatrice de cet inanticipable tout-autre<sup>28</sup> », comme c'est à l'évidence le cas dans « Un ver à soie », ce qui frappe ici c'est la possibilité qu'il puisse y avoir une filiation secrète entre, d'une part, cette scène non racontée où, à cause d'un événement qu'on suppose traumatique et qui demeure toujours à ce jour ininscriptible, la « voix vivante s'en est voilée » et, d'autre part, la « scène primitive » de l'Enfant aux Vers à soie (comme on dit : l'Homme aux Loups ou l'Homme aux Rats<sup>29</sup>). Dans les deux cas, le dispositif du récit promis/suspendu, impossible à raconter mais qui fait de cette impossibilité même sa force de gravité (comme dans les récits de Blanchot), met en scène un témoin interdit de parole par le secret dont il a reçu la garde (et qui le garde), qui en laisse néanmoins filtrer quelque chose — son empreinte, sa forme en creux, mais sans « contenu » —, en laissant couler juste ce qu'il faut dans un filet de voix, entre ce qui est dit et ce qui est retenu. Le terrifiant jeu d'enfant auquel il est fait allusion mais dont on ne saura rien entretient-il même quelque rapport avec la « scène primitive » elliptiquement évoquée dans « Un ver à soie » ? Rien ne permet de l'affirmer en toute certitude, les « faits » demeurant par trop fantomatiques, spectraux — hormis peut-être justement le voile qui recouvre soudain la voix en ce moment précis où elle commence à raconter le récit juste assez longtemps pour dire qu'il ne sera pas raconté, affectée d'une intensité sourde qui l'abaisse et la presse, la force à se contenir et à se taire, à couper le fil (un fil de soie c'est aussi ce qui tranche et coupe, la gorge ou le sexe indifféremment, la circoncision n'est jamais oubliée dans ces scènes). Mais tout cela peut toujours être, dans l'ordre de la lecture, que pur

27. Jacques Derrida, « Question d'étranger : venue de l'étranger », dans Anne Dufourmantelle invite Jacques Derrida à répondre, *De l'hospitalité*, Paris, Calmann-Lévy, 1997, p. 23.

28. Jacques Derrida, « *No Apocalypse, not now* », dans *Psyché. Invention de l'autre*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1987, p. 370.

29. La psychanalyse, on l'oublie trop souvent, s'est construite sur des histoires de cas où la question du récit était indémêlable du travail analytique. L'oneirographie derridienne, en ajoutant ce « souvenir », s'inscrit dans une série qu'on avait pu croire close ; elle retourne ainsi aux sources mêmes du « savoir » en psychanalyse et réactive la dette contractée par elle à l'endroit de la littérature. Par ailleurs, on peut se demander si ce récit onirique de Derrida ne constitue pas une nouvelle figure du récit de rêve, qui engagerait à repenser de fond en comble les catégories et les modalités narratives sur lesquelles la psychanalyse a cru pouvoir se fonder. L'analyse d'un rêve peut toujours ébranler ce que l'on croit savoir de la psychanalyse : le « rêve » éveillé de Derrida retouche au passage plusieurs concepts majeurs de la psychanalyse, du narcissisme à la différence sexuelle, en passant par le travail de deuil, le phantasme et ladite scène primitive.

phantasme, fugitive figure entrevue, hallucinée<sup>30</sup> presque, pressentiment qui ne saurait faire l'objet d'une démonstration ou s'étayer sur une preuve. La voix soudain est « crue naturelle<sup>31</sup> » (V, 82), *crue* qui croise ici au moins trois sens, le débordement (catastrophe *naturelle* précisément), la croyance et la crudité. Comment ne pas rappeler ici que Derrida fait de ce « vocable cru » le maître-mot, l'incision coupante, sinon la circoncision même, inaugurale, source de la nouvelle voix/voie qu'il cherche à inventer avec la phrase elle-même surabondante et débordante, en crue, de « Circonfession » : tant de « cru » sont portés, emportés dans ce vocable, depuis le « parler cru », le « cru auquel je ne crois pas », la veine et le sang, la croyance, la crédulité, la cruauté, et surtout « ce rêve en moi depuis toujours d'une autre langue, d'une langue toute crue, d'un nom à demi fluide aussi, là comme le sang » (C, 7-8 ; nous soulignons). Mais je laisse tout ce sang/sans/sens, ce nom coupant de la saignature en sa syntaxe impossible dont Derrida a conceptualisé toute la portée théorique (chez Artaud, Blanchot, Celan, et tant d'autres), bien avant de saisir cette veine à cru pour lui-même dans l'écriture autobiographique (« Dès qu'il est saisi, le concept est cuit », lisait-on en quatrième de couverture de « Circonfession »), pour revenir à la crudité du phantasme, à la nudité trop violente, trop transparente de ce qui ne se laisse plus brider et qui produit l'afflux, l'affleurement du sens, la sensation de toucher enfin, peut-être, à la « vérité ».

« Crue naturelle » : en ce moment, en cet instant, la lecture, en tant qu'écoute, franchit elle aussi le pas du témoignage. Quelque chose d'un affect qui ne se laisse ni réprimer ni supprimer traverse dans la voix — l'affect c'est ce qui reste toujours en travers, de travers dans la gorge — et ouvre l'« écluse du verbe et de la voix » qui risque d'être

30. Il y aurait beaucoup à dire ici sur la silhouette, forme à peine figurée de la figure, qui passe à toute vitesse, sans qu'on puisse s'assurer de sa « réalité », dans plusieurs scènes des textes de Derrida. Voir, entre autres, sa réponse récente à Abdesselam Cheddadi au sujet d'une certaine figure politique de l'islam : « La politique implicite de votre discours, toutefois, j'en ai vu par moments passer comme la silhouette, très vite, trop vite, et je dois dire que celle-ci ne m'a pas vraiment et simplement rassuré. Ce n'était sans doute pas votre but et nous ne parlons ni ne pensons toujours, heureusement, pour rassurer les autres. Mais c'était là une silhouette et je veux bien accepter l'hypothèse d'une hallucination ou d'une perception déformée de ma part » (« Fidélité à plus d'un », *Cahiers Intersignes. Rencontre de Rabat avec Jacques Derrida*, « Idiomes, nationalités, déconstructions », n° 13, 1998, p. 230). L'hallucination phantasmatique, ce qu'on croit voir sans en être certain à cause de la fulgurance de la chose entrevue, est étroitement liée à la « phénoménalité », si l'on peut encore la penser en ces termes, de l'événement imprédictible passant outre au « voir » (prévoir, survoir : *Übersehen*).

31. Mots du narrateur qui parle du « devenir-soie d'une soie que je n'aurais jamais crue naturelle [...] ».

emportée par le déferlement imminent du « barrage [qui] menace toujours de céder » (MA, 80). Il faut à cet égard relire de près cet autre « aveu » de Derrida quant à la voix, quant à *sa* voix, dont il écrit dans *Le monolinguisme de l'autre*, après avoir confessé un goût pour une pureté de la diction, un « goût prononcé » pour une certaine prononciation, que sa propre voix l'a toujours fait trembler (« J'ai été le premier à avoir peur de ma voix, comme si elle n'était pas la mienne, et à la contester, voire à la détester » [MA, 80-81]). Là encore, il est nécessaire de citer un peu longuement pour faire entendre l'incidence incalculable de l'intonation, du rythme, du ton justement qui laisse tomber son voile *dans* et *sur* la langue au moment même de décrire ce « parler bas » et la source du tremblement à la fois suscité par la voix et contenu par elle (le tremblement d'ailleurs, remarquons-le, n'appartient en propre ni à la voix ni au sujet, il n'a ni site physiologique ni source, il passe *à travers* et *au travers du corps*) :

Je n'ai cessé d'apprendre, surtout en enseignant, à parler bas, ce qui fut difficile pour un « pied noir » et surtout dans ma famille, mais *à faire que ce parler bas laissât paraître la retenue de ce qui est ainsi retenu, à peine, à grand peine contenu* par l'écluse, une écluse précaire et qui *laisse appréhender* la catastrophe. À chaque passage le pire peut arriver.

[...]

Si j'ai toujours tremblé devant ce que je pourrais dire, ce fut à cause *du ton, au fond, et non du fond*. Et ce que, obscurément, comme malgré moi, je cherche à imprimer, le donnant ou le prêtant aux autres comme à moi-même, à moi comme à l'autre<sup>32</sup>, c'est peut-être un ton. Tout se met en demeure d'une intonation.

Et, plus tôt encore, dans ce qui donne son ton au ton, un rythme. Je crois qu'en tout c'est avec le rythme que je joue le tout pour le tout.

Cela commence donc avant de commencer. (MA, 80-81; nous soulignons)

Dans cet aveu — « aveu d'aveu », vrai ou faux, mimé ou authentique : cela n'a soudain plus aucune importance<sup>33</sup> —, on le sent bien, le ton, comme dans le « vrai » souvenir d'enfance d'« Un ver à soie », emporte la croyance. C'est le ton qui fait la différence, sinon la vérité, qui en décide et la fabrique (quitte à la feinter). Dans les parages du secret, ni

32. On retrouve encore ici l'infléchissement théorique décisif que Derrida imprime à la question du narcissisme.

33. Voir Pierre Alferi, « Un accent de vérité », *Revue des sciences humaines*, « Maurice Blanchot », n° 253, 1999, p. 168 : « Les tons, les accents de vérité convertissent le secret et la subtilité en nuances de nuances, la gravité en acuité [...]. Et le plus troublant [...] ce n'est pas la question sans réponse de l'authenticité, c'est le sentiment que maintenant elle n'a plus aucune importance ».

les faits ni la « réalité », pas même la vérité en fin de compte, ne comptent plus : il suffit d'une intonation, d'un timbre, d'une accentuation quasi inaudible même pour que, soudain, l'inouï se produise, qu'on y croie à la « parole crue » (c'est bien là l'incroyable, l'événement impossible à prévoir ou à calculer) et que le transfert de l'affect — ce qui de l'autre (mais ce peut être soi, cela *devient* soi) fait tressaillir, ébranle et remue (« *stir* », c'est l'anglais qui traduit mieux ici la pulsion) — (se) passe et se transfère de l'un à l'autre, de soi à soi. Et cet événement survient précisément au moment où celui qui parle « plac[e] sur sa voix une écluse<sup>34</sup> » et fait sentir à travers et au travers de ce qu'il dit et tait du secret qu'il porte (sans même le savoir) ce qui le fait trembler, ce qui est sur le point de rompre. Événement d'une « fabuleuse textualité » — il arrive dans la fiction, et seulement là, pour vrai et il n'a, comme la scène primitive du ressouvenir d'enfance, d'autre « existence que par ce qu'on en dit et là où on en parle<sup>35</sup> », sans pouvoir se réduire à un référent réel... Dit autrement encore, l'événement poétique arrive lorsqu'on sent que, sans l'ombre d'un doute, un sujet se jette vraiment à l'eau et s'expose dans sa vulnérabilité, laissant transparaître sa blessure mortelle<sup>36</sup>. Et ce n'est certainement pas l'ironie, la distance auto-dépréciative — les « petits airs de réticence elliptique » (V, 73) dont se moque l'une des voix — qui empêchent alors de savoir — d'un savoir sans voir, sans preuve réelle ni même probable — et d'attester la vérité de cette voix touchée au vif, peut-être mortellement atteinte, en tout cas atténuée d'inquiétante façon, envoiée peut-être par la mort elle-même déjà. Bien au contraire. Comme le suggère Pierre Alferi, c'est bien en définitive le ton, le « point-singularité », la différence d'impression qui « fait événement », c'est l'accent qui « décide immédiatement de la littérature comme telle<sup>37</sup> », c'est lui qui, « audible mais illisible (est-il vraiment illisible toutefois<sup>38</sup> ?) », marque l'entrée en littérature.

34. Catherine Malabou, *La contre-allée*, *op. cit.*, p. 90.

35. Jacques Derrida, « *No Apocalypse, not now* », dans *Psyché. Invention de l'autre*, *op. cit.*, p. 369, 370.

36. Car le poème est à la fois une chance et une catastrophe, comme le figure le hérisson dans « *Che cos'è la poesia ?* » : « Pas de poème sans accident, pas de poème qui ne s'ouvre comme une blessure, mais qui ne soit aussi blessant. Tu appelleras poème une incantation silencieuse, la blessure aphone que de toi je désire apprendre par cœur » (dans Jacques Derrida, *Points de suspension. Entretiens*, choisis et présentés par Elisabeth Weber, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1992, p. 306).

37. Pierre Alferi, « Un accent de vérité », *op. cit.*, p. 167.

38. Catherine Malabou, *La contre-allée*, *op. cit.*, p. 54. « Lorsque l'accent revient, commente Malabou, quand Derrida "s'oublie", le "français pur" se suspend ; lorsque le "français pur" domine, l'accent taraude la mémoire à la manière d'un membre fantôme. L'écluse

Et c'est bien de cela qu'il s'agit dans « Un ver à soie » et, avec une intensité accrue, dans plusieurs textes récents de Derrida : marquer une entrée secrète en littérature, fût-ce en réitérant le refus ou l'impossibilité du récit (l'expérience de l'événement inanticipable passe en effet toujours chez Derrida le récit<sup>39</sup>, il faudra y revenir ailleurs). Or comme il le demande de manière incidente encore, entre parenthèses, dans *Donner la mort* à propos de Iahvé s'adressant à Noé : « [...] mais à qui parle-t-il donc ? en secret ou tout haut ? N'est-ce pas là l'origine de la littérature ? » (*DM*, 198) Posée ainsi sous la forme d'une question (rhétorique ?) sur la hauteur du ton, il semble bien en effet que, pour une part tout au moins, l'origine de la littérature en tant que lieu du secret soit bien liée à cette ininscriptible voix basse, à une tonalité presque inaudible qui accueille l'inouï et s'approche de l'imprédictible<sup>40</sup>, « approché *comme* inapprochable » (*DM*, 80), et même à la voix aphone, « rapportée » (le murmure quasi anonyme et passif qui se laisse faire<sup>41</sup>),

qui permet le passage de l'un l'interdit à l'autre, et la langue refoulée — accent ou pureté — insiste douloureusement comme ce reste que Lacan nomme le “trognon” du langage. Blessure toujours ouverte, qui menace la circulation et du sang et du sens : “À chaque passage, le pire peut arriver”.

39. Dans *La contre-allée*, plutôt que de faire le récit de tout ce qui lui est arrivé, Derrida offre en contrepartie... le récit d'un rêve, comme pour simplifier les choses (!) : « À défaut de récits toujours impossibles et puis le temps et la place vont nous manquer, contentez-vous des rêves de Laguna, comme promis » (*CA*, 272). Ce refus du récit — nié, appelé, donné quand même — était également présent dans *Moscou aller-retour* : « Ce que je voudrais vous proposer sous ce faux-titre, demande-t-il dans le préambule, sera-ce une sorte de récit ? [...] Oui et non. Oui, d'une certaine façon, directement ou indirectement, je ne pourrais pas faire autrement. Non, car sans en être capable, je voudrais éviter les risques de tout récit raisonné. Vous les connaissez aussi bien que moi. C'est d'abord celui de la sélectivité, surtout pour quelqu'un qui n'a jamais su raconter — et c'est mon cas » (Jacques Derrida, *Moscou aller-retour*, Paris, Éditions de l'Aube, coll. « Monde en cours », 1995, p. 15-16 ; nous soulignons). Dans *Donner la mort*, la même interrogation quant au récit revient : « On peut transmettre un secret comme secret demeuré secret, est-ce transmettre ? Est-ce faire une histoire ? » (*DM*, 113). Dans *La contre-allée*, Derrida parle encore de ces « simulacres, chaque fois le surnom chiffré d'expériences qui passent ici le récit » (*CA*, 283). Le récit est impossible : cela ne dispense aucunement de le raconter, cela y oblige même plus sûrement encore.

40. Imprédictible : il faut entendre ici l'impossible à prévoir, mais aussi l'impossible à dire. Et peut-être aussi l'événement qui dicte impérativement au sujet sa loi.

41. Le récit « rapporté » par Derrida dans *La contre-allée* au sujet de la phrase « Maintenant je suis prêt » (sous-entendu : à mourir) : « Je ne me le suis pas dit, je me suis *entendu* le dire, comme un autre à un autre, à la manière d'une citation qui pourtant ne se détachait pas de moi. Je me l'adressais sans trop y croire comme on prête attention à une phrase rapportée — à laquelle autrefois pourtant je n'aurais même pas laissé le passage. [...] Au-dessous de l'avion, je me suis laissé dire, oui, comme un murmure anonyme, je me suis laissé faire à peine semblant de me dire cela, de la part de quelqu'un d'autre, un tiers invisible qui me ressemblait encore trop, sans protestation violente, sans le cri d'incrédulité qui m'aurait soulevé, corps et âme, hier encore » (*CA*, 267). Tout ce passage



sinon aphasique. Seule importe cette « incantation silencieuse » qui passe (on serait tentée de dire : qui est laissée passer, comme à la frontière, par un gardien somnambule) dans la voix blessée, défigurée, à elle-même méconnaissable. Qu'importe d'ailleurs si elle « fait semblant » : elle se ressemble de toute façon si peu, elle se « laisse faire à peine semblant » (CA, 267) comme si elle venait d'un autre, d'un tiers, littéralement rapportée de quelque autre. Qui pourrait tracer la ligne assurant une appropriation ici, même dans l'intériorité apparemment la plus intime de cette voix ? C'est pourtant là qu'arrive la chance du poème, dans une *transversification*<sup>42</sup> inédite qui commande « tout le dedans de la phrase » (CA, 99), lui impulse sa fluidité et sa palpitation, son rythme haletant et essoufflé, qui tient dans la course même de l'écriture en haleine (nous ne pouvons plus douter que nous sommes bien là, dans ce battement, au cœur de l'écrit — et de la Chose). Peut-être n'approche-t-on jamais davantage du désir du poème — le désir et non l'objet : rappelons-nous que le soi/soie secrété par le ver n'est jamais hors de lui, simplement « jeté devant » comme le voudrait l'étymologie du mot « objet » — qu'en cet instant où la voix (mais est-ce encore une voix, celle qui n'a plus ni timbre ni intonation, qui traverse à peine, à grand peine, le mur du son ?) aborde ces régions troublantes où l'on ne sait qui parle et à qui — et qui croire. Comme l'observe d'ailleurs l'une des voix d'« Un ver à soie » : « Quand tu te réfères ainsi à la réalité irréductible d'un événement (hors discours mais non hors texte), je suis vraiment troublé. » Ce à quoi réplique son interlocuteur : « Il ne faut pas croire aux images, surtout quand elles circulent "dans ces régions" ». Il faut surtout se demander quelle autre image, quel autre et quel autre de l'image on interdit alors » (V, 75).

S'il est impossible de savoir faire la différence dans la voix — à savoir si elle protège ou trahit le secret, si elle dit « vrai » ou se parjure en secret, si elle produit des affects « réels » ou des simulacres si parfaitement feints qu'ils laissent transparaître quelque chose du réel même —, si

exigerait un long commentaire, de même que la rupture du récit, encore une fois marquée par des parenthèses où se donne néanmoins à lire l'illisible, dans une écriture trop tremblée sans doute pour être déchiffrable : « (illisible... J'avais griffonné ceci dans l'avion qui n'avait pas encore décollé). J'en suis encore tout étonné, un peu meurtri... » (CA, 267). Là encore, l'événement de la mort laisse une trace (« meurtri »)... et l'efface, secret transmis comme intransmissible.

42. « Il y a vraiment là, dans le détour infini, une autre origine du monde, un secret infranchissable, et la mort en chemin, l'autre le plus irréductible au dedans (pas au-dedans, attention, mais au dedans). Qui nous commande à travers une déviation transversale, transversifiée : le poème du tout autre » (CA, 257).

aucune marque ne nous guide plus en ces parages alors que, de toute évidence, « Il ne suffit pas de savoir la différence, il faut la pouvoir, il faut pouvoir la faire, ou savoir la faire — et faire veut dire ici *marquer*<sup>43</sup> », que faire sinon suivre la voix au dedans d'elle-même, remonter avec elle vers ce point aveugle, ce point de césure, de vie de mort, où tout a commencé avant de commencer et d'où elle s'est frayée un chemin à travers et au travers de tant d'obstacles avant de jouer son va-tout sur une question de rythme, puisque, oui, « Tout se met en demeure d'une intonation ». Et pour entrevoir ce qui, tel le verdict absolument inapprochable et inappropriable qui commande ce récit impossible du « Ver à soie », décide « de tout le dedans de la phrase » jusqu'en son intimité la plus exposée et la plus dangereuse, il faut, comme Derrida lisant au plus près « Savoir », se « rendre à la nécessité même de l'écrit là où il refait silence » (V, 56). Nous sommes bien alors dans la réalisation transfigurée et transversale du rêve — dans un passage à l'acte textuel, qui donne une autre portée à l'expression —, rêve annoncé dans *Le monolinguisme de l'autre* dans lequel l'Enfant aux Vers à soie rêvait déjà d'être écrivain, d'être poète. Dans ce « rêve qui devait commencer alors de se rêver », et qui n'a jamais cessé depuis de commencer jusque dans le souvenir originaire du « Ver à soie » livré dans sa transparence opaque, dans son éblouissante invisibilité, « l'enfant que j'étais mais que je reste encore » (V, 84) se promettait de « lui faire arriver quelque chose, à cette langue<sup>44</sup> ». Cet événement « qui a pour caractéristique essentielle d'être de part en part *fabuleusement textuel*<sup>45</sup> », il arrive effectivement ici, dans la fiction vraie, le fictionnement d'« Un ver à soie » où une voix assourdie, extraordinairement timbrée dans son bruissement murmuré, touche au voile, à tous les voiles les plus sacrés — ceux de l'origine, de la mort, du sanctuaire de l'enfance, du foyer littéraire — et fait chanter « la langue dans sa langue » :

Désir de la faire arriver *ici* en lui faisant arriver quelque chose, [...] l'obligeant alors à parler, elle-même, la langue dans sa langue, autrement. Parler toute seule. Mais pour lui et selon lui, gardant en son corps, elle, l'archive ineffaçable de cet événement : non pas un enfant, nécessairement, mais un tatouage, une forme splendide, cachée sous le vêtement où le sang se mêle à l'encre pour en faire voir de toutes les couleurs. L'archive incarnée

43. Passage extrait de *Schibboleth. Pour Paul Celan*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1986, p. 51, cité dans *La contre-allée*, *op. cit.*, p. 164. C'est Derrida qui souligne.

44. *Le monolinguisme de l'autre*, *op. cit.*, p. 85. C'est Derrida qui souligne.

45. Jacques Derrida, « *No Apocalypse, not now* », dans *Psyché. Inventions de l'autre*, *op. cit.*, p. 369. C'est Derrida qui souligne.

d'une liturgie dont personne ne trahirait le secret. Que personne d'autre en vérité ne pourrait s'approprier. Pas même moi qui serais pourtant dans le secret. (MA, 85-86; c'est Derrida qui souligne)

Refaire silence, toucher en aveugle : comment mieux dire l'opération poétique qui a cours ici ? Savoir se voiler du silence même, ne serait-ce pas l'expérience par excellence du secret littéraire ? L'Enfant qui dévisage ses vers sans visage et sans regard touche à tâtons, dans le noir de l'invisibilité, dans la « nuit blanche » (V, 83), la cécité essentielle de l'acte poétique, son « aveuglement voyant<sup>46</sup> » : « On parle tant qu'on ne voit pas, en tant qu'on ne voit pas : là où et dès qu'on ne voit pas, même si d'autre part on voit. La parole est l'aveugle<sup>47</sup>. » Comme le savait si bien la narratrice de « Savoir » et de manière plus aiguë encore après avoir « perdu » sa myopie, l'œil et l'oreille sont liés, l'écoute a quelque chose à voir avec l'œil : « La joie de l'œil débridé : on entend mieux aussi. Pour entendre il faut bien voir » (V, 18). Derrida dans « Un ver à soie » opère un renversement chiasmatique de cette proposition : pour bien entendre la voix, pour savoir quand elle met ou enlève ses voiles, il faut ne-pas-voir, il faut s'aveugler ou, à défaut, fermer les yeux (« *Shut your eyes and see*<sup>48</sup> », grande leçon joycienne d'*Ulysse*) comme le laissait déjà voir cette scène des amants au téléphone de *La carte postale* : « Ta voix tout à l'heure encore [...], ta voix plus proche que jamais. La chance du téléphone — ne jamais en perdre une occasion —, il nous rend la voix, certains soirs, la nuit surtout, encore mieux quand elle est seule et que l'appareil nous aveugle à tout (je ne sais pas si je t'ai dit que, de plus, souvent je ferme les yeux en te parlant), quand ça passe bien et que le timbre retrouve une sorte de pureté “filtrée” [...]»<sup>49</sup>. Car on ne saurait en douter, c'est précisément au moment où la voix s'abaisse et diminue jusqu'à s'évanouir, perd son grain dans les sables de l'indéfinissable que, contre toute attente et à contretemps, de

46. Jacques Derrida, « Fidélité à plus d'un », *Cahiers Intersignes*, op. cit., p. 240. Sur cette théorie de l'aveuglement, voir *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines* (Paris, Louvre/Réunion des musées nationaux, 1990) où Derrida analyse, à partir de la filiation des grands poètes aveugles (Homère, Milton, Nietzsche, Joyce, Borges, liste à laquelle il ajoute dans *Voiles* le nom de Cixous), le rapport qui lie pour lui cette figure de la cécité à l'acte poétique. Il y revient encore dans « Lettres sur un aveugle. *Punctum caecum* », dans Jacques Derrida et Safaa Fathy, *Tourner les mots. Au bord d'un film*, Paris, Galilée/Arte Éditions, coll. « Incises », 2000. Sur les rapports du film et du livre, voir mon « Point de vue d'aveugle », *Critique*, n° 646, mars 2001, p. 232-247.

47. Jacques Derrida, « Fidélité à plus d'un », *Cahiers Intersignes*, op. cit., p. 240.

48. Jacques Derrida, cité par Safaa Fathy, dans Jacques Derrida et Safaa Fathy, *Tourner les mots*, op. cit., p. 158.

49. Jacques Derrida, « Envois », dans *La carte postale, de Socrate à Freud et au-delà*, Paris, Aubier-Flammarion, coll. « La philosophie en effet », 1980, p. 14-15.

manière tout à fait imprévisible mais non sans appréhension, elle trouve la chance du poème et affecte soudain l'autre, « plus proche que jamais ».

★

Sous la métaphore déjà bien filée (qui montre la corde?) de faire un enfant à la langue, de savoir la faire jouir comme personne avant et de la marquer au corps, sourd une image plus troublante qui la régénère et la travaille de l'intérieur : « [...] non pas un enfant, nécessairement », comme l'écrit Derrida, mais un autre corps écrit, quelque chose de moins détachable ou séparable de soi (l'enfant est, lui, destiné à s'éloigner), quelque chose d'irréremdiablement mêlé, au sang et à l'encre, un tatouage, blessure/cicatrice à fleur de peau mais marquée de l'intérieur, incisée de manière ineffaçable, indélébile (quoique le laser, comme pour la myopie, puisse désormais (re)faire l'impossible, rendre la peau quasi intacte...). Il y aurait beaucoup à dire sur ce qui arrive à la peau dans l'œuvre de Derrida, de la peau-prépuce volée et transformée en immense tente et toile d'écriture comme l'a récemment suggéré Hélène Cixous dans son beau *Portrait de Jacques Derrida en Jeune Saint Juif*<sup>50</sup>, à cet aveu de « Circonfession » : « [...] je me démasque et desquame en lisant sagement les autres comme un ange, je me fouille jusqu'au sang, mais en eux, pour ne pas vous faire peur, vous endetter auprès d'eux, non de moi [...] » (C, 222-223) ; à la peau comme zone frontalière, lieu de passage entre auto-immunité et auto-affection sujette à tous les virus et intrus, à l'escarre, blessure incicatrisable, sans parler de la peau-papier<sup>51</sup> (je ne rappellerai ici que cette image si forte convoquée à propos des rapports entre fiction et témoignage dans *Demeure*, où il écrit que l'« essentiel du message testimonial [...] passe dans le sang de la réalité à travers l'épiderme de la fiction<sup>52</sup> »)...

Il rêve donc dans *Le monolinguisme de l'autre* et dans « Un ver à soie » d'un tatouage tracé sur le corps de la langue, à la fois un signe secret, un sceau crypté pour le regard qui s'y pose de l'extérieur, et un signe cependant donné à la vue, « forme splendide » qui, comme le ver à soie,

50. Hélène Cixous, *Portrait de Jacques Derrida en Jeune Saint Juif*, Paris, Galilée, coll. « Lignes fictives », 2001.

51. Voir l'entretien accordé par Jacques Derrida à Marc Guillaume et Daniel Bougnoux, « Le papier ou moi, vous savez... », *Cahiers de médiologie*, « Pouvoirs du papier », n° 4, 1997 (repris dans *Papier Machine*) et « Le ruban de machine à écrire. *Limited Ink II* », dans *Papier Machine*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2001.

52. Jacques Derrida, *Demeure. Maurice Blanchot*, Paris, Galilée, coll. « Incises », 1998, p. 76.

défait toutes les oppositions entre dedans et dehors, surface et profondeur, privé et public, intimité et extériorité, qui ne déchiffre rien mais est le « chiffre de l'indéchiffable » même (Blanchot). Le phantasme ne serait donc pas tant, ou en tout cas pas seulement de séduire la langue, de gré ou de force, pour lui imprimer un ton, un rythme, mais de laisser venir du dedans, dans un « sang inconnu, rouge presque noir » (V, 85) qui va percer la peau, un autre corps, autrement étranger. « Un ver à soie » produit en effet, sans le mettre complètement au jour, un autre genre de corps, moins « naturel » que l'enfant, une substance vivante qui ne se sépare pas de soi, même quand, apparemment encore, elle « laisse tomber l'ancien corps comme une écorce trouée » (V, 85) et ouvre le passage à une infigurable figure, qui laisse passer la lumière mais sans qu'on puisse encore distinguer les contours de ce corps nouveau, transfiguré. Le phantasme du « Ver à soie », ce n'est donc pas tant de faire un enfant à la langue, que de s'en faire l'Enfant, c'est-à-dire d'apprendre comment enfanter à son tour, au propre comme au figuré (c'est indémêlable de toute façon) : « Et ce "travail" comme on dit aussi en anglais pour "childbirth", remarque ailleurs Derrida au sujet du travail du rêve, il ressemble à une sorte de labeur d'accouchement. D'où, peut-être, une sorte de régénérescence, malgré l'extrême fatigue » (CA, 25).

Accoucher de soi : voilà bien, en apparence et en transparence, le phantasme mis à l'œuvre dans la longue phrase, dévidée sur son fil de soie, de ce souvenir d'enfance. Singulière expérience de naissance que cette patiente venue à soi de soi (dans une note, Derrida cite un passage d'un texte alors encore inédit en français intitulé « Le toucher », qui éclaire la patiente passivité de l'Enfant aux Vers à soie : « J'essayais alors de m'expliquer, avec une patience prête pour l'infini, le temps de l'expérience même » [V, 37]). Au terme de cette « expérimentatio[n] auto-psychanalytiku[e] sauvag[e] » (CA, 25), il sera toujours impossible de savoir si cet accouchement du ver en papillon en est un de (re)naissance ou de mort, impossible de décider quel sera le verdict, de vie de mort (s'agit-il de commencement ou d'apocalypse?), « quand j'arriverai au bout de cette phrase qui semble porter la mort qui la porte » (C, 44); impossible de voir sur quoi ou sur qui s'ouvre cette matrice « à travers la simplicité retrouvée » d'une « nouvelle PHRASE » (C, 110), autrement fluide, autrement coupée/liée<sup>53</sup>, faite et défaite, qui

53. « (Il s'agit donc toujours pour nous de penser comment la coupure peut nouer un lien ou, inversement, comment la liaison peut être l'interruption même...) » (Jacques Derrida, *Résistances — de la psychanalyse*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1996, p. 27).

demeure « par essence, par force, non saturable, non suturable, invulnérable, donc seulement extensible et transformable, toujours inachevée » (C, 36). Mais l'essentiel tient bien à l'intonation, à l'inspiration du souffle, à l'ampleur de ce qui prend voile et s'envole, à la manière de lier le corps et le dire dans une syntaxe ébranlante, qui fait trembler le concept même d'expérience et de témoignage en son fond. « [...] or si je n'invente pas une nouvelle langue, écrivait Derrida à propos de "Circonfession", [...] je manque ce livre, ce qui ne veut pas dire qu'il faut commencer par là, au contraire, il faut se traîner dans la vieille syntaxe, s'entraîner avec toi lecteur vers un idiome qui à la fin serait intraduisible en retour dans la langue des commencements, apprendre une langue inconnue [...] » (C, 111). C'est cette incantation de la voix, fût-elle aphone ou silencieuse, qui se cherche à l'aveugle, dans le froissement soyeux des plis et replis secrets d'une phrase qui, justement, n'« accouche » pas. Mais est-ce si sûr ? S'il fallait, en tirant sur le fil d'un seul mot « voile » défaire tout le tissu de la culture, traverser la mémoire et la langue, si cette immense trajectoire en ellipse devait être retracée, à l'endroit et dans sa trame, n'était-ce pas pour pouvoir ensuite être trouvé<sup>54</sup> par un autre mot, « véraison », véritable constellation à son tour : « À l'instant je découvre le plus beau, la plus belle, qui me cherchait depuis le début : *véraison* » (V, 85). À assumer le vocable « voile », le mot et la chose, aussi complètement, aussi crûment jusqu'en son ultime effacement peut-être (car il y a bien ici aussi une tentation suicidaire, dont nous n'avons rien dit, ou si peu), surgit en contrepoint, comme le don imprévu de la langue elle-même, le mot « véraison » qui porte en lui tant d'inflexions, les unes évidentes, les autres dissimulées, qu'il apparaît bien comme la création même de ce texte, l'accomplissement de son mouvement en un noyau (un grain) atomisé, mot rébus propre à faire rêver à son tour, depuis le ver qui s'y trouve reproduit, la vérité qui s'y décline si proche du *veridictum* du verdict, l'offrande d'une oraison, la *ratio* touchant à une autre déraison<sup>55</sup>, sans oublier la variation

54. On pense ici aux propos d'Edmond Jabès qui écrit de l'indicible qu'il « n'est pas ce qui ne peut être dit, mais, au contraire, ce qui a été si intimement, si *totalemment* dit qu'il ne dit plus que cette intimité, cette totalité indicibles » (sans titre, dans *L'interdit de la représentation. Colloque de Montpellier 1981*, Paris, Seuil, 1984, p. 15), propos qui pourraient être rapprochés du secret derridien que l'écriture ne cherche pas à percer en vain pour le réduire, mais au contraire pour le garder et lui survivre.

55. « Ni raison, ni oraison, ni déraison mais rimant avec tous trois et ouvrant brèche dans le paradigme de la *ratio*, le mot véraison, qui commence comme ver et vérité, comme un ver dans la vérité... » (Mireille Calle-Gruber, « Le fil de soie », dans Marie-Louise Mallet (dir.), *L'animal autobiographique*, op. cit., p. 83).

d'une esthétique musicale de l'atténuation, de ses intervalles et de ses scansions, diminués à l'infini... Mais surtout la véraison, le mot et la chose, le vocable même, est peut-être le mot de passe secret du texte : elle figure très exactement, explicitement et *sans le dire*, le moment de décision, le point de chute irréversible du verdict, puisqu'elle désigne le moment où « La baie [du vin] recommence à grossir, le grain devient translucide dans les cépages blancs, rouge dans les cépages noirs » (V, 85). La véraison marque, comme le ver, une transformation, une initiation, une mort/résurrection puisqu'elle appartient au temps de la maturation et de la séparation, quand le grain de raisin mûrissant sera bientôt prêt à être sacrifié et transfiguré en vin, autre fluide sanguin, « rouge presque noir » et non sans l'éternelle résonance christique et autobiographique (*Ecce Homo...*). Mais c'est par sa fruition poétique qu'elle nous importe surtout. Le mot porte également une toute nouvelle expérience du voir comme savoir, qui passe presque inaperçue dans la dramatisation de la venue au jour imminente du secret verdict<sup>56</sup> : c'est en effet sa translucidité — magnifique mot entre le propre et le figuré, entre la pensée et la perception, entre la lucidité et la transe, entre la clarté et l'au-delà du voir — qui donne au « Ver à soie » sa qualité si singulière, sa manière de filtrer, de laisser passer (et lire) la lumière sans tout élucider...

★

Poursuivant une réflexion sur l'autobiographique qui est indissociable d'une passion pour la littérature (« Toute philosophie n'est qu'une autobiographie », disait Nietzsche), Derrida franchit dans « Un ver à soie » un nouveau seuil : tout comme dans *La carte postale* et « Circonfession », *Mémoires d'aveugle* ou *Le monolinguisme de l'autre*, entre autres textes, où il jouait d'audace avec les apories de la spéculativité autobiographique, les figures de l'aveu et de la confession, ce fragment d'« Un ver à soie », « *experiment* » appliqué à soi, expérimentation périlleuse tendue sur fil (ou filet) de voix, lui-même petite peau textuelle plus grande que le texte dont il se détache (mue en abyme de la voix de

56. Secret verdict : sur quel mot fera-t-on passer, ou peser l'accent tonique ? Façon de laisser entendre à nouveau comme la différence *se fait* entre eux sans se donner à voir, comme elle glisse silencieusement de voir à lire, tout comme la différence sexuelle (voir, à ce sujet, Jacques Derrida, « Fourmis », dans *Lectures de la différence sexuelle*, Paris, Des femmes, 1994, p. 95). Et puis, tout compte fait, y a-t-il une différence entre le secret et le verdict ? L'un et l'autre n'échangeraient-ils pas sans arrêt leurs propriétés, comme dans la formule du *schibboleth* « Tout autre est tout autre » (*DM*, 98) ?

l'enfant, comme du ver en bombyx<sup>57</sup>) marque bien une entrée dans la littérature<sup>58</sup> ou, plus précisément, dans ce que Derrida appelle lui-même ailleurs la « fiction de type littéraire » (*DM*, 170), c'est-à-dire ce qui s'avance « à la façon d'une œuvre d'art, peut-être en faisant semblant d'être une fiction<sup>59</sup> » — au-delà de toute preuve et de toute certitude. Sans voir ni savoir.

57. Il n'est jusqu'au nom de l'animal élu qui demeure menaçant, à l'image de ces espions chargés de mission, auxquels Derrida aime parfois s'identifier, et qui portent à leur insu même une bombe qui peut exploser à tout moment. Bombyx-bombe transporteur d'un verdict de mort, à contretemps, à retardement, mais aussi bombyx-ventre gravide, comme cet « enfant dans le ventre, j'entends son cœur », écrit Derrida dans *La contre-allée* (*CA*, 21), et dont le battement, à bien écouter, n'est guère plus rassurant que l'autre...

58. Entrée dans la littérature comme espace sacré du secret (comment ne pas penser que la boîte à chaussures des vers est aussi une maison — ce motif de l'hospitalité est essentiel ici —, un sanctuaire, une manière de tabernacle?), qui ne manque pas de questionner la littérature dans son « essence » (s'il y en a), et qui reste sur la limite, « entre la littérature et son autre, la fiction, le possible, le réel et l'impossible » (Jacques Derrida, « H.C. pour la vie, c'est à dire », dans Mireille Calle-Gruber (dir.), *Hélène Cixous. Croisées d'une œuvre*, *op. cit.*, p. 33). Là où quelque chose arrive, « Qui, littéraire de part en part, passe aussi la littérature, comme il passe aussi l'autobiographie » (*ibid.*, p. 21).

59. Jacques Derrida, *Demeure*, *op. cit.*, p. 53. C'est l'auteur qui souligne.