

## L'art du contretemps

*Demeure, Athènes* de Jacques Derrida. Photographies de Jean-François Bonhomme, Galilée, « Écritures/Figures », 2009, 62 p.

Ginette Michaud

Numéro 228, septembre–octobre 2009

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1952ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

### Éditeur(s)

Spirale magazine culturel inc.

### ISSN

0225-9044 (imprimé)

1923-3213 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

### Citer cet article

Michaud, G. (2009). L'art du contretemps / *Demeure, Athènes* de Jacques Derrida. Photographies de Jean-François Bonhomme, Galilée, « Écritures/Figures », 2009, 62 p. *Spirale*, (228), 81–84.

# L'art du contretemps

**DEMEURE, ATHÈNES de Jacques Derrida**

Photographies de Jean-François Bonhomme, Galilée, « Écritures/Figures », 2009, 62 p.

par GINETTE MICHAUD

Ce qui aura fait événement depuis trente ans ? Ce qui s'annonçait, se promettait, et qui aura, selon la logique rétrospective du futur antérieur qui commande l'exercice du rétroviseur que nous pratiquons ici (non sans une certaine pré-visibilité *maintenant* un peu futile), fait événement de pensée, événement *dans* la pensée, c'est-à-dire l'ouvrant et la tournant vers un avenir où tout ne serait pas déjà joué d'avance (comme dans tant de ces livres que nous avons déjà lus et anticipés dès la première ligne...) ? Eh bien, sans surprise, ce sera pour moi *De la grammatologie*, le tout premier livre de Jacques Derrida qui me fut donné à lire — lait de la lecture primitive et legs déjà — dès mon premier cours à l'Université : c'était un cours de Christie McDonald (à qui je veux rendre hommage pour son audace et sa confiance dans notre potentiel, à venir aussi, de lecteurs ès lettres en herbe), et le texte à l'étude était le passage fameux (mais encore inconnu de nous, apprentis lecteurs encore si perversément innocents) des *Confessions* de Rousseau, l'épisode du ruban volé bien sûr, et nous lisions, oui, en même temps — mais était-ce le même temps ? c'est bien de cet écart qu'il s'agit — *De la grammatologie*, sans rien y comprendre (première grande leçon de lecture : perte de maîtrise), mais en pressentant tout de même avec quelque exactitude ce qui formerait, *donnerait forme* à l'avenir de notre lecture. Et cette scène, ce comprendre sans comprendre, qui misait déjà sur l'après-coup sans le savoir, fut bien, en effet, un événement qui prit toute sa mesure en traversant le temps, dans les trente (presque quarante...) ans qui ont suivi.

Savais-je alors ce que la pensée de Derrida serait pour moi ? Non, et

pourtant, oui, et même infiniment. *De la grammatologie* fut, est et sera resté ce choc de lecture : énigmatique, inaccessible, indéchiffrable, celui qui m'apprit le plus en s'inscrivant en moi comme ce que jamais je n'arriverais à savoir (je ne parle pas de la « thèse » bien sûr, que je saisis bien un peu, mais de l'essentiel de *cette* écriture, qui m'échappa lors de ma première lecture et qui m'échappe toujours, formant ainsi le fond de mon attachement à cette pensée, résistant admirablement à toute prise et me pliant à elle). De manière plus précise, tel un de ces innombrables *punctum* dans cet immense corpus, je pourrais aussi évoquer comme instant décisif ce passage dans *De la grammatologie*, déployé ensuite dans cette note célèbre de « Freud et la scène de l'écriture » (*L'écriture et la différence*) puis dans *Résistances — de la psychanalyse et États d'âme de la psychanalyse*, où Derrida accorde à la psychanalyse cette concession majeure, qui change et emporte tout des rapports entre psychanalyse et philosophie, soit la reconnaissance de l'après-coup qui lui donne du coup (en effet !) une avance indépassable sur la tradition métaphysique dont elle reste pourtant l'héritière. On trouve là l'une des leçons les plus magistrales de Derrida : le contretemps, la *Nachträglichkeit*, par définition et par destination, suspend, pour ne pas dire interrompt et ruine toute idée de contemporanéité supposée. Et ce dérangement du temps (« *The time is out of joint* » de Hamlet), Derrida en tirera tout aussi immédiatement la portée politique : l'après-coup dérange l'ordre du temps, il ouvre d'une césure le cours de l'histoire, sa succession prétendue linéaire, il marque d'une pierre d'achoppement, il *contre* le présent du contemporain, « *en nous alertant sur le fait qu'un présent ne se ras-*

*semble pas* » (*Marx en jeu*). En 1980 déjà, dans « Les morts de Roland Barthes », Derrida écrivait ceci, qui n'a rien perdu de sa nécessaire (in)actualité critique : « *Comment croire au contemporain ? Tels qui semblent appartenir à la même époque, délimitée en termes de datation historique ou d'horizon social, etc., il serait facile de montrer que leurs temps restent infiniment hétérogènes et à vrai dire sans rapport. On peut y être très sensible mais simultanément, sur une autre portée, tenir aussi à un être-ensemble qu'aucune différence, aucun différend ne peut menacer. Cet être-ensemble ne se répartit pas de façon homogène dans notre expérience. Il y a des nœuds, des points de grande condensation, des lieux de forte évaluation, des trajets virtuellement inévitables de décision ou d'interprétation. La loi semble s'y produire. L'être-ensemble s'y réfère et s'y reconnaît, même s'il ne s'y constitue pas.* »

Le contemporain, l'« actualité », est donc l'illusion phénoménale qui exige une inlassable analyse, et donc « déconstruction » ; il n'est pas synchronie, mais anachronie, dyschronie et, en lui, dans ce présent sans présent, des temps hétérogènes, discontinus, désarticulés se pressent. Cette avancée derridienne nous est précieuse chaque fois que l'on cherche à nous faire croire que le contemporain — le monde de la mondialisation, par exemple — est la forme unique et inéluctable de « l'homogénéisation, de l'homogénéité, qui tentent d'imposer le même ordre et donc la même contemporanéité » à tous, même si, à l'évidence, « *[I]es hommes et les cultures vivent des temps différents* » et que « *ces temps ne s'ajoutent pas* » (*Marx en jeu*). Autrement dit, le temps — toute l'œuvre de Jacques Derrida

aura en un sens pris le temps de déployer cet énoncé — « *n'appartient pas au temps* », et un temps dit *contemporain*, ce phantasme d'un « *temps qui serait le nôtre, et seulement le nôtre* » au présent, serait justement « *tout sauf contemporain*. Tout — *sauf propre à son propre temps* » (*Politiques de l'amitié*). Sans avoir le temps (pardon du mauvais jeu de mots...) de rappeler ici cette axiomatique avec l'exactitude qui s'imposerait, je soulignerai seulement que l'inter ruption qui fait irruption dans cette catégorie fait signe en direction de ce qui, dans le temps désajointé, ne pourra jamais se présenter en tant que tel : le contemporain, c'est ce qui n'est présent « *ni avec l'autre ni avec lui-même* » — « *Où se trouver soi-même ? Avec qui ? Le contemporain de qui ? Qui est le contemporain ?* » (*Politiques de l'amitié*), demande encore Derrida —, c'est surtout ce qui « *provient de ce qui, par essence, n'est pas encore venu, encore moins venu, et qui donc reste à venir. Le passage de ce temps du présent vient de l'avenir pour aller vers le passé, vers l'aller de l'en allé* » (*Spectres de Marx*). A-t-on assez remarqué que cette réflexion sur la disjonction du temps — « *la disjonction dans la présence même du présent, cette sorte de non-contemporanéité du temps présent à lui-même (cette intempestivité ou cette anachronie radicales à partir desquelles nous essaierons ici de penser le fantôme)* » — croisait alors dans *Spectres de Marx* non seulement la question de la justice, c'est-à-dire de ce qui revient à donner au-delà de la dette et du devoir (ce « *Nous nous devons à la mort* » si présent dans *Demeure, Athènes*, dont je parlerai dans un instant), mais aussi le cœur même de l'expérience poétique — et qui forme pour moi l'essentiel de toute pensée politique ? Dans une note du second Volume du *Séminaire La*





Valérie Blass, **L'homme paille**, 2008  
Jute, mousse cube, mannequin, tête égyptienne, 122 x 99 x 114 cm.  
Collection de l'artiste.  
Photo : Richard-Max Tremblay. Avec l'aimable autorisation  
de Parisian Laundry, Montréal.

*bête et le souverain* (à paraître en janvier 2010), Derrida souligne encore cette « révolution poétique du politique », alliance sans laquelle nulle révolution politique digne de ce nom ne peut advenir. Dans « Contresignature », commentant un passage de *L'ennemi déclaré* de Jean Genet, il écrit : « Autrement dit, pour faire la révolution, il faut changer le langage, le lexique et la grammaire. Pas de vraie révolution sans ce changement. »

Et dans cette révolution qui donne un tour de plus au concept même de révolution, il s'agit bien de rendre la parole, et non de la prendre, surtout à celui et à ceux qui ne sont plus là pour la prendre et en ce sens, « [l']art du contretemps c'est aussi un art du politique, un art du théâtral, l'art de donner la parole à contretemps à ceux, par les temps qui courent, qui n'ont pas droit à la parole » (Marx en jeu). Et il y aurait, il y a toujours là, incessamment, une analyse sans doute interminable à mener au titre de la responsabilité et du témoignage poétique, de l'assignation de l'intransmissible pourtant transmis depuis et devant le poème : dans le poème, là où il parle soudain de lui-même, selon la double portée,

simultanée, de cette expression si bien soupesée par Derrida dans *Béliers* (« Le poème encore parle de lui-même, certes, mais sans autotélie ni autosuffisance »), proposition touchant à la souveraineté poétique qui se joue dans ce point de « renverse » du poème (Celan). Car il faut suivre le poème aussi loin que possible, jusqu'à ce point, sans doute insituable, peut-être intenable et indétenable, où l'autotélie, l'autoréférence ne seraient plus seulement ou simplement souveraineté ni retour, réflexivité sur soi, mais toujours déjà « l'envoi de soi au devant de soi-même », souveraineté déposée — donc confiée à l'autre, à ce que « l'Autre a de plus proprement sien : son temps », pour citer *Le méridien* de Celan — dès que fondée, souveraineté sans souveraineté, sans pouvoir mais pas sans force : c'est sur cette limite ténue entre souveraineté (toute-puissante) et souveraineté (sans pouvoir), limite toujours passible d'être passée discrètement, furtivement, dans le poème, que tout se rejoue autre-

ment et qu'une souveraineté autre, autre chose que la souveraineté, commence à se faire entendre, fût-ce en silence et en passant le langage même...

• • •

Dans *Demeure, Athènes*, essai paru en 1996 aux éditions Olkos et devenu depuis introuvable et qui reparaît maintenant aux éditions Galilée, une phrase vint surprendre Jacques Derrida « dans la lumière », un instantané qui le prit en photo, lui, « le 3 juillet dernier, vers midi », heure nietzschéenne par excellence, et lui donna le désir de la pétrifier à son tour, et quand je dis « pétrifier », c'est littéralement qu'il faut entendre l'expression puisqu'il dit avoir eu le désir de la graver aussitôt dans la pierre (cela anticipait-il d'une certaine façon obscure déjà tout ce qu'il allait développer, tel un négatif, dans son dernier *Séminaire La bête et le souverain* autour de la triple thèse de Heidegger portant sur la pierre, supposée être selon ce dernier *weltlos*, privée de monde?).

Cette sentence qui lui est dictée, « Nous nous devons à la mort », « parole tombée en arrêt », « oracle de silence », donne lieu à une méditation sur l'image photographique, qui accompagne d'abord une série de photographies de Jean-François Bonhomme (ceux qui les ont connues dans le format de l'édition antérieure regretteront de les retrouver ici plus réduites et surtout disposées dans des cahiers, économie oblige sans doute, alors que le rapport texte/image était, dans l'édition originale, plus serré et surtout ponctué autrement en raison du format varié des photos), mais qui ouvre aussi, bien au-delà de ce commentaire, sur la « monumentalité spectrale », « la mémoire dans la figure de la ruine », le deuil porté « en effigie » dans toute photographie, réflexion très proche de celle menée par Derrida sur l'autoportrait en ruine dans *Mémoires d'aveugle* (1990). Cette série d'ekphrasei mise

à son tour sur l'idée d'instantané, de « gros plans discontinus » (Derrida reprend ici la proposition théorique si fine de Benjamin concernant l'agrandissement, qui est non pas seulement changement de perception mais plus encore changement de la chose même, donnant accès en elle « à un autre espace, à un temps hétérogène<sup>1</sup> ») ou de « négatifs en attente de leur développement ». Ces vingt « clichés » comme il les nomme ironiquement (pierres blanches plutôt, posées sur la tombe immatérielle de Socrate, incorporée dans la lumière du jour même, la plus solaire qui soit, celle d'Athènes) sont l'occasion, seize ans après son essai « Les morts de Roland Barthes », d'une réflexion — qui est déjà elle-même une prise de vue photographique — sur l'image photographique et sa manière de laisser se croiser en elle plus d'une mort (au moins « trois « présences » de la disparition, trois phénomènes de l'être "disparu" ») et, au-delà de l'image même, sur le voir (le « ne-pas-voir » plutôt, la lumière et l'ombre), réflexion dans laquelle Derrida approfondit l'analyse de l'expérience endeuillée à l'œuvre à même l'image, la spectralité, le phantasma, le fantôme étant chaque fois ce qui retient son attention : « Une reconnaissance de dette auprès de la mort est signée par tout ce qui réfléchit, dans l'acte photographique aussi bien que dans la structure du photogramme. »

Car, au-delà de cette réflexion elle-même, c'est la mise en abyme de toute la philosophie comme dispositif photographique qui vient ici surprendre le lecteur dans cette lecture de la lumière, *skiagraphie* elle-même éblouissante, Derrida demandant dans une parenthèse : « Au fait, qu'est-ce que Platon ou Heidegger auraient pensé de l'obturateur, de ce qu'on appelle ainsi, depuis 1868, dans le code de la photographie ? L'auraient-ils même pensé, ce dispositif qui permet de calculer la traversée de la lumière, l'impression du subjectile sensible — et le retard du

Kim Dorland, **Her #6**, 2008  
Huile, acrylique et peinture en aérosol sur bois, 243,8 x 182,8 cm.  
Collection de Debora Scott.









"moment voulu"? » Et voilà bien l'autre nom du contretemps, le « *sero te amari* » du deuil mélancolique aussi, qui fascine tant Derrida : « *la figure archaïque de ce dispositif-retard* » où, avec chaque prise, toujours « *la chose même manquait à ce négatif original* ». Le cœur de cet essai loge dans cette question : « *Pourquoi ai-je attendu si longtemps pour me rendre à la Grèce ? Si tard dans la vie ?* », question que vient doubler celle de la scène de la mort de Socrate attendant encore, pour un intervalle indéterminé, le verdict (verdict annonçant déjà celui dont il sera question dans « *Un ver à soie* ») qui lui arrivera depuis la pointe du cap Sounion. Dans les deux cas, c'est ce retardement — « *l'intervalle plein d'une durée, un espace incessant du temps, on dit parfois aussi l'éternité* » — qui donne au temps une possibilité autre : « *Mais un retard, désormais, toujours je l'aime comme ce qui me donne le plus à penser, plus que l'instant présent, plus que l'avenir ou que l'éternité, un retard avant le temps même. Penser l'à-présent du*

*maintenant (présent, passé ou à venir), repenser l'instantané à partir du retard et non l'inverse. Retard n'est pas le mot juste, en vérité, un retard n'existe pas à proprement parler. Cela jamais ne sera, ni un sujet ni un objet, le retard. Ce que je cultiverais plutôt, ce serait le retardement à demeure, le processus chronodissymétrique du moratoire, le délai qui taille son calcul dans l'incalculable.* »

« *Nous nous devons à la mort* » : cette phrase intraduisible lève en Derrida une protestation vive contre la grande tradition philosophique post-socratique de l'être-pour-la-mort, qui trouve dans *Demeure*, Athènes des pages vibrantes d'insoumission : « *Contre la dette, contre ce devoir, contre cette culpabilité, et cette peur des morts, peut-être, un "nous" peut protester (ce n'est pas nécessairement moi, ni un moi), nous pourrions protester innocemment de notre innocence, un nous protesterait contre l'autre. Nous nous devons à la mort, il y a bien un nous, le second qui se doit*

*ainsi, mais nous, en premier lieu, non, le premier nous qui regarde, observe et photographie l'autre, et qui parle ici, c'est un vivant innocent qui à jamais ignore la mort : en ce nous nous sommes infinis, voilà ce que j'aurais pu vouloir déclarer à mes amis. Nous sommes infinis, donc soyons infinis, éternellement.* » Ce « nous » — mot rarement convoqué par Derrida, tout comme celui de « communauté », qu'il n'aimait pas — porte aussi une injonction politique, celle d'une politique de l'amitié sans défaut. Toujours non arrivée, elle est néanmoins archivée, impressionnée ici pour tous les temps à venir, « *du point de vue d'un retard qui s'emporte à gagner le temps de vitesse* ». Une telle lettre envoyée à la vitesse de la lumière arrive toujours à point nommé.

• • •

Le contretemps, donc, qui, bien entendu, est le temps de l'« inconscient » et de ce qui nous arrive, quand quelque chose, enfin, fait événement. Lors de la fondation de

sa revue justement nommée *Contretemps*, René Major donnait la définition de cette « *Outre mesure* », qui est celle de la déconstruction, de la psychanalyse, de la pensée et de l'écriture dans leur inactualité même : « *Rien n'arrive à temps pour le désir. Rien n'arrive sans retard, sans détour. Le retard est originel. Le contretemps, essentiel. Il ressortit à un autre temps que celui du calcul. Il est déterminé par une autre temporalité ou par une a-temporalité. Il survient en anticipation ou dans l'après coup. Pour cette autre temporalité, et contrairement à celle qu'il traverse à contre-courant, le contre-temps arrive toujours à temps. Juste à temps. Comme de juste. Pour dire le contraire ou autre chose que prétendent dire la temporalité de la conscience ou la conscience du temps* » (*Contretemps*, n° 1, hiver 1995). ●

1. Jacques Derrida, « Le cinéma et ses fantômes. Entretien avec Antoine de Baecque et Thierry Jousse », *Cahiers du cinéma*, avril 2001, p. 85.

Patrick Bernatchez, *Solstice 01, Chrysalides*, 2006

Acrylique et résine sur acrylique miroir, 183 x 244 cm. Collection privée. Photo : Patrick Altman. Avec l'aimable autorisation du Musée national des beaux-arts du Québec.

