

OBLIQUITÉ DE LA LITTÉRATURE CHEZ JACQUES DERRIDA

ALFANDARY, ISABELLE

Université de Paris 3 – Sorbonne Nouvelle

1. « Hors de ses gonds » est l'expression qui revient à plusieurs reprises sous la plume de Jacques Derrida pour se rapporter toujours à son intertexte shakespearien. J'en citerai une instance, *passim*, tirée de *Politique de l'amitié*, où il est question de la réciprocité pensée sur le mode de l'ajointement, la conjonction de l'un à l'autre, la jonction, l'accord entre les deux:

Cela arrive non seulement aux deux, au deux des deux, ni seulement aux deux comme l'un et l'autre ou comme l'un ou l'autre, mais au(x) deux comme l'un l'autre. Cela leur est enjoint avec la violence sans violence d'une loi qui les assigne l'un à l'autre, les promet, les recommande, les ajuste l'un à l'autre, comme l'un l'autre. [...] La justice d'une loi ou d'un commandement assigne l'ajustement de deux êtres dans l'harmonie du *phileîn*. Cette justice a déjà parlé dans la correspondance ou la promesse du *phileîn*, aimance avant toute distinction entre l'amour et l'amitié, avant toute distinction aristotélécienne, ajouterai-je, entre les trois types de *philia*. (Sans cet ajustement, les choses sont disjointes, hors de leur gond, *aus den Fugen*, *aus der Fuge*, comme dira *La Parole d'Anaximandre* dans ces mots qui traduiraient le « *out of joint* » d'Hamlet¹).

2. *Out of joint* : ce vers, l'un des plus célèbres de la littérature anglaise et sans doute par extension de la littérature en langue anglaise quand on sait le caractère séminal de la langue de Shakespeare pour les lettres anglophones, cette métaphore qui a d'ailleurs viré à la catachrèse (hors de ses gonds) est tiré de la scène V de l'acte I de *Hamlet* qui réunit, qui con-joint dans une co-présence impossible que seule la scène, seul le plateau rendent possible, le fantôme du père et le fils du roi. Scène d'apparition du spectre du père mort, scène de révélation d'un double secret auquel répond le serment filial : c'est dans cette scène que le roi défunt révèle à son fils le meurtre odieux dont il a été la victime et l'enjoint à le venger. La scène finit par trois vers du personnage éponyme qui appelle ses camarades Horatio et Marcellus à le rejoindre et à le suivre, Marcellus et Horatio, compagnons au secret, qui ont juré au spectre du père de garder le secret de son apparition et de venger son destin funeste: « The time is out of joint. O cursed spite, / That ever was I born to set it right. Nay, come, let's go together² ».

¹ J. Derrida, *Politique de l'Amitié*, 373.

² W. Shakespeare, *Hamlet*, 228.

3. Dans *Spectres de Marx*, Derrida cite, en anglais dans le texte, les mots d'Hamlet et lie dans une note *passim*, – je souligne cet adverbe qui se trouve dans la note, et je le relève car il me semble que l'obliquité a à voir avec la dimension d'un *passim*, d'un passant, d'un en passant liant et délirant du spectre, à l'hors de ses gonds et l'oblique:

« *The time is out of joint* », le temps est *désarticulé*, démis, déboîté, disloqué, le temps est détraqué, traqué et détraqué, *dérangé*, à la fois dérégulé et fou. Le temps est hors de ses gonds, le temps est déporté, hors de lui-même, désajusté. Dit Hamlet. Qui ouvrit ainsi l'une de ces brèches, souvent des meurtrières poétiques et pensantes, depuis lesquelles Shakespeare aura veillé sur la langue anglaise et à la fois signé son corps, du même coup sans précédent, de quelque flèche. Or quand Hamlet nomme-t-il ainsi la dis-jointure des temps qui courent, le désajustement de notre temps, chaque fois le nôtre ? Et comment traduire « *The time is out of joint* » ? Une saisissante diversité disperse dans les siècles la traduction d'un chef-d'œuvre, d'une œuvre de génie, d'une chose de l'esprit qui semble justement s'ingénier. Malin ou non, le génie opère, il résiste et défie toujours à l'instar d'une chose spectrale. L'œuvre animée devient cette chose, la Chose qui s'ingénie à habiter sans proprement habiter, soit à hanter, tel un insaisissable spectre. Un chef-d'œuvre toujours se meut, par définition, à la manière d'un fantôme³.

4. Dans cet extrait, Derrida commente le passage le plus commenté de la littérature anglaise, exception faite du monologue « to be or not to be » (acte III, scène 1), en même temps qu'il s'essaye à la traduction de ce redoutable passage, dans un tour de force où le commentaire philosophique coïncide, donne naissance à l'essai de traduction, à moins que ce ne soit le contraire. Au loin un autre intertexte, philosophique celui-là, fait signe au passage: l'article que Walter Benjamin consacre à la traduction « La tâche du traducteur » lorsque Derrida évoque la puissance de l'œuvre à résister, à défier et sans doute à se livrer, non sans diffèrement et différence dans les traductions à venir. Une métaphore benjaminienne fait écho à celle du spectre derridien identifié à l'original de l'œuvre : « La traduction, écrit Benjamin, cependant, ne se voit pas, comme l'œuvre littéraire, pour ainsi dire plongée au cœur de la forêt alpestre de la langue : elle se tient hors de cette forêt, face à elle, et sans y pénétrer, fait résonner l'original, au seul endroit chaque fois où elle peut faire entendre l'écho d'une œuvre écrite en langue étrangère⁴ ». Si l'écrivain dans sa langue, dans la langue de son œuvre, habite au milieu de la forêt des symboles de la langue, le traducteur se tient quant à lui à la lisière, la considérant depuis son dehors, dans une distance qui lui permet de la connaître comme elle ne saurait se connaître elle-même.

³ J. Derrida, *Spectres de Marx*, 42.

⁴ W. Benjamin, « La tâche du traducteur », 254.

5. Le spectre du roi mort, inséparable de la figure, de la structure du secret et de celle du serment — le Roi enjoint Hamlet, Horatio et Marcellus à prêter ensemble serment (« swear ») à la fin de la scène —, trouve son destin lié à celui de la littérature. Performatif est le secret aussi bien que le serment qui lie, nous lient, nous lient les uns aux autres et à nous-même : « Nous témoignons d'un secret sans contenu, sans contenu séparable de son expérience performative, de son caractère performatif (nous ne dirons pas de son *énonciation* performative ou de son *argumentation propositionnelle* ; et nous gardons en réserve bien des questions sur la performativité en général)⁵ ».
6. L'*out of joint* shakespearien, l'hors de ses gonds de la chose littéraire n'est pas sans rapport avec l'oblique, n'est pas sans une manière que Derrida lui-même qualifie d'oblique : « La perversion de ce qui, out of joint, ne marche pas bien ou va de travers (de travers, donc, plutôt qu'à l'envers), nous la voyons facilement s'opposer comme l'oblique, le tordu, le tort ou le travers à la rectitude, à la bonne direction de ce qui marche droit, à l'esprit de ce qui oriente ou fonde le droit⁶ ».
7. L'obliquité, nous dit Littré, est un terme de géométrie et d'astronomie qui qualifie la position de ce qui n'est pas droit ni perpendiculaire ; obliquité a aussi un sens figuré qui désigne ce qui manque de droiture. Or ce défaut de droiture de la littérature, – ce qu'avec Derrida je serais tentée d'appeler le biais littéraire en jouant du double sens du biais en français qui se rapporte à la fois au moyen et à la manière – , est ce dont je souhaiterais m'entretenir aujourd'hui pour préciser à partir de Jacques Derrida de quelle espèce de défaut, de quel manque de droiture il s'agit. Je note en passant, pour l'avoir vérifié à tout hasard dans le Gaffiot, qu'*obliquus* qui en latin désigne sans surprise ce qui est oblique, de biais, qualifie aussi en seconde acception une parenté collatérale. Peut-être est-ce ma visée plus inavouable: approcher la parenté collatérale entre le travail de Jacques Derrida et celui tout autre mais non sans affinité, ni sans résonance de la littérature.
8. La littérature est du domaine de l'oblique, d'une obliquité qui lui est propre si tant est que cet adjectif peut jamais s'appliquer à celle qui n'appartient pas et à laquelle « rien » n'appartient, une obliquité dont se ressent à bien des égards le style philosophique de Jacques Derrida, « une tradition de l'oblique » qu'il revendique comme sienne, qu'il relève et dont relève la déconstruction, comme cheminement de biais, traverse, qui est celui qu'emprunte la marque.
9. Mais qu'est-ce au fait que la littérature ? Ou plutôt qu'est-ce que Jacques Derrida entend par

5 J. Derrida, *Passions*, 56.

6 J. Derrida, *Spectres de Marx*, 44-45.

littérature ? Dans *Passions*, il précise de manière restrictive, si ce n'est dénégatrice, ce qu'il entend par là au détour de ce qu'il appelle une confidence:

Là il n'y plus le temps, ni la place.

Une confidence pour finir. Peut-être ai-je seulement voulu confier ou confirmer mon goût (probablement inconditionnel) pour la littérature, plus précisément pour l'écriture littéraire. Non que j'aime la littérature en général ni que je la préfère à quoi que ce soit, et par exemple comme le pensent souvent ceux qui ne discernent finalement ni l'une ni l'autre, à la philosophie. Non que je veuille tout y réduire, et surtout la philosophie. La littérature, je m'en passe au fond, et en fait, assez facilement. Si je devais me retirer sur une île déserte, ce sont au fond des livres d'histoire, des mémoires que j'emporterais sans doute avec moi, et que je lirais à ma manière, peut-être pour en faire de la littérature, à moins que ce ne soit l'inverse, et ce serait vrai des autres livres (art, philosophie, religion, sciences humaines ou naturelles, droit, etc.). Mais si, sans aimer la littérature en général et pour elle-même, j'aime quelque chose *en elle*, qui ne se réduise surtout pas à quelque qualité esthétique, à quelque source de jouissance formelle, ce serait *au lieu du secret*. Au lieu d'un secret absolu. Là serait la passion. Il n'y a pas de passion sans secret, ce secret-ci, mais pas de secret sans cette passion. Au lieu du secret : là où pourtant tout est dit et où le reste n'est rien – que le reste, pas même de la littérature⁷.

10. Que dire d'une déclaration d'amour en manière de déni ? Mais la littérature en général et pour elle-même n'existe pas et Derrida le sait pertinemment qui fait mine de s'en défendre. A moins qu'il ne s'en défende pour de bon, comme il se défend par ailleurs du terme d'« oblique » dont il confesse le malaise qu'il lui inspire, quoiqu'il l'ait « si souvent utilisé⁸ ». Passionnante est cependant l'oblique déclaration, d'abord et peut-être surtout par sa manière de retrait, de rature, de défense qui n'est pas sans rappeler l'opération même de la marque à l'œuvre dans l'écriture littéraire. Mais également par le surgissement inopiné de la fiction, d'une fiction en surimpression qui est celle de l'hypothèse de l'île déserte (« si je devais me retirer sur une île déserte »), d'un exemple fictif, d'une fiction exemplaire, le meilleur exemple qui soit, le plus originaire par ailleurs, puisqu'il rappelle précisément les circonstances du premier roman moderne, également anglais, celles de *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe, échoué sur l'île avec la sainte Bible. Notons en passant, mais il faudrait pouvoir s'y attarder, qu'à l'exemple littéraire Derrida oppose la philosophie comme exemple, la philosophie « par exemple », dont on devine qu'elle est tout sauf un exemple dans la relation que Derrida entretient avec la littérature (« non que je la préfère à quoi que ce soit par exemple à la littérature »). Le statut foncièrement asymétrique de l'exemple entre philosophie et

⁷ J. Derrida, *Passions*, 62-63, nous soulignons.

⁸ J. Derrida, *Passions*, 33.

littérature, statut tout sauf anecdotique et dont joue Derrida dans sa politique de la citation de la littérature, mériterait de plus amples développements dont je n'ai malheureusement pas le temps ici. Mais pour revenir à nos moutons, aux chèvres qu'élève Robinson sur son île, il n'est pas indifférent de noter que c'est ce même exemple littéraire que sollicite Roland Barthes dans sa Leçon inaugurale au Collège de France, juste après avoir circonscrit lui aussi ce qu'il entend par littérature, et dont la définition s'avère très consonante de la définition qu'en donne Derrida : « J'entends pas littérature, non un corps ou une suite d'œuvres, ni même un secteur de commerce ou d'enseignement, mais le graphe complexe des traces d'une pratique : la pratique d'écrire⁹ ».

11. Cette pratique d'écrire comme l'appelle Barthes est une pratique de lire, au sens où lire doit s'entendre comme une manière toujours déjà d'écrire. Dans sa retraite rêvée, dans son retrait du monde dans les livres, les livres qui auraient « survécu » au naufrage de la communauté, les livres à lire (par Derrida) deviennent indistincts des livres à écrire, deviennent des livres à écrire, par où s'opère et s'illustre l'opération de la littérature où lecture et écriture s'échangent asymétriquement pour pratiquement se confondre, se répondre, s'indifférencier. Homme du livre, homme d'écriture, Robinson est un infatigable homme de la marque : il écrit son journal, ses mémoires, dans lequel il consigne ses expériences, son désespoir ; il découvre sur le sable la trace du pas unique de Vendredi qui lui inspire un sentiment d'épouvante non moins grand que celui ressenti par Hamlet à la vue du spectre :

It happen'd one Day about Noon going toward my Boat, I was exceedingly surpriz'd with the Print of a Man's naked Foot on the Shore, which was very plain to be seen in the Sand : I stood like one Thunder-struck, or as if I had seen an Apparition ; I listen'd, I look'd round me, I could hear nothing, nor see any Thing; I went up to a rising Ground to look farther; I went up the Shore and down the Shore, but it was all one, I could see no other Impression but that one, I went to it again to see if there were any more, and to observe if it might not be my Fancy; but there was no Room for that, for there was exactly the very Print of a Foot, Toes, Heel, and every Part of a Foot; how it came thither, I knew not, nor could in the least imagine¹⁰.

L'exemplarité de la littérature relève d'un *exemple* à nul autre pareil, d'un *exemplum* absolument singulier, aussi unique que solitaire:

Il y a dans la littérature, dans le secret exemplaire de la littérature, une chance de tout dire sans toucher au secret. Quand toutes les hypothèses sont permises, sans fond et à l'infini, sur le sens d'un texte ou les intentions finales d'un auteur dont la personne n'est pas plus représentée que non

⁹ R. Barthes, *Leçon*, 16.

¹⁰ D. Defoe, *Robinson Crusoe*, 121, nous soulignons.

représentée par un personnage ou par un narrateur, par une phrase poétique ou fictionnelle qui se détachent de leur source présumée et restent ainsi au secret, quand il n'y a même plus de sens à décider d'un secret derrière la surface d'une manifestation textuelle (et c'est cette situation que j'appelle texte ou trace), quand c'est l'appel de ce secret qui pourtant renvoie à l'autre ou à autre chose, quand c'est cela même qui tient notre passion en haleine et nous tient à l'autre, alors le secret nous passionne. Même s'il n'y en a pas, s'il n'existe pas, caché derrière quoi que ce soit¹¹.

12. Cette situation qui constitue la littérature comme telle a la structure d'un appel, que Derrida désigne comme « l'appel de ce secret », appel que provoque la non-réponse, ce que Derrida désigne encore comme l'irresponsabilité de la littérature, d'une irresponsabilité qui s'entend étymologiquement comme ce qui ne répond pas, ne répond pas même de soi. Le rapport que la littérature entretient avec la marque, avec le texte est plus que paradigmatique, il est exemplaire au sens où il est absolument singulier.

13. L'irresponsabilité de la littérature se comprend dans tous les sens du terme, relève de ce que dans la grammaire latine on appelle un génitif subjectif et objectif – *metus hostium* est l'exemple consacré pour dire la crainte qu'inspirent les ennemis aussi bien que la crainte qu'ils éprouvent – ; la marque, le texte peuvent être dits irresponsables de ce que personne ne répond d'eux, de ceux qu'ils ne répondent pas même d'eux-mêmes, ne savent pas, comme dit l'Évangile, ce qu'ils font (Luc, 23-34). Car leur dire est un faire, un faire oblique. L'indistinction du génitif objectif et subjectif est de mise chaque fois qu'il est question « de la littérature » : ce « de » qui n'est jamais théorique, peut à peine se targuer de relever du partitif, est puissance d'indifférenciation. Je note l'équivoque, difficilement traduisible, et qui n'est pas sans rapport avec celle que recèle la formule « *au lieu du secret* ». Cette locution *au lieu de*, qui est l'un des tropes, des embrayeurs de la fiction, Derrida dans *Donner la mort* la glose au sujet d'une autre hypothèse impossible que seule la littérature peut permettre de formuler, celle de la demande de pardon de Dieu à Abraham : « lieu introuvable, au bord de la littérature dans le remplacement de ce « à la place de¹² ». Il en va de l'irresponsabilité comme de la passion *de* la littérature : le génitif subjectif éclaire la relative énigme que peut constituer la phrase par laquelle Derrida conclut sur « la solitude absolue d'une passion sans martyr ». En tant qu'elle affecte son lecteur, en tant qu'elle s'auto-affecte, sans souffrance, ni témoin, la littérature peut être dite passion sans martyr – passion autre, sans autre.

14. L'écriture littéraire, comme le déplorait déjà Platon, est intégralement seule, orpheline, sans

11 J. Derrida, *Passions*, 68, nous soulignons.

12 J. Derrida, *Donner la mort*, 189.

défense, parce que sans réponse, irresponsable et mineure, mineure et irresponsable à bien des égards, notamment au regard des œuvres de la raison. Cette non-réponse de la trace n'est pas rien, n'est pas le rien : bien au contraire, elle est la condition de possibilité du travail qu'on appelle littérature, d'un certain rapport à l'autre, au tout à fait autre qui se rencontre par exemple dans l'économie de la fiction. On peut malmener un texte, le paraphraser, le trahir, l'analyser, le justifier, il ne répond pas, ne consent, ni n'objecte, il demeure silencieux, comme hors d'atteinte. Un texte se définit de ce qu'il résiste aux traductions, aux interprétations, aux séductions en tous genres, aux trahisons inévitables:

Le secret, s'il y en a, ne se cache pas au détour d'un angle, il ne s'expose pas à une double vue ou à un regard louche. Il ne se voit pas, tout simplement. Pas plus qu'un mot. Dès qu'il y a du mot, et cela peut se dire de la trace en général, et de la chance qu'elle est, l'intuition directe, elle, n'a plus aucune chance. On peut dénoncer, nous venons de le faire, le mot « oblique », on ne peut dénier l'indirection destinerrante dès qu'il y a de la trace. Ou, si vous préférez, on en peut que la dénier¹³.

15. L'écriture littéraire échappe à toute prise : d'où l'échec de maîtrise dans laquelle elle place quiconque tente de s'en emparer, ne serait-ce que pour formuler un principe, une thèse à son sujet. Le déni serait donc un mode de relation possible, sinon nécessaire, à l'écriture littéraire qui n'est pas ce qu'elle ne peut pas être, car elle n'est pas même au sens où Derrida dit de la différance qu'elle n'est « pas même » un concept. Le déni qui marque le discours sur la littérature et qu'il faut entendre au sens où l'entend Freud dans la *Verneinung* (dénégation) est un mode de relation au « pas même », un mode de relation-limite, de relation oblique à ce qui ne s'approche pas sans mal, qui ne se laisse pas approcher, qui s'approche à ce seul prix. On ne sort pas de la grammaire de la thèse, même d'une thèse sous rature ; or la littérature fait achopper tout discours thétiq, fait échouer la possibilité de la thèse par le biais (le truchement oblique) de la non-réponse. Au fond la littérature est la seule chance d'échapper, ne serait-ce qu'un instant, un instant pris hors du temps, dans un temps hors de ses gonds, à la croyance que nous plaçons en la grammaire et que dénonce Nietzsche dans un passage célèbre du *Crépuscule des idoles* : « La « raison » dans le langage : oh, quelle horrible vieille trompeuse ! Je crains que nous ne puissions nous débarrasser de Dieu, parce que nous croyons encore à la grammaire...¹⁴ ». Bien sûr, nous autres, critiques, philosophes, commentateurs, passons notre temps à « arraisonner le secret », il n'en demeure pas moins entier, intact : « On peut toujours arraisonner le secret, lui faire dire des choses, donner à croire qu'il y en a là où il n'y en a pas. On peut mentir, tromper, séduire en se servant de lui. On peut jouer d'un secret

13 J. Derrida, *Passions*, 68.

14 F. Nietzsche, *Le Crépuscule des idoles*, 38-39.

comme d'un simulacre, d'un leurre ou d'un stratagème de plus. Comme d'un « effet¹⁵ ».

16. Il y a dans l'écriture littéraire une résistance terrible, une réticence inhumaine, une résistance qui n'a rien à voir avec celle d'un sujet psychique, une irresponsabilité qui est la condition de l'expérience d'altérité que représente la littérature, condition inséparable et que Derrida qualifie d' « hyperbolique de la démocratie¹⁶ ». Ce qui lie la démocratie à la littérature, un lien qui s'éprouve et se prouve historiquement, puisqu'il n'y a pas de démocratie sans littérature, ni de littérature sans démocratie¹⁷, est aussi, d'abord la condition apriorique et aporétique sur laquelle repose l'idée même de démocratie : celle de l'indirection des « voix » qui se donnent à entendre, qui, avant d'entrer en conflit, de s'objecter l'une à l'autre, de s'affronter l'une à l'autre dans l'espace réglé de l'agora ou du forum, s'élançant en tous sens, à peine distinctes les unes des autres, s'adressant aveuglément les unes aux autres dans un déchaînement polyphonique. Ces voix dont Derrida déclare qu'elles « parlent, laissent ou font venir » sont sans intention, absolument irresponsables, indifférentes à ce qu'elles énoncent, inconscientes de ce qu'elles engagent et qui ne se calcule pas, ne peut se prévoir d'aucune manière. L'après-coup de ce déchaînement s'appelle sans doute une œuvre littéraire : *Hamlet*, *Robinson Crusoe*. Les voix de la démocratie sont de purs masques, *personae*, sans identité, ni incarnation, sans visage, ni origine assignable, but repérable.
17. Derrida prend d'ailleurs le soin de préciser « Et ces « voix » parlent, laissent ou font venir – même dans les littératures sans personne et sans personnages¹⁸ ». Les personnes, les personnages ne sont jamais que des fictions rassurantes et apostéroques qui donnent à cette polyphonie débridée des visages distincts et articulables. L'auteur, ce qu'on appelle un auteur, autre invention moderne peut-être contemporaine de la démocratie, cet auteur dont Derrida nous dit qu'il est « auteur » en tant qu'il est « non responsable », n'est pas moins une fiction que celle des personnages. Non bien sûr que Joyce, Kafka ou Celan n'aient écrit les textes dont nous parlons, que nous lisons, mais les voix qui parlent en eux, les traces dont ils relèvent et qui ne leur sont imputables qu'à titre testamentaire ne se rangent sous la catégorie d'auteur, de « fonction- auteur » comme l'appelle Michel Foucault, de sujet écrivant qu'au prix d'une unification de l'épars, du disjoint, du disséminé en acte, dont chaque lecteur peut mesurer quelle est la part de mystification, d'arraisonnement.
18. Ces voix folles qui sont les voix de la littérature, les voix de la démocratie, voix d'un chœur

15 J. Derrida, *Passions*, 69.

16 J. Derrida, *Passions*, 66.

17 J. Derrida, *Passions*, 65.

18 J. Derrida, *Passions*, 66.

désaccordé, qui fusent et s'autorisent à « tout dire », sont des voix *sponte sui*, voix d'ailleurs, voix d'un au-delà, d'un en-deça même de la question « qui parle », voix qui profèrent des paroles « en l'air », pour reprendre l'expression de Derrida dans « Pardon de ne pas vouloir dire¹⁹ ». Ces « voix » flanquées des guillemets qui s'imposent, pures instances d'énonciation fondent de par leur existence « un droit à la non-réponse absolue ». Mais à le lire, on comprend que ces voix ne « s'autorisent » que performativement, qu'en cela qu'elles ont lieu, qu'elles occupent le lieu, investissent l'espace, s'espacent comme seul mode de différenciation, s'en emparent autant qu'il est en leur pouvoir, en leur impouvoir. Cette « autorisation », ce droit à la non-réponse que reconnaissent certaines sociétés, qu'elles formalisent au point de l'inscrire dans leurs constitutions et leurs lois fondamentales se conçoivent comme l'effet, l'après-coup d'un pur avoir lieu. On ne les dit pas ces « voix » folles pour rien. L'expérience de ces voix est une expérience aussi originaire que limite, oblique, voix irresponsables que nul ne saurait arraisonner ou faire taire, sauf à fermer le livre, à les étouffer par la censure. Et encore.

19. Cette non-réponse condamne l'écriture littéraire à une solitude à l'écoute de laquelle se met Jacques Derrida, une solitude « sans commune mesure avec celle d'un sujet isolé²⁰ ». Cette solitude, un poète, Rilke, l'a lui aussi notée. Dans « Lettres à un jeune poète », il écrit : « Les œuvres d'art sont d'une infinie solitude ; rien n'est pire que la critique pour les aborder. Seul l'amour peut les saisir, les garder, être juste envers elles. Donnez toujours raison à votre sentiment à *vous* contre ces analyses, ces comptes rendus, ces introductions. Eussiez-vous même tort, le développement naturel de votre vie intérieure vous conduira lentement, avec le temps, à un autre état de connaissance. Laissez à vos jugements leur développement propre, silencieux²¹ ». Si Jacques Derrida est sans doute moins optimiste que le poète sur la possibilité de la justice rendue à l'œuvre, sur le devenir vrai du texte, il ne s'est pas montré moins sensible, d'une sensibilité extrême, pour le travail oblique de la littérature, d'une sensibilité qui a été inaugurale dans la mise au jour de la déconstruction comme travail de la marque, et dont peu, très peu de philosophes avant lui, avaient témoigné si ouvertement. Ce qu'il appelle du nom de passion, d'une passion sans martyr, sans témoin étymologiquement, sa puissance d'affect, d'hétéro aussi bien d'auto-affection, du texte ou de la marque n'est sans doute pas si éloigné de ce qui s'appelle l'amour de la littérature.

19 J. Derrida, *Donner la mort*, 176.

20 J. Derrida, *Passions*, 69.

21 R.M. Rilke, « Lettres à un jeune poète », 20.

Œuvres citées

BARTHES, ROLAND. *Leçon*. Paris : Seuil, 1978.

BENJAMIN, WALTER. « La tâche du traducteur » in *Œuvres. Tome 1*. [1923]. Trad. MAURICE DE GANDILLAC. Paris : Gallimard, 2000.

DEFOE, DANIEL. *Robinson Crusoe*. [1719]. New York : Norton, 1975.

DERRIDA, JACQUES. *Spectres de Marx*. Paris : Galilée, 1993.

DERRIDA, JACQUES. *Passions*. Paris : Galilée, 1993.

DERRIDA, JACQUES. *Politique de l'amitié*. Paris : Galilée, 1994.

DERRIDA, JACQUES. *Donner la mort*. Paris : Galilée, 1999.

NIETZSCHE, FRIEDRICH. *Le Crépuscule des idoles*. Trad. JEAN-CLAUDE HÉMERY. Paris : Gallimard, 1974.

RILKE, RAINER MARIA. « Lettres à un jeune poète ». La Bibliothèque électronique du Québec. Collection Classiques du 20^e siècle. Vol.8 : version 1.0.

SHAKESPEARE, WILLIAM. *Hamlet*. [1601]. London : Methuen, 1982.