

**UNIVERSITE PARIS OUEST NANTERRE LA DÉFENSE**

**TROPISMES**

**N° 16**

***The Relevance of Theory***

***LA Résonance de la théorie***

Publié avec le Concours du Conseil Scientifique  
de l'Université Paris Ouest Nanterre La Défense

**2010**

**CENTRE DE RECHERCHES ANGLOPHONES**

---

---

## **La déconstruction : style ou méthode ?**

---

---

Dans un texte intitulé *Postille a Derrida*, Maurizio Ferraris revient sur une critique souvent adressée au philosophe de la déconstruction. En s'opposant à toute tentative de systématisation de son œuvre, Jacques Derrida prive ses écrits de tout fondement épistémologique : « Quels sont les bases et les instruments déclarés qui animent les analyses déconstructives ? [...] Non seulement la déconstruction, dit-on, manque de justifications performatives (comme celles sur lesquelles sont fondées les sciences naturelles) ; elle n'utilise pas non plus une méthode, ou une série de méthodes, falsifiables et transmissibles, comme il advient pour de nombreuses autres sciences de l'esprit, qui à partir de celles-ci justifient leur propre différence de la littérature »<sup>1</sup>.

Caractéristique du travail derridien est l'évitement de toute constitution, individuation, synthèse d'un sens qui puisse être identifié au mot « déconstruction ». Le philosophe ne ressent pas la nécessité d'appuyer le mouvement de sa pensée sur une méthode puisque celle-ci témoignerait d'un besoin de justifier les fondements de son œuvre. Or le but de la déconstruction peut être décrit, même de façon impropre, comme une tentative de montrer que la philosophie et tout autre science humaine réclament vainement une base fondée pour leurs

<sup>1</sup> Maurizio Ferraris, *Postille a Derrida con due scritti di Jacques Derrida*, Torino, Rosenberg & Sellier (« Ermeneutica »), 1990, 107. Nous traduisons.

### *La déconstruction : style ou méthode ?*

démonstrations puisque le philosophe est toujours dans l'impossibilité de définir la vérité. L'héritage nietzschéen permet à Derrida de s'affranchir de toute aspiration à définir la conceptualité. Ainsi, tout ce qui reste est de lire attentivement le patrimoine philosophique, littéraire, juridique qui nous a été légué pour révéler la violence et l'ethnocentrisme de tout système philosophique. Il semblerait donc superflu de demander à Derrida une scientificité à laquelle il renonce d'emblée ouvertement.

À l'Université de Stanford, Derrida affirme :

*[...] I have tried to mark the ways in which, for example, deconstructive questions cannot give rise to methods, that is, to technical procedures that could be repeated from one context to another. In what I write, I think there are also some general rules, some procedures that can be transposed by analogy – this is what is called a teaching, a knowledge, applications – but these rules are taken up in a text which is each time a unique element and which does not let itself be turned totally into a method<sup>2</sup>.*

Cependant la question se pose de savoir si, à l'encontre de toute volonté derridienne, ces procédés, leur pratique, permettent de définir une méthode de la déconstruction.

Selon Maurizio Ferraris, la détermination avec laquelle Derrida s'oppose à toute tentative de systématiser son œuvre et de définir sa méthode n'empêche pas d'affirmer qu'il existe une méthode derridienne. Ferraris soutient que la déconstruction ne prône pas l'anarchie en termes de méthode, elle se propose seulement de montrer comment il n'existe pas de méthode sans tradition. L'illusion du contraire voudrait dire, en termes heideggériens, « habiter le préjugé ». Derrida est emprisonné puisqu'il est, à la fois, impossible et nécessaire de sortir de la tradition.

Que l'on suive Ferraris ou Derrida, la problématique de notre exposé consistera, d'un côté, à tenter de répondre à la question de savoir s'il existe une méthode de la déconstruction, de l'autre, à reconnaître, parmi les disciples et les collègues de Jacques Derrida,

<sup>2</sup> Citation tirée de *Presidential Lectures : Jacques Derrida : Interviews*, sur le site <http://prelectur.stanford.edu/lecturers/derrida/interviews.html>.

ceux qui emploient, par analogie, les mêmes procédés que lui et ceux qui utilisent son style en le pastichant, en quelque sorte. Et il ne s'agira nullement, en ce qui concerne ces derniers, d'émettre le moindre jugement de valeur. La question qui se pose est de savoir si la déconstruction se situe dans les procédés ou bien dans la forme du texte derridien ou encore dans les deux à la fois.

Si le *close reading* est le dénominateur commun des déconstructeurs de Yale, il est tout de même possible d'affirmer qu'il existe, d'un côté, des ressemblances entre les œuvres de Paul de Man, de J. Hillis Miller et de B. Johnson, et de l'autre, entre celles de Geoffrey Hartman et celles de David Wills.

Si pour Derrida la question se pose, pour les critiques, de savoir s'il faut considérer son écriture comme poétique ou bien comme philosophique, le même problème ne se présente pas lorsqu'on approche les œuvres des « Yale Critics ».

En effet, nous essayerons de montrer que le jeu d'inspiration nietzschéenne n'est pas adopté dans la forme des œuvres des « Yale Critics », mais seulement recherché dans les textes littéraires qu'ils étudient. En d'autres mots, si Derrida écrit entre les lignes des textes de l'héritage philosophique et littéraire occidental, les déconstructeurs américains adoptent le « *close reading* » sans « s'y prendre les doigts » ne cherchant pas à donner, par leurs écritures, un exemple de jeu sans vérité présente.

L'écriture de Barbara Johnson est claire. C'est-à-dire qu'il n'existe rien, dans l'écriture de ce critique américain, qui puisse poser un problème d'interprétation quant à la tournure des phrases ou à la logique grâce à laquelle elle procède. Si Derrida adopte des stratégies scripturaires pour renverser de l'intérieur l'ordre de la syntaxe et mimer ainsi le but de son œuvre, Barbara Johnson adopte une syntaxe qui facilite la lecture et procède, dans ses démonstrations, de façon ordonnée, sans jamais se laisser aller à l'art de la digression qui caractérise au contraire l'écriture derridienne. Il est, par exemple, possible de résumer le contenu des œuvres de Barbara Johnson alors qu'il est presque impossible de faire de même avec les œuvres derridiennes.

### *La déconstruction : style ou méthode ?*

Pour expliquer ce que nous entendons par clarté de l'écriture de Barbara Johnson, prenons comme exemples l'introduction de *Défigurations du langage poétique* et celle de *La Double séance*.

Barbara Johnson expose, dans l'introduction, le propos de son ouvrage. Après avoir cité l'Abbé Desfontaines et Voltaire au sujet du poème en prose, elle écrit :

*Dès son instauration, l'expression « poème en prose » apparaît comme un braconnier dans la chasse gardée des genres littéraires. Même à l'époque où le terme n'est appliqué que métaphoriquement à des œuvres – Télémaque, La Princesse de Clèves, etc. – qui peuvent être rangées sous d'autres étiquettes, il est déjà plus qu'une simple entorse à la clarté d'un système de classification : il remet le système tout entier en question<sup>3</sup>.*

Le sujet est donc exposé : il s'agira du poème en prose et de la façon dont celui-ci met en question le système de classification des genres. Puis, le critique américain expose la problématique :

*Que dire, alors, d'un corpus littéraire, aussi hétéroclite qu'indéniable, dont le genre ne peut être nommé que par une expression qui fait éclater la notion même de genre ? Suffit-il de suspendre la contradiction entre poésie et prose pour que l'idée de genre ne fasse plus problème ? Si aujourd'hui, appuyé par un nombre grandissant de textes, le concept de poème en prose semble aller de soi, si nous ne sommes plus aussi sensibles que les esprits classiques à la contradiction qu'il renferme, cela ne veut nullement dire que nous ayons renoncé à la recherche d'idées « claires et distinctes » sur les « limites des Arts ». Simplement, pour nous, la frontière qui autrefois séparait prose et poésie s'est transportée ailleurs<sup>4</sup>.*

L'introduction se termine par une thèse à démontrer :

*Les poèmes en prose de Baudelaire et de Mallarmé marquent en effet un moment de crise où la mise en question d'une différence devient*

<sup>3</sup> Barbara Johnson, *Défigurations du langage poétique*, Paris, Flammarion (« Sciences humaines »), 1979, 9.

<sup>4</sup> *Ibid.*, 9-10.

Francesca Manzari

*parole sur la différence. C'est cette parole que nous allons essayer de lire dans les pages qui suivent*<sup>5</sup>.

Rien de plus scientifique qu'une pareille introduction et pourtant, nous y reconnaissons des mots, « système », « contradiction », « frontière », « différence », qui, mis ensemble, connotent la déconstruction et y renvoient.

Il faudra donc comparer l'introduction que nous venons de citer à l'*incipit* de *La double séance*. Le texte derridien est précédé par des citations encadrées et par une notice qui explique qu'il s'agit du texte d'une conférence que Derrida prononça devant le Groupe d'Étude théorique le 26 février et le 5 mars 1969. « Chaque participant pouvait disposer d'une feuille reproduisant un extrait du *Philèbe* de Platon et *Mimique* de Mallarmé<sup>6</sup> ». Derrière Derrida, un tableau avec des citations « encadrées et numérotées » :

*Ces citations au tableau pour être montrées du doigt en silence. Et pour que, lisant un texte déjà écrit, noir sur blanc, je puisse tabler sur un certain index, toujours derrière moi, blanc sur noir. Dans le cours de ces croisements, c'est une certaine écriture du blanc qui se donnera toujours à remarquer*<sup>7</sup>.

Derrida explique au public la fonction des citations au tableau. Il souligne qu'elles sont écrites en blanc sur noir et qu'il y fera référence d'un geste de l'index, en silence. Puis, il nous dit, qu'en croisant ce qu'il a écrit avec ce qui est écrit au tableau, une « écriture du blanc » se laissera remarquer. Le blanc est le non-dit de la poésie mallarméenne qui dit plus quand elle n'est pas, se rature, s'efface, laisse des « blancs », que lorsqu'elle remplit la feuille. Derrida joue ici avec le tableau noir sur lequel on écrit avec du blanc pour introduire le blanc de l'écriture, l'absence. Toutefois cet *incipit* manque aussitôt de clarté.

<sup>5</sup> *Ibid.*, 10.

<sup>6</sup> Note de la rédaction de *Tel Quel* qui publia pour la première fois *La Double séance* en 1970 (n. 41 et 42), in Jacques Derrida, « La Double séance », in *La Dissémination*, Paris, Seuil (« Points essais » : 265), 1972, 215.

<sup>7</sup> *Ibid.*, 219.

*La déconstruction : style ou méthode ?*

Si le texte de B. Johnson expose sans ambages son sujet, le texte derridien semble « tourner autour du pot » :

*La double séance (tableau 1) dont je n'aurai jamais l'aplomb de dire qu'elle est réservée à la question qu'est-ce que la littérature, cette question devant désormais être reçue comme une citation déjà où se laisserait solliciter la place du qu'est-ce que, tout autant que l'autorité présumée par laquelle on soumet quoi que ce soit, singulièrement la littérature, à la forme de son inquisition, cette double séance dont je n'aurai jamais l'innocence militante d'annoncer qu'elle est concernée par la question qu'est-ce que la littérature, trouver son coin ENTRE la littérature et la vérité, entre la littérature et ce qu'il faut répondre à la question qu'est-ce que ?<sup>8</sup>*

Il est peut-être question ici d'une annonce du sujet de l'essai, mais d'une annonce timide, cachée, entre le dit et le non-dit, dans ses propres circonlocutions. Derrida semble vouloir dire qu'il est sur le point de traiter de la littérature mais il n'ose pas puisqu'il s'agirait d'un acte autoritaire, de pouvoir du système contre lui-même – encore le thème d'une subversion de l'intérieur – pour en venir à dire quelque chose du rapport de la littérature à la vérité. Derrida déclare « ne jamais avoir le front » pour traiter cette question, néanmoins, la littérature est le sujet de la double séance. Le philosophe met ainsi à l'œuvre une stratégie textuelle consistant à avancer en raturant ce qu'il prétend affirmer<sup>9</sup>. Derrida y traitera de la littérature, mais il avoue ne pas avoir « l'innocence militante » pour le faire :

*Cette double séance aura elle-même été prise en coin, dans le milieu ou le suspens des deux parties d'un texte, dont l'une seulement est visible, lisible pour avoir du moins été publiée, et dont le tout est enté dans des Nombres avec lesquels il faudra compter. Aux yeux de certains, la référence à ce texte à demi-absente sera évidente. Il va de soi en tout cas*

<sup>8</sup> *Ibidem.*

<sup>9</sup> Il s'agit d'un procédé typique des auteurs de la modernité. Il suffit de penser au procédé de l'épanorthose chez Beckett. Cf. Bruno Clément, *L'Œuvre sans qualités : rhétorique de Samuel Beckett*, Paris, Seuil, 1994.

Francesca Manzari

*que la séance et le texte ne sont ni absolument autres ni simplement inséparables.*

*Le lieu d'intérêt, ce coin entre littérature et vérité, formera donc un certain angle. Il aura la figure d'un repliement, de l'angle assuré par un pli<sup>10</sup>.*

Il est possible de reconnaître dans cette attaque des procédés typiquement derridiens. Le philosophe utilise le futur antérieur en disant ce que *la double séance* sera *après-coup* comme si cette lecture entre Platon et Mallarmé s'était produite sans qu'on l'ait provoquée pour autant. Il dédouble, de plus, l'usage du titre de l'œuvre de Philippe Sollers auquel est consacrée l'étude de *La Dissémination* : ainsi, « *Nombres* » renvoie à l'œuvre, mais lui permet également d'exploiter l'expression « compter avec quelque chose », tenir compte de l'œuvre de Philippe Sollers et de l'essai que Derrida lui consacre.

Derrida prend des précautions à énoncer son sujet, puisque celui-ci est difficilement définissable. Il s'agirait de définir là où il est impossible de définir, d'expliquer là où il n'y a pas de sens à expliquer, de mimer là où le concept même de *mimesis* semble perdre son identité. Le sujet de *La Double séance* échappe à la clôture, il est illimité. Il est donc nécessaire de commencer par ses bordures pour en venir au « jeu » du rapport entre littérature et vérité. Ce projet est long et longuement énoncé, la linéarité de son propos est interrompue, à plusieurs reprises, par des parenthèses et aussi des parenthèses de second degré, qui, au contraire, sont rares dans la syntaxe de Barbara Johnson.

On ne trouve, dans l'écriture derridienne, rien de comparable aux énoncés qui permettent à B. Johnson d'exposer son sujet. Ce qui ne revient pas à dire qu'il est impossible de définir le sujet de l'essai derridien, simplement que Derrida évite de le dire pleinement et de façon synthétique. La synthèse est étrangère à un mode d'écriture qui prône, au contraire, l'éparpillement et la dispersion du sens.

Dans l'écriture de Barbara Johnson, au contraire, la linéarité des phrases, la syntaxe extrêmement mesurée, l'équilibre des étapes du raisonnement, apparaissent en tant que résultat d'un travail tout aussi

<sup>10</sup> Jacques Derrida, « La Double séance », *op. cit.*, 219.



*La déconstruction : style ou méthode ?*

complexe que celui de Derrida mais différent dans l'effet recherché. L'accent mis sur la forme, dans l'écriture derridienne, est ce qui conduirait à définir son style comme poétique. En revanche, à nos yeux, l'écriture de Johnson ne soulève pas ce type de questionnement.

Il existe, dans l'écriture derridienne, des procédés qui permettent d'accentuer la fonction poétique du langage, comme dans le passage suivant :

*Cette fois, la dépouille mortelle, c'est Victor Hugo. Mais dans les deux textes, même structure, mêmes mots, mêmes voiles et pli « et un peu sa déchirure ». Même envers frayé, traversé, inversé, versifié, diversifié<sup>11</sup>.*

Ceci est un exemple du procédé derridien consistant à répéter plusieurs fois la même structure syntagmatique, « même structure, même mot, même voile... même envers ». Puis survient une suite d'appositions assonantes en « é » en couple symétrique, « traversé » et « inversé », « versifié » et « diversifié ». En outre, le participe passé pentasyllabe « diversifié » contient le quadrisyllabe qui le précède, « versifié ».

Le passage suivant constitue un exemple de répétition dans l'écriture derridienne :

*Copie de copie, simulacre qui simule le simulacre platonicien, la copie de copie platonicienne aussi bien que le rideau hégélien qui ont ici perdu le leur du référent présent et se trouvent alors perdu pour la dialectique et pour l'ontologie, perdu pour le savoir absolu<sup>12</sup>.*

Le mot « copie » est répété quatre fois dans la phrase, et le syntagme « copie de copie » deux fois. Les deux occurrences de « copie de copie » sont intercalées par une apposition dans laquelle le mot « simulacre » apparaît deux fois, une fois comme sujet, l'autre comme complément d'objet. Le verbe qui les unit crée en plus un effet presque tautologique : « simulacre qui simule ».

<sup>11</sup> Jacques Derrida, « La Double séance », *op. cit.*, 345-346.

<sup>12</sup> *Ibid.*, 270.

Francesca Manzari

Il s'agit, comme l'écrit Derrida au sujet de l'écriture mallarméenne, d'un « excès de la syntaxe sur le sens<sup>13</sup> », mais également de son inverse : la syntaxe déjoue le sens et le sens éclate la syntaxe. Les limites sont dépassées, l'équilibre n'est plus qu'un mirage. L'écriture littéraire dit son insignifiance, l'impossibilité de véhiculer un sens maîtrisable et rassurant parce que ce sens, indéfinissable, n'est plus ce que l'on appelait la vérité. Ainsi la littérature se doit de trouver un autre mode « d'existence » à même de dire son « impossibilité d'être » et ne peut le faire qu'en compliquant le jeu de la *mimesis*. La littérature ne mime que sa propre représentation :

*Tout se réfléchit dans le medium ou le speculum de la lecture-écriture, « sans briser la glace ». Il y a une écriture sans livret dont chaque fois, à chaque instant, la pointe du trait procède sans passé sur la feuille vierge ; mais il y a aussi, simultanément, une infinité de livrets qui s'enferment, s'emboîtent les uns dans les autres et ne prennent issue que par greffe, prélèvement, citations, exergues, références, etc. La littérature s'annule dans son illumination<sup>14</sup>.*

Au cours de sa lecture de Mallarmé, Derrida dit de l'écriture du poète ce que l'on pourrait également affirmer pour son œuvre : s'il existe un « vouloir dire » de la littérature, celui-ci reviendrait à affirmer qu'il n'y a pas de vérité de la littérature.

Pour revenir à la comparaison avec l'écriture de Barbara Johnson, ce qui est absent de l'écriture johnsonienne est la pratique du jeu de langage. Ainsi, des procédés récurrents dans l'écriture derridienne, comme certaines formes chiasmiques – « Nous nous tiendrons dans les limites de ce *tissu* : entre la métaphore de *l'istos* et la question sur *l'istos* de la métaphore<sup>15</sup> » – des paronomases ou des

<sup>13</sup> *Ibid.*, 284.

<sup>14</sup> *Ibid.*, 275.

<sup>15</sup> Jacques Derrida, « La Pharmacie de Platon », in *La Dissémination*, *op. cit.*, 81.

*La déconstruction : style ou méthode ?*

syllèpSES, sont absents dans l'écriture de Johnson, de même que le brouillage syntaxique emprunté par Derrida à Mallarmé<sup>16</sup>.

Barbara Johnson s'exprime dans un style soutenu, son phrasé est clair et neutre. Les phrases commencent souvent par des syntagmes en apposition ou des gérondifs. Les idées s'enchaînent à l'aide d'expressions adverbiales – « en effet », « pourtant », « tandis que », etc. – qui permettent de bien suivre la suite de la démonstration, soit pour appuyer ce qui a été énoncé, soit pour introduire une nouvelle idée et la relier à ce qui précède. Les répétitions sont absentes et le critique américain résume toujours à l'aide de synonymes :

*Singulièrement attrayant, mais toujours aussi méconnus, les poèmes en prose de Baudelaire n'ont jamais reçu toute l'attention critique qu'ils méritent.*

*En effet, encore de nos jours, c'est presque exclusivement en tant qu'auteur des *Fleurs du mal* que Baudelaire est généralement lu, enseigné, accueilli dans des anthologies. La place occupée dans les manuels d'histoire littéraire par les *Petits Poèmes en prose* est minime sinon inexistante. Et malgré la grande masse des études baudelairiennes, ce n'est que depuis peu qu'on commence à consacrer aux poèmes en prose une place égale à celle des poèmes en vers<sup>17</sup>.*

Plus loin :

*En réfléchissant sur ces questions, il nous a paru frappant de constater à quel point ce double destin du père de la poésie moderne*

<sup>16</sup> Dans « La Double séance », au sujet de la syntaxe de la conclusion de *Mimique*, Derrida écrit : « Cette lecture est impossible, elle est « normale » du point de vue syntaxique et du point de vue sémantique. Mais quel artifice laborieux ! Croyez-vous donc, dira-t-on, que Mallarmé a consciemment aménagé sa phrase pour qu'elle puisse être lue dans les deux sens, chaque objet pouvant devenir sujet et réciproquement, sans qu'on puisse jamais arrêter le mouvement ? Sans que dans cette « *voile alternative* » on puisse décider si le texte est « *penché de l'un ou de l'autre bord* » (*Un coup de dés*). Les deux pôles de la lecture ne sont pas également actuels : du moins la syntaxe a-t-elle ménagé un effet de flottaison indéfinie entre deux possibles » (*op. cit.*, 277).

<sup>17</sup> Barbara Johnson, *Défigurations du langage poétique*, *op. cit.*, 13-14.

Francesca Manzari

ressemble à celui du père de la linguistique moderne, Ferdinand de Saussure. Saussure, lui aussi, a produit une œuvre « double ». D'une part il doit la plus grande partie de sa célébrité à une œuvre proprement « universitaire » [...]. D'autre part, Saussure, à côté de son Cours, a longtemps poursuivi un travail « secret » [...]18.

Le style de Barbara Johnson et celui de Jacques Derrida ne présentent donc pas de similarités. Pourtant, il est possible d'affirmer qu'il existe quelque chose de derridien dans l'écriture de Johnson, non pas un écho dans son phrasé, dans la forme de ses textes, mais plutôt dans le « contenu » de ceux-ci, une sorte d'héritage. Elle emploie les mots clés de l'écriture derridienne, « subversion », « contradiction », « aporie », « différence », « indécidabilité ». Autant de mots qui assument une fonction d'outil à appliquer pour atteindre le but recherché : montrer comment le poème en prose annule de l'intérieur le système des oppositions qui permet de définir la prose et la poésie en faisant tomber les barrières qui cloisonnent le genre poésie.

La démonstration de Johnson apparaît, à la fois, déconstructionniste et méthodique. Méthodique parce que le critique américain semble procéder en comparant les textes critiques aux textes poétiques et puis ces derniers entre eux de façon à vouloir démontrer son propos, à vouloir rechercher une vérité du geste interprétatif. Et même si, au sujet de sa méthode, Barbara Johnson affiche une certaine indécision<sup>19</sup>, sa façon de procéder se présente sans doute comme plus méthodique que celle propre à Jacques Derrida.

L'on ne saurait parvenir à une pareille conclusion au sujet de l'œuvre du déconstructeur américain Geoffrey H. Hartman. Pierre Zima rappelle, dans son ouvrage *La déconstruction*, le caractère créatif de son travail et l'inscrit dans un héritage « romantique et nietzschéen »<sup>20</sup>.

<sup>18</sup> *Ibid.*, 15.

<sup>19</sup> Nous la citons : « C'est ainsi que, dans l'incapacité de savoir si "on est bien là où l'on doit être", notre lecture des *Petits Poèmes en prose* ne sera en un sens que le parcours d'une incertitude, la recherche d'une porte d'entrée par où il serait possible de commencer à les lire ». [*Ibid.*, 29].

<sup>20</sup> Pierre Zima, *La Déconstruction : une critique*, Paris, PUF (« Philosophies »), 1994, 95.

### *La déconstruction : style ou méthode ?*

Ainsi, l'écriture de Hartman aurait une fonction amplificatrice de l'écriture littéraire et transformerait le lecteur en un « auteur augmenté » en suivant l'exemple déjà donné par Friedrich Schlegel. Il existe, selon Hartman, une symbiose entre littérature et commentaire littéraire. Si l'on prend comme exemple ses études des poèmes de William Wordsworth, il est possible d'observer comment Hartman met non seulement en évidence les effets de style de la poésie de Wordsworth mais en multiplie les retentissements, évoquant à chaque lecture de nouveaux échos et empêchant de figer l'interprétation de ses poèmes. Il s'agit d'une idée également présente dans l'écriture derridienne. Dans l'introduction à « La Pharmacie de Platon », Derrida rappelle que l'écriture est toujours une lecture-écriture et que le lecteur ou l'écrivain doit toujours y mettre du sien. Cette vision du travail du critique littéraire fonde donc l'attitude critique de Derrida et de ses disciples américains, comme Hartman, en renouvelant ainsi la pratique romantique de la critique synthétique entre art et philosophie.

Il s'agit de libérer la critique du joug épistémologique et de toute tentative de systématisation, la critique se rapprocherait ainsi de l'écriture poétique en mettant l'accent sur sa forme et sa rhétorique et en jouant avec celle-ci. Hartman se propose de montrer que la nouveauté de l'œuvre derridienne réside dans son style, que seule l'étude du texte derridien est à même de dire quelque chose de sa pensée philosophique : c'est la raison pour laquelle le critique américain n'a de cesse de revenir sur l'étude de l'écriture derridienne.

Si, comme nous avons essayé de le montrer, Barbara Johnson s'intéresse aux outils employés par la déconstruction derridienne fondant son travail sur l'étude de l'aporie et des pierres d'angles défectueuses dans les textes de la tradition philosophique et littéraire occidentale, Hartman porte son attention sur le style de Derrida en entendant souligner par là le caractère événementiel de la déconstruction et l'impossibilité d'en parler en dehors de ses traits idiomatiques.

Nonobstant la dette contractée à l'égard de l'enseignement derridien, l'écriture hartmanienne et celle de Derrida ne se ressemblent guère. Si Paul de Man et Barbara Johnson empruntent à Derrida des mots et des procédés qui rendent leurs œuvres visiblement liées à

Francesca Manzari

l'école de la déconstruction, la critique de Harman devient une déconstruction autre et plus difficilement reconnaissable. Elle s'intéresse moins à l'aporie et se concentre plus sur les effets de la dissémination de la trace<sup>21</sup>. De la même façon dont le désir poétique est à l'œuvre dans l'écriture derridienne, il nous est possible d'affirmer que la critique de Hartman est tout aussi poétique sans pour autant sonner derridienne. Un exemple :

*And that is why poetry makes its curious alliance with critical reading, in order to reactivate the ear. Both are auscultations that have the capacity of putting us on the alert toward the silence in us: the wrongly silenced words as well as the noisy words that get in their way and prevent thoughtfulness. The words of a text, in their silence, are but divining rods to disclose other words, perhaps words of the other<sup>22</sup>.*

La critique acquiert donc, selon Hartman, une fonction réactivante des échos et des spectres qui se cachent derrière les mots. La poésie scelle une alliance avec la critique en investissant cette dernière d'un nouveau pouvoir. Or ce pouvoir est sans doute à l'œuvre dans la lecture-écriture derridienne et constitue pour Hartman une source d'inspiration.

Les procédés et les figures rhétoriques qui caractérisent le style de Derrida sont absents de l'écriture hartmanienne. Le critique américain n'utilise pas de répétition, le rythme de ses textes n'est pas scandé par les anaphores, les anadiploses et les phrases-refrains que nous avons l'habitude de retrouver dans l'écriture derridienne. De même, concernant les figures du discours, Hartman n'utilise pas les figures rhétoriques à la façon derridienne. En sus d'un emploi très original des assonances et des allitérations, le critique américain

<sup>21</sup> Il semble important de rappeler, ici, qu'il s'agit, en grande partie, de généralisations. Une étude attentive des styles des *Yale Critics* demanderait, en réalité, une analyse bien plus approfondie de celle que ne permet l'économie de cet article.

<sup>22</sup> Geoffrey H. Hartman, « Words and Wounds », in *A Critic's Journey : Literary Reflections 1958-1998*, op. cit.,244.

### *La déconstruction : style ou méthode ?*

parsème son travail d'images que l'on peut appeler « poétiques » et qui sont absentes du style derridien<sup>23</sup>.

L'étude du style derridien acquiert de l'importance pour la compréhension de son œuvre en ceci que la forme du texte philosophique a un rôle dans la stratégie philosophique derridienne. Il s'agit d'une écriture qui soutient par la forme son message : l'impossibilité de définir l'existence d'une vérité quelque part, pure, propre et identique à elle-même. « Dès qu'il est saisi par l'écriture, le concept est cuit » écrit Derrida dans *Circonfession* : le dessein poursuivi par le philosophe aura été d'échapper à toute catégorisation ou systématisation puisque le fait de considérer la déconstruction comme un système n'aurait fait que renverser la pensée logocentrique pour en établir une nouvelle et plus puissante. Il serait donc impossible de définir une méthode de la déconstruction. Pourtant, la lecture des textes des *Yale Critics* et des disciples derridiens en général montre qu'il existe un enseignement dont on pourrait probablement faire découler une méthode de la déconstruction. Paul de Man et Barbara Johnson parviennent à reconnaître dans l'œuvre derridienne des procédés qu'ils considèrent comme outils critiques et les intègrent, par analogie, dans des discours qui s'éloignent dans leur forme et dans les tournures employées de l'idiome derridien. Au contraire, Geoffrey Hartman entend que l'apport de la déconstruction réside dans l'idiome derridien et prône ainsi le déploiement d'une critique créatrice qui dépasse les barrières entre celle-ci et les textes étudiés.

Il est donc possible de parvenir à la conclusion qu'il existe deux tendances parmi les critiques derridiens, l'une qui porte son attention sur le contenu des œuvres du philosophe et l'autre qui privilégie sa forme. De plus, parmi les critiques qui suivraient plutôt cette dernière tendance, il serait encore possible de distinguer ceux qui, comme G. Hartman, amplifient l'éclat des textes poétiques étudiés et ceux qui miment l'écriture derridienne au plus près de son idiome.

<sup>23</sup> Nous pouvons prendre comme exemple l'image qui clôt le passage de Hartman que nous venons de citer.

Francesca Manzari

Un exemple très évident de travail critique qui laisse transparaitre dans sa forme un lien très étroit à l'écriture derridienne est constitué par l'œuvre de David Wills.

Dans la préface au deuxième volume de son ouvrage *Prothèse*, David Wills écrit :

*Ce qui paraît se résoudre ici dans une décision de convenance et de convention veut garder néanmoins les traces d'une contestation incontournable, à la manière des spasmes douloureux, fantômes ou autres, qui déchiraient implacablement le tissu nerveux de la cuisse de mon père à la jambe de bois.*

*[...] Or, dans cet effort de relater se lisent non seulement l'articulation et la narration, ce qui relie les choses entre elles et ce qui en est un récit ; c'est surtout ce qui, en s'y référant, se fait porter à même le corps et le fait plier ainsi dans un emboîtement originellement prothétique ; et ce qui, par là même, se fait transférer, d'une partie, d'un corps, d'une langue à l'autre<sup>24</sup>.*

À partir de ce passage, quelques remarques, au moins trois, s'imposent. Premièrement, l'écriture de *Prothèse* semble travailler, de même que le texte derridien de *Circonfession*, à partir d'un événement de la vie de son auteur. Derrida écrit *Circonfession* en se souvenant du moment de la maladie de la mère, la *prothèse* de Wills est, avant tout, « la jambe de bois » du père. Deuxièmement, le travail de David Wills semble vouloir expliciter une certaine « relation » que l'auteur perçoit entre cet élément marquant de son imaginaire et l'œuvre écrite, par ailleurs, en travaillant autour de textes philosophiques et littéraires. De la même façon dont la figure de la circoncision marque profondément l'œuvre derridienne, ainsi la prothèse du père hante l'écriture de Wills. Troisièmement, il existe, dans l'œuvre de David Wills, une attention à la lettre, au corps du texte que l'on peut également observer dans l'écriture derridienne. Or il nous semble que cette attention à la

<sup>24</sup> David Wills, *Prothèse 2 : Paris, 1976 – Genève, 1978*, Paris, Galilée (« La Philosophie en effet »), 1998 [1995 pour la version anglaise], 11. Nous faisons ici référence à la version française de l'ouvrage puisque c'est l'auteur même qui le traduit avec la collaboration de Catherine Malabou.



*La déconstruction : style ou méthode ?*

littéralité de l'expression apparaît, de façon évidente, comme ce qui permet à Wills de mimer le style derridien. La syllepse, par exemple, occupe une place de toute importance dans l'écriture de Jacques Derrida : le philosophe multiplie les effets sylleptiques en doublant, pour chaque expression, le sens figuré de celle-ci avec son sens littéral. Ce procédé est également présent chez David Wills et c'est justement à partir de l'attention au corps du texte écrit que le critique américain réussit, comme Derrida, à jouer avec la plasticité des mots, avec leurs formes. En se libérant de l'esclavage du sens, l'écriture s'adonne à une pratique jouissive de la transposition, du collage, de l'inversion, du brouillage lexical et syntaxique.

Il importe de remarquer que, à la manière de Derrida dans *Circonfession*, David Wills semble vouloir atteindre les limites de la syntaxe et les dépasser, rendre difficile la lecture de son œuvre. Comme les longues phrases chapitres qui caractérisent le rythme de l'ouvrage derridien, la première phrase de *Prothèse* s'étend sur deux pages et quelques lignes et la dernière phrase du chapitre intitulé « Afrique XXI<sup>e</sup> siècle » atteint une longueur de sept pages. *L'incipit* est, d'entrée de jeu, scandé par un rythme binaire obtenu par la répétition de mots et conjonctions. Les parallélismes grammaticaux acquièrent ici une fonction rythmique. De plus, le texte est parsemé d'effets allitérants en *f* (*transfert, parfait, suffisamment fonctionnel, fin à l'inconfort, l'effet d'un effort*) :

*Se déplaçant de l'un à l'autre comme s'il pouvait y avoir un transfert égal ou une juste distribution, comme s'il existait au-delà de tout un équilibre parfait ou du moins suffisamment fonctionnel, échouant à la trouver, échouant à mettre fin à l'inconfort de l'une et de l'autre position, l'une trop prête à céder sous l'effet d'un effort prolongé, l'autre trop rigide et sûre de sa propre droiture, et dans l'interstice nulle moyenne facile, nul sol de repos ou de résolution, [...] là où le prochain pas fatal se pose, où la hache reste suspendue et s'apprête à la chute, immobile, suspendue encore [...]»<sup>25</sup>.*

<sup>25</sup> David Wills, *Prothèse 1 : Hamilton, 1970 – Berchtesgaden, 1929*, Paris, Galilée (« La Philosophie en effet »), 1997 [1995 pour la version anglaise], 11. Nous soulignons les répétitions.

Francesca Manzari

Toujours dans la même phrase, nous proposons encore un passage qui présente des allitérations, presque des assonances dans certains cas :

[...] Rien sauf les revenants du présent où tout n'est que déplacement, passage, relais, sauf peut-être, comment le dire autrement, qu'à travers ce fantôme de l'espace vient le changement, là où il n'y avait auparavant que le déplacement il y a d'un coup la bête rampante d'une altérité triomphante, toute fluide et reluisante, battante comme une convulsion future et cataclysmique où le métal fusionne avec la chair, l'extase synthétique et cybernétique qui est la fiction d'une science et la science d'une fiction [...]26.

Il existe, dans l'œuvre de Wills, des images refrains, comme celle du père dans la cuisine qui revient, à plusieurs reprises, dans des phrases presque égales à quelques variations près : « Il se tenait debout devant l'évier, accoudé à ses bords, ses yeux fixant un endroit précis ou vague devant lui27 », puis, deux pages plus loin, « accoudé sur les bords de l'évier de cuisine28 », ou encore « accoudé péniblement à l'évier de la cuisine29 ».

Tout comme dans l'écriture derridienne, Wills utilise de nombreuses anaphores : « C'est donc un vers de Virgile. [...] C'est un chant ou une conjuration, il sert à exhorter ou à exorciser. C'est un morceau narratif extrait de son contexte grâce à son puissant effet poétique [...]30 ».

Au sujet de l'écriture de *Prothèse*, nous citons la quatrième de couverture du premier volume :

26 *Ibid.*,12. Nous soulignons. Les croisements chiasmatiques, comme celui qui conclut cette dernière citation, sont récurrents dans l'écriture de Wills tout comme ils le sont dans l'écriture derridienne.

27 *Ibid.*,13.

28 *Ibid.*,15.

29 *Ibidem*.

30 *Ibid.*,14.

### *La déconstruction : style ou méthode ?*

*Comment écrire une prothèse ? Une prothèse, une « prothèse », une Prothèse ? Non seulement écrire sur la prothèse, sur les questions philosophiques, littéraires, et autres qu'elle soulève, mais écrire en même temps sur le vif ? Écrire (sur le vif) de la prothèse ? Un texte prothèse ? Un corpus scriptural quelconque aurait du mal à le supporter, à venir à bout des multiples divisions et articulations que cela engendrerait [...].*

*Prothèse génère, à travers une série d'analyses (un vers de Virgile, un tableau, des romans de science-fiction, la théorie freudienne), un texte dont le modèle de fonctionnement est cette jambe de bois, la conjonction et l'articulation de deux langues, l'érudite et l'idiolecte, afin de poser une série de questions sur la priorité supposée de l'une sur l'autre, [...] essayant à chaque fois de traiter de l'étrange familiarité qui habite le corps prothétique dans toutes ses formes, à commencer par celle qui constitue la pratique de l'écriture<sup>31</sup>.*

De la même façon dont l'écriture de *Circonfession* constitue pour Derrida un moyen pour interroger les raisons qui le poussent à écrire et la façon dont la relation avec la mère et l'épisode de la circoncision marquent son rapport à l'écriture, David Wills se propose, à partir de la prothèse du père, d'interroger la figure de la prothèse dans le but de comprendre la relation de celle-ci à sa propre pratique scripturaire.

D'un côté, nous remarquons que les juxtapositions irrévérencieuses de Wills découlent de la volonté de saper les repères logiques du discours critique et sont, de ce point de vue, justifiées par ce projet, la prothèse étant toujours artificielle, étrangère, reconnaissable. De l'autre, il nous semble que, dans sa volonté d'afficher une appartenance à la déconstruction derridienne, Wills s'adonne à une pratique scripturaire fictionnelle, certes, mais que l'on aurait du mal à considérer comme critique. Lorsque nous avons affirmé que, selon la volonté de Jacques Derrida, il était impropre de parler d'une méthode derridienne, nous n'entendions pas dire pour autant qu'il nous était impossible de considérer qu'il existe, chez Derrida, une volonté de montrer « quelque chose ». À vouloir peut-être pousser le raisonnement un peu plus loin, il serait possible d'affirmer,

<sup>31</sup> *Ibid.*, quatrième de couverture.

au contraire, qu'une thèse – soit-elle une prothèse – existe chez Derrida, à savoir que la vérité n'est pas une seule et que pour illustrer cette idée, Derrida accomplit un immense travail de lecture des œuvres de la tradition philosophique et littéraire occidentale. En d'autres mots, si le fondement épistémologique n'est pas l'obsession de Jacques Derrida puisque le philosophe de la déconstruction pratique immanquablement un jeu d'écriture sans vérité présente, ce jeu ne nous permet pas pour autant d'affirmer que Derrida ne cherche pas à trouver, dans la lecture, une voie qui lui permette d'affirmer l'impossibilité de définir la vérité. L'emploi de la syllepse, la recherche étymologique, les répétitions, constituent pour Derrida des outils à même de créer des effets d'éloignement apparent du sujet, mais qui ne font que renforcer cette thèse qui en est le noyau. Le désir derridien est peut-être un désir poétique, mais son dessein est un dessein philosophique et des ouvrages comme *De la grammatologie*, *Marges de la philosophie*, *L'Écriture et la différence*, *La Dissémination* en sont une preuve évidente.

Or à la différence du travail de Jacques Derrida, dont les affirmations sont toujours pesées à l'aune d'un long et méticuleux travail de lecture des textes des philosophes et des auteurs qui l'ont précédé, l'œuvre de David Wills se permet des licences certes très évocatrices d'un point de vue du jeu littéraire mais qui s'éloignent, de façon très évidente, de la déconstruction telle que les *Yale Critics* la conçoivent. La déconstruction de Wills met de côté la critique et devient foncièrement fictionnelle. La thèse du critique américain réside, à notre sens, dans l'impossibilité de définir le rapport de l'écrivain à l'écriture en passant par une voie autre que celle du rapport au corps : « La force narrative porte le poids de l'articulation corporelle<sup>32</sup> ». Le dispositif de l'écriture ne saurait être considéré autre qu'une construction prothétique : « il n'existe pas de "je" ici qui ne se rapporte à un événement de prothèse, à un événement d'écriture<sup>33</sup> ». Ce dernier passage, qui n'est pas sans rappeler un certain rapport de l'écriture au

<sup>32</sup> *Ibid.*,38.

<sup>33</sup> *Ibidem*.

*La déconstruction : style ou méthode ?*

corps que Derrida traite dans *Circonfession*, nous dit quelque chose de la déconstruction willsienne.

En conclusion, la déconstruction, qui ne peut pas être considérée, à proprement parler, comme une méthode, évoque chez les penseurs qui s'en inspirent, des développements différents qui trouvent tous leur origine dans l'œuvre de Jacques Derrida. S'il est vrai que Paul de Man trouve, chez Derrida, des outils critiques qui lui permettent de formuler des idées qu'il avait acquises tout au long de sa formation et de sa carrière universitaires, si l'œuvre de Derrida se révèle importante pour Geoffrey H. Hartmann dans la mesure où elle lui permet de travailler sur le rôle créatif de l'« interprète », il nous est également possible d'affirmer que ce qui intéresse David Wills est l'*idiolecticité* de l'écriture derridienne dans son rapport à la corporalité de l'écriture.

Nous ne saurions pas affirmer qu'il existe une vérité de l'œuvre derridienne dont les uns ou les autres seraient plus ou moins proches. Il en va de la singularité de chaque acte de lecture et d'une certaine façon de vivre *avec* le spectre de Derrida. Certaines pages de *Spectres de Marx*, doivent, depuis, le samedi 9 octobre 2004, résonner dans les esprits de ceux qui lurent et aimèrent Jacques Derrida.

**Francesca MANZARI**  
**Université de Provence**