

بحوث جامعية
Academic Research
Recherches Universitaires

الكتابة الراسمة
Pictorial Writing
Ecriture Picturale

الكتابة الراسمة
Pictorial Writing
Ecriture Picturale

Etudes réunies en 2006 éditées sous la direction de
Mohamed KHABOU et Hédia ABDELKEFI

بحوث جامعية
Academic Research
Recherches Universitaires

الكتابة الراسمة
Pictorial Writing
Ecriture Picturale

بحوث مجمعة في 2006 اشرفه على نشرها
محمد الخبو و هادية عبد الكافي

UNIVERSITE DE SFAX
Faculté des Lettres et Sciences Humaines

RECHERCHES UNIVERSITAIRES

ECRITURE PICTURALE

Etudes éditées
par

Hédia ABDELKEFI et Mohamed KHABOU

Nº 5 - 6
2006 - 2007

Recherches Universitaires

Directeur :

M. Salah KECHAOU

Rédacteur en chef :

M. Mounir TRIKI

Comité de rédaction :

Mme Hédia ABDELKEFI

M. Abdelaziz AYADI

M. Mohsen DHIEB

M. Béchir LARBI

M. Mohamed Salah MARRAEKCHI

M. Ali ZIDI

Rédaction et administration :

Faculté des Lettres et Sciences Humaines,
Route de l'aéroport Km 4,5 3000 Sfax-Tunisie

Téléphone : 00216 74 671 139

Fax 00216 74 670 540

Courriel : recherches.universitaires@yahoo.fr

Une écriture à dessin ?

Jacques Derrida, *Mémoires d'aveugle*

Joana MASO ILLAMOLA

Université Saint Denis-Paris VIII

joanamaso@yahoo.es

Résumé

Écriture et dessin sont, dans *Mémoires d'aveugle* de Jacques Derrida, des esquisses d'un mode de présence inapparent ou aprésent. Grâce à la pensée derridienne du couple trait-retrait et de l'aveuglement, écriture et dessin nous arrivent comme *skiágraphiai*, écritures de l'ombre où les trous noirs, les taches aveugles et le non-écrit ou le non-dessiné comptent autant que l'écrit ou le dessiné. C'est pourquoi ces démarches d'écriture ne se font qu'avec un certain « *insu* » : Derrida avouera *ne pas savoir* dessiner en même temps qu'il reconnaîtra son écriture héritière d'une pensée du dessin ; Artaud n'aura peint qu'à partir de « *tabulae rasae* de l'Histoire de l'Art » ; Adami ne saurait dessiner sans la gomme qui lui rappelle le risque d'effacement de tout dessin...

Abstract

In *Memoirs of the Blind* of Jacques Derrida, writing and drawing sketch a modality of the presence which is *inapparent* and non-present. Due to « *trait-retrait* » and the blindness in Derrida's thought, writing and drawing become *skiágraphiai*, shadow's writings where blind points, non-written and non-drawn are included in the written or drawn. Considering the above, these modalities of writing count as the « *insu* », i.e. the unknown and unknowable. As Artaud has painted from a « *tabulae rasae* of the History of Art », and as Adami draws with an eraser which reminds the risk of erasing any writing, Derrida confesses that he does not know how to draw, while saying that his writing has been inherited from a drawing's thinking

Signe, écriture et visibilité hantent l'écriture derridienne depuis les premiers ouvrages de 1967, *La voix et le phénomène* et *De la grammatologie*, en passant par *La vérité en peinture* de 1978,

jusqu'à *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines* en 1990 et encore après. Dans ce dernier, Jacques Derrida déploie une écriture philosophique autour de quelques hypothèses lancées concernant l'écriture et la représentation : le trait de l'écriture serait-il à penser à côté du trait du dessinateur, un trait qui se dérobe ou se retire au moment même où il est tiré-tracé ? à dessiner, on ne voit pas ce que l'on dessine et on ne voit pas qu'on dessine, on dessine ainsi en aveugle. Afin d'« illustrer » ces hypothèses, outre O. Redon, Fantin-Latour ou Rembrandt dessinateur, le philosophe ne cessera de rappeler les écritures littéraires d'aveugles comme Homère, Milton, Joyce ou Borgès. L'aveuglement ou la non-voyance seraient donc la condition et du dessin et d'une écriture porteuse des problématiques telles que la possibilité de représentation et de savoir, l'intentionnalité en littérature ou la pertinence des oppositions dialectiques vision-lumière-vérité / aveuglement-obscurité-ignorance.

Face à une certaine tradition qu'on appelle couramment mimétique ou figurative, laquelle se fonde sur une effective possibilité de représentation, Derrida déploiera une infinité de non-coïncidences entre l'objet de la peinture, de l'écriture ou dessin, et sa figuration. Il rendra problématique la possibilité de réfléchissement du même, car « l'hétérogénéité reste abyssale entre la chose dessinée et le trait dessinant, fût-ce entre une chose représentée et sa représentation, le modèle et l'image. »¹ Ainsi, à une critique de l'interprétation qui a lu la littérature à partir de sa métaphoricité ou capacité de figuration symbolique, le philosophe opposera l'impossibilité de *mimesis* du réel par l'écriture ou ce qui reviendrait au même : la possibilité, pour la littérature, de réfléchir quelque chose de préexistant à elle-même. C'est dans ce mouvement que l'objet du dessin semble s'absenter du discours derridien si ce n'est que pour rendre encore plus problématique le rapport entre celui qui dessine ou écrit -le dessinateur ou l'écrivain- et le dessiné -figure, homme, chose.

Dans sa lecture des dessins de la collection du Musée du Louvre², Derrida déplacera son attention de l'objet (le modèle ou le

1. Jacques Derrida, *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*, Éditions de la Réunion des musées nationaux, Paris, 1990, p.54.

2. *Ibid.* La collection éditoriale des éditions du Louvre qui accueille la réflexion derridienne et qui porte pour titre « Parti pris » demande à des penseurs contemporains comme Jacques Derrida et Julia Kristeva de déployer une lecture sur les arts visuels à partir des tableaux concrets de sa collection.

référent) vers ce qu'il appelle la « monstration » ou l'« exposition ». Dans les dessins qui montrent des dessinateurs ou des peintres dessinant, l'attention n'est pas portée sur la chose mais sur le fait même de dessiner, insiste Derrida : on ne montre pas ce qu'on dessine mais qu'on dessine. Les dessins « montrent », « exhibent » ou « exposent l'exposition »³, intransitivement, sans autre objet. Derrida propose par là de penser une « monstration » qui, détachée de l'objet, mettrait en évidence la déjà annoncée « logique du trait », à savoir le geste d'un dessin qui trace, marque et inscrit en même temps qu'il retire, efface et enlève sa marque. Ce qui aura d'abord fasciné Derrida c'est que le trait du dessin « ne se paralyse pas dans la tautologie qui plie le même au même », car il ne saurait pas y avoir de trait sans retrait. À chaque fois qu'on revient sur le trait, à chaque fois qu'on tente ce qu'on pourrait appeler une assurance du trait, c'est le retrait qui advient. « Le retrait de la ligne, ce qui la retire au moment où le trait se tire... » déjoue ici toute pensée représentative ou mimétique du dessin et ce qui en découle, la position ou la présentation du soi de la chose. De même, et puisqu'elle « ne joint et n'ajoute qu'en séparant », cette rhétorique du trait annonce une logique de la désappropriation.⁴ Enfin, le trait ainsi compris ne cesserait de « spéculer », d'après Derrida, « sur sa propre possibilité »⁵, c'est pourquoi, par cette rhétorique qui se tire tout en se retirant, le texte derridien s'écrit comme une réflexion sur la possibilité même de toute réflexion ou réfléchissement.

Même si le dessin est mimétique, comme on dit, reproductif, figuratif, représentatif, même si le modèle est présentement en face de l'artiste, il faut que le trait procède dans la nuit. Il échappe au champ de la vue. Non seulement parce qu'il n'est pas encore visible, mais parce qu'il n'appartient pas à l'ordre du spectacle, de l'objectivité spectaculaire – et ce qu'il fait alors advenir ne peut être en soi mimétique.⁶

3. Jacques Derrida, *La vérité en peinture*, Paris, Flammarion, 1978, p.185.

4. Jacques Derrida, *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*, op.cit., p. 58. Cf. aussi *ibid.*, p. 58 : « Rien n'appartient au trait, donc au dessin et à la pensée du dessin, pas même sa propre "trace". » et p. 50 : « Improvisée ou non, l'invention du trait ne suit pas, elle ne se règle pas sur ce qui est présentement visible, et qui serait posé là devant moi comme un thème. »

5. *Ibid.*, p. 16.

6. *Ibid.*, p. 54.

Un trait derridien qui n'est aucunement une forme et qui échapperait ainsi à toute visibilité lumineuse, évidence ou présence. Puisqu'il « marque la différence entre les formes ou les contenus de l'apparaître »⁷ sans être lui-même une forme, son geste de séparation, marque ou inscription vise plutôt une in-vidance ou une cécité que la lumière du formel. L'insistance du philosophe sur le caractère « in-forme » du dessin au sens fort d'être résistant à toute prise de forme ou fixation est indissociable de sa conception de l'écriture. Loin d'appeler le façonnement et la perfection au sens étymologique du terme (du latin *per-facio* qui signale l'action finie, terminée, achevée), dessin et écriture mettent en évidence une « structure picturale plus ouverte que celle de la peinture »⁸, imparfaite, par définition non achevée. Cet inachèvement essentiel du dessin et de la pensée derridienne de l'écriture dont la « trace » est l'un des noms évite le tout plein, il demande d'un espace qui, parce que vide, peut accueillir ce qui n'est pas encore. Derrida semble rejoindre ici la réflexion benjaminienne : « Le dessin doit se maintenir dans un état d'élaboration partielle : celui qui couvrirait totalement son fond, écrit Walter Benjamin, cesserait d'être un dessin. »⁹

Ni le dessin ni l'écriture couvrent en entier son fond, ils comptent avec les trous noirs et les taches aveugles dans la tentative de figuration, leur geste appelle plutôt une obscurité qu'une lumière. Dans le cadre de ce dessin qui se fait comme une *skiágraphia* (une écriture de l'ombre), Derrida rappelle les représentations de Dibutade comme l'origine du dessin : « la jeune Corinthienne qui portait le nom de son père et qui devant être séparée de son amant pour quelques jours, remarqua sur une muraille l'ombre de ce jeune homme dessinée par la lumière d'une lampe. L'amour lui inspira l'idée de se ménager cette image chérie, en traçant sur l'ombre une ligne qui en suivit et marqua exactement le contour. »¹⁰ Dans les dessins de J.-B. Suvée et J.-B. Regnault, une jeune fille dessine les contours d'une silhouette, celle de son amant, celui qui est dessiné à son côté mais qu'elle ne regarde pas.

7. Jacques Derrida, *La vérité en peinture*, Flammarion, Paris, 1978, p. 16.

8. Michaud, Philippe-Alain (dir.), *Comme le rêve le dessin*, Paris, Éditions du Louvre – Éditions du Centre Pompidou, 2005, p. 114.

9. *Ibid.*, p. 114.

10. Jacques Derrida, *Mémoires d'aveugle, op. cit.*, p. 54.

La figure de Dibutade dessinant ce qu'elle ne voit pas donne à penser que le dessin ne s'appuie pas sur l'observation mais sur la mémoire ou le souvenir, « comme si voir était interdit pour dessiner, comme si on ne dessinait qu'à la condition de ne pas voir, comme si le dessin était une déclaration d'amour destinée ou ordonnée à l'invisibilité de l'autre, à moins qu'elle ne naisse de voir l'autre soustrait au voir. »¹¹ C'est ainsi que le philosophe parvient à « illustrer » depuis la tradition et le mythe sa pensée du dessin comme une écriture de l'ombre qui, loin de regarder pour être, détourne le regard, fuit toute activité scopique et avec elle toute imitation du réel.

À la mise en évidence de la proximité du dessin-écriture et de l'invisible, le philosophe ajoutera leur disposition à être effacés. Dans sa lecture des dessins de Valerio Adami, Derrida mettra l'accent sur le caractère indissociable de *son* dessin et de *son* écriture (d'après Derrida on ne pourrait pas distinguer à proprement parler ce qui est écrit et ce qui est dessiné chez Adami), indissociables parce effaçables « à la gomme ». « Gomez comme Adami quand il dessine »¹², écrit Derrida, rappelant ainsi sa pensée de l'écriture comme « trace », empreinte sans présence originaire dont elle fournirait la preuve. De même que tout en comptant avec le possible effacement du crayon sur la feuille, Adami semble dessiner en écrivant, le philosophe semble vouloir dessiner dans son écriture de *La vérité en peinture*, là où il ne cessera d'introduire le trait du dessin grâce au son « tr » : « travail en train, trajet, tramé », « tracé, tressé, tracé, trajectoire, traversée, transformation, transcription », « les trous, troncs, trépanations, le tréma ou le trop qui intéressent Adami »¹³.

Cette démarche derridienne qui, au fil des années, arrive à réfléchir ensemble sur le dessin et l'écriture par opposition aux modes de figuration (mimétiques, métaphoriques, symboliques, etc.), suppose un abandon des anciens « principes de dessin »¹⁴ et d'écriture. Dans la conférence qui eut lieu au Musée d'Art Modern

11. *Ibid.*, p. 54.

12. Jacques Derrida, *La vérité en peinture*, p. 199.

13. *Ibid.*, p. 195.

14. Jacques Derrida, « *Fuser en bombe*: Artaud plastiqueur des musées d'arts plastiques », in *Plasticité*, Catherine Malabou (éd.), Éditions Léo Scheer, 2000, Paris, p. 83.

de New York en 1998 à l'occasion d'une nouvelle exposition de dessins, ceux d'Antonin Artaud dessinateur et écrivain, Derrida rappelle la revendication d'un « savoir-dessiner qui, à travers une apparente maladresse, manifestait l'abandon du "principe de dessin" (...) à travers une sorte de *tabula rasa* fictive de l'histoire de l'art, "comme s'il [Artaud] n'avait rien appris". »¹⁵ Des *tabulae rasae* qui concernent directement l'héritage reçu en forme de concepts, l'histoire de l'art et de la philosophie, afin d'abandonner les « principes » ou les conventions de la représentation et du savoir. Ni l'écriture ni le dessin derridien visent le savoir ou la connaissance comme but. Écriture et dessin sont justement les lieux d'une impossible maîtrise quant à la portée de ces pratiques : l'une et l'autre se font « à l'insu » du sujet, se passant de son autorisation, c'est pourquoi toutes les deux rendent problématique la pratique de l'autportrait ou des mémoires de soi.

Dans ce texte qui porte pour sous-titre le genre des mémoires devenu déjà une ruine de la représentation -où le portrait de soi (*autós*) ou l'autportrait est rendu illisible à cause de l'impossible réfléchissement du même-, Derrida s'intéressera à la « façon », la « facture » ou « ce faire » qui lie le dessin à l'écriture et inversement. Une « facture » qui a affaire en premier lieu à une absence de Position, ce que le philosophe a appelé la « positionnalité » ou la « logique positionnelle »¹⁶ et qui se fonde sur la possibilité de pouvoir déployer un discours à partir de thèses (en grec, « positions »). Tout en déconstruisant le discours établi et répandu dans les catalogues d'expositions où l'historien ou l'érudit de l'histoire de l'art lance ses thèses voire conclusions sur le sujet, Derrida s'intéresse à l'*epochè* ou suspension de la position, il propose de procéder par des « sup-positions » ou « hypo-thèses ». Qu'il y ait trait, qu'il y ait dessin et représentation, tout cela ne pourra être ni assuré ni posé, seulement supposé. Même la vision détient le caractère d'hypothèse. Il n'y a pas de « pose » concernant la représentation, seulement de « sous-pose » : « *s'il y en avait*, l'autportrait consisterait d'abord à ... »¹⁷

15. *Ibid.*, p. 83.

16. Jacques Derrida, *La carte postale. De Socrates à Freud et au-delà*, *op.cit.*, p. 278.

17. Jacques Derrida, *Mémoires d'aveugle*, *op. cit.*, p. 64-65.

Le deuxième trait de cette « facture » derridienne du dessin concerne directement l'événement, lequel continue à attaquer l'idée de Position : l'« événement d'un coup » en dessin ou en écriture « c'est aussi l'attaque du support, cette façon de mettre fin au support stable, donc à l'art et au Musée, à l'état statique de l'œuvre d'art et à l'État tout court... »¹⁸ Un événement, arrivée ou venue qui arrivent là où ils ne sont pas attendus, déstabilisant ainsi toute place assignée. Par le biais de l'événement, Derrida fait rentrer l'immaîtrisable et l'imprévisible dans l'espace de la représentation, il ouvre la figuration à ce qu'elle ne peut encore imaginer. Ouvertures de la « clôture de la représentation », dessin et écriture en tant qu'événements sont des appels et des adresses qui apostrophent celui qui les regarde. Les césures, les trous et les lieux d'invisibilité du dessin adviennent comme « propices, si l'on peut dire, et comme hospitaliers à l'imprévisibilité, à l'inanticipable, à ce que nul ne voit venir. Elles donnent à chaque surgissement de l'image l'aura d'un événement. »¹⁹ Un événement qui sert aussi au philosophe à nommer l'étrange fraternité entre dessin et écriture, un dessin indissociable de l'écriture et une écriture qui procède par le trait du dessin. Comme le déjà cité Antonin Artaud qui « ne fait plus qu'écrire en dessinant, que dessiner en écrivant », Derrida aura cherché à écrire tout en comptant avec la trace graphique de l'écriture.

Cependant le philosophe aura « avoué » ainsi sa propre inhabilité, infirmité ou impuissance concernant le dessin : « En vérité je me sens incapable de suivre de ma main la prescription d'un modèle : comme si, au moment de dessiner, je ne voyais plus la chose. », « C'est que mon expérience du dessin fut toujours celle d'une infirmité (...) je pense encore aujourd'hui que je ne saurai jamais *ni* dessiner *ni* regarder un dessin. », « De ma vie je n'ai plus jamais dessiné, pas même essayé de dessiner. »²⁰ À lire ces confessions d'aveugle, aussitôt nous pensons à l'impossibilité annoncée par Derrida d'un dessin qui serait strictement de l'ordre

18. Jacques Derrida, *Artaud le Moma*, Paris, Galilée, 2002, p. 27.

19. Jacques Derrida et Safaa Fathy, *Tourner les mots. Au bord d'un film*, Paris, Galilée, 2000, p. 79-80.

20. Jacques Derrida, *Mémoires d'aveugle*, *op.cit.*, p. 43-44.

de la représentation, l'imitation ou la reproduction du déjà là. Or, en poussant notre lecture, nous voyons s'esquisser aussitôt une impossibilité, de la part de Derrida, à s'identifier avec ces figures de dessin et de dessinateur qu'il a lui-même lancées comme des hypothèses. Si on arrive à penser qu'il n'aura jamais su dessiner, Derrida, ni de l'une ni de l'autre façon, ni représentativement ni par une logique du trait-retrait qui procède dans la nuit, le projet derridien dans *Mémoires d'aveugle* semble rencontrer ses propres taches aveugles. En nous faisant cette confiance (depuis le constat de son impuissance par opposition à son frère aîné, il n'aurait plus jamais ni dessiné ni tenté de dessiner), il expose l'impossibilité de penser son écriture comme les traits d'un dessinateur.

Comme si, à la place du dessin, auquel l'aveugle en moi renonça pour la vie, j'étais appelé par un autre trait, cette graphie de mots invisibles, cet accord du temps et de la voix qu'on appelle le verbe – ou l'écriture.²¹

Le trait de l'écriture n'est donc pas le trait du dessin. Il y a une complication spéculaire dans cette pensée derridienne sitôt explicitée dès les premières pages. Cette maladresse du trait qui aurait amené Derrida à substituer le trait du dessin par le trait de l'écriture, un trait pour l'autre, trait pour trait, ne peut pas être lue à partir d'une simplicité substitutive, surtout quand on connaît l'impossible qui travaille l'écriture derridienne. Si le dessin nous a été présenté comme celui qui aurait inévitablement partie liée à l'aveuglement et au retrait du trait, et si, dans ce même sens, l'écriture de ces *Mémoires* a pour légende le dessin de soi (« Légende : ceci est un dessin de moi »), ici le mot dessin s'ouvre en deux, se dédouble, il vient dire plus d'une chose. Tout se passe comme si Derrida pensait ici au dessin dit représentatif qui est censé dessiner ce que le dessinateur voit ou a vu, alors que aucune explicitation sur l'inscription du dessin auquel il se rapporte dans une esthétique précise ne nous arrive pas. Comme si l'indécidabilité de l'écriture derridienne nous donnait par là la chance de pouvoir penser l'infirmité avouée par rapport aux « deux » dessins, le mimétique et l'aveugle-aveuglé, si on peut dire. Cette confession d'infirmité annoncée par Derrida, nous ne

21. *Ibid.*, p. 44-45.

pouvons pas « savoir », au propre, à quel dessin elle se rapporte. Par la complication de la pensée du dessin, l'écriture derridienne empêche tout discours assuré concernant son propre aveuglement. Si elle se veut aveugle, cette écriture complique l'aveuglement au point que celui-ci ne peut pas ne pas être pensé à côté d'une certaine lucidité. Ce que l'aveuglement derridien reflète ou miroite c'est peut-être une lucidité de l'aveuglement ou ce que Paul de Man a appelé une « vision aveugle » (« *blind insight* »)²².

Enfin, nous n'avons peut-être qu'à lire la *legenda* derridienne, ce qui à la lettre *doit* être lu, non pas comme ce qui se rapporterait au dessin mais à son homophone français le « dessein ». Si, par le mouvement du déplacement, nous en arrivons à lire le dessein à la place du dessin, nous voyons s'esquisser le désir derridien concernant une écriture qui procéderait par une rhétorique du trait. « Légende : ceci est un dess(e)in de moi », aura écrit Derrida, c'est-à-dire que, « ceci », ces *Mémoires d'aveugle*, s'écrivent non pas comme un dessin mais comme un dessein qui concerne directement le dessin. Un dessin de soi qui, travaillé par le dessein, n'est plus impliqué dans la représentation mais il s'avance vers la vue ou la visée comme des propos ou des pro-jets au sens étymologique du terme, ce qu'on « jette » en avant, qu'on lance parce qu'on « voudrait ». Par le dessein, l'écriture se livre à ce que Derrida a appelé l'« anticipation » et le « toujours plus loin »²³, elle s'avance vers ce qui n'est pas encore, elle désire et fait des « rêves ». Ces *Mémoires* le sont donc de ce qu'on aura voulu ou désiré, de ce qu'on aura espéré d'une écriture et de son trait, d'un trait qui se dessine sans voir et d'une écriture en aveugle, mais aucunement de ce qu'il aura été. Mémoires d'aveugle pour un dessein de dessin dont Derrida fait le « pro-jet », des mémoires qui, loin de remémorer le déjà passé, écrivent le désir à venir, une vision aveugle où le dessin et l'écriture ne cesseront de s'anticiper à cela même qu'ils ne voient pas.

22. Paul de Man, *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, Oxford University Press, 1971.

23. Pour l'anticipation et son inévitable rapport avec la précipitation voir Jacques Derrida, *Mémoires d'aveugle, op.cit.*, p. 23.

BIBLIOGRAPHIE

Artaud, Antonin, *Œuvres complètes*, vol. XX, Paris, Gallimard,
De Man, Paul, *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of
Contemporary Criticism*, Oxford, Oxford University Press, 1971.

Derrida, Jacques, *La vérité en peinture*, Paris, Flammarion,
1978.

Derrida, Jacques, *La carte postale. De Socrates à Freud et au-
delà*, Paris, Flammarion, 1980.

Derrida, Jacques, *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres
ruines*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1990.

Derrida, Jacques, “Fuser en bombe: Artaud plastiqueur des
musées d’arts plastiques”, in *Plasticité*, Catherine Malabou (éd.),
Paris, Éditions Léo Scheer, 2000.

Derrida, Jacques, *Artaud le Moma*, Paris, Galilée, 2002.

Derrida, Jacques, et Safaa Fathy, *Tourner les mots. Au bord
d’un film*, Paris, Galilée, 2000.

Michaud, Philippe-Alain (éd.), *Comme le rêve le dessin*, Paris,
Éditions du Louvre – Éditions du Centre Pompidou, Paris, 2005.