

**LECTURE D'IMAGE: ICH DE VALERIO ADAMI
ET JACQUES DERRIDA +R**

Quelques traces préliminaires
extraites du journal de Valerio Adami *1

- 21.12.75. La soirée à Ris-Orangis avec Derrida. Le désir in «Glas»².
- 19.01.76. Déjeuner avec Jacques Derrida dans un restaurant, place Denfert-Rochereau. Puis tout l'après-midi ensemble dans l'atelier de la rue Darville, assis coude à coude pour la signature de 500 placards.
Il évoque son père.
Il se concentre avant de signer et puis c'est un geste rapide comme s'il n'écrivait pas.
Moi je parle de ma mère, mon écriture à présent ressemble à la sienne. Quand j'étais enfant, je passais des heures entières à recopier son écriture.
- 19.02.76. Derrida me demande si les mots écrits sur le tableau et superposés à l'image ont pour moi une signification, même dans leur valeur phonétique. Pris de cours, je ne réponds pas. Oui, le phonème fait partie de la

¹ V. Adami, *Les règles du montage, Derrière le miroir*, n°220, Paris: Maeght, 1976, pp. 3-9-15.

²J. Derrida, *Glas*, Paris: Galilée, 1974.

composition. Citons par exemple les nombreuses démonstrations que nous offrent les affiches publicitaires. Le choix d'un mot peut être fait pour sa seule définition phonétique.

Je voudrais développer cette forme de Lied que j'ai commencée avec les deux lithos sur des textes de Derrida.

Ce qui est passionnant ce sont les séries de conjonctions qui s'opèrent entre le texte et l'image. Le texte donne la vie à l'image et meurt en elle.

*

Un peintre et un philosophe, poète, écrivain, grammatologue pour poser encore une fois la question de l'intertexte. Cette rencontre n'est pas fortuite si on rappelle que Jacques Derrida travaille autour du concept de texte comme productivité (*Tel Quel*)³ et que Valerio Adami a essayé de mettre au clair le «voyage du dessin», une attention au processus dans le dessin plus qu'au résultat fixé d'avance.

Dans «l'Essai sur l'origine des langues», Jean-Jacques Rousseau situe la culture comme postérieure à une catastrophe qui inclina le globe terrestre sur son axe. Un simple mouvement de doigt divin mit

³ J. Derrida., *Tel quel, Théorie d'ensemble*, Paris: Éd. du Seuil, 1968, p. 41 sq.

fin au printemps perpétuel qui régnait sur la terre. L'habitant de cet âge d'or était comblé et paresseux. Ses besoins étaient satisfaits, il vivait repu et isolé. Dieu voulut que l'homme fût sociable; le bouleversement climatique, l'arrivée du froid, des saisons, de l'alternance reproduisant périodiquement la catastrophe entraînent l'homme à se rassembler autour de l'eau et du feu. C'est seulement à ce moment que purent naître, les arts, les lois, le commerce ... (grâce à Lui nous sommes réunis en quelque sorte).

Jacques Derrida⁴ va mettre en évidence une note de bas de page qui n'apparaît qu'une seule fois chez Rousseau.

La première de ces lois constitutives de la société, qui revient souvent dans le texte sous le nom de «Loi sacrée» n'est autre que la prohibition de l'inceste. Et puis il interroge cette loi fondatrice. Il s'est passé là quelque chose d'important, à l'origine de la langue, du texte. Il y a eu un avant et un après, et entre les deux: la linguistique en question. Avant la prohibition, il n'y a pas d'inceste, mais une reproduction familiale. Rousseau pense surtout à la fratrie, pas d'interdit concernant les unions; mais dès que la loi est proférée, ou écrite, en tout cas marquée, l'inceste ne peut plus exister, le signifié n'a plus le droit d'exister.

Le mot «interdit» retentit différemment, inter-dit: communication, qui dit à l'entour qu'il ne faut pas. Laissons-le résonner jusqu'à intertexte. Tentons le paragramme interdit / intertexte et gardons-en un goût de transgression.

⁴ J. Derrida, *De la grammatologie*, Paris: Éd. de Minuit, 1967, p. 361.

Le travail de Valerio Adami est plus difficile à esquisser par des mots, c'est pourquoi j'ai choisi de vous le présenter sous la forme d'un vidéogramme. L'idéal eût été de filmer Adami pendant l'élaboration d'un de ses dessins. Par défaut, nous ne montrerons que des œuvres terminées. Quelque chose s'y passe cependant, la lecture que fait Jacques Derrida de quelques images, et la lecture que la caméra a choisi de vous présenter de cet ensemble, texte-image, textimage. Encore une citation sur la lecture :

Toute lecture est réécriture, supplémentarité, sollicitation du lu. Ne lit pas celui qui se retient d'y mettre du sien, qui refuse de féconder, de cultiver (les mots).⁵

*

Deux peintures dans la peinture, l'une muette, coupant le souffle, plastique, sans aucun équivalent signifiant, renvoyant à elle-même, présente, figurale, et la deuxième, la même, volubile, intarissable, prétexte à la parole, au discours et à toutes les lectures. Prenant appui sur un «ça me regarde», c'est la peinture qui me regarde. La même inversion se retrouve dans l'expression «je m'y connais, en peinture». Le deuxième interdit fondamental de toute société est l'interdit du cannibalisme⁶, très proche de l'interdit du meurtre, il s'appuie sur la reconnaissance du même. Sur le discernement que j'ai

⁵ S. Kofman, *L'écriture de Derrida*, Paris: Galilée, 1984, p. 61.

⁶ E. Reed, *Féminisme et anthropologie*, Paris: Denoël-Gonthier, 1979, pp. 40-41.

à tuer un singe pour le manger mais à ne pas tuer mon cousin. Je m'y connais dans ce que je regarde.

Intertexte et art

Une des conditions de l'intertexte est sa gratuité, son inutilité, dans le domaine du savoir, de la connaissance, de l'économie, puisque je ne peux en prévoir à l'avance les effets. A l'intersection de la relation intertextuelle qui n'est jamais rien, même si elle est vide, il y aurait une donnée esthétique. Peut-on séparer l'intertexte de l'idée du beau ?

L'intertexte est associatif, sans légitimation, par décret, par lecture. Comme Heidegger déclarant que «rentrer dans le cercle de l'art, de l'origine de l'art, c'est la fête de la pensée, si tant est que penser est un métier», Derrida reprend la formule pour la fête de l'écriture. Adami, la fête du dessin si tant est qu'écrire, dessiner, soient des métiers. L'intertexte devient alors un constituant du monde commun des hommes⁷. L'intertexte au sens le plus large constitué d'Art, de Culture, c'est le lien entre les hommes, qui les protège de la barbarie. Peut-on ne pas y faire entrer les images, et surtout celles qui font l'objet du courroux des barbares. (Pour le Troisième Reich, l'art dégénéré c'était le Bauhaus, le Cubisme, l'Expressionnisme.)

Il s'agirait de faire entrer dans cette relation, non pas l'image volubile (la partie de l'image sur laquelle le discours s'accroche, se

⁷ H. Arendt, *Condition de l'homme moderne*, Paris: Calmann-Lévy, 1961, p. 187.

développe, se reproduit ...) — depuis longtemps, elle s'est installée jusque dans nos manuels scolaires —, mais l'autre, l'image présente, figurale, muette et au travail.

Par quatre fois, nous allons essayer de lire, de nous immiscer dans ces relations textes / images qui s'engagent lorsqu'on rassemble +R et Ich. (cf. J. Derrida, «Le voyage du dessin», *Derrière le miroir* n° 214, Paris: Maeght, 1975, p. 3; *Adami Catalogue* n°7, Centre G. Pompidou, coll. «contemporains», 1985, p. 78; J. Derrida, *La vérité en peinture*, Paris: Flammarion / Champs, 1978, p. 172.

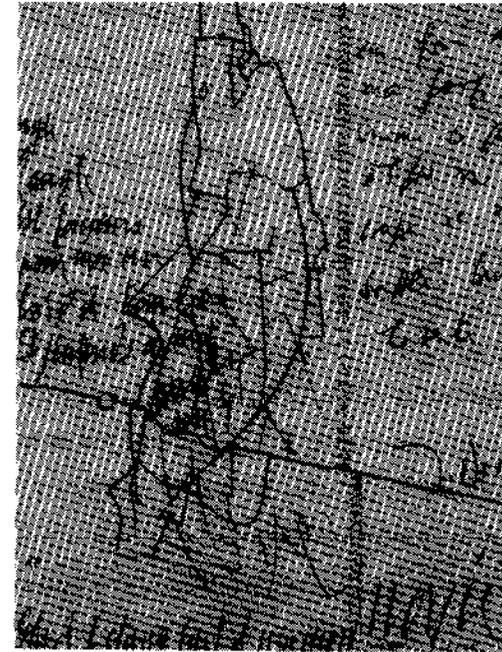
UN : (*Parergon*)

Sujet scindé.

La première idée — sachant depuis le titre que ce dessin s'appelle Ich — est de le renvoyer à la célèbre phrase de Freud qui résume la cure:

WO ES WAR SOLL ICH WERDEN
où ça était je dois(t) advenir

et déjà un problème d'écriture: je dois advenir ou je doit advenir. Jacques Lacan va y traduire la schize, le jeu du je, le manque à être du sujet, et déjà les premiers effets du désir.



Valerio Adami
Dessin du Poisson, 22. 2. 75. Coll. part.
© A D A G P, Paris 1991.

Unité, simplicité, singularité, isolement, solitude, primauté, souveraineté, événement.

Dans ce paragraphe consacré à l'unité, nous allons aborder la question de l'intégrité, de la limite entre l'extérieur et l'intérieur. Avec cet exemple, essayons de suivre le travail de déconstruction auquel Derrida va se livrer dans sa lecture d'Emmanuel Kant.⁸

Le jugement de goût («Le beau, c'est ce qui plaît universellement et sans concept») doit porter sur la beauté intrinsèque et non sur ses abords. Il faut savoir ce qu'on exclut comme cadre et comme hors-cadre. Il y a quelque chose qui entoure immédiatement l'œuvre (*ergon*), le *parergon* contre elle, hors-d'œuvre collé à l'œuvre. Par exemple, les vêtements dans une peinture ou sur une statue. Le représenté de la représentation serait le corps nu et naturel. Seule cette représentation serait belle, purement, intrinsèquement belle, objet propre d'un pur jugement de goût.

Les *parerga* ont une épaisseur, qui les sépare non seulement du dedans, du corps propre de l'*ergon*, mais aussi du dehors, du mur pour le tableau, du parc pour la statue, puis de tout le champ d'inscription historique, économique, politique. Aucune théorie, pratique, pratique théorique pour Derrida, ne peut intervenir dans ce champ si elle ne pèse sur le cadre, structure de l'enjeu, limite invisible à l'intériorité des sens, et à tous les empiristes de l'extrinsèque qui, ne sachant pas lire, passent à côté de la question.

Le cadre, lieu de travail, coopère à la production du produit, le déborde, s'en déduit. La philosophie veut l'arraisonner mais n'y parvient pas. Ce qui a produit et manipulé le cadre met tout en œuvre pour effacer l'effet de cadre.

La déconstruction ne doit ni recadrer ni rêver l'absence de cadre. Elle se demande où commence le vêtement ? Tout vêtement est-il un *parergon* ? que faire des cache-sexes ? des voiles transparents, et du poignard de la Lucrece de Cranach ?

Le cadre de l'analytique du beau fonctionne comme un *parergon*, ni simplement intérieur, ni simplement extérieur, ne tombant pas à côté de l'œuvre, indispensable pour libérer la plus-value en enfermant le travail.

Le manque qu'il vient encadrer ne peut être arrêté avant l'encadrement, il est produit et production du cadre.

Si tout *parergon* ne s'ajoute qu'à la faveur d'un manque intérieur au système auquel il s'ajoute, qu'est-ce qui fait défaut à la représentation du corps pour que le vêtement vienne y suppléer ? Qu'est-ce que l'art a à voir avec ça ? Qu'est-ce qu'il laisserait se faire voir là ?

Le dessin du poisson désigne son bord comme tel. L'œuvre moderne n'a pas de cadre. La mise à jour du processus de production laisse voir les clous, détend la toile, la fait sortir de son châssis. Pensez au groupe support / surface, Vialat, Dezeuze, Cane ... Mais il faut aussi penser Adami et Derrida édités par la galerie Maeght qui récupère soixante-quinze pour cent des ventes de ses poulains:

⁸ J. Derrida., *La vérité en peinture, op. cit.*, p. 66 sq.

Miro, Calder, Giacometti. Le marché, c'est «derrière le miroir», nom de la publication Maeght.

On sait aussi qu'un miroir fut nécessaire au jeune enfant pour anticiper son unité, sa singularité, son assomption jubilatoire au je (Ich).

C'est par rapport au multiple, au chaotique, au tohu-bohu, à l'hétérogène, à l'extérieur, que l'unité s'encadre. Chez Adami, la simplicité se rapproche souvent du dénuement, non que ses images soient vides, mais elles paraissent parcourues par la même ligne, par le même trait.

Ce travail du trait, convoquant Picasso, Schlemmer, le Pop Art, la B.D., Bacon, les vitraux, les fresques de Padoue ... peut être compris comme un travail de deuil. Chaque mouvement du petit enfant le sépare de sa mère. La matérialisation du geste dans l'acte graphique offre un substitut, reproductible à volonté, de cette séparation. N'est-il pas troublant de constater que les enfants commencent à dessiner quand ils commencent à marcher ?

Le travail de deuil, est-ce un travail, une espèce de travail ? Tout travail n'est-il pas un travail de deuil ? et du même coup, d'appropriation du plus ou moins de perte [...] une opération violente de classe et de classification ? Une décollation de ce qui tient le singulier à lui-même ? Ce travail de deuil S'APPELLE ... Il est toujours du nom propre ...⁹

⁹ J. Derrida., *Glas*, op. cit., Paris de Noël Gonthier, Bibliothèque Médiation, 1981, p. 120

C'est une définition du style au nom propre d'Adami, de la griffe d'Adami, de tout ce qu'on peut appeler style, puisqu'à un nom est lié un choix de formes. La tâche du peintre est de décider des éléments qu'il n'utilisera jamais.

N'est-il pas singulier de trouver une telle définition du style chez Derrida ?

On peut la décalquer sur le travail d'Adami.

Travail comme choix, comme isolation, comme perte, pour atteindre dans l'objet le singulier et le marquer de son travail, de son nom.

Dans une problématique du manque, l'intertexte serait dans ces absences de l'œuvre qu'elle appelle. Coprésence, absence ? Rappelons ce que dit Barthes de l'intertexte.

Je savoure le règne des formules, le renversement des origines, la désinvolture qui fait venir le texte antérieur du texte ultérieur. Je comprends que l'œuvre de Proust est, du moins pour moi, l'œuvre de référence, la *mathésis* générale, le mandala de toute la cosmogonie littéraire [...]. Cela ne veut pas du tout dire que je sois un «spécialiste» de Proust. Proust c'est ce qui me vient, ce n'est pas ce que j'appelle; ce n'est pas une «autorité»; simplement *un souvenir circulaire*. Et c'est bien cela l'intertexte; l'impossibilité de vivre hors du texte infini i [...]¹⁰

Ce que la peinture d'Adami a de moderne (dans le sens où elle contient du nouveau), ce n'est pas qu'elle dévie par rapport au mode de représentation photographique ou renaissant, ce n'est pas non

¹⁰ R. Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris: Éd. du Seuil, coll.«Points», 1973, p. 59.

plus qu'elle s'apparente aux points de vue multiples comme chez les Cubistes, mais qu'elle tranche, qu'elle morcelle, qu'elle coupe, isole avec un trait qui s'affirme et ne veut surtout pas se faire oublier.

Cette décollation de ce qui tient le singulier à lui-même a comme activité proche, un autre sens que le visuel: le gustatif. Pour avoir le goût de ce que je mange, je le détruis. Le dessin d'Adami c'est le meurtre du monde.

Une sorte d'abstraction qui nous livrerait les résidus broyés d'une opération de concassage, triés. Il est cependant surprenant de voir une œuvre du XXe siècle travaillant le morcellement (du XXe siècle) résister aussi sereinement aux pressions ou attractions des grands courants de la non figuration, restant aussi monolithique, aussi «Une».

DEUX: (La différence)

Tous les matins, Valerio Adami lit pendant deux heures.

Le 22 février 1975 (il y a onze ans), il pêche deux phrases dans Glas et sort un dessin de poisson. Dessin énigmatique où restent encore accrochées quelques questions, même après la traduction de + R. Pourquoi n'est-ce pas un portrait de Derrida ? On connaît les portraits ajoutés qu'Adami reconstitue à partir d'un rassemblement de photos, collages paragrammatiques, métaphoriques, signifiants de chaînes multiples qui, démembrés, se retrouvent greffés ensemble à grands coups de gomme, et de crayon suture. Les héros positifs ou

négatifs se succèdent sur la table d'opération d'Adami (Nietzsche, Freud, Gorki, Liebkecht, Lénine, Joyce, Gandhi, Benjamin, Wagner, Bismarck, Hitler, Staline ...). Sur chaque figure, il accumule documentations, images, textes. Il achète, empile et lit les monographies, les œuvres, enquête, visite, explore les restes, les reliques, les signes, se livre à un travail préparatoire de rassemblement, de compulsion, de découverte, d'élucubration, qui fait de chacun de ses portraits un micro-musée condensé sur l'homme choisi.

Il n'a pas pu ne pas le faire pour Derrida. Alors pourquoi un poisson? Pas le moindre petit bout de figuration humaine. Portrait d'un livre alors. Glas. Mais on décèle deux reliures spirales, deux cahiers. C'est le portrait de l'écriture, non pas de l'écriture de Jacques Derrida, mais d'une pratique signifiante au centre de l'interrogation du livre «Glas»: l'écriture comme angle d'attaque de la métaphysique pour un philosophe de la déconstruction¹¹. Ce que déconstruit Derrida c'est le logocentrisme, un phonocentrisme traditionnel du langage et de l'étude du langage. De Platon à Hegel ou à Saussure, l'idée prime sur le verbe, la parole prime sur l'écriture, l'écriture phonétique sur l'écriture comme trace, le signifié prime sur le signifiant. La voix étant ce qu'il y a de plus proche de la conscience contient une part de la vérité.

Le présent et l'identité sont ontologiquement supérieurs à la différence. La philosophie déteste penser l'écriture, elle est rejetée

¹¹ O. Ducrot et T. Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Appendice, Paris: Éd. du Seuil, «coll. Points», 1972, p. 438.

comme un extérieur gênant, haï, refoulé. C'est par la recherche de la façon dont chaque philosophe évite la question de l'écriture que commence la déconstruction du «phallogocentrisme» de la métaphysique. Il suffit ensuite de remonter la chaîne et d'inverser les priorités. Derrida revient alors sur l'égalité de valeur signifiant / signifié et indique une primauté du signifiant: «quelque chose fonctionne comme signifiant jusque dans le signifié».

Alors faire le portrait de Derrida, en choisissant de dessiner l'écriture à l'œuvre, c'est faire un portrait de son travail, de la grammatologie ¹².

Ecriture et sexe

Mais aussi de Glas. Ecriture phallique, pourrait-on penser à voir l'érection du phallus christique? (pourquoi Saint Jean avait-il cette pratique d'immerger pour baptiser?) Les sexes érigés par Genet se tendent, et s'éparpillent dans les pages de droite. Et encore à gauche c'est la question de la différence sexuelle chez Hegel. Que nous dit Derrida du sexe du texte?

L'ERION, tissu d'écriture et toison pubienne est le lieu affolant, atopique du voir: plus ou moins (que la) vérité, plus ou moins que le voile. Il tourne en dérision tout ce qui se dit au nom de la vérité ou du phallus. Il joue l'érection dans l'être à poil de son écriture.

L'écriture reste pudique parce qu'elle est prise dans une toison. A propos de «pudeur», de «tressage», de «tissage» et de «feutrage», Freud propose un modèle

¹² J. Derrida, *De la grammatologie*, op. cit.

naturel à la technique féminine du texte: Les poils qui dissimulent les organes génitaux et surtout chez la femme le manque de pénis. Et il se dit désarmé dans le cas où l'on prendrait cette hypothèse pour une fantaisie ou pour une idée fixe. ¹³

La primauté du signifiant ramène la sémiologie à s'intéresser à la matérialité de la trace. L'écriture se rapproche de l'image, de la corporéité, de la matérialité sensible de l'image et s'éloigne de son idéalité intelligible.

Ecriture et image

Rappelons Moïse porteur du texte divin descendant et trouvant son peuple adorant une image et se livrant à une orgie idolâtre ¹⁴. Sous l'icône, le signifiant, image du signifié, Derrida recherche le travail de l'*eidolon*. Il l'appelle archiécriture. Le texte se transforme en image, s'y perd, s'y donne à voir. Observez les jeux optiques auxquels il se livre lorsque son t s'inverse en f, dans le passage du «tr» au «fr»¹⁵. Ces jeux de lettres nous gênent parce qu'ils ne s'appuient que sur l'aspect plastique des lettres. Comment rattacher ces effets à du sens, comment leur faire crédit?

Cette trace de l'écriture, Jacques Derrida va la marquer d'une faute d'orthographe. Différance, avec un «a».

¹³ J. Derrida, *Glas*, op. cit., pp. 96 et 94.

¹⁴ J. J. Goux, *Les iconoclastes*, Paris: Éd. du Seuil, 1978, p. 20sq.

¹⁵ J. Derrida., *Le voyage du dessin*, op. cit., p. 17.

Changement de lettre calculée dans le procès écrit d'une question sur l'écriture. Cette différence entre deux voyelles reste purement graphique, elle s'écrit et se lit mais ne s'entend pas.¹⁶

Revenons à la chute de + R. Pour trouver du «deux».

Benjamin: «si le fascisme tend tout naturellement à esthétiser la vie politique, la réponse du communisme est de politiser l'art». Légende pour ce que j'aurais voulu ici même dessiner: un autre portrait d'Adami, un autoportrait.¹⁷

Nous sommes en pleine ambiguïté, dualité, dédoublement. Est-ce encore quelque chose à percevoir comme lorsqu'il écrit «un automobile»? Derrida pervertit les codes, Adami écrit en peignant, alors Derrida dessine. Il dessine un autoportrait d'un autre. Ou alors ils ne font qu'un, + R est un autoportrait des deux confondus. Une autre phrase résonne, présente:

Branche directement l'un sur l'autre, deux inconscients.¹⁸

Cette érotique qui les rassemble sur une scène est une lecture d'un travail qui sur l'autre scène (le marché, la conscience) les sépare, les disjoint.

¹⁶ J. Derrida, *Tel quel*, op. cit., p. 47.

¹⁷ J. Derrida, *Le voyage du dessin*, op. cit., p. 23.

¹⁸ J. Derrida, *Le voyage du dessin*, op. cit., p. 8.

TROIS : (La castration)

Tri.

Trois tresse triangle trinité tri. Jouons à TR. Le tri c'est le contraire de la lecture, c'est la séparation, l'isolement. Triturer, broyer, analyser. La famille trine, papa maman et moi. Le triangle cœdipien. La tresse et les ronds de ficelle de Lacan. R.S.I. Le père, le fils, le Saint Esprit et en plus la castration (le TR de la castration).

Commençons par faire entrer Adami dans ce trois. On peut aligner ses trois périodes. La première ¹⁹, celle des décors vides, des latrines, des lieux publics, de l'angoisse citadine. La deuxième ²⁰, qui comprend notre poisson et s'arrête à la boîte de Pandore, présente des personnages plus ou moins coupés, des thèmes littéraires, des auteurs, la troisième²¹, actuelle, tourne autour de thèmes mythologiques, met en scène des paysages ²².

Vide, absence

L'accès à la question du vide a été une des préoccupations des artistes de l'après-guerre. Absence de figure déjà dans l'abstraction,

¹⁹ J. Dupin, *Valerio Adami, Derrière le miroir* n° 188, Paris: Maeght, 1970, cf. illustration.

²⁰ J. Derrida., *Le voyage du dessin*, op. cit., cf. illustration.

²¹ I. Calvino, *Quatre fables d'Esop pour Valerio Adami, Derrière le miroir*, n° 239, Paris: Maeght, 1960, cf. illustration.

²² J.-L. Chalumeau, [Revue] *Eighty* n° 10, 1985, cf. illustration.

trous qui perforent l'œuvre de Moore. Les œuvres de peintres comme Klein, Motherwell, Soulages, Fontana, le vide qui remplit l'architecture, l'absence de moulures ni de décoration, le silence chez John Cage, l'immobilité dans la danse, et nous nous sommes peu à peu habitués aux grands espaces de repos qui enveloppent les œuvres dans les musées.

Chez Adami, ce problème du vide, de l'absence, pourrait se traduire: je ne vous donne jamais ce que vous attendez là où vous l'attendez. Une sorte de coquetterie le gomme, le fait tomber par-dessus le bord de la feuille. Il castre le monde par ses cadrages, par ses lignes, par ses coups de gomme, par son abstraction, par sa non peinture. Ses a-plats sont autant de faux qui ont rasé la surface de la toile de tout relief. (Après Mondrian, et tous les adeptes de la grille bien sûr.) Pas d'ombres figurées, des plaies qui nous font face. De la Béance, du vide. L'assomption de l'écriture commence par des trous, des lettres au pochoir dans EXIT²³. Décors vides, angoisse, personnages coupés, accroissement de l'énigme dans la période actuelle. Il mélange des thèmes connus et des éléments de la vie quotidienne. Pour le dessin du poisson, il choisit une scène qui n'existe pas dans Glas. Pas de pêche ni d'échelle ni de cadre retourné. CHIMERE-absence qui fait peur.

²³ H. Damisch et H. Martin, *Adami*, Paris: Maeght, 1974, p. 52.

Tri et analyse

«Le prélèvement du détail agrandi ressortit en tout cas à la technique cinématographique et à la psychanalytique.»²⁴

gros plan - condensation

Pourquoi détailler ? pour qui ? (la dernière question du texte). Le sphinx pose des questions en trois parties. Derrida en deux parties. Elles ne sont pas plus simples mais il refuse le trois. On pourrait dire que son trois est un deux articulé autour d'un vide, le vide de la castration.

Bien sûr, Derrida fait une relecture de Freud, de *das Unheimliche* (par exemple), l'inquiétante étrangeté. Freud et la scène de l'écriture²⁵. Décortiquant tout ce qui chez Freud peut concerner l'écriture, les métaphores de l'écriture (écriture du rêve), pour le séparer des principes métaphysiques, du logocentrisme, de la vérité.

Enfant castré

Complexe d'Œdipe joint au complexe de castration, la peur, l'angoisse installée sans le trio papa maman enfant. Le petit se débat avec ce qu'il voudrait et qu'il ne doit pas. Tant qu'il veut ce que veut aussi son père, il va y avoir de la castration. Le petit se frotte au monde et va se former grâce à cette bienveillante castration symbolique.

²⁴ J. Derrida, *Le voyage du dessin*, op. cit, p. 23.

²⁵ J. Derrida, *L'écriture et la différence*, Paris: Éd. du Seuil, 1967.

Il ne sortira pas du parcours à trois temps du fantasme.

Le réel, l'impensable, ce qui va résister à toute appropriation, à toute nomination (la mort, le chaos).

L'imaginaire. Tout ce qu'il va construire au fur et à mesure de ses découvertes pour faire tenir ensemble les morceaux de monde qu'il s'approprie.

Le symbolique. Ce qui va venir, déjà construit, de l'extérieur et qu'il va devoir accepter (le langage, la loi).

Castration du père

Pour Derrida, la castration c'est celle du père, et en même temps il décapite le triangle, ça n'est plus une castration symbolique, il châtré par une opération qui va enlever un terme, réduire à deux, à l'infinie possibilité créatrice de la relation duelle. Essayons une greffe de textes de Derrida, morceaux de tissus rapiécés ²⁶:

La dissémination inscrit la castration à l'origine
coupure du germe vital qui toujours déjà se multiplie
Le coup partage la semence en la projetant
Elle inscrit la différence dans la vie.

Accomplissant affirmativement le meurtre du père, la
castration entame tout présent. Sans cette coupure le
présent ne se présenterait pas.

La présence du présent n'entre en scène, ne déclenche
le discours, n'en desserre les dents que dans le jeu de
cette coupure.

La dissémination est ce qui ne revient pas au père ni
dans la germination.

²⁶ J. Derrida, *La dissémination*, Paris: Éd. du Seuil, 1972.

Chaque terme est un germe, une réserve sémantique et
spermatique qui prolifère en se divisant.

Ich, ictus, ichtus, khi, chi, cri, ish, isch, she. ²⁷

La dissémination affirme la substitution sans fin, elle
n'arrête ni ne surveille le jeu.

La castration / décapitation est marquée en abîme dans le texte
derridien par des points de suspension, des «donc» originaires
renversant les hiérarchies, mises en scènes inexorables du meurtre
du père, remise en scène pratique de tous les faux départs, des
commencements, incipits, titres, exergues, prétextes fictifs.

L'écriture de Glas mime typographiquement cette castration
originale. Et Adami donne un équivalent plastique de cette écriture
performative. ²⁸

L'écriture et la parole dans l'analyse. La cure par correspondance
risquerait de châtrer notre analyste.

Additionnez les compulsions épistolaires à châtrer Sigmund, déjà
chez ses intimes.

2x2 = QUATRE (La déconstruction)

Greffe, encore, car + R et ICH nous entraînent dans GLAS. Double
colonne, double bande. A gauche, une relecture déconstruit Hegel,
en face à droite, une autre typographie lit Genet, fragments en face
de fragments. Derrida écrit en même temps au moins deux textes

²⁷ J. Derrida, *Le Voyage du dessin*, op. cit, p. 9.

²⁸ J.-L. Austin, *Quand dire c'est faire*, Paris: Éd. du Seuil, 1970, p. 39.

pour perturber l'écriture encore plus que la lecture. Pour que le texte se situe dans l'oscillation du regard, hésitant à choisir la lecture de droite ou de gauche, pour être la volée de cloche entre les deux, le glas. Ça se situe dans l'entre-deux textes simultanés. La lecture bigle. Le lecteur est affligé d'un strabisme intertextuel.

Je lui donne le titre de double bande, le mettant pratiquement en forme et en jeu, un texte sanglé en deux sens, deux fois ceint. Bande contre Bande.

Si j'écris deux textes à la fois vous ne pouvez pas me châtrer si je délinéarise j'érige. Mais en jouant sur deux tableaux on se castré on joue tel le fétichiste, on joue à jouer, on écrit. Le texte ne s'écrit ni d'un côté ni de l'autre. Il bat entre les deux, le lieu qu'aurait préoccupé le battant, nommons le: COLPOS.²⁹

Entre les textes de Derrida, il y a des rapports de plagiat, de citation, d'entichement, de traduction, de transfert, dont la condition est l'absence de corpus intégral et de fétiche. Chaque texte, dit Glas, est une machine à multiples têtes lectrices pour d'autres textes qui communiquent ainsi entre eux, se surveillent, se répondent l'un l'autre accouplés, divisés et agglutinés en même temps.

Tout au long des trois chiffres précédents, nous avons peu à peu compris ICH. Il nous fallait un quatrième chapitre pour y trouver le portrait, ou le schéma de la déconstruction. «Que reste-t-il du savoir absolu» — sous-titre de Glas. Absolu signifie exactement le principe, le principe sans principe. La métaphysique, science de l'absolu, c'est du trois. La déconstruction (écriture en +) c'est du quatre (+ R = 4).

²⁹ J. Derrida, *Glas*, *op. cit.*, pp. 92-91, et S. Kofman, *op. cit.*, p. 141.

Ce que nous voyons dans ich c'est chi, c'est le masculin qui devient féminin, c'est l'affrontement des contraires dans lequel le plus fort devient le plus faible, l'intérieur l'extérieur. C'est à l'œuvre «l'argument de la gaine»

qui enveloppe tout ce qui comme un gant ou comme une fleur se retourne dans tous les sens, ou sens dessus dessous, sans perdre une certaine forme.³⁰

Tous ces stratagèmes essayant de contourner le piège du logocentrisme qui pourrait se formuler suivant l'aphorisme: «Dès qu'on parle ou qu'on écrit on donne raison à Hegel».

Lucien CHAMINADE

³⁰ J. Derrida, *Glas*, *op. cit.*, p. 66, et S. Kofman, *op. cit.*, p. 140.