

Université de Montréal

**ÉCONOMIE DE LA PERVERSITÉ BAUDELAIRIENNE**  
**UNE LECTURE DE *DONNER LE TEMPS* DE JACQUES DERRIDA**

par  
Nicholas Cotton Lizotte

Département des littératures de langue française  
Faculté des arts et sciences

Mémoire présenté à la Faculté des arts et sciences  
en vue de l'obtention du grade de M.A.  
en littératures de langue française

© Nicholas Cotton Lizotte, 2013







Université de Montréal  
Faculté des études supérieures et postdoctorales

Ce mémoire intitulé :

**ÉCONOMIE DE LA PERVERSITÉ BAUDELAIRIENNE**  
**UNE LECTURE DE *DONNER LE TEMPS* DE JACQUES DERRIDA**

Présenté par  
Nicholas Cotton Lizotte

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Gilles Dupuis  
Président-rapporteur

Ginette Michaud  
Directrice de recherche

Pierre Popovic  
Membre du jury



## RÉSUMÉ

### Résumé court (ProQuest)

Jacques Derrida n'a écrit qu'un seul ouvrage sur Baudelaire : *Donner le temps I. La fausse monnaie* (1991). Dans cette étude, il s'agit de préciser, notamment autour de la question de la perversité, les liens unissant le poète au philosophe en accordant une attention particulière aux textes « Le mauvais vitrier » (Baudelaire), « *The Imp of the Perverse* » (Edgar Poe), « La fausse monnaie » (Baudelaire) et *Mémoires d'aveugle* (Derrida). Imbriquées dans une logique de l'événement, les deux notions de perversité et de don peuvent s'éclairer mutuellement et ont des répercussions jusque dans les textes et pour la littérature elle-même.

### Résumé long

Au XIX<sup>e</sup> siècle, Charles Baudelaire offre une relecture du concept de perversité, notamment dans le poème en prose « Le mauvais vitrier » largement inspiré de « *The Imp of the Perverse* » d'Edgar Poe. Idée tout à fait structurante de l'œuvre littéraire et critique de Baudelaire, la perversité au sens où l'entend le poète ne se conçoit pas simplement comme une inclinaison à faire le mal. Loin d'être seulement pathologique, elle relève plutôt d'un paradoxe à mi-chemin entre l'événement imprévisible et l'incidence déterminée. Tout comme l'art, la perversité pourrait bien être « une conséquence fatale de la dualité de l'homme » (*Le Peintre de la vie moderne*). Si le poète des *Fleurs du mal* est convoqué à plusieurs reprises dans divers textes de Jacques Derrida, le seul ouvrage où Baudelaire occupe une place centrale est *Donner le temps I. La fausse monnaie*, une étude philosophique sur la possibilité – ou l'impossibilité – du don, mais aussi une fine analyse déconstructive du poème en prose « La fausse monnaie » de Baudelaire. Dès lors, existe-t-il un lien, outre cet exemple, qui autorise une lecture croisée plus poussée du philosophe et du poète ? En quoi et comment la perversité structure-t-elle l'œuvre de Baudelaire et dans quelle mesure doit-on la repenser suite à la lecture de *Donner le temps* ? Au-delà de la question du don et du temps, la logique de l'événement à laquelle participe « La fausse monnaie » permet de jeter un éclairage nouveau sur la notion de perversité tant dans les œuvres littéraires et critiques de Baudelaire que dans quelques autres ouvrages de Jacques Derrida, dont *Mémoires d'aveugle*. La perversité pourrait bien en définitive participer d'un système similaire à celui du don chez Derrida et entraîner des répercussions plus larges pour l'écriture et la littérature.

**Mots-clés :** *Charles Baudelaire, Jacques Derrida, perversité, don, déconstruction, littérature française du XIX<sup>e</sup> siècle, philosophie.*

## ABSTRACT

### **Short abstract (ProQuest)**

*Jacques Derrida only wrote one book on Baudelaire, entitled Given Time: I. Counterfeit Money (1991). With special focus on a number of other texts, including “The Bad Glazier” (Baudelaire), The Imp of the Perverse (Edgar Allan Poe), “Counterfeit Money” (Baudelaire) and Memoirs of the Blind (Derrida), this analysis clarifies the relations linking the poet to the philosopher, particularly with regard to the question of perversity, or rather, in Poe’s words, perverseness. Bound up in event logic, the two notions of perversity and gift can explain one another and their repercussions are far-reaching both in the texts and in literature itself.*

### **Long abstract**

*In the 19<sup>th</sup> century, Charles Baudelaire reviewed the notion of perversity—perverseness, rather, in Poe’s words—, notably in his poem “The Bad Glazier,” which was largely inspired by The Imp of the Perverse, by Edgar Allan Poe. The main structural element in Baudelaire’s literary and critical work is perversity which, as the poet understands it, cannot be described as simply the inclination to do evil. Far from being purely pathological, it stems from a paradox that lies midway between the unpredictable event and the determined consequence. Like art, perverseness may well be “a fatal consequence of the duality of man” (The Painter of Modern Life). Although the poet who penned The Flowers of Evil is mentioned a number of times in Jacques Derrida’s writing, the only work in which he is the main focus is Given Time: I. Counterfeit Money, which is not only a philosophical analysis of the possibility—or impossibility—of the gift, but also a detailed deconstructive reading of Baudelaire’s poem “Counterfeit Money.” Other than this example, does any relation exist that allows for a cross-analysis of the philosopher and the poet? How does perversity structure Baudelaire’s work and to what extent must we rethink it, after reading Given Time? Apart from the question of time and gift, the event logic to which “Counterfeit Money” belongs not only sheds new light on the notion of perversity in the literary works and critiques of Baudelaire, but also on a few other of Jacques Derrida’s works, including Memoirs of the Blind. On the whole, perversity—or perverseness in its indefinite limits—may well fit into a system similar to Derrida’s theory of the gift and could have repercussions on writing and literature.*

**Key words:** *Charles Baudelaire, Jacques Derrida, perversity/perverseness, gift, deconstruction, French Literature of the 19<sup>th</sup> Century, Philosophy.*

# TABLE DES MATIÈRES

|  |             |
|--|-------------|
| <b>RÉSUMÉ</b> .....  | <b>III</b>  |
| <b>ABSTRACT</b> .....  | <b>IV</b>   |
| <b>LISTE DES ABRÉVIATIONS</b> .....  | <b>VII</b>  |
| <b>REMERCIEMENTS</b> .....   | <b>VIII</b> |
| <b>INTRODUCTION</b> .....  | <b>5</b>    |
| Baudelaire, dans les marges .....  | 5           |
| Commencer par l'impossible.....  | 11          |
| Baudelaire et le problème de la perversité .....                               | 12          |
| Histoire et théories de la perversité .....                                    | 14          |
| <i>Donner le temps</i> .....   | 16          |
| Économie de la perversité baudelairienne.....                                  | 20          |
| <b>CHAPITRE 1 :</b>  |             |
| <b>PERVERS, PERVERSITÉ ET PERVERSION : LE CAS DE CHARLES BAUDELAIRE ...</b>    | <b>25</b>   |
| « Le mauvais vitrier » .....   | 27          |
| 1.1 NOTION(S) HISTORIQUE(S) DE PERVERSITÉ.....                                 | 31          |
| 1.1.1 La perversité à l'âge classique et au siècle des Lumières.....           | 32          |
| 1.1.2 Enjeux de la perversité : volonté, sexualité, moralité.....              | 36          |
| 1.2 EDGAR POE ET LE « LE DÉMON DE LA PERVERSITÉ ».....                         | 40          |
| 1.2.1 Discours médical autour du cas « Bertrand » et discours littéraire ..... | 41          |
| 1.2.2 Étude de la nouvelle .....   | 43          |
| 1.3 LA PERVERSITÉ BAUDELAIRIENNE .....   | 48          |
| 1.3.1 Poème : « Le mauvais vitrier ».....                                      | 50          |
| 1.3.2 Éléments pour une poétique de la perversité baudelairienne.....          | 54          |
| 1.4 IMPASSE ET IMPOSSIBLE.....   | 60          |
| 1.4.1 La perversité devant le beau : faire mal tourner .....                   | 60          |
| 1.4.2 Derrida, l'événement et l'impossible .....                               | 64          |
| <b>CHAPITRE 2 :</b>  |             |
| <b>DON ET PERVERSITÉ DANS DONNER LE TEMPS</b> .....                            | <b>67</b>   |
| « La fausse monnaie »/ <i>Donner le temps</i> .....                            | 69          |
| 2.1 DERRIDA, LE DON ET LE TEMPS .....  | 72          |
| 2.1.1 <i>Donner le temps</i> .....   | 72          |
| 2.1.2 Économie du don.....   | 74          |
| 2.1.3 <i>Il y a</i> le don.....  | 78          |
| 2.2 DONNER LE CHANGE : « LA FAUSSE MONNAIE » .....                             | 81          |
| 2.2.1 « Poétique du tabac » et bordures du récit.....                          | 82          |
| 2.2.2 Événement : excuse, pardon, hasard et préméditation.....                 | 87          |
| 2.2.3 Procès et secret .....   | 90          |
| 2.3 LA PERVERSITÉ COMME DON ET LE DON COMME PERVERSITÉ.....                    | 96          |
| 2.3.1 Avènement de la perversité .....   | 96          |
| 2.3.2 Tour, retour et tournoiement : quelques circonlocutions.....             | 98          |

### CHAPITRE 3 :

#### UNE AUTRE « HISTOIRE DE L'ŒIL » : REGARDS CROISÉS ET REGARDS MANQUÉS 117

|  |     |
|--|-----|
| 3.1 AUTOUR D'UN AUTOportrait DE BAUDELAIRE.....      | 118 |
| 3.1.1 Retour sur les <i>Mémoires d'aveugle</i> ..... | 118 |
| 3.1.2 Aperspective de l'acte graphique.....          | 121 |
| 3.1.3 Autoportrait et ruines.....                    | 125 |
| 3.2 DERRIDA « AVANT LA LETTRE ».....                 | 128 |
| 3.2.1 <i>L'Homme des foules</i> .....                | 129 |
| 3.2.2 Le regard impossible.....                      | 131 |
| 3.2.3 Deuxième moment derridien : le titre.....      | 134 |
| 3.3 COUPS D'ŒIL ET LARMES PERVERSÉES.....            | 140 |
| 3.3.1 Une autre « histoire de l'œil ».....           | 141 |
| 3.3.2 Perversion bête, crédulité et aveuglement..... | 145 |
| 3.3.3 Les larmes : penser à ne pas voir.....         | 150 |

#### CONCLUSION ..... 153

|  |     |
|--|-----|
| Avertissement.....                             | 160 |
| Derrida, Baudelaire et la littérature.....     | 163 |
| Jacques Derrida devant le « pervertible »..... | 168 |

#### BIBLIOGRAPHIE ..... 171

#### ANNEXES ..... I

|   |     |
|---|-----|
| ANNEXE I : « Le Démon de la perversité » (Edgar Allan Poe).....                 | I   |
| ANNEXE II : Note sur Kant et le sadisme de Baudelaire (Jacques Derrida).....    | ix  |
| ANNEXE III : [Autoportrait de Baudelaire].....                                  | xv  |
| ANNEXE IV : <i>Della scoltura si, della pittura no</i> (École du Guerchin)..... | xix |

# LISTE DES ABRÉVIATIONS

## Textes de Charles Baudelaire

- C* *Correspondances* de Baudelaire (2 tomes)  
*OC* *Œuvres complètes* de Baudelaire (2 tomes)

## Textes d'Edgar Poe

- Poe* Édition française des *Œuvres de Poe*  
*POE* Édition anglaise des *Œuvres de Poe*

## Textes de Jacques Derrida

- CP* *La Carte postale*  
*DM* *Donner la mort*  
*DQD* *De quoi demain...*  
*DT* *Donner le temps*  
*ED* *L'Écriture et la différence*  
*MA* *Mémoires d'aveugle*  
*P* *Parages*  
*Pa* *Passions*  
*PM* *Séminaire La peine de mort*  
*PV* « Penser à ne pas voir »  
*S* *Schibboleth*  
*SM* *Spectres de Marx*  
*VP* *La Vérité en peinture*

## REMERCIEMENTS

Je tiens d'abord à remercier Ginette Michaud, ma directrice, à qui je dois tout et qui m'a donc perversement endetté malgré elle. Merci pour les conseils éclairés et ramifiés, la révision appliquée, les *tours de plus*, la présence indéfectible (j'insiste) et la confiance... la confiance, surtout.

Merci aussi à messieurs Iain Macdonald et Louis-André Dorion du département de philosophie pour avoir *endossé* à leur manière ce projet alors qu'il n'en était qu'un.

Je remercie encore Evelyne que j'aime, première lectrice. Ta patience mérite qu'on la souligne. Merci pour cette soirée de coupes, sans laquelle j'aurais (in)compris Derrida.

Clin d'œil à François Jardon-Gomez, ami, lecteur, critique, complice, camarade, co-archiviste.

Merci enfin à vous, Annick et Jean-François, qui avez *pris* le temps de le *donner* afin de lire et commenter ces quelques pages.

La recherche et la rédaction de ce mémoire ont été réalisées grâce à l'appui financier du Conseil de recherche en sciences humaines du Canada (CRSH) et du Fonds de recherche société et culture du Québec (FRSCQ).

*Ce n'est pas la diversité, la fantaisie et l'anarchie des essais qui font de la littérature un monde dispersé. Il faut s'exprimer autrement et dire : l'expérience de la littérature est l'épreuve même de la dispersion, elle est l'approche de ce qui échappe à l'unité, expérience de ce qui est sans entente, sans accord, sans droit – l'erreur et le dehors, l'insaisissable et l'irrégulier.*

– Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*.

*« Penser, analyser, inventer [...] ne sont pas des actes anormaux, ils constituent la respiration normale de l'intelligence. Glorifier l'accomplissement occasionnel de cette fonction, thésauriser des pensées anciennes appartenant à autrui, se rappeler avec stupeur incrédule que le doctor universalis a pensé, c'est confesser notre langueur ou notre barbarie. Tout homme doit être capable de toutes les idées et je suppose qu'il le sera dans le futur. »*

– Pierre Ménard à Borges, « Pierre Ménard, auteur du Quichotte ».



**ÉCONOMIE DE LA PERVERSITÉ BAUDELAIRIENNE**  
**UNE LECTURE DE *DONNER LE TEMPS* DE JACQUES DERRIDA**



## **INTRODUCTION**

---



# INTRODUCTION

On sait d'expérience que le don peut être menaçant, que la promesse la plus bienfaitrice peut se corrompre d'elle-même, que je peux faire le mal en promettant le bien [...]. Il faut que cette pervertibilité soit au cœur de ce qui est bon, de la bonne promesse, pour que la promesse soit ce qu'elle est ; il faut qu'elle puisse ne pas être promesse, qu'elle puisse être trahie pour être possible. [...] Si la promesse était automatiquement tenue, ce serait une machine, un ordinateur, un calcul.

– Jacques Derrida, *Dire l'événement, est-ce possible ?*

## **Baudelaire, dans les marges**

Le poète des *Fleurs du mal* est convoqué à plusieurs reprises dans l'œuvre de Jacques Derrida, mais le seul ouvrage du philosophe où Baudelaire occupe une place centrale est un livre de 1991 intitulé *Donner le temps I. La fausse monnaie*. Autour des concepts de don et d'événement, ce texte est non seulement une étude théorique sur la possibilité – ou l'impossibilité – du don, mais aussi l'occasion d'une fine analyse déconstructive du poème « La fausse monnaie » de Baudelaire.

Le poète figure parmi les premières lectures de Derrida. Benoît Peeters, dans la récente biographie qu'il consacre au philosophe, cite ce passage d'une entrevue où Derrida parle de ses livres d'enfance : « Les premiers livres, je les ai achetés à Alger avec l'argent que mon père me donnait pour la semaine [...]. Au-dessus de mon lit, il y avait *Les Fleurs du mal*, Gide pour lequel j'avais une grande passion, j'en avais dix, quinze,

vingt<sup>1</sup>. » Bien avant *Donner le temps*, Derrida évoquait aussi Baudelaire dans son œuvre, en marge ou en supplément, dans une note de bas de page de « Force et signification » au sujet de la « séparation de l'écrivain<sup>2</sup> » et de l'artiste chez Rousset. Baudelaire revient comme un des « fous de génie » chez Artaud dans une autre note, cette fois dans « La Parole soufflée<sup>3</sup> » (ED, 274). Dans *La Vérité en peinture*, c'est par Benjamin que Derrida aborde furtivement Baudelaire : « Lisant Baudelaire, Benjamin avait cru pouvoir lier la perte de l'aura à la vacuité du regard<sup>4</sup> ». L'exergue du « Facteur de la vérité » est tiré d'une citation des *Notes nouvelles sur Edgar Poe*<sup>5</sup>. Il y reviendra ailleurs dans *La Carte postale*. Baudelaire devient alors un inestimable allié pour le philosophe qui veut montrer dans ce texte qu'une lettre peut toujours *ne pas arriver* à destination : « *La Lettre volée* s'échappe par une ouverture trop évidente. Baudelaire crûment le rappelle » (CP, 471). Toujours dans ce même texte, Baudelaire revient (en marge) dans une note au sujet de sa traduction fautive du mot « coïncidence » (CP, 471, note 27). Autre référence importante, toujours en note, dans *Schibboleth* Derrida rappelle que le titre (en français) du poème « À la pointe acérée » de Paul Celan est probablement inspiré d'un poème de Baudelaire<sup>6</sup>. Il y a bien aussi quelques mots sur Baudelaire dans *Mémoires – Pour Paul de Man*, mais c'est

---

<sup>1</sup> Benoît Peeters, *Derrida*, Paris, Flammarion, coll. « Grandes biographies », 2010, p. 41. La citation est tirée de J. Derrida, « Entre le corps écrivain et l'écriture... », entretien avec Daniel Ferrer, *Genesis*, n° 17, décembre 2001, p. 59-72. Dans cet article, Derrida mentionne aussi le vol de ces livres, dont vraisemblablement *Les Fleurs du mal*, alors qu'il les avait laissés dans le grenier de l'École normale supérieure.

<sup>2</sup> J. Derrida, « Force et signification », dans *L'Écriture et la différence*, Paris, Le Seuil, coll. « Points Essais », 1979 [1967], p. 11 ; Derrida souligne. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par les lettres ED.

<sup>3</sup> Plusieurs années plus tard, Derrida, dans *Artaud le Moma*, propose de voir dans un ensemble d'articles écrits par Artaud quelque chose comme « des Salons d'Artaud, dans une tradition qu'[il] n'oserait pas identifier à celle de Diderot ou de Baudelaire ». Voir J. Derrida, *Artaud le Moma. Interjections d'appel*, Paris, Galilée, coll. « Écritures/Figures », 2002, p. 59.

<sup>4</sup> J. Derrida, *La Vérité en peinture*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1990 [1978], p. 205. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par les lettres VP. Dans « Des tours de Babel » Derrida confie préférer la lecture de *La Tâche du traducteur* de Benjamin à *Sur le langage en général et sur le langage humain* parce qu'il est moins « énigmatique », mais aussi parce que « ce texte sur la traduction est aussi une préface à une traduction des *Tableaux parisiens* de Baudelaire » (J. Derrida, *Psyché. Invention de l'autre*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1998 [1987], p. 211). Baudelaire est encore associé à Benjamin dans *Spectres de Marx* (voir plus loin).

<sup>5</sup> J. Derrida, *La Carte postale, de Socrate à Freud et au-delà*, Paris, Flammarion, coll. « La philosophie en effet », 2004 [1980], p. 441. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par les lettres CP.

<sup>6</sup> J. Derrida, *Schibboleth – Pour Paul Celan*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2003 [1986], p. 13 et 115.

encore du Baudelaire d'un autre, en l'occurrence de De Man, dont il est question<sup>7</sup>. Dans cet ouvrage, Derrida met le doigt – dans une phrase tortueuse, duelle et ramifiée – sur ce que nous pourrions appeler une poétique de la glose :

Je me contente de citer, dans le même essai [*Le Peintre de la vie moderne*], le passage qui semble décrire le Monsieur Guys de Baudelaire de Paul de Man [...] où *Paul de Man dit de Baudelaire qu'il dit de Constantin Guys* ce qu'en vérité *il dit de lui-même*, en son nom et pour lui-même, comment ne pas y lire ce que Paul de Man laisse ou fait dire par les deux autres de lui-même pour lui-même, en son nom, par l'effet de quelque ironie de la signature<sup>8</sup> ?

Comment, à notre tour, ne pas lire dans ces lignes et dans les autres ce que Derrida lui-même dit de lui-même ? Le Baudelaire de Derrida et peut-être aussi le Derrida de Baudelaire.

Ailleurs et entre parenthèses cette fois, Derrida remarque, dans *Spectres de Marx*, que « (Baudelaire avait très bien dit le nombre dans la *ville-fourmilière* du capitalisme moderne – le fantôme, la foule, l'argent, la prostitution – et Benjamin après lui)<sup>9</sup> ». Baudelaire et fourmillement, voilà qui intéresse Derrida en ce milieu des années 1990. Dans la toute première note de « Fourmis », Derrida annonce un projet qui ne verra vraisemblablement pas le jour :

j'abandonne ici l'exergue à un essai que je voudrais consacrer un jour à une certaine *fourmi de Baudelaire* – au mot, à la figure et à la famille fourmillante de cette fourmilière qu'est à mes yeux le poème de Baudelaire. Des milliers de fourmis (l'innombrable et singulier anonymat d'une certaine multiplicité, la foule, le nombre et la solitude) traversent l'œuvre et reviennent hanter la mémoire de ses familiers. Que dit Baudelaire quand il nomme par exemple « la prostitution » « comme une fourmilière » (*Le Crépuscule du soir*) ou la « fourmillante cité, cité pleine de rêves... » (*Les Sept Vieillards*), ou lorsqu'il énonce « ... elle est fourmi... » (*Le Cheval de race*), ou annonce que « M. G. restera le dernier partout où peut [...] fourmiller la vie, vibrer la musique » ... (*L'artiste, homme du monde, homme des foules et enfant*, in *Le peintre de la vie moderne*), ou encore et pour tout dire de ce que nous entrevoyions tout à l'heure, à savoir l'abîme des

---

<sup>7</sup> Voir notamment J. Derrida, *Mémoires – Pour Paul de Man*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1988, p. 72-76 et 89-90.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 75 ; nous soulignons.

<sup>9</sup> J. Derrida, *Spectres de Marx. L'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1993, p. 245 ; nous soulignons. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par les lettres SM.

familiarités que nous entretenons avec la langue, par exemple là où nous disons « tous les deux » : la « profondeur immense de pensée dans les locutions vulgaires, trous creusés par des générations de fourmis » (*Journaux intimes, Fusées*)<sup>10</sup>.

Nous ne retrouvons aucune trace de ce projet, dont nous avons pourtant toutes les prémisses, dans l'œuvre publiée de Jacques Derrida.

Ici, comme ailleurs, Baudelaire vit dans les marges derridiennes et l'on sait toute l'importance que ceci peut prendre pour celui qui se dit, lui-même, le philosophe de la marge (au propre comme au figuré). À l'exception de *Donner le temps*, et peut-être aussi *Mémoires d'aveugle*<sup>11</sup> dont la rédaction est contemporaine, Baudelaire traverse l'œuvre derridienne sans pourtant occuper la place centrale d'un Celan, d'un Artaud ou d'un Genet. Encore dans *De quoi demain...*, Baudelaire se retrouve dans la marge d'une note, cette fois au sujet de la peine de mort. Le philosophe y insiste sur une « *cruauté perverse*<sup>12</sup> » de Baudelaire sur laquelle nous reviendrons évidemment. Retenons pour l'instant que dans cette note en bas de page de *De quoi demain...* (*DQD*, 236-237) ainsi que dans un passage de *Donner le temps*<sup>13</sup> et plus amplement encore dans *Le Séminaire la peine de mort*<sup>14</sup>, Baudelaire est étroitement lié par Derrida à la cause anti-abolitioniste. L'argument de Baudelaire, que Derrida expose à partir d'un extrait de « *Pauvre Belgique !*<sup>15</sup> », se résume de la manière suivante (*PM*, 187). Prôner l'abolitionisme, c'est d'abord se montrer à ce point attaché à la vie que cela constitue un recul intempestif vers une condition animalière dont l'homme a le pouvoir de se détacher : « L'amour excessif de la vie est une descente vers l'animalité » (*OC*, 2, 899). De plus (deuxième argument), cela traduit une forme de culpabilité au sens où ce serait la peur de subir la peine de mort

---

<sup>10</sup> J. Derrida, « Fourmis », dans *Lectures de la différence sexuelle*, Mara Negrón (dir.), Paris, Des femmes, 1994, p. 101, note 1.

<sup>11</sup> J. Derrida, *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*, Paris, Réunion des musées nationaux, coll. « Parti pris », 1990. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par les lettres *MA*.

<sup>12</sup> J. Derrida, *De quoi demain... Dialogue*, avec Élisabeth Roudinesco, Paris, Fayard et Galilée, 2001, p. 236-237 ; nous soulignons. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par les lettres *DQD*.

<sup>13</sup> J. Derrida, *Donner le temps I. La fausse monnaie*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1998 [1991], p. 166-168. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par les lettres *DT*.

<sup>14</sup> J. Derrida, *Séminaire La peine de mort. Volume I (1999-2000)*, Geoffrey Bennington, Marc Crépon et Thomas Dutoit (éds), Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2012 ; voir, entre autres, p. 186-192 et 201-208. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par les lettres *PM*.

<sup>15</sup> Ch. Baudelaire, « *Pauvre Belgique !* », dans *Œuvres complètes*, 2 tomes, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, t. 2, p. 819-961. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par les lettres *OC* suivies du tome et de la page.

qui motive les intentions abolitionnistes : « Vous tremblez, donc vous êtes déjà coupables<sup>16</sup> » (*OC*, 2, 899). Rappelant que le mal est ce qui fait naître la poésie et donc la littérature chez Baudelaire (comme chez d'autres écrivains : Genet, Blanchot, Wordsworth, Sade, etc.), Derrida lie la peine de mort, défendue en quelque sorte par tous ces auteurs, à une certaine possibilité de la littérature.

L'autre question que Derrida examine au sujet du poète dans le *Séminaire* est celle de l'*intérêt*. Sur ce point, Derrida se rapproche de ce qu'il dira ailleurs, dans *Donner le temps* notamment. Le tout dérive du « second argument » baudelairien : s'ils tremblent ainsi, laisse entendre Baudelaire, c'est que les abolitionnistes ont un certain *intérêt* dans cette cause. C'est l'occasion pour Derrida de peindre Baudelaire en calculateur, car l'intérêt, c'est à la fois l'« implication », le « calcul fiduciaire » et le « bénéfice » (*PM*, 201). La question de la peine de mort se pose donc, à partir de ces quelques lignes de Baudelaire, sous l'angle du désintéressement et de l'intérêt caché des abolitionnistes et des anti-abolitionnistes<sup>17</sup>.

Enfin, Baudelaire revient encore à deux reprises dans l'immense œuvre publiée du philosophe. Une fois dans *Donner la mort* en 1999, alors qu'il commente « L'École païenne », un texte jugé plutôt mineur par Baudelaire<sup>18</sup>, où « [...] en quelques pages emportées, la verve et la colère [de Baudelaire] projettent une poétique, une morale, une religion, une philosophie<sup>19</sup> », écrit Derrida. Il s'agit pour lui, un peu comme dans *Donner le temps*, de « démasquer une sorte de marché sublime et secret<sup>20</sup> » (*DM*, 152).

---

<sup>16</sup> Derrida développe longuement ce deuxième argument (*PM*, 187-192) et ne manque pas de souligner que la position peut aussi se retourner contre son auteur : « cercle infini du ressentiment : les deux postures ou les deux postulats peuvent être interprétées comme des mouvements réactifs du ressentiment » (*PM*, 191).

<sup>17</sup> Sur cette question – mais nous n'insisterons pas –, Derrida rapproche Baudelaire de Nietzsche qui dénonçait l'intérêt personnel à l'œuvre chez Kant et chez Schopenhauer qui prônent le désintéressement du beau comme de l'impératif catégorique : « le même argument, la même objection (votre désintéressement, votre noblesse d'âme, votre hauteur, votre prétention éthique est un masque, le masque d'un comédien qui cache le calcul intéressé), ce même démasquage d'une mascarade peut concerner aussi bien l'abolitionniste hugolien pour Baudelaire que le "mortaliste" [...] kantien ou schopenhauerien pour Nietzsche. » (*PM*, 207-208)

<sup>18</sup> Baudelaire avait retiré cet article de 1852 du plan de ses œuvres complètes. Voir *OC*, 2, 1099.

<sup>19</sup> J. Derrida, *Donner la mort*, Paris, Galilée, coll. « Incises », 1999, p. 150. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par les lettres *DM*.

<sup>20</sup> Dans « La fausse monnaie », le personnage veut « emporter le paradis économiquement » (*OC*, 1, 324) en donnant une pièce fausse à un mendiant. Dans « L'École païenne », Baudelaire raconte cette histoire d'un « artiste farceur » qui garde une pièce de monnaie fausse dans le but de la donner à un pauvre : « Le

Une autre fois encore, le poète apparaît dans une note importante, celle-ci au sujet de la littérature. Dans *Passions*<sup>21</sup>, à la page 89 (note 12), Derrida résume et éclaire ainsi toute l'entreprise de *Donner le temps* :

Je tente ailleurs cette « dé-monstration » du secret à propos de *La Fausse monnaie* de Baudelaire (dans *Donner le temps. 1. La Fausse monnaie*, Paris Galilée, 1991). Quant au secret *exemplaire* de la littérature, qu'on me permette d'ajouter cette note pour finir. Quelque chose de la littérature aura commencé quand il n'aura pas été possible de décider si, quand je parle de quelque chose, je parle de quelque chose (de la chose même, celle-ci, pour elle-même) ou si je donne un exemple, un exemple de quelque chose ou un exemple du fait que je peux parler de quelque chose, de ma façon de parler de quelque chose, de la possibilité de parler en général de quelque chose en général, ou encore d'écrire cette parole, etc. (*Pa*, 89, Derrida souligne.)

On voit bien quelle place occupait ou *aurait pu* occuper Baudelaire dans une œuvre aussi vaste et complexe que celle de Derrida. Le philosophe suggère même dans *Donner le temps* qu'il prévoyait peut-être un séminaire sur une autre question toute baudelairienne : « Si nous répondions à la tentation, souvent irrésistible, de laisser cette lecture en expansion sans limite, nous nous engagerions ici en un discours sur le tabac – et même seulement sur le tabac et l'ivresse chez Baudelaire. Plus d'un séminaire s'y disséminerait en fumée<sup>22</sup>. » (*DT*, 134)

Plus de vingt ans après la première publication de *Donner le temps*, l'analyse derridienne du poème en prose « La fausse monnaie » continue de soulever des questions. L'étude que nous nous proposons de mener s'efforcera de préciser les liens qui unissent Baudelaire et Derrida. Qu'est-ce qui justifie en effet la pertinence de l'exemple baudelairien dans *Donner le temps* et éventuellement dans *Mémoires d'aveugle* ? Existe-t-

---

misérable prenait un infernal plaisir à voler le pauvre et à jouir en même temps des bénéfiques d'une réputation de charité » (*OC*, 2, 49).

<sup>21</sup> J. Derrida, *Passions. L'offrande « oblique »*, Paris, Galilée, coll. « Incises », 1993. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par les lettres *Pa*.

<sup>22</sup> Ginette Michaud, qui a eu accès aux transcriptions de nombreux séminaires qui n'ont pas encore été publiés, laisse entendre dans *Tenir au secret* qu'il y aurait encore plusieurs points de contact entre le philosophe et le poète : « [...] l'investigation de Derrida empruntera dans ce séminaire [« Répondre du secret », 1991] de nombreuses voies, tant philosophiques [...] que littéraires (Melville, Poe, Baudelaire, James) » (G. Michaud, *Tenir au secret (Derrida, Blanchot)*, Paris, Galilée, coll. « Incises », 2006, p. 18) ; « on ne s'étonnera pas que Derrida se tourne aussi souvent vers des récits littéraires, Melville, James, Kafka – ou encore des poèmes – Baudelaire, Celan – pour s'approcher du “secret politique [...]” » (*ibid.*, p. 33).

il un lien en dehors de ces exemples qui autorise la lecture croisée du philosophe et du poète ? En quoi et comment la perversité structure-t-elle l'œuvre de Baudelaire et dans quelle mesure doit-on la repenser suite à la lecture de *Donner le temps* ? Peut-on, finalement, comprendre rétrospectivement une certaine partie de l'œuvre derridienne à l'aune de ce qui était déjà en germe chez Baudelaire ?

### **Commencer par l'impossible**

« Commençons par l'impossible. » Ces quatre mots marquent le rythme de *Donner le temps* et nous laissent entendre que la seule façon de commencer, si cela est possible, est peut-être justement de commencer par l'impossible. En fait, toute cette histoire a déjà commencé. Elle avait peut-être commencé bien avant qu'Edgar Poe ait parlé en 1845 d'un « je ne sais quoi paradoxal » qu'il choisit d'appeler la « perversité », parce que, dit-il, il n'y a pas de « terme plus caractéristique<sup>23</sup> ». Bien avant que Baudelaire ait rejoué à sa manière le paradoxe de la perversité, donc. Lorsque ce dernier s'est penché sur cette « force mystérieuse dont la philosophie moderne ne veut pas tenir compte<sup>24</sup> », il la nomma lui aussi « Perversité naturelle<sup>25</sup> ». Ce terme est emprunté à Poe et se trouve dans les *Notes nouvelles* sur l'auteur qu'il écrit l'année même de son célèbre procès.

L'hypothèse, qui sera mise à l'épreuve par l'étude serrée des textes, est la suivante : au-delà de la question du don et du temps, la logique de l'événement à laquelle participe le poème « La fausse monnaie » qu'analyse Derrida dans *Donner le temps*, permet de jeter un éclairage nouveau sur la notion de perversité dans les œuvres littéraires et même critiques de Baudelaire. Notre objectif principal sera d'exposer et de clarifier le sens du thème baudelairien de la perversité en poursuivant la lecture déconstructive pratiquée par Jacques Derrida lui-même dans son ouvrage consacré à Baudelaire. Commencer par l'impossible, c'est donc commencer à répondre à ces trois questions : Qu'est-ce que la perversité ? Comment se comprend et s'articule-t-elle chez Baudelaire ?

---

<sup>23</sup> E. A. Poe, *Contes, essais, poèmes*, édition établie par Claude Richard, tr. fr. Baudelaire, Mallarmé, Maguin, Richard, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2005, p. 867. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par les lettres *Poe*, en minuscules.

<sup>24</sup> Ch. Baudelaire, « Notes nouvelles sur Edgar Poe » (*OC*, 2, 322).

<sup>25</sup> *Idem*.

En quoi ceci concerne-t-il le livre de Derrida ? Le problème d'ensemble, on s'en doute, n'a jamais été traité formellement sous l'angle de notre hypothèse, c'est pourquoi il faudra s'intéresser ici à ces trois modes de la question. On retrouve bien quelques ouvrages généraux sur la *perversité* et plus généralement sur les *perversions* ; quelques rares articles, dont la pertinence varie considérablement, abordent la notion de perversité chez Baudelaire et chez Poe. Quant à Derrida et *Donner le temps*, on a beaucoup traité de l'idée du don, mais rarement de l'ouvrage en soi. Ce livre est étonnamment peu cité dans le champ francophone et quand on s'y réfère, presque tous les commentateurs font malheureusement l'économie de sa deuxième partie (la lecture du poème de Baudelaire).

### **Baudelaire et le problème de la perversité**

La question de la perversité chez Baudelaire a peut-être été un peu sous-estimée. Un ensemble de trois courts textes forment la référence principale sur le sujet. Il s'agit de « *Baudelaire and the Poetics of Perversity*<sup>26</sup> » de Deborah A. Harter, « Les expressions de la perversité chez Baudelaire<sup>27</sup> » de Keiko Ido et « *Le Mauvais Vitrier* ou l'impulsion inconnue<sup>28</sup> » d'Arnaldo Pizzorusso. Le texte de Deborah Harter mérite d'être évoqué ici, mais il ne sera pas retenu pour notre étude. Issu d'un manuel didactique, il ne problématise pas suffisamment la question de la perversité chez Baudelaire qui demeure en quelque sorte pour l'auteure de l'ordre de la provocation. C'est, autrement dit, le caractère esthétique des *Fleurs du mal*, en ce qu'elles ont de subversif au sens strict, qu'analyse Harter dans ce texte. La « poétique de la perversité » à laquelle le titre promet de s'intéresser reste accrochée au sens commun du mot « perversité » : « une poésie qui élargit le champ de notre expérience même si cela choque nos sensibilités<sup>29</sup> ». Ce texte n'a

---

<sup>26</sup> Deborah Harter, « *Baudelaire and the Poetics of Perversity* », dans *Approaches to Teaching Baudelaire's Flowers of Evil*, Laurence M. Porter (éd.), New York, The Modern Language Association of America, coll. « Approaches to Teaching World Literature », 2000, p. 108-114.

<sup>27</sup> Keiko Ido, « Les expressions de la perversité chez Baudelaire : la méthode d'Edgar Poe et la genèse du "Mauvais Vitrier" », *Études de langue et littérature françaises*, n° 46, mars 1985, p. 52-67.

<sup>28</sup> Arnaldo Pizzorusso, « *Le Mauvais Vitrier* ou l'impulsion inconnue », dans *Études baudelairiennes*, vol. 8, 1976, p. 147-171.

<sup>29</sup> D. Harter, « *Baudelaire and the Poetics of Perversity* », dans *Approaches to Teaching Baudelaire's Flowers of Evil*, *op. cit.*, p. 108. Nous traduisons : « *a poetry that widens the scope of our experience even as it shocks our sensibilities* ».

par conséquent pas (ou peu) d'intérêt pour nous. En revanche, Ido et Pizzorusso traitent de manière plus appropriée *l'impulsion irrésistible* qui caractérise le poème « Le mauvais vitrier ». Dans « Les expressions de la perversité chez Baudelaire », Keiko Ido montre bien la dette qu'a Baudelaire envers Edgar Poe dans l'élaboration de cette notion. L'étude présente toutefois quelques lacunes : l'auteure avance par exemple que les mots « pervers » et « perversité » impliquent seulement, dans la langue française, une acception morale<sup>30</sup> ou encore que la conception baudelairienne de la perversité se transforme radicalement après la lecture (et la compréhension) de Poe<sup>31</sup>. Ces deux affirmations, tout comme la surévaluation des poèmes en prose par rapport aux poèmes en vers dans cette analyse, nous apparaissent à plusieurs égards problématiques. Arnaldo Pizzorusso offre de son côté le commentaire le plus éclairant sur le « Mauvais Vitrier » et donc sur ce que nous connaissons de la perversité. Il faut dire que ce texte est lui-même la référence de Claude Pichois dans son édition des œuvres complètes de Baudelaire (dans la Pléiade). La minutieuse analyse du poème que fait Pizzorusso nous permet pour la première fois (1976) de penser *l'impulsion* sous l'angle d'un paradoxe inqualifiable.

Il faut ajouter à ces titres les quelques études qui concernent la nouvelle d'Edgar Poe dont la plus importante pour nous est peut-être « *“The Imp of the Perverse” : Poe's Dark Comedy of Art and Death*<sup>32</sup> ». Dans cet article, Eugene Kanjo réhabilite la partie proprement créative de la perversité, ce qui nous fait penser qu'elle ne doit pas être considérée dans notre étude seulement selon son strict rapport au mal. La thèse audacieuse de Kanjo est que la nouvelle elle-même, structurellement, est une allégorie du processus de création. Elle serait une métaphore de ce qu'elle met elle-même en récit : la tension ironique entre création et destruction. Dans un autre registre, deux études auxquelles nous devons absolument faire allusion se penchent sur le cas de la traduction de l'œuvre de Poe et permettent de contextualiser le rapport de Baudelaire à l'auteur américain ainsi que les

---

<sup>30</sup> K. Ido, « Les expressions de la perversité chez Baudelaire », *Études de langue et littérature françaises*, loc. cit., p. 55.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 62.

<sup>32</sup> Eugene R. Kanjo, « *“The Imp of the Perverse” : Poe's Dark Comedy of Art and Death* », dans *The Naiad Voice: Essays on Poe's Satiric Hoaxing*, Dennis W. Eddings (dir.), Washington, Associated Faculty Press, 1983, p. 57-65.

glissements de son adaptation. Il s'agit de *The French Face of Edgar Poe*<sup>33</sup> de Patrick Quinn, dont un chapitre concerne la traduction de Baudelaire et « Le mythe de Poe<sup>34</sup> » de Claude Richard.

En outre, parmi les grandes études – incontournables – sur Baudelaire (notamment *Baudelaire*<sup>35</sup> de Jean-Paul Sartre, *Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*<sup>36</sup> de Walter Benjamin, *L'Esprit du Mal et l'esthétique baudelairienne*<sup>37</sup> de Marcel Ruff), nous retiendrons tout spécialement *Le Sadisme de Baudelaire*<sup>38</sup> de Georges Blin. Si selon son interprétation, sans doute un peu datée, la perversité se limite vraisemblablement au simple sadomasochisme, Blin relève néanmoins dans des passages particulièrement perspicaces l'importance du calcul nécessaire à la jouissance dans l'acte sadique<sup>39</sup> et souligne le rapport de Baudelaire à l'autosadisme<sup>40</sup>. Avec ce critique qui étudie bien une certaine forme de perversité baudelairienne, nous sommes cependant dans une acception beaucoup plus restreinte (et donc plus commune) de la perversité. Notre travail consistera aussi à inscrire, ou à réinscrire, la perversité baudelairienne dans un cadre plus large.

## Histoire et théories de la perversité

Selon toute vraisemblance, il faudra aborder de front la question de la perversité dans ce qu'elle a de social et d'historique, mais surtout d'esthétique. À ce sujet, deux ouvrages suscitent notre intérêt et devront occuper une place importante dans notre étude. Il s'agit d'abord de l'essai *La Perversité. Essai et textes sur le mal*<sup>41</sup> de Patrick Vignoles

---

<sup>33</sup> Patrick F. Quinn, *The French Face of Edgar Poe*, Londres, Arcturus Books [Southern Illinois University Press], 1971 [1954].

<sup>34</sup> Claude Richard, « Le mythe de Poe », dans Edgar Poe, *Œuvre complète, op. cit.*, p. 9-23.

<sup>35</sup> Jean-Paul Sartre, *Baudelaire*, précédé d'une note de Michel Leiris, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1947.

<sup>36</sup> Walter Benjamin, *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, tr. fr. Jean Lacoste, Paris, Petite bibliothèque Payot, coll. « Critique de la politique », 1974.

<sup>37</sup> Marcel A. Ruff, *L'Esprit du mal et l'esthétique baudelairienne*, Paris, Librairie Armand Colin, 1955.

<sup>38</sup> Georges Blin, *Le Sadisme de Baudelaire*, Paris, José Corti, 1948. Voir aussi Georges Blin, « Les luttes de l'héautontimorouménos », dans *Baudelaire suivi de Résumés des cours au Collège de France, 1965-1977*, Paris, Gallimard, coll. « Les cahiers de la NRF », 2011 [1939].

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>41</sup> Patrick Vignoles, *La Perversité. Essai et textes sur le mal*, Paris, Hatier, coll. « Les classiques Hatier de la philosophie/essais », 2000.

et plus récemment *La Part obscure de nous-mêmes*<sup>42</sup> d'Élisabeth Roudinesco. Ces deux textes tentent de manière très différente d'interroger les enjeux et les problèmes inhérents aux notions de « pervers », « perversion » et « perversité ». Le premier appartient à la philosophie et est de moins grande envergure que le second que nous pourrions ranger du côté de l'histoire des idées.

L'essai de Vignoles procède en deux parties. Il s'agit, dans un premier temps, de définir le concept de perversité en proposant une sorte de trajet organique qui en souligne l'éclatement du sens. L'auteur s'attarde notamment à relever, sans tout à fait la corriger, l'ambiguïté significative du terme « perversité » confondu dans le langage courant (comme dans le langage philosophique) avec ceux de « perversion », de « méchanceté » et de « malignité » par exemple. La grande question de l'essai – et celle qui nous intéresse également – est celle de la volonté. Est-ce que la perversité implique une volonté délibérée ou non ? L'hypothèse mise de l'avant par l'auteur est celle d'un *dérapiage* du vouloir. La perversité est une « causalité déviante de la volonté<sup>43</sup> », voire une « déficience paradoxalement efficiente<sup>44</sup> ». Dans un deuxième temps, l'ouvrage se transforme en une anthologie de vingt-six textes (littéraires ou philosophiques) qui abordent de front les concepts de mal et de perversité vus en première partie. Vignoles esquive néanmoins une présentation, malheureusement attendue, de ces textes (d'ailleurs amputés pour la plupart). Sans transition et peut-être de façon trop fragmentaire se succèdent donc des auteurs d'horizons variés<sup>45</sup>, de Platon (*Gorgias*) à Poe (« Le Démon de la perversité ») en passant par Freud (*Trois Essais sur la théorie sexuelle*). Publié pour la première fois dans la deuxième moitié des années 1980 et réédité en 2000 chez Hatier, ce petit *manuel* ne doit pas être considéré comme un ouvrage majeur sur la question : plusieurs passages sont, de l'aveu même de l'auteur, à revoir. En inscrivant la perversité dans son rapport au mal et à la volition, l'essai a néanmoins le mérite de poser, en termes philosophiques, les enjeux d'un débat *à faire* sur la perversité.

---

<sup>42</sup> Élisabeth Roudinesco, *La Part obscure de nous-mêmes. Une histoire des pervers*, Paris, Le Livre de poche/Albin Michel, coll. « biblio essais », 2007.

<sup>43</sup> P. Vignoles, *La Perversité, op. cit.*, p. 107.

<sup>44</sup> *Idem*.

<sup>45</sup> En plus des textes nommés : Aristote, Jankélévitch, Leibniz, Augustin, Thomas d'Aquin, Bossuet, Sade, Nietzsche, Kant, Sartre, Deleuze, Cioran, Gombrowicz, Zörn et Plotin.

*La Part obscure de nous-mêmes* de Roudinesco reprend pour l'essentiel un séminaire de l'auteure (2005-2006) consacré à l'histoire des perversions. Roudinesco s'applique d'abord à distinguer les *perversions*, qui constituent le véritable objet de ce livre, des *perversités* entendues comme « façon particulière de déranger l'ordre naturel du monde<sup>46</sup> ». Ce qui caractérise le projet est ici de dresser une histoire alternative des perversions, non basée sur l'étrangeté de l'Autre (l'anormal) mais sur le sujet lui-même, c'est-à-dire sur sa propre part obscure. Les parties qui nous intéressent plus particulièrement sont celles qui concernent l'articulation du sublime et de l'abject, le paradoxe inhérent à la figure de Sade (une normalisation de la perversion élimine la perversion qui suppose toujours l'interdit et la transgression) et le XIX<sup>e</sup> siècle où la science et la médecine surpassent la religion et la morale dans la compréhension – et donc le *traitement* – des perversions. Ce livre, comme le très récent article « Visages de la perversion<sup>47</sup> » de la même auteure, est d'un secours inespéré pour notre travail. Il permet de réfléchir la perversité/perversion en tant que structure psychique complexe et synthétise les approches sur le sujet en les contextualisant par rapport à son histoire. De plus, cet ouvrage réactive certaines interrogations posées par cette « part obscure » qui a toujours refusé la domestication. Les recherches de Vignoles et de Roudinesco nous permettent ainsi de problématiser la perversité, d'en soulever les enjeux et de justifier le choix de l'œuvre de Baudelaire pour traiter de la question. Ce sera toutefois avec Jacques Derrida et *Donner le temps* que nous proposons de résoudre – ou de repenser – la perversité et ses implications esthétiques chez le poète.

### ***Donner le temps***

La lecture de *Donner le temps* – un ouvrage portant non sur la perversité mais sur le don – pourrait en effet nous aider à envisager la perversité dans toute sa potentialité, c'est-à-dire au cœur d'elle-même, là où elle ne se laisse pas saisir. La réflexion proposée par Jacques Derrida est très importante, et ce, même si la réception de cet ouvrage est

---

<sup>46</sup> É. Roudinesco, *La Part obscure de nous-mêmes*, *op. cit.*, p. 13.

<sup>47</sup> É. Roudinesco, « Visages de la perversion », *L'Information psychiatrique*, vol. 88, n° 1, janvier 2012, p. 5-12.

parfois mitigée. Lisant Marcel Mauss, Heidegger et Baudelaire, Derrida suggère que la littérature pourrait, seule, rendre compte de l'événementialité d'un don libre de la contrainte de l'échange. On comprend très vite pourquoi *Donner le temps* a été reçu plutôt froidement dans les milieux philosophiques et anthropologiques.

Si quelques-uns soulignent le travail de Derrida, plusieurs le contestent. Pour Charles Champetier dans « Philosophie du don : Jacques Derrida, Martin Heidegger<sup>48</sup> », le don ne reçoit rien de moins, avec *Donner le temps*, que son « baptême original » en tant que problème philosophique<sup>49</sup>. Derrida lui-même fait du don l'événement le plus illustre : « Il n'y a pas d'événement plus événementiel qu'un don qui rompt l'échange, le cours de l'histoire, le cercle de l'économie<sup>50</sup> ». Geoffrey Bennington profite quant à lui de la publication du collectif *Derrida's Legacies* (2008) pour signer « *In the event*<sup>51</sup> ». Dans ce texte, Bennington se demande « qu'est-ce qu'un événement digne de ce nom chez Derrida<sup>52</sup> ? » Ce sera pour lui l'occasion, dans la deuxième partie de son texte, de clarifier la nature de l'événement derridien (radicalement imprévisible, différé, interruptif, incompréhensible, itérable, impossible, etc.). Si d'autres avaient fait cet exercice avant lui (lui-même aborde la question dans *Jacques Derrida*<sup>53</sup>), ce nouveau texte s'avère remarquablement clair. De plus, il met l'accent sur le caractère *traumatique* de l'événement. Il y a là « quelque chose d'une incapacité à traiter ce qui arrive, advient ou survient – et ce serait vrai des événements dits heureux aussi bien que des malheureux<sup>54</sup> ». Cette dimension traumatique de l'événement se révèle d'une importance capitale pour notre lecture de la perversité baudelairienne, ce *je ne sais quoi paradoxal*.

---

<sup>48</sup> Charles Champetier, « Philosophie du don : Jacques Derrida, Martin Heidegger », dans *Homo consumans. Archéologie du don et de la dépense*, Paris, Le Labyrinthe, 1994, p. 89-103.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 89.

<sup>50</sup> J. Derrida, *Dire l'événement, est-ce possible ? Séminaire de Montréal pour Jacques Derrida*, avec Gad Soussana et Alexis Nouss, Paris, L'Harmattan, coll. « Esthétique », 2001, p. 93.

<sup>51</sup> Geoffrey Bennington, « *In the event* », dans *Derrida's Legacies*, Simon Glendinning et Robert Eaglestone (éds), New York, Routledge, 2008, p. 26-35.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 31. Nous traduisons : « *What is an event worth calling an event in Derrida's work?* »

<sup>53</sup> G. Bennington, *Jacques Derrida*, avec Jacques Derrida, Paris, Le Seuil, coll. « Les contemporains », 1991.

<sup>54</sup> G. Bennington, « *In the event* », dans *Derrida's Legacies*, *op. cit.*, p. 32. Nous traduisons : « *something of an inability to process what befalls, advenes or supervenes and this would be true of the so-called happy events as well as unhappy ones* ».

Toute la première partie de *Donner le temps* est consacrée à Marcel Mauss et l'*Essai sur le don*. Nous nous surprendrons peu de voir que la critique a été assez sévère du côté des anthropologues et des ethnologues qui défendent pour la plupart Marcel Mauss contre la lecture qu'en fait Derrida. Nous ne citerons à titre d'exemples que les textes du philosophe et anthropologue Marcel Hénaff (« *The Aporia of Pure*<sup>55</sup> ») et l'article « *The Philosopher's Gift*<sup>56</sup> » de Vassos Argyrou paru dans *Critique of Anthropology*.

La principale désapprobation de Marcel Hénaff à l'égard de *Donner le temps* – tout son texte en témoigne – concerne la façon dont Derrida attribue des « concepts » au don sans les questionner. Il l'accuse notamment d'associer systématiquement toutes les formes de don au principe de *réciprocité* et de ne pas préciser le statut de l'*impossible*. Il soulève même la possibilité que Derrida n'ait pas pris en compte la polysémie de certains mots<sup>57</sup>. Il y a plusieurs catégories de dons et d'échanges, selon Hénaff, et Derrida serait passé à côté de l'évidence de leur polysémie ! Il propose donc de réexaminer le problème du don *à la source*, c'est-à-dire chez Mauss<sup>58</sup>. C'est d'ailleurs un *topos* (retourner à Mauss<sup>59</sup>) qu'on remarque fréquemment dans les textes d'anthropologues abordant le sujet. Au regard de Vassos Argyrou, la critique derridienne n'a pas trouvé beaucoup d'échos (positifs) chez les anthropologues parce que ceux-ci ne s'intéressent pas au *don pur*, c'est-à-dire celui qui précisément excède la logique de l'échange<sup>60</sup>. En plus d'insister fortement sur le fait qu'un discours sur le don, au sens où Derrida l'entend, ratera inévitablement sa cible, ce texte pointe exactement le cœur du quiproquo entre les anthropologues et Derrida. « Le but de Mauss [...] est de combler l'irréductible écart entre économie et

---

<sup>55</sup> Marcel Hénaff, « *The Aporia of Pure. Giving and the Aim of Reciprocity: On Derrida's Given Time* », dans *Derrida and the Time of the Political*, Pheng Cheah et Suzanne Guerlac (éds), Durham, Duke University Press, 2009, p. 215-234.

<sup>56</sup> Vassos Argyrou, « *The Philosopher's Gift* », *Critique of Anthropology*, vol. 27, n° 3, septembre 2007, p. 301-318.

<sup>57</sup> M. Hénaff, « *The Aporia of Pure* », dans *Derrida and the Time of the Political*, *op. cit.*, p. 217.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 225.

<sup>59</sup> Qui plus est, Derrida indique que ce « *topos* » est présent dans le texte de Mauss lui-même : « [il] dit sans cesse qu'il faut *revenir à –*. Revenir à quoi ? Ce "revenir" n'est pas une régression, mais une révolution » (*DT*, 88 ; Derrida souligne). Il précise ensuite que « l'anthropologue propose de *rendre* et de *revenir* circulairement au bon exemple, de faire retour au bon héritage que nous ont donné ou plutôt légué des sociétés archaïques » (*DT*, 90 ; Derrida souligne).

<sup>60</sup> V. Argyrou, « *The Philosopher's Gift* », *Critique of Anthropology*, *loc. cit.*, p. 301.

don [...] pour freiner et renverser le processus de dégénérescence, d'aliénation, de dissémination et achever la plénitude de l'être<sup>61</sup> », alors que le geste de Derrida est carrément d'aller à contre-courant de cette forme de logocentrisme. Derrida était pourtant clair à ce sujet ; ce qu'il entreprend dans *Donner le temps* n'a rien à voir avec la tradition :

Bien que toutes les anthropologies, voire les métaphysiques du don, aient, à *juste titre et avec raison*, traité *ensemble*, comme un système, le don et la dette, le don et le cycle de la restitution, le don et l'emprunt, le don et le crédit, le don et le contre-don, nous nous *départissons* ici, de façon vive et tranchante, de cette tradition. C'est-à-dire de la tradition elle-même. (*DT*, 25 ; Derrida souligne)

Plus loin, il réaffirme d'ailleurs que « Mauss ne s'inquiète pas assez de cette incompatibilité entre le don et l'échange, ou du fait qu'un don échangé n'est qu'un prêté pour un rendu, c'est-à-dire une annulation du don. » (*DT*, 55) Pourtant, pour Céline Surprenant, qui adhère au point de vue de Argyrou dans « *“Counting is a Bad Procedure”*<sup>62</sup> », Derrida minimiserait ainsi l'objectif de Mauss dans *l'Essai sur le don*. Selon l'auteure, cela tient au fait que Derrida se limiterait à une vision restreinte de la notion d'échange chez Mauss.

Nous aurons à tenir compte de ces critiques dans notre étude. Il faudra montrer que Derrida prend bel et bien en charge ce refus de penser le don dans le cadre de l'échange. Cette position est « consciente et assumée », fait remarquer Champetier qui ajoute encore : « les échanges archaïques sont bien tels que les ont décrits Mauss, Boas ou Malinowski, mais l'appellation générique de “don” est tout simplement faussée<sup>63</sup> ».

Au sujet de la place qu'occupe Baudelaire dans le corpus derridien et du rôle qu'il a pu y jouer, il nous semble que trop peu de choses ont été dites. Il y a bien une étude sur laquelle nous reviendrons qui traite allusivement de la question : « *In the Wake of...: Baudelaire, Valéry, Derrida*<sup>64</sup> », où Ruth Robbins et Julian Wolfreys proposent de

---

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 306. Nous traduisons : « *Mauss's aim [...] is to bridge the irreducible gap between economy and gift [...] to arrest and reverse the process of degeneration, alienation, dissemination and to achieve plenitude of being* ».

<sup>62</sup> Céline Surprenant, « *“Counting is a Bad Procedure”*: Calculation and Economy in Jacques Derrida's *Donner le temps* », *Derrida Today*, vol. 4, n° 1, 2011, p. 21-43.

<sup>63</sup> Ch. Champetier, « Philosophie du don », dans *Homo consumans*, *op. cit.*, p. 90.

<sup>64</sup> Ruth Robbins et Julian Wolfreys, « *In the Wake of...: Baudelaire, Valéry, Derrida* », dans *The French Connections of Jacques Derrida*, John Brannigan, Ruth Robbins et Julian Wolfreys (dir.), Albany, State

prendre conscience qu'il y a des moments derridiens « *avant la lettre* » chez Baudelaire (une préformulation de la différance, notamment). Or cette analyse n'aborde pas le sujet de la perversité à proprement parler.

### **Économie de la perversité baudelairienne**

C'est donc là qu'il faudra commencer, par l'impossible. Le don, pervers, se donnerait-il ainsi comme de la fausse monnaie ? Sa réalisation rendue possible dans l'impossible n'est peut-être accessible, furtivement, que par la littérature. C'est ce que propose Derrida. Nous constatons, comme nous l'avons déjà noté plus haut, que la plupart des commentateurs refoulent la question de la deuxième partie du livre, celle qui concerne Baudelaire et « La fausse monnaie » (Hénaff et Argyrou ne l'évoquent tout simplement pas). Nous voyons dans ce symptôme une maladresse aberrante ; en quelque sorte une trahison violente du texte derridien. Champetier lui-même pousse l'insolence jusqu'à mentionner, en note de fin de chapitre : « L'explication de ce court texte [“La fausse monnaie”] par Derrida nous a paru [par rapport à la partie sur Mauss et Heidegger] remarquable de finesse et de précision, mais *assez dissociable* de ses propos plus généraux sur le don que nous critiquons ici<sup>65</sup> ». C'est conséquemment aussi en ce sens que notre étude entend réhabiliter *Donner le temps*, en faisant une place plus importante à la lecture baudelairienne qui, contrairement à ces *vertèbres* offertes à Arsène Houssaye par Baudelaire, ne peut pas être « coup[ée] où nous voulons<sup>66</sup> ».

Afin d'étayer notre hypothèse, l'étude proposée portera principalement sur quatre textes : *Donner le temps I : La fausse monnaie* et le poème « La fausse monnaie » d'une part, mais aussi « Le mauvais vitrier », poème incontournable quant à la question de la perversité, de même que la nouvelle « Le Démon de la perversité » d'Edgar Poe dont Baudelaire est le traducteur et dans lequel il pourrait avoir puisé le concept de perversité. De façon secondaire, nous aurons aussi à élargir notre corpus à d'autres textes de Derrida, comme *Parages*, *De quoi demain...* et surtout *Mémoires d'aveugle*, et de Baudelaire (*Les*

---

University of New York Press, 1999, p. 23-52.

<sup>65</sup> Ch. Champetier, « Philosophie du don », dans *Homo consumans*, *op. cit.*, p. 100, note 8. Nous soulignons.

<sup>66</sup> Voir Ch. Baudelaire, « À Arsène Houssaye » : « Nous pouvons couper où nous voulons [...]. Enlevez une vertèbre, et les deux morceaux de cette tortueuse fantaisie se rejoindront sans peine. » (*OC*, 1 276)

*Fleurs du mal*, *Le Spleen de Paris* et autres textes critiques). L'analyse devrait en définitive exposer ainsi les ressources et les limites d'une approche déconstructive sur un texte du XIX<sup>e</sup> siècle et la pertinence de l'exemple baudelairien pour la formation des théories derridiennes.

Sur un plan méthodologique, notons à grands traits que ce sera surtout l'ouvrage de Derrida (*Donner le temps*) qui fournira le *modèle à suivre* pour une lecture déconstructive des textes de Baudelaire. Rappelons – certes trop rapidement – que la déconstruction n'est ni une analyse, ni une critique, ni une opération, ce n'est surtout pas une méthode ni un modèle. Par définition, elle cherche à s'affranchir du définitif en mettant avant tout l'accent sur le détour et la marge. La déconstruction est, comme le mentionne Marc Goldschmit dans son introduction à Derrida, « le principe de ruine qui est inscrit dans tout texte lors de son écriture<sup>67</sup> ». Si aujourd'hui encore (et surtout ?) on remet en question le sérieux et les fondements de la déconstruction, Michel Lisse rappelle la rigueur de toute lecture déconstructive dans un texte important qui accompagne la première publication de *Donner la mort* en 1992 : « Dans un premier temps, précise Lisse, il importe de mettre en œuvre, aidé en cela par tous les instruments de la critique traditionnelle, un commentaire redoublant, effacé et respectueux [...]. Si ce moment du commentaire n'est pas respecté, la lecture risque de s'autoriser à dire n'importe quoi<sup>68</sup> ». Toutefois, ce moment est loin d'être suffisant, il doit s'ouvrir en quelque sorte à la lecture, participer de l'écriture, spécifie Derrida dans *De la grammatologie*<sup>69</sup>. Toute lecture est en quelque sorte une réécriture pour Derrida, une contresignature. Il faudra donc, assurément, que notre lecture ne s'efface pas, pour reprendre les mots de Michel Lisse, « devant le contenu signifié qu'elle transporte<sup>70</sup> ».

Ainsi, nous procéderons en trois étapes que circonscriront les trois chapitres de ce mémoire. Il importe d'abord de faire écho aux notions historiques de « pervers », « perversité », « perversion » et d'en dégager les enjeux. Ceci nous permettra d'aborder

---

<sup>67</sup> Marc Goldschmit, *Jacques Derrida, une introduction*, Paris, Pocket, coll. « Agora », 2003, p. 20.

<sup>68</sup> Michel Lisse, « Donner à lire », dans *L'Éthique du don. Jacques Derrida et la pensée du don. Colloque de Royaumont, décembre 1990*, essais réunis par Jean-Michel Rabaté et Michael Wetzels, Paris, Métailié-Transition, 1992, p. 138-141.

<sup>69</sup> Voir notamment « L'exorbitant. Question de méthode », dans J. Derrida, *De la grammatologie*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1967, p. 226-234.

<sup>70</sup> M. Lisse, « Donner à lire » dans *L'Éthique du don, op. cit.*, p. 141.

plus précisément la nouvelle de Poe (« *The Imp of the Perverse* ») et le poème de Baudelaire (« Le mauvais vitrier ») dont nous ferons ici l'étude. Dans ces textes, nous chercherons à expliquer comment une conception particulière de la perversité a des conséquences sur le texte et la littérature. Il faudra aussi dégager la conception baudelairienne de la perversité de celle de Poe. Comme la perversité ne se comprend chez Baudelaire que par le biais de paradoxes, ce premier chapitre se terminera par une aporie dont seule, peut-être, la pensée derridienne permet de rendre compte. Dans un deuxième temps, nous aborderons spécifiquement l'essai *Donner le temps* de Derrida sur lequel s'appuie l'essentiel de notre étude. Il s'agira, d'une part, de contextualiser l'œuvre et, d'autre part, de nous pencher sur les questions du don et du temps qui animent la première partie de ce texte. Ceci nous permettra de mettre au jour une conception proprement derridienne de l'événement entendu comme possibilité même de l'impossible. Nous pourrons dès lors, avec Derrida, non seulement entamer l'étude du poème sur lequel repose cette pensée du don et de l'événement mais aussi proposer quelques éléments de comparaison avec la notion de perversité que nous aurons tenté de saisir au premier chapitre. Dans un troisième et dernier temps, il faudra élargir le corpus et du coup notre conception de la perversité. Avec *Mémoires d'aveugle*, notamment, et quelques autres textes derridiens, nous aborderons le sujet de l'art à partir de thèmes comme le regard, la pauvreté et la crédulité dans l'optique de revisiter les dernières pages de *Donner le temps* autour de ce que Derrida nomme la « perversion bête de l'ami » (DT, 213).

\*\*\*

Nous espérons, avec ce mémoire, être en mesure d'explicitier la relation entre littérature et philosophie en jeu dans ce corpus en démontrant que la perversité, chez Baudelaire, participe d'un système similaire à celui du don chez Derrida, c'est-à-dire une *économie*, mais aussi que les deux notions peuvent s'éclairer mutuellement et qu'en définitive elles prennent part à une logique de l'événement. Notre recherche permettra d'enrichir en connaissances et en analyses deux champs de la littérature, les études baudelairiennes et derridiennes, et contribuera enfin à réitérer l'intérêt d'un ouvrage comme *Donner le temps*, moins étudié que d'autres œuvres du corpus derridien. Ainsi

peut-être, nous sera-t-il permis de penser le *pervers* dans une logique de l'impossible. Dès lors, il nous faudra « commencer par l'impossible », car enfin il est temps de se donner le temps de verser, l'instant d'un don, dans la perversité baudelairienne.



## **CHAPITRE 1**

---

# **PERVERS, PERVERSITÉ ET PERVERSION : LE CAS DE CHARLES BAUDELAIRE**



## « LE MAUVAIS VITRIER »

---

Il y a des natures purement contemplatives et tout à fait impropres à l'action, qui cependant, sous une impulsion mystérieuse et inconnue, agissent quelquefois avec une rapidité dont elles se seraient crues elles-mêmes incapables.

Tel qui, craignant de trouver chez son concierge une nouvelle chagrinante, rôde lâchement une heure devant sa porte sans oser rentrer, tel qui garde quinze jours une lettre sans la décacheter, ou ne se résigne qu'au bout de six mois à opérer une démarche nécessaire depuis un an, se sentent quelquefois brusquement précipités vers l'action par une force irrésistible, comme la flèche d'un arc. Le moraliste et le médecin, qui prétendent tout savoir, ne peuvent pas expliquer d'où vient si subitement une si folle énergie à ces âmes paresseuses et voluptueuses, et comment, incapables d'accomplir les choses les plus simples et les plus nécessaires, elles trouvent à une certaine minute un courage de luxe pour exécuter les actes les plus absurdes et souvent même les plus dangereux.

Un de mes amis, le plus inoffensif rêveur qui ait existé, a mis une fois le feu à une forêt pour voir, disait-il, si le feu prenait avec autant de facilité qu'on l'affirme généralement. Dix fois de suite, l'expérience manqua ; mais, à la onzième, elle réussit beaucoup trop bien.

Un autre allumera un cigare à côté d'un tonneau de poudre, *pour voir, pour savoir, pour tenter la destinée*, pour se contraindre lui-même à faire preuve d'énergie, pour faire le joueur, pour connaître les plaisirs de l'anxiété, pour rien, par caprice, par désœuvrement.

C'est une espèce d'énergie qui jaillit de l'ennui et de la rêverie ; et ceux en qui elle se manifeste si inopinément sont, en général, comme je l'ai dit, les plus indolents et les plus rêveurs des êtres.

Un autre, timide à ce point qu'il baisse les yeux même devant les regards des hommes, à ce point qu'il lui faut rassembler toute sa pauvre volonté pour entrer dans un café ou passer devant le bureau d'un théâtre, où les contrôleurs lui paraissent investis de la majesté de Minos, d'Eaque et de Rhadamante, sautera brusquement au cou d'un vieillard qui passe à côté de lui et l'embrassera avec enthousiasme devant la foule étonnée.

Pourquoi ? Parce que... parce que cette physionomie lui était irrésistiblement sympathique ? Peut-être ; mais il est plus légitime de supposer que lui-même il ne sait pas pourquoi.

J'ai été plus d'une fois victime de ces crises et de ces élans, qui nous autorisent à croire que des Démons malicieux se glissent en nous et nous font accomplir, à notre insu, leurs plus absurdes volontés.

Un matin je m'étais levé maussade, triste, fatigué d'oisiveté, et poussé, me semblait-il, à faire quelque chose de grand, une action d'éclat ; et j'ouvris la fenêtre, hélas !

(Observez, je vous prie, que l'esprit de mystification qui, chez quelques personnes, n'est pas le résultat d'un travail ou d'une combinaison, mais d'une inspiration fortuite, participe beaucoup, ne fût-ce que par l'ardeur du désir, de cette humeur, hystérique selon les médecins, satanique selon ceux qui pensent un peu mieux que les médecins, qui nous pousse sans résistance vers une foule d'actions dangereuses ou inconvenantes.)

La première personne que j'aperçus dans la rue, ce fut un vitrier dont le cri perçant, discordant, monta jusqu'à moi à travers la lourde et sale atmosphère parisienne. Il me serait d'ailleurs impossible de dire pourquoi je fus pris à l'égard de ce pauvre homme d'une haine aussi soudaine que despotique.

« – Hé ! hé ! » et je lui criai de monter. Cependant je réfléchissais, non sans quelque gaieté, que, la chambre étant au sixième étage et l'escalier fort étroit, l'homme devait éprouver quelque peine à opérer son ascension et accrocher en maint endroit les angles de sa fragile marchandise.

Enfin il parut : j'examinai curieusement toutes ses vitres, et je lui dis : « Comment ? vous n'avez pas de verres de couleur ? des verres roses, rouges, bleus, des vitres magiques, des vitres de paradis ? Impudent que vous êtes ! vous osez vous promener dans des quartiers pauvres, et vous n'avez pas même de vitres qui fassent voir la vie en beau ! » Et je le poussai vivement vers l'escalier, où il trébucha en grognant.

Je m'approchai du balcon et je me saisis d'un petit pot de fleurs, et quand l'homme reparut au débouché de la porte, je laissai tomber perpendiculairement mon engin de guerre sur le rebord postérieur de ses crochets ; et le choc le renversant, il acheva de briser sous son dos toute sa pauvre fortune ambulatoire qui rendit le bruit éclatant d'un palais de cristal crevé par la foudre.

Et, ivre de ma folie, je lui criai furieusement : « La vie en beau ! la vie en beau ! »

Ces plaisanteries nerveuses ne sont pas sans péril, et on peut souvent les payer cher. Mais qu'importe l'éternité de la damnation à qui a trouvé dans une seconde l'infini de la jouissance ?

# PERVERS, PERVERSITÉ ET PERVERSION : LE CAS DE CHARLES BAUDELAIRE<sup>1</sup>

Par respect pour l'œuvre, pour son auteur et pour ses lecteurs, j'ai pris le parti, comme un hôte intimidé, de rester ici sur le seuil, au bord, en tournant autour des contours, sur les deux bordures, aux confins, au commencement et à la fin d'un espace dont vous mesurerez, vous de chiasme en abîme, l'extraordinaire et le dangereux, le fantastique et le menaçant, l'inquiétante et familière étrangeté (*Unheimlichkeit*).

– Jacques Derrida, « Mais qu'est-ce donc qui arrive, d'un coup, à une langue d'arrivée ? ».

Le mot « perversité », glissé dans une discussion, fait frémir le puritain et excite le débauché. Chacun y va de sa conception du *pervers* et juge, notamment à l'aide du critère de l'*expérience*, ce qui devrait s'inscrire ou non au chapitre des *perversités*, à savoir souvent ce qui est moralement inacceptable. On réduit souvent la perversité à une acception relativement restreinte, à savoir celle qui est proposée, d'entrée de jeu, par les encyclopédistes modernes. Ceux-ci s'entendent assez bien sur une définition globale – voire globalisante – de la perversité. *Le Robert* mentionne qu'il s'agit d'un « goût pour

---

<sup>1</sup> Certaines parties de ce chapitre ont déjà été présentées et publiées sous forme légèrement retravaillées d'actes de colloque. Voir les articles « “Dans une seconde l'infini de la jouissance”. Baudelaire et la question de la perversité », dans *Regard(s) sur la recherche émergente en littérature. Actes du colloque interuniversitaire étudiant en littérature (C.I.E.L.)*, Montréal, Département des littératures de langue française, Université de Montréal, collection « Paragraphes », 2013, p. 53-65 et « “Mettre sens dessus dessous” : repenser la perversité », dans *Actes du colloque annuel de la Société des études supérieures du Département d'études françaises (Université de Toronto) 2012*, publication en ligne (< <http://french.chass.utoronto.ca/SESDEF/#> >), 2013. Le présent chapitre en est donc une version remaniée.

le mal [et la] recherche du mal<sup>2</sup> ». Il y est précisé qu'il s'agit d'une « tendance pathologique à accomplir des actes immoraux, agressifs ; [d'une] malveillance systématique<sup>3</sup> ». Le *Trésor de la langue française*, quant à lui, propose de voir dans la perversité le « caractère d'une personne encline au mal, qui fait, qui aime à faire le mal<sup>4</sup> ».

La médecine et la psychiatrie sont de nos jours les disciplines qui assument généralement la réflexion – ou encore le *traitement* – de la perversité. D'autres domaines ont néanmoins aussi considéré cette notion : la philosophie, la morale, la psychanalyse, notamment. Or la littérature semble la plus indiquée pour rendre compte de l'ambiguïté constitutive de l'idée de perversité, sans pour autant la circonscrire dans le cadre contraignant d'une définition univoque.

Au XIX<sup>e</sup> siècle, le concept de perversité est à l'aube d'un tournant important. Il est en effet compris de plus en plus comme une pathologie et de moins en moins comme un phénomène moral, transcendant. C'est encore un système moral, par exemple, qui condamne les *Fleurs du mal*, comme en témoigne le jugement du procès de 1857. Les « perversités » s'y avèrent un « délit d'offense à la morale publique et aux bonnes mœurs<sup>5</sup> ». Dans ce cas, c'est l'obscénité de l'érotisme et l'immoralité des nus « conduis[ant] nécessairement à l'excitation des sens par un réalisme grossier et offensant pour la pudeur<sup>6</sup> » qui dérangent alors par leur caractère pervers et subversif. « Jamais on ne vit mordre ou même mâcher autant de seins dans si peu de pages<sup>7</sup> », ironise Gustave Bourdin dans *Le Figaro* au lendemain de la publication du livre de Baudelaire. De toute évidence, Charles Baudelaire s'intéresse bien à cette idée de perversité qui recèle d'étonnantes qualités esthétiques, mais la condamnation des six pièces des *Fleurs du mal* repose sur un « malentendu<sup>8</sup> », croit le poète. Celui-ci écrivait déjà en juillet 1857 à sa

---

<sup>2</sup> *Le Nouveau Petit Robert de la langue française*, Paris, Robert, 2007, p. 1872.

<sup>3</sup> *Idem*.

<sup>4</sup> *Trésor de la langue française. Dictionnaire de la langue du XIX<sup>e</sup> et du XX<sup>e</sup> siècle, 1789-1960*, Paul Imbs (dir.), Paris, Centre national de la recherche scientifique, vol. 13, 1971, p. 158.

<sup>5</sup> Cl. Pichois, « Le procès des *Fleurs du mal* », *OC*, 1, 1208. Voir aussi Yolande Cassin, « Le procès des *Fleurs du mal* », *Europe*, vol. 45, n<sup>os</sup> 456/457, 1967, p. 183-197. On se souviendra que des deux chefs d'accusation, soit « atteinte à la morale religieuse » et « atteinte à la morale publique », seul le deuxième fut retenu par les juges (*OC*, 1, 1176-1183).

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 1182.

<sup>7</sup> Gustave Bourdin, cité dans Y. Cassin, « Le procès des *Fleurs du mal* », *Europe*, *loc. cit.*, p. 183.

<sup>8</sup> Dans *Mon cœur mis à nu*, Baudelaire écrit : « Histoire des *Fleurs du mal*, humiliation par le malentendu, et mon procès » (*OC*, 1, 685 ; nous soulignons).

mère : « Vous savez que je n'ai jamais considéré la littérature et les arts que comme poursuivant un but étranger à la morale, et que la beauté de conception et de style me suffit<sup>9</sup>. »

C'est vraisemblablement une perversité qui semble volontairement s'éloigner du pathologique, pour être à la fois plus mystique et certainement plus poétique – engageant donc fatalement le statut de l'écriture – qui captive le poète. À l'instar d'Edgar Poe, à la lecture duquel l'auteur des *Fleurs du mal* a bien pu amorcer sa réflexion sur cette notion complexe, c'est un autre type de perversité qui suscite son intérêt. Le chapitre suivant a donc pour but de présenter cette perversité au sens où l'entend le poète, mais aussi, et peut-être plus précisément, d'en explorer l'articulation en contexte baudelairien. Pour ce faire, il faudra d'abord nous intéresser longuement à la notion historique de « perversité » et étudier l'apport particulier d'Edgar Poe à sa compréhension.

## **1.1 NOTION(S) HISTORIQUE(S) DE PERVERSITÉ**

---

Nous l'avons dit : ce qui est moralement inacceptable constitue, encore de nos jours, le critère de tout un chacun dans l'élaboration d'une taxinomie inévitablement privée du pervers. À chacun sa conception. Notre idée de la perversité, aussi mouvante et imprécise soit-elle, a tout de même fait l'objet d'entendements communs, voire de préconceptions. Élisabeth Roudinesco montre par exemple dans « Visages de la perversion » comment la perversion (qu'elle distingue de la perversité) a été réfléchie selon divers paradigmes à travers le temps<sup>10</sup>. Une telle distinction entre « perversité » et « perversion » est par ailleurs assez commune. Dans le *Manuel alphabétique de psychiatrie* qu'a dirigé Antoine Porot, pour se limiter à cet exemple, Charles Bardenat classe la perversion du côté du biologique, ou encore de la prédisposition, alors que la

---

<sup>9</sup> « Lettre à Madame Aupick », 9 juillet 1857, dans Charles Baudelaire, *Correspondances*, 2 tomes, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1973, t. 1, p. 410. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par la lettre C.

<sup>10</sup> É. Roudinesco, « Visages de la perversion », *L'Information psychiatrique*, *loc. cit.*, p. 5-12. Cet article, qui sert d'introduction au numéro, reprend les grandes lignes du livre de l'auteure paru en 2007 (É. Roudinesco, *La Part obscure de nous-mêmes*, *op. cit.*).

perversité se comprend plutôt comme un « aspect métaphysique ou social<sup>11</sup> ». Souvent entendue comme subversion ou transgression, la perversité a partie liée avec les notions d'ordre et de désordre.

Le projet de refaire l'histoire de la perversité et d'en proposer une analyse substantielle est certainement trop ambitieux pour les limites imposées par cette étude. D'autres, comme Élisabeth Roudinesco et Patrick Vignoles que nous évoquons en introduction, ont par ailleurs mené à terme de tels projets<sup>12</sup>, et ce, de façon beaucoup plus sérieuse que nous pourrions le faire ici. Nous pouvons toutefois nous demander, d'abord, comment la littérature permet de commencer à repenser ce concept. La perversité est-elle en effet réservée aux sciences de la *psychè* (psychologie, psychiatrie, psychanalyse), à la morale ou à la philosophie ? Nous nous autorisons donc, en guise d'ouverture, une longue parenthèse – ou encore un long détour – qui nous mènera à Edgar Poe et, dans son sillage, à Baudelaire.

### 1.1.1 La perversité à l'âge classique et au siècle des Lumières

Le rapport à la morale et l'idée de pathologie se sont intégrés rapidement aux premières acceptions courantes de la perversité. Il faut néanmoins remarquer qu'elles ne semblent pas faire partie des emplois liminaires du terme. Le mot « perversité » vient d'abord du latin « *perversitas* » qui signifie, comme on est en droit de s'y attendre, « renversement, corruption des mœurs<sup>13</sup> », mais aussi et de manière relativement surprenante « extravagance, déraison<sup>14</sup> ». Le mot latin « *perversitas* » provient lui-même du latin *perversio* (perversion). On le retrouve dans des écrits aussi lointains que ceux de Tertullien (III<sup>e</sup> siècle) où il avait le sens de... *pervertir un texte* ! Ce n'est qu'au IV<sup>e</sup> siècle

---

<sup>11</sup> *Manuel alphabétique de psychiatrie clinique et thérapeutique*, Antoine Porot (dir.), 5<sup>e</sup> éd., Paris, Presses Universitaires de France, 1975, p. 497. Ci-après *Psychiatrie clinique*. Voir à ce sujet l'article complet de Charles Bardenat.

<sup>12</sup> Voir É. Roudinesco, *La Part obscure de nous-mêmes* (*op. cit.*) et P. Vignoles, *La Perversité* (*op. cit.*).

<sup>13</sup> Vers 1530, le mot « perversité » remplace lui-même *perversiteit* qui dérive de *perversus* (*Dictionnaire historique de la langue française*, Alain Rey (dir.), vol. 2, Paris, Le Robert, 1998, p. 2683).

<sup>14</sup> *Dictionnaire latin de poche*, Bernard Auzanneau et Yves Avril (dir.), Paris, Livre de poche, Librairie générale française, 2000, p. 460. Certains font par ailleurs remarquer que l'anglais « *perverse* » ou « *perverseness* » ainsi que l'allemand « *perversität* » sont plus propres à rendre cette polysémie à laquelle le français et les langues latines en général ont en un certain sens renoncé.

qu'il acquiert un sens moral, celui de « dépravation<sup>15</sup> ». On entend généralement le mot « perversion » au sens de « changement de bien en mal<sup>16</sup> » ou de « corruption morale<sup>17</sup> », mais l'adjectif « pervers » fait lui-même ses premières occurrences dans le vocabulaire religieux vers 1280 ; il qualifie alors celui qui est « porté à faire le mal<sup>18</sup> » ou encore qui est « dur, cruel, furieux<sup>19</sup> ».

Un regard oblique du côté des grands dictionnaires de langue française du XVII<sup>e</sup> siècle permet également de dresser un portrait cohérent de la manière dont on a pensé le concept à l'âge classique. Quelques années seulement après que Molière ait écrit dans *Le Misanthrope* : « Trop de perversité règne au siècle où nous sommes,/ Et je veux me tirer du commerce des hommes<sup>20</sup> », Antoine Furetière propose une première sédimentation du concept de perversité. De toute évidence, il ne s'éloigne pas des acceptions usuelles en la définissant ainsi dans son *Dictionnaire universel* (1690) : « PERVERSITÉ. s. f. Estat de corruption, de perversion<sup>21</sup>. » Les exemples qu'il donne sont, sans grande surprise, marqués au sceau de la logique religieuse : « Dieu fut contraint d'envoyer le deluge sur la terre à cause de la perversité des hommes, de la corruption generale des mœurs<sup>22</sup>. » Quatre ans plus tard, la définition du dictionnaire de l'*Académie française* (1694), si elle n'évacue pas la dimension religieuse, met pourtant l'accent sur le caractère d'avilissement : « PERVERSITÉ. s. f. Meschanceté, depravation<sup>23</sup>. » On y donne

---

<sup>15</sup> *Dictionnaire historique de la langue française, op. cit.*, p. 2683.

<sup>16</sup> *Idem.*

<sup>17</sup> *Idem.* Une autre signification du mot (vers 1546) a été perdue. « Perversion » a déjà été utilisé au sens d'« altération d'une fonction normale » (*idem*), notamment en médecine. Nous verrons que ce sens n'est pas très éloigné de celui que lui donne Freud au début du siècle dernier.

<sup>18</sup> *Idem.*

<sup>19</sup> *Idem.* On a aussi recours à l'adjectif *pervers* pour signifier « hostile à » ou « mauvais » dans des expressions sans doute un peu archaïques comme « pervers à » ou « flairer pervers ».

<sup>20</sup> Molière, *Le Misanthrope*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2000 [1666], p. 154, v. 1485-1486.

<sup>21</sup> Antoine Furetière, *Dictionnaire universel contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes et les termes de toutes les sciences et des arts*, La Haye, Rotterdam, Arnout et Reinier Leers, 1690, vol. 3, p. 1571 [en ligne d'après le site de la bibliothèque numérique (Gallica) de la Bibliothèque nationale de France : < <http://gallica.bnf.fr/> > ; consulté le 14 novembre 2011]. Notre transcription.

<sup>22</sup> *Idem.*

<sup>23</sup> *Le dictionnaire de l'Académie française, dédié au Roy*, Paris, chez la veuve de J. B. Coignard et J. B. Coignard, 1694, vol. 2, p. 634 [en ligne d'après le site de la bibliothèque numérique (Gallica) de la Bibliothèque nationale de France : < <http://gallica.bnf.fr/> > ; consulté le 14 novembre 2011]. Notre transcription. La dimension religieuse est incontournable dans la définition du verbe « pervertir » : « Faire changer le bien en mal dans les choses de la Religion, ou de la morale. Pervertir un Chrestien. Pervertir un Catholique en le faisant quitter sa Religion. Pervertir un jeune homme en le jettant dans le vice, dans la debauche. Pervertir la jeunesse. Pervertir un bon naturel. Il ne faut qu'un mauvais esprit pour pervertir toute

d'ailleurs les exemples suivants : « La perversité du siècle. La perversité des mœurs. La perversité de la doctrine<sup>24</sup>. »

Au XVIII<sup>e</sup> siècle, Jean-Jacques Rousseau aborde la question de la perversité dans son incontournable *Émile ou de l'éducation*. Elle y est alors synonyme de corruption. Au Livre second, il pose le célèbre précepte selon lequel il n'y a pas de perversité intrinsèque à l'homme :

les premiers mouvements de la nature sont toujours droits : il n'y a point de perversité originelle dans le cœur humain ; il ne s'y trouve pas un seul vice dont on ne puisse dire comment et par où il y est entré. La seule passion naturelle à l'homme est l'amour de soi-même, ou l'amour-propre pris dans un sens étendu<sup>25</sup>.

Chez Rousseau, il n'y a pas de perversité constitutive, relative à la condition humaine. Le vice « entre » dans l'homme, ce qui nous rappelle qu'il est, pour l'auteur, extérieur à la nature humaine. Il résulte de la société, qui est forcément morale et politique<sup>26</sup>. L'idée revient aussi lorsqu'il examine la question de l'entourage que l'on doit pourvoir à un jeune homme. Rousseau voudrait d'abord que la communauté dans laquelle évolue le garçon soit choisie en fonction du bien qu'il pourrait en retirer. Son fantasme est de proposer un entourage qui montrerait à quel point l'homme est bon, mais qui laisserait aussi voir paradoxalement « comment la société déprave et pervertit les hommes<sup>27</sup> ». Cette idée aura l'*effet pervers* de l'enchanter au moins autant qu'elle l'effraiera. Rousseau constate en ce sens rapidement qu'il est inévitable que :

[ce jeune homme] s'accoutumera du moins au spectacle du vice, et à voir les méchants sans horreur, comme on s'accoutume à voir les malheureux sans pitié.

---

une compagnie, toute une communauté. On dit, Pervertir l'ordre des choses, pour dire, Troubler un bon ordre établi. » (*Idem.*)

<sup>24</sup> *Idem.*

<sup>25</sup> Jean-Jacques Rousseau, *Émile ou de l'éducation*, Paris, Garnier-Flammarion, 2005 [1762], p. 111. Ci-après *Émile*.

<sup>26</sup> Notons par ailleurs que la deuxième des deux formes d'inégalité dont veut traiter Rousseau dans le *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité* est précisément l'inégalité *morale*, dont il dit qu'elle « dépend d'une sorte de convention, et qu'elle est établie, ou du moins autorisée par le consentement des hommes » (J.-J. Rousseau, *Discours sur les sciences et les arts* suivi de *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, Paris, Garnier-Flammarion, 1992 [1755], p. 167).

<sup>27</sup> J.-J. Rousseau, *Émile, op. cit.*, p. 308.

Bientôt la perversité générale lui servira moins de leçon que d'excuse : il se dira que si l'homme est ainsi, il ne doit pas vouloir être autrement<sup>28</sup>.

Chez Rousseau, l'homme est naturellement bon et par conséquent l'éducation telle qu'il la propose dans ce livre ne doit pas être contraignante, car ce faisant, elle *pervertit* littéralement la droite nature de l'enfant. L'éducation aurait donc encore une fois l'*effet pervers* de corrompre, c'est-à-dire d'éloigner l'homme de la liberté et donc de son bonheur. Voilà aussi pourquoi Rousseau propose une forme d'« éducation négative » ; il ne s'agit pas d'instruire, à proprement parler, mais de protéger de la perversion, toujours extérieure. L'« éducation négative, suggère-t-il, consiste, non point à enseigner la vertu ni la vérité, mais à garantir le cœur du vice et l'esprit de l'erreur<sup>29</sup> ».

Presque au même moment, Sade tente un renversement de la notion de perversité. Elle devient, avec l'auteur des *Infortunes de la vertu*, un atout visant à décrier le contresens et l'incohérence de la morale illégitime. C'est un moyen, quasi politique, pour s'attaquer à la bienséance et au convenable, pour dénoncer ce qu'il nomme un « faux système de vertus<sup>30</sup> » dans la préface de *La Nouvelle Justine*. Cette vertu, Sade veut la répudier parce qu'elle est contraire à la nature :

Si, pleins d'un respect vain, ridicule et superstitieux pour nos absurdes conventions sociales, il arrive malgré cela que nous n'ayons rencontré que des ronces, où les méchants ne cueillaient que des roses, les gens naturellement vicieux par système, par goût, ou par tempérament, ne calculeront-ils pas, avec assez de vraisemblance, qu'il vaut mieux s'abandonner au vice que d'y résister<sup>31</sup> ?

L'intention serait donc doublement perverse en ce qu'elle rappelle qu'être pervers, c'est aussi mettre *sens dessus dessous* :

Tels sont les sentiments qui vont diriger nos travaux ; et c'est en raison de ces motifs, qu'unissant le langage le plus cynique aux systèmes les plus forts et les plus hardis, aux idées les plus immorales et les plus impies, nous allons, avec une courageuse audace, peindre le crime comme il est, c'est-à-dire toujours triomphant

---

<sup>28</sup> *Idem.*

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 113.

<sup>30</sup> D.A.F. de Sade, *La Nouvelle Justine*, Paris, UGE, coll. « 10/18 », 1978 [1797], p. 25. Ci-après *Justine*.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 25.

et sublime, toujours content et fortuné, et la vertu comme on la voit également, toujours maussade et toujours triste, toujours pédante et toujours malheureuse<sup>32</sup>.

Toute l'entreprise de Sade fonctionne à l'évidence sur le renversement de valeurs insidieuses et, conséquemment, sur une certaine émancipation de la convention sociale. Élisabeth Roudinesco relève dans « Visages de la perversion » le paradoxe qui anime les propositions de Sade. Avec cette inversion radicale qui devrait en principe caractériser toute société<sup>33</sup>, Sade supprime en même temps la perversité qui devrait lui servir de fondement. Roudinesco souligne en effet que ce dernier « propose un modèle de lien généalogique qui élimine la perversion en la normalisant, c'est-à-dire en lui interdisant de défier la loi<sup>34</sup> ».

### 1.1.2 Enjeux de la perversité : volonté, sexualité, moralité

Au XIX<sup>e</sup> siècle, on commence à comprendre la perversité autrement. Elle devient progressivement l'affaire des aliénistes et les domaines médical et judiciaire la pensent peu à peu, nous l'avons dit, en termes pathologiques. Cette façon de la concevoir culminera au XX<sup>e</sup> siècle, alors qu'on reprend le terme en psychanalyse et que la psychiatrie précise toute une nosographie des perversions et des psychopathologies dont nous sommes encore les héritiers. Elle s'explique, en d'autres mots, de plus en plus comme une « tendance pathologique à accomplir des actes immoraux<sup>35</sup> ».

Depuis Platon et Aristote, au moins, la perversité est liée à la question globale de la volonté. D'un point de vue largement répandu, le pervers est celui qui *volontairement* fait le mal – que ce mal soit dirigé vers autrui ou vers lui-même – et qui le fait de surcroît pour le plaisir qu'il en tire<sup>36</sup>. La préméditation, ou encore le *calcul*, d'un acte orienté en

---

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>33</sup> É. Roudinesco, « Visages de la perversion », *L'Information psychiatrique*, *loc. cit.*, p. 8. Une société qui serait fondée sur une généralisation, par exemple, de la sodomie (perversion par excellence chez Sade comme ailleurs), de l'abolition de l'interdit et de l'ouverture des frontières (licite et illicite, folie et raison, etc.).

<sup>34</sup> *Idem.*

<sup>35</sup> *Dictionnaire historique de la langue française*, *op. cit.*, p. 2683.

<sup>36</sup> On ne peut passer ici sous silence la proposition platonicienne du *Gorgias* : « nul n'est volontairement méchant » (Platon, *Gorgias*, tr. fr. Monique Canto, Paris, Garnier-Flammarion, 1993 [1987], p. 171). Voir aussi à ce sujet *Protagoras* [385de] et également Nietzsche dans *Humain, trop humain* (F. Nietzsche,

fonction du mal qu'il produit ajoute forcément en substantialité à sa perversité. Dans ce cas, le calcul témoigne d'une volonté consciente et suppose une connaissance du *vrai*, du *bien* et des *causes* (et donc du *faux*, du *mal* et des *effets*). On distingue, dès la Grèce antique, le crime commis de plein gré de celui commis contre son gré. Là, un déplacement se fait de l'intention vers l'acte lui-même ; cela se vérifie notamment dans la pratique où l'intention module littéralement la gravité perçue de l'acte. C'est ce raisonnement qui mène la justice – réputée juger l'acte et non l'intention – à considérer encore de nos jours la préméditation comme facteur aggravant de l'acte criminel.

La perversité peut aussi se concevoir comme un phénomène *involontaire*. S'exerçant à l'insu du sujet, elle peut s'avérer encore plus vicieuse et perfide que si elle était délibérée. Une telle manifestation de perversité – éruptive ou *irruptive* – se pense souvent sous l'angle de l'irréfléchi. Se questionnant sur cet aspect intentionnel de la perversité, Patrick Vignoles précise dans l'essai *La Perversité* que l'entreprise de définition de cette notion pourrait se résumer à la question suivante : « Peut-on concilier l'idée que la perversité est une disposition involontaire au mal et l'idée qu'elle est une détermination systématique du mal<sup>37</sup> ? » Autrement dit, et ce paradoxe nous intéressera de façon toute particulière, il s'agit de penser une perversité à la fois *calculée* et *incalculée*.

Du côté de la psychanalyse et de la psychiatrie, on se représente la perversité plutôt comme une pathologie. On voit là se développer très tôt un vocabulaire scientifique sur la notion qui, de ce point de vue, se définit par rapport à une théorie plus générale de

---

*Humain, trop humain. Un livre pour esprits libres*, tr. fr. Robert Rovini, Paris, Gallimard, coll. « Folio essai », 1988 [1878], §102 et §103, p. 96-98). Jules Tricot traduit par « nul n'est volontairement pervers » un passage de l'*Éthique à Nicomaque* [1113b – 1114a] où Aristote discute la proposition de Platon (Aristote, *Éthique à Nicomaque*, tr. fr. Jules Tricot, Paris, Vrin, 1967, p. 140). Richard Bodéüs évite l'écueil d'une traduction jugée par plusieurs fautive du mot « *ponèros* » en traduisant ainsi l'énoncé d'Aristote : « nul n'est misérable de son gré, ni bienheureux contre son gré » (Aristote, *Éthique à Nicomaque*, tr. fr. Richard Bodéüs, Paris, Garnier-Flammarion, 2004, p. 153). La nouvelle traduction de Bodéüs (2004) est postérieure à la publication de *La Perversité* de Patrick Vignoles (2000 [1988]) où ce dernier propose sensiblement la même traduction.

<sup>37</sup> P. Vignoles, *La Perversité*, *op. cit.*, p. 13. Vignoles attire aussi l'attention sur ce passage de l'*Hippias mineur* : « [Socrate :] la vérité est tout le contraire de ce que tu dis [Hippias] et que ceux qui nuisent aux autres, qui sont injustes, qui mentent, qui trompent et font le mal *volontairement* et non malgré eux sont meilleurs que ceux qui le font *sans le vouloir*. Parfois cependant, il me paraît que c'est tout le contraire et *je flotte entre deux opinions*, évidemment faute de savoir » [372c-e] (Platon, « Hippias mineur », dans *Premiers Dialogues*, tr. fr. Émile Chambry, Paris, Garnier-Flammarion, 1967, p. 79 ; nous soulignons).

la sexualité<sup>38</sup>. Dans leur *Vocabulaire de la psychanalyse*, Laplanche et Pontalis rappellent ce passage proverbial des *Trois Essais sur la théorie sexuelle* de Freud : « La disposition à la perversion n'est pas quelque chose de rare ni d'exceptionnel, mais fait partie intégrante de la constitution normale<sup>39</sup>. » Jacques Postel, dans le *Dictionnaire de psychiatrie et de psychopathologie clinique*, parle d'une « [e]xpérience d'une passion humaine où le désir supporte l'idéal d'un objet inanimé<sup>40</sup> ». Laplanche et Pontalis élargissent cette expérience à « [l]'ensemble du comportement psychosexuel qui va de pair avec les atypies observées dans l'obtention du plaisir sexuel<sup>41</sup> ». La psychanalyse distingue par ailleurs les perversions, entendues comme déviations sexuelles, des inversions qui sont des déviations n'ayant pas trait à la sexualité<sup>42</sup>. En quelque sorte, la psychanalyse aura contribué à sédimenter l'association que nous faisons maintenant assez facilement entre perversion/perversité et sexualité.

Ce ne serait donc qu'à l'intérieur d'une logique sociale, qui est nécessairement construite, que l'on pense la perversité. Sortez la perversité d'une pratique collective et elle ne se conçoit déjà plus comme perversité, c'est le principe de la norme et de l'anormal. Bien avant de faire son entrée dans les manuels médicaux, la perversité a été

---

<sup>38</sup> La notion plus particulière de *paraphilie* sert depuis peu à qualifier les « déviations » de type sexuelles. Telles sont décrites plusieurs déviations dans des ouvrages cliniques et spécialisés – qui rendent effectives les perversités plus qu'ils ne les constatent – comme le DSM-IV (*Manuel diagnostique et statistique des troubles mentaux*). Exhibitionnisme, voyeurisme, masochisme, sadisme, fétichisme, travestisme, zoophilie, pédophilie se rangent ainsi du côté des paraphilies. On dénote des cas dits « atypiques » (marge de la marge) de paraphilies : la nécrophilie, la coprophilie, l'urophilie, la klismaphilie, la mysophilie, l'apotemnophilie, la scatologie téléphonique, le viol paraphilique et le frotteurisme. Jusqu'en 1973, l'homosexualité faisait partie de cette liste. (American Psychiatric Association, *DSM-IV-TR. Manuel diagnostique et statistique des troubles mentaux*, 4<sup>e</sup> éd., texte révisé par Guelfi, J. D., M. A. Crocq, Paris, Masson, 2003, p. 654-666.)

<sup>39</sup> Cité par Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis dans *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, Presses Universitaires de France, 1967, p. 307. Notons que pour Freud, une sexualité dite normale s'articule nécessairement autour d'un rapport génital et bien sûr entre deux personnes de sexe opposé.

<sup>40</sup> *Dictionnaire de psychiatrie et de psychopathologie clinique*, Jacques Postel (dir.), Paris, Larousse, 1998, p. 338.

<sup>41</sup> J. Laplanche et J.-B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, *op. cit.*, p. 196. Sur la dimension pathologique et sexuelle des perversions chez Freud : « Les médecins qui ont commencé par étudier les perversions sur des exemples caractérisés et dans des conditions particulières ont évidemment incliné à leur attribuer le caractère de signe de maladie ou de dégénérescence » (Sigmund Freud, *Trois Essais sur la théorie sexuelle*, tr. fr. Fernand Cambon, Paris, Flammarion, coll. « Champs classiques », 2011 [1924], p. 126) ; et plus loin : « dans la plupart des cas de perversion, nous pouvons trouver la marque du pathologique non dans le contenu du nouveau but sexuel, mais dans le rapport de celui-ci au normal » (*ibid.*, p. 127 ; nous soulignons).

<sup>42</sup> Au sujet des perversions et des inversions, voir, entre autres, le chapitre « Généralités sur toutes les perversions » dans *Trois Essais sur la théorie sexuelle*. On y distingue aussi le *pervers*, pour qui la déviance est incarnée dans un objet présent, et le *névrosé* pour lequel l'intérêt est suscité par un manque.

comprise dans son écart ou sa distance par rapport à un système de croyances et d'organisations symboliques. Si elle s'explique comme un désir de faire le mal, il suffirait par exemple de savoir ce qu'est le mal – pour une communauté donnée, à un moment donné – pour comprendre la nature de ce désir de distance. À vouloir réfléchir la perversité dans cette voie, on comprend qu'il serait possible de faire une histoire de la perversité, ou préférablement, *des* perversités. Après quoi, on saisit également qu'elle peut potentiellement se manifester de manière différente, selon la *norme du milieu*, à l'intérieur d'un même moment historique.

Friedrich Nietzsche avait le projet, dans *Humain, trop humain*, de montrer que les qualités morales sont arrêtées en fonction d'une hiérarchie flexible des biens<sup>43</sup>. C'est lorsqu'elle se place au-delà du bien et du mal – pour faire écho au titre français d'un autre ouvrage du philosophe – que la perversité témoigne de son caractère le plus franchement volontaire, lorsqu'elle est transgression délibérée d'une loi morale par exemple. Nous savons aussi, depuis *Histoire de la folie* et *Les Anormaux* de Michel Foucault, toute l'importance qu'a pu prendre, au XIX<sup>e</sup> siècle, la question de l'insensé et de son exclusion politique des domaines de la raison, de la loi et donc de l'ordre<sup>44</sup>. L'enjeu est de taille. Claude-Olivier Doron démontre dans un article particulièrement perspicace comment, dès 1820, les notions de perversion et de perversité deviennent centrales dans la sphère

---

<sup>43</sup> Le philosophe invitait à penser, dans *Humain, trop humain*, que « le mot [“immoral”] désigne un arriéré [par rapport à la civilisation], mais toujours en fonction de la seule différence de degré » (F. Nietzsche, *Humain, trop humain*, *op. cit.*, p. 67). Au §42, Nietzsche mentionne aussi : « la hiérarchie des biens n'est pas telle qu'elle reste fixe et inchangée à toutes les époques ; un homme qui préfère la vengeance à la justice est moral suivant les critères d'une civilisation du passé, immoral suivant ceux de notre civilisation actuelle » (*ibid.*, p. 67).

<sup>44</sup> Depuis 1810 et la révision du code pénal en France, il n'y a pas, à proprement parler, de crime commis en état de démence. Foucault explique ainsi, dans son séminaire, comment l'acte involontaire exclut le crime : « Il faut choisir, car la folie efface le crime, la folie ne peut pas être le lieu du crime et, inversement, le crime ne peut pas être, en lui-même un acte qui s'enracine dans la folie » (Michel Foucault, *Les Anormaux. Cours au Collège de France (1974-1975)*, François Ewald et Alessandro Fontana (dir.), Paris, Gallimard, Le Seuil, coll. « Hautes études », 1999, p. 29). La perversité s'exprime là encore comme un paradoxe qui engage l'impossibilité même de pouvoir choisir entre acte volontaire et involontaire. Le domaine de la perversité aura été organisé, dit essentiellement Foucault, autour d'une double qualification, à la fois médicale et judiciaire qui permet ce paradoxe. Il ajoute encore : « Cette pratique, cette technique de la double qualification organise ce qu'on pourrait appeler le domaine de la “perversité”, cette très curieuse notion qui commence à apparaître dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle [...] autorise l'apparition, dans le discours d'experts *pourtant savants*, de toute une série de termes ou d'éléments désuets, dérisoires ou puérils ». (*Ibid.*, p. 30 ; nous soulignons.)

juridique<sup>45</sup>. C'est dans ce contexte que naît toute une nosographie moderne des perversions et que se noue autour de cette question le lien avec le champ médical. Le degré de perversité d'un acte – son *écart* – sert à partir de ce moment à déterminer le degré de la peine du pervers. On passe alors d'un paradigme moral à un paradigme pathologique, non sans que l'un hérite de l'autre. Au début du XX<sup>e</sup> siècle, l'aliéniste français Ernest Dupré (1862-1921) faisait, pour sa part, des multiples « dispositions mentales (innées ou acquises) se traduisant par une attitude générale antisociale<sup>46</sup> » le propre d'une « constitution perverse<sup>47</sup> ». Le pervers, en quelque sorte, est celui qui nie ou refuse le principe d'ordre et donc l'universalité de toute loi, qu'elle soit divine, juridique, morale ou normative. Comme le précise Patrick Vignoles, « l'être pervers n'est pas l'être qui ignore la loi, mais celui qui veut l'ignorer<sup>48</sup> ».

## 1.2 EDGAR POE ET LE « LE DÉMON DE LA PERVERSITÉ »

---

[...] *a paradoxical something, which we may call perverseness, for want of more characteristic term.*  
- Edgar Allan Poe, *The Imp of the Perverse*.

Il faut maintenant nous souvenir de la nouvelle « Le Démon de la perversité » qui ouvre le recueil *Nouvelles Histoires extraordinaires* d'Edgar Poe. Il y a dans ce conte, qui met en scène une théorie et une mise en récit de la perversité, un irréprochable tableau des enjeux que soulève la notion à l'époque de Poe et de Baudelaire. Les discours médical et littéraire se côtoient dans ce texte de façon tout à fait singulière. Lorsqu'en 1845, Edgar Poe publie « *The Imp of the perverse* » dans le *Graham's Magazine*, il fait rien de moins qu'un pastiche de ces discours scientifiques sur la perversité.

---

<sup>45</sup> Claude-Olivier Doron, « La formation du concept psychiatrique de perversion au XIX<sup>e</sup> siècle en France », *L'Information psychiatrique*, vol. 88, n° 1, janvier 2012, p. 39-49.

<sup>46</sup> Cité dans *Psychiatrie clinique, op. cit.*, p. 497. L'ouvrage de Dupré dont il est question s'intitule *Les Perversions instinctives*, Tunis, Masson et Cie, 1912 (Paris, 1913). Il s'agit en fait des actes du XXII<sup>e</sup> Congrès des médecins aliénistes.

<sup>47</sup> *Psychiatrie clinique, op. cit.*, p. 497.

<sup>48</sup> P. Vignoles, *La Perversité, op. cit.*, p. 19.

### 1.2.1 Discours médical autour du cas « Bertrand » et discours littéraire

L'effervescence autour de la question de la perversité au XIX<sup>e</sup> se remarque dans plusieurs journaux et gazettes spécialisés qui proposent des traités, des articles et des études de cas. Parmi ceux-ci, il y a celui du sergent-major Bertrand, évoqué par Brierre de Boismont dans la *Gazette médicale de Paris*<sup>49</sup> (1849). Ce cas exemplaire – il s'agit d'une profanation de cadavres et potentiellement d'actes nécrophiles –, abondamment commenté à l'époque, demeure encore de nos jours le plus cité lorsqu'il est question de perversité/perversion au XIX<sup>e</sup> siècle<sup>50</sup>. Nous sommes en juillet 1848 : depuis plusieurs années l'on remarque que des cadavres sont mutilés, démembrés et souillés dans les cimetières parisiens. Le problème est grave et on arrête finalement un coupable. Le sergent-major Bertrand, blessé par balle, reconnaît en juillet 1849, devant le tribunal de la Seine, être l'auteur de ces crimes. Au lendemain du procès, Brierre de Boismont rapporte et commente le cas dans un article qui prendra la forme d'un feuilleton.

En premier lieu, celui-ci est consacré à la mise en récit du cas Bertrand. L'auteur y raconte d'abord les événements tels qu'ils ont été vécus de l'extérieur par la population parisienne. De façon tout à fait surprenante, un certain nombre de procédés, dans cette première partie, vise à ralentir la progression de ce que nous pourrions nommer l'*histoire*, voire à créer un certain suspense. Le tout est, doit-on le faire remarquer, un peu étrange dans le cadre d'une publication scientifique de cette nature.

Ensuite, Brierre de Boismont transcrit textuellement le plaidoyer du sergent Bertrand. Du point de vue de la narration, on passe d'une focalisation externe à une focalisation interne. Nous en reproduisons ici l'essentiel :

---

<sup>49</sup> A. Brierre de Boismont, « Remarques médico-légales sur la perversion de l'instinct génésique », *Gazette médicale de Paris. Journal de médecine et des sciences accessoires*, série 3, n° 4, 1849, p. 557-566. Alexandre Brierre de Boismont (1797-1881) était un médecin et un aliéniste parisien. Avec Philippe Pinel (1745-1826), Jean-Étienne Esquirol (1772-1840) et Étienne-Jean Georget (1795-1828), il est peut-être le plus important spécialiste de la maladie mentale à son époque. C'est lui qui, pour la première fois, fait un compte rendu *diagnostique* du fameux cas « Bertrand ». Baudelaire, dans ses carnets, fait référence à Brierre de Boismont. Voir « Fusées », *OC*, 1, 656.

<sup>50</sup> Foucault y consacre quelques lignes dans *Histoire de la folie* et dans *Les Anormaux*. Le cas est rapporté dans le *Manuel alphabétique de psychiatrie* d'Antoine Porot et Élisabeth Roudinesco le cite dans *La Part obscure de nous-mêmes*. On mentionne encore l'« affaire Bertrand » dans l'article de *L'Information psychiatrique* de Claude-Olivier Doron.

Dès l'âge de 7 à 8 ans, on remarqua en moi une *espèce de folie*, mais elle ne me portait à aucun excès [...] Ce n'est que le 23 ou le 25 février 1847 qu'une *sorte de fureur* s'est emparée de moi et *m'a porté à accomplir les faits* pour lesquels je suis en état d'arrestation. [...] À cette vue [de la fosse], de noires idées me vinrent ; j'eus comme un *violent mal de tête*, mon cœur battit avec force, *je ne me possédai plus*, [...]. J'étais tout *tremblant*, une *sueur froide* me couvrait le corps, je me retirai dans un petit bois voisin [...]. La même chose m'arriva depuis après chaque acte de folie. [...] Dans le commencement, je ne me livrais aux excès dont j'ai parlé qu'étant un peu pris de vin, et dans la suite, je n'eus plus besoin d'être excité par la boisson ; la *contrariété seule suffisait pour me pousser au mal*<sup>51</sup>.

S'il peut paraître anecdotique à première vue de commenter ce texte ici, nous verrons sous peu qu'il entretient – comme beaucoup d'autres articles médicaux de l'époque – des liens étroits avec la nouvelle de Poe dont nous commencerons sous peu l'étude.

Le thème de la perversité revient somme toute fréquemment dans l'œuvre de l'auteur américain, dans « Le Chat noir », évidemment, mais aussi dans « Le Cœur révélateur » et peut-être même, selon l'avis de plusieurs, dans tous les contes de *Nouvelles Histoires extraordinaires*. Souvenons-nous d'abord de ce passage du « Chat noir » :

Et alors apparut, comme pour ma chute finale et irrévocable, l'esprit de PERVERSITÉ<sup>52</sup>. De cet esprit *la philosophie ne tient aucun compte*. Cependant, aussi sûr que mon âme existe, je crois que la perversité est une des *primitives impulsions* du cœur humain, – une des *indivisibles premières facultés* ou sentiments qui *donnent la direction au caractère de l'homme*. Qui ne s'est pas surpris cent fois commettant une *action sottise ou vile*, par la seule raison qu'*il savait devoir ne pas la commettre* ? N'avons-nous pas une perpétuelle inclination, malgré l'excellence de notre jugement, à violer ce qui est *la Loi*, simplement parce que nous comprenons que c'est *la Loi* ? Cet esprit de perversité, dis-je, vint causer ma déroute finale. C'est ce *désir ardent, insondable* de l'âme *de se torturer elle-même*, – de violenter sa propre nature, – de *faire le mal pour l'amour du mal seul*, – qui me poussait à continuer, et finalement à consommer le supplice que j'avais infligé à la bête inoffensive. (Poe, 695 ; en majuscule dans le texte ; Poe souligne)

---

<sup>51</sup> A. Brierre de Boismont, « Remarques médico-légales », *Gazette médicale de Paris*, loc. cit., p. 556-558. Nous soulignons.

<sup>52</sup> Tant dans « *The Imp of the Perverse* » que dans « *The Black Cat* », Edgar Poe emploie le terme « *perverseness* » pour caractériser « l'esprit de perversité ». Il utilise aussi, mais dans une moindre mesure, les termes « *perversity* » et « *perverse* ». L'anglais courant semble privilégier « *perversity* » à « *perverseness* » qui demeure plus vague (voire littéraire) et qui est absent de certains dictionnaires. Voir, au sujet de ce mot, notre note 14, *supra*, p. 32.

Ce passage où le narrateur de la nouvelle réfléchit à son mal est introduit par l'emploi de majuscules au mot « PERVERSITÉ ». Il y expose ce qui pourrait être une théorie de la perversité. Ce conte de Poe, beaucoup plus connu et plus commenté que « Le Démon de la perversité », a été publié avant ce dernier. Il annonce ce que nous trouverons par la suite dans l'autre nouvelle.

### 1.2.2 Étude de la nouvelle

C'est néanmoins dans la nouvelle inaugurale du recueil qu'il est possible, comme son nom l'indique, de lire le commentaire le plus éclairant sur le sujet de la perversité. Il n'est pas étonnant, dès lors, que Charles Baudelaire ait choisi de placer le conte au début de *Nouvelles Histoires extraordinaires*. La nouvelle se présente en trois temps. Elle est d'abord un véritable essai sur la perversité, où l'auteur expose une théorie beaucoup plus complexe que dans le « Chat noir<sup>53</sup> ». Puis le narrateur illustre sa « théorie » à l'aide de trois exemples dont le degré de perversité varie progressivement. Enfin, une narration à la première personne occupe le dernier tiers du texte. L'histoire qui nous y est racontée est celle d'un homme qui commet un meurtre parfait et qui, sous l'impulsion du *démon* de la perversité, se dénonce tout en sachant que cet acte se retournera contre lui<sup>54</sup>.

La première partie est à propension purement théorique, le ton est vraisemblable et rhétorique, le narrateur imite le discours scientifique. C'est là qu'il expose sa conception de la perversité. Elle y est présentée comme un paradoxe. Convulsive et spontanée, elle rejoue la question d'un calcul *incalculé* et engage conséquemment le remords. Ici, le texte mérite d'être longuement cité :

Dans l'examen des facultés et des penchants, des mobiles primordiaux de l'âme humaine, les phrénologues ont oublié de faire une part à une tendance qui, bien qu'existant visiblement comme sentiment primitif, radical, irréductible, a été également omise par tous les moralistes qui les ont précédés. Dans la parfaite infatuation de notre raison, nous l'avons tous omise. [...] Nous ne pouvions pas saisir la notion de ce *primum mobile*, et, quand même elle se serait introduite de force en nous, nous n'aurions jamais pu comprendre quel rôle il jouait dans

---

<sup>53</sup> Le style essayistique de la première partie nous autorise à parler de l'auteur plutôt que du narrateur. C'est du moins la position que nous endossons.

<sup>54</sup> La nouvelle en entier est reproduite en Annexe I.

l'économie des choses humaines, temporelles ou éternelles. [...] L'induction *a posteriori* aurait conduit la phrénologie à admettre comme *principe primitif* et inné de l'action humaine un *je ne sais quoi paradoxal* [*a paradoxical something*], que nous nommerons perversité, faute d'un terme plus caractéristique. Dans le sens que j'y attache, c'est, en réalité, un *mobile sans motif*, un *motif non motivé*. Sous son influence, nous agissons sans but intelligible ; [...] nous agissons par la raison que *nous ne le devrions pas*. En théorie, il ne peut pas y avoir de *raison plus déraisonnable*. [...] Pour certains esprits, dans de certaines conditions, elle devient absolument *irrésistible*. [...] [c'est] l'unique *force invincible* qui nous pousse, et seule nous pousse à son accomplissement. Et cette tendance accablante à faire le mal pour l'amour du mal *n'admettra aucune analyse*, aucune résolution en éléments ultérieurs. C'est un mouvement radical, primitif, élémentaire. [...] [N]on seulement le désir du bien-être n'est pas éveillé, mais encore apparaît un *sentiment singulièrement contradictoire*. [...] Il n'est pas moins caractérisé qu'incompréhensible. [...] [E]n vérité, [on pourrait] considérer cette perversité comme une instigation directe de l'Archidémon, s'il n'était pas reconnu que parfois elle sert à l'accomplissement du bien. (*Poe*, 866-871 ; nous soulignons)

L'absence de délibération interne chez le sujet indique que cette *impulsion* ne semble pas procéder de la volonté, entendue au sens de « [f]aculté de vouloir, de se déterminer librement à agir ou à s'abstenir, en pleine connaissance de cause et après réflexion<sup>55</sup> ». Un *motif* d'action est plutôt dicté au personnage et il est sans appel. Cette idée est par ailleurs confortée par l'emploi de l'analogie du *démon*. Il y a dans cette personnification non seulement un lien étroit entre poésie et éthique qui se dessine mais, plus important encore, une contribution au caractère apparemment exogène de la perversité. Elle ne peut pas être calculée parce que, précisément, elle ne procède pas de l'homme. Elle arrive de l'extérieur, comme un démon.

D'ailleurs, cet aspect exogène de la perversité est soigneusement mis en scène dans la dernière partie proprement narrative de la nouvelle. D'abord, l'acte pervers du narrateur qui se dénonce lui-même est le véritable lieu de la perversité dans ce conte. À vrai dire, ce retournement s'oppose au meurtre lui-même qui était de l'aveu du narrateur une « action [...] manigancée avec [la] plus parfaite délibération » (*Poe*, 869). Puis cette perversité personnifiée, qui prend les traits d'un démon, *surgit* au moment critique de l'histoire : « une voix rude résonna dans mes oreilles, une main plus rude encore m'empoigna par l'épaule » (*Poe*, 871). Dès lors, le personnage ne se possède plus, à

---

<sup>55</sup> *Le Nouveau Petit Robert*, *op. cit.*, p. 2739.

proprement parler, il est « aveugle, sourd, ivre » (Poe, 871). L'effet d'ensorcellement ou de diablerie se confirme au paragraphe suivant où le narrateur confesse implicitement qu'il ne se souvient plus, dès *ce moment* précis, des événements qui l'ont mené jusqu'à sa cellule : « On dit que je parlai, que je m'énonçai très distinctement, mais avec une énergie marquée et une ardente précipitation » (Poe, 871). Poe utilise consciemment cette métaphore filée du démon (« *imp* » en anglais a un sens légèrement différent<sup>56</sup>) pour décrire l'état de fureur dont il est aussi question dans le texte de Brierre de Boismont. La folie caractéristique du sergent Bertrand se conçoit en effet, selon les mots de Bertrand lui-même, comme « une sorte de fureur [qui] s'est emparée de [lui]<sup>57</sup> ». Que l'emploi du mot « démon » soit métaphorique dans la nouvelle de Poe n'a du reste rien de surprenant. Il s'agit, d'une part, d'un ressort du genre fantastique qui oscille entre le réel et le surnaturel. D'autre part, il faut se rappeler la première partie du texte où la perversité, si elle est bien présentée sous un angle paradoxal, n'a néanmoins rien de magique. Elle est bien au contraire strictement psychologique. Enfin, le narrateur introduit lui-même le doute : « alors le démon invisible, *pensais-je*, me frappa dans le dos avec sa large main » (Poe, 871 ; nous soulignons). Baudelaire lui-même reprend cette analogie à Poe, nous aurons l'occasion d'y revenir.

Si maintenant nous voulions insister à la fois sur l'aspect paradoxal et psychologique de la perversité, il faudrait aller du côté des exemples que donne le narrateur et qui font le pont entre les parties théorique et narrative de la nouvelle. Ces exemples sont au compte de trois. Dans un premier temps, le narrateur aborde une forme relativement bénigne de perversité, à savoir le désir de torturer par la parole (les circonlocutions) :

---

<sup>56</sup> Dans ses notes sur la nouvelle de Poe, Claude Richard mentionne que « [l]e titre français commet un léger faux sens : *imp* veut plutôt dire diabolotin, lutin ou goblin et *the perverse*, l'adjectif substantivé, ne signifie pas nécessairement "perversité", mais aussi entêté, contrariant » (Poe, 1427, note 1). On trouve la même idée chez Bertrand : « la contrariété seule suffisait pour me pousser au mal » (A. Brierre de Boismont, « Remarques médico-légales », *Gazette médicale de Paris, loc. cit.*, p. 558). Keiko Ido fait sensiblement la même remarque, en insistant sur la polysémie du mot « *perverse* » dans son article sur le « Mauvais Vitrier » (K. Ido, « Les expressions de la perversité chez Baudelaire », *Études de langue et littérature françaises, loc. cit.*, p. 53-54).

<sup>57</sup> A. Brierre de Boismont, « Remarques médico-légales », *Gazette médicale de Paris, loc. cit.*, p. 556.

Il n'existe pas d'homme, par exemple, qui à un certain moment n'ait été dévoré d'un ardent désir de torturer son auditeur par des circonlocutions. Celui qui parle sait bien qu'il déplaît ; il a la meilleure intention de plaire ; il est habituellement bref, précis et clair ; le langage le plus laconique et le plus lumineux s'agite et se débat sur sa langue ; ce n'est qu'avec peine qu'il se contraint lui-même à lui refuser le passage, il redoute et conjure la mauvaise humeur de celui auquel il s'adresse. Cependant, cette pensée le frappe [...] le désir se change en un besoin irrésistible. (*Poe*, 868)

Dans cet exemple, la perversité est dirigée vers l'autre, mais il arrive qu'elle se retourne vers soi. La procrastination est en ce sens un autre exemple de perversité :

Nous avons devant nous une tâche qu'il nous faut accomplir rapidement. Nous savons que tarder, c'est notre ruine. [...] Nous brûlons, nous sommes consumés de l'impatience de nous mettre à l'ouvrage ; l'avant-goût d'un glorieux résultat met toute notre âme en feu. Il faut, il faut que cette besogne soit attaquée aujourd'hui, et cependant nous la renvoyons à demain ; et pourquoi ? Il n'y a pas d'explication, si ce n'est que nous sentons que cela est pervers. (*Poe*, 868)

Enfin, le dernier exemple que donne le narrateur est celui du désir autodestructeur – ce que d'autres nomment l'« autosadisme » et que Baudelaire appelait « l'attirance du gouffre » (*OC*, 322) – dans les *Notes nouvelles sur Edgar Poe* :

Nous sommes sur le bord d'un précipice, Nous regardons dans l'abîme, nous éprouvons du malaise et du vertige. Notre premier mouvement est de reculer devant le danger. Inexplicablement nous restons. Peu à peu notre malaise, notre vertige, notre horreur se confondent dans un sentiment nuageux et indéfinissable. [...] Et cette chute, cet anéantissement foudroyant, par la simple raison qu'ils impliquent la plus affreuse, la plus odieuse de toutes les plus affreuses et de toutes les plus odieuses images de mort et de souffrance qui se soient jamais présentées à notre imagination, par cette simple raison, nous les désirons alors plus ardemment. [...] la réflexion nous commande de nous en abstenir, et c'est à cause de cela même, dis-je, que nous ne le pouvons pas. S'il n'y a pas là un bras ami pour nous arrêter, ou si nous sommes incapables d'un soudain effort pour nous rejeter loin de l'abîme, nous nous élançons, nous sommes anéantis. (*Poe*, 868-869)

Ces exemples d'une perversité, à bien des égards polymorphe, participent néanmoins (comme les exemples évoqués dans « Le mauvais vitrier » que nous analyserons plus loin) de ce « *paradoxical something* » qui n'a peut-être pas de nom. Car il ne faut pas l'oublier, le narrateur est impuissant à nommer ce « je ne sais quoi » à l'aide du langage : « nous

[le] nommerons perversité, faute d'un terme plus caractéristique » (Poe, 867). Chez Poe comme chez Baudelaire, cette impulsion – purement ponctuelle et qui surgit d'on ne sait où – pousse l'homme à agir, souvent de façon malheureuse, de telle sorte que la raison paraît se retourner sur elle-même. C'est le cas dans ces trois exemples.

Il nous est peut-être permis, en littérature plus qu'ailleurs, de repenser la perversité dans ce que nous disions être son *ambiguïté constitutive*, car nous voyons bien avec Edgar Poe qu'elle s'exprime comme un paradoxe. Avec cette idée, nous avons vu que Poe n'est pas très loin d'une conception qui commence à se dessiner dans les milieux médicaux. Scipion Pinel, lui aussi aliéniste, écrivait par exemple en 1844 dans son *Traité de pathologie cérébrale* :

Voilà un exemple bien frappant d'homicide sans complication, d'une perversion affective *sans motif* [...] le meurtrier est entraîné par une *force irrésistible*, par une *impulsion* qu'il *ne peut vaincre*, par une *détermination irréfléchie, sans intérêt*, sans égarement et même *sans préméditation véritable*<sup>58</sup>.

Évidemment, l'idée et le vocabulaire de Pinel nous frappent par leurs ressemblances avec le « Démon de la perversité ». Toutefois, ce qui fait la différence entre les deux vient du fait que Pinel s'empresse de trancher, ce que ne fera jamais Edgar Poe. Si l'auteur laisse entendre que « cette tendance accablante à faire le mal pour l'amour du mal n'admettra aucune analyse, aucune résolution en éléments ultérieurs » (Poe, 867), Pinel insiste sur le fait que « tout homme [...] peut résister à ses penchants [et que] s'il ne résiste pas il est coupable<sup>59</sup> ». Brierre de Boismont exhortait quant à lui à ne pas considérer la victime d'impulsion perverse comme un coupable : « Tuer ou flétrir les malheureux qui rentrent

---

<sup>58</sup> Scipion Pinel, *Traité de pathologie cérébrale ou des maladies du cerveau. Nouvelles recherches sur la structure, ses fonctions, ses altérations, et sur leur traitement thérapeutique, moral et hygiénique*, Paris, Just Rouvier, 1844, p. 315 [en ligne d'après le site de la bibliothèque numérique (Gallica) de la Bibliothèque nationale de France : < <http://gallica.bnf.fr/> > ; consulté le 17 juillet 2012] ; nous soulignons. Scipion Pinel (1795-1859), dont le nom évoque toute une tradition médicale, est le fils de Philippe Pinel (1745-1826). Claude-Olivier Doron cite aussi ce passage dans son article (Cl.-O. Doron, « La formation du concept psychiatrique de perversion au XIX<sup>e</sup> siècle en France », *L'Information psychiatrique*, *loc. cit.*, p. 44).

<sup>59</sup> S. Pinel, *Traité de pathologie cérébrale, op. cit.*, p. 315.

dans cette catégorie, c'est se tromper d'époque<sup>60</sup>. » Edgar Poe, entre les deux, refuse justement de trancher.

### 1.3 LA PERVERSITÉ BAUDELAIRIENNE

---

Mon goût diaboliquement passionné de la bêtise me fait trouver des plaisirs particuliers dans les travestissements de la calomnie.

– Charles Baudelaire, « Projet de préface pour *Les Fleurs du mal* ».

Charles Baudelaire n'évoque jamais la notion de perversité, du moins sous ce nom, ni dans *Le Spleen de Paris* ni dans *Les Fleurs du mal*. Tout au plus, la perversité est pointée par le poète à quelques reprises dans les œuvres critiques<sup>61</sup>, mais avant les grandes études sur Poe<sup>62</sup>, l'utilisation de ce terme est beaucoup plus conventionnelle. Il l'emploie au sens d'érotisme, d'obscénités et de sadisme, voire de corruption, de dépravation, etc. Toutefois, dès 1856, Baudelaire fait état d'un aspect « pervers » du caractère et déjà l'adjectif se recouvre d'une nouvelle couche sémantique. Celui qui prévoyait un chapitre sur « l'indestructible, éternelle, universelle et ingénieuse férocité humaine<sup>63</sup> » dans « Mon cœur mis à nu » précise le sens de cette idée dont il attribue la paternité, dans les *Notes nouvelles sur Edgar Poe* (1857), à l'écrivain américain :

---

<sup>60</sup> A. Brierre de Boismont, « Remarques médico-légales », *Gazette médicale de Paris*, loc. cit., p. 564. Le diagnostic complet de Brierre de Boismont est le suivant : « En résumé, le sergent Bertrand, qui fait l'objet de cette note, avait un délire partiel, caractérisé par la perversion de l'instinct génésique. Des faits authentiques établissent que l'érotomanie peut avoir pour symptômes le besoin de faire couler le sang et d'assouvir sa fureur jusque dans les bras de la mort. [...] Ces folies, autrefois si communes, sont devenues très rares ; mais elles révèlent de loin en loin leur existence par des faits isolés. Tuer ou flétrir les malheureux qui rentrent dans cette catégorie, c'est se tromper d'époque. Au nom de la raison et de l'humanité, ces insensés doivent être renfermés dans des établissements spéciaux. » (*Idem.*)

<sup>61</sup> Voir, entre autres : « c'est un esprit pervers et débauché » (« Salon 1846 », *OC*, 2, 481), « la perversité de la société » (« Les drames et les romans honnêtes », *OC*, 2, 42) et « la palme de la perversité reste à [la] femme » (« Notes sur *Les Liaisons dangereuses* », *OC*, 2, 69).

<sup>62</sup> *Edgar Allan Poe, sa vie et ses ouvrages* (1852) (*OC*, 2, 249-288), *Edgar Poe, sa vie et ses œuvres* (1856) (*OC*, 2, 296-318) et *Notes nouvelles sur Edgar Poe* (1857) (*OC*, 2, 319-337).

<sup>63</sup> Charles Baudelaire, « Mon cœur mis à nu » (*OC*, 1, 693). Claude Pichois rappelle par ailleurs que Baudelaire répond en quelque sorte à Edgar Poe en prévoyant intituler ainsi son livre *Mon cœur mis à nu*. Poe écrit dans *Marginalia* : « S'il vient à quelque ambitieux la fantaisie de révolutionner d'un seul coup le monde entier de la pensée humaine [...]. Il lui suffira en effet d'écrire et de publier un très petit livre. Le titre en sera simple [...] *Mon cœur mis à nu* » (*OC*, 2, 1490).

Il y a dans l'homme, dit-il [Poe], une force mystérieuse dont la philosophie moderne ne veut pas tenir compte ; et cependant sans cette force innommée, sans ce penchant primordial, une foule d'actions humaines resteront inexplicables, inexplicables. Ces actions n'ont d'attrait que parce qu'elles sont mauvaises, dangereuses ; elles possèdent l'attraction du gouffre. Cette force primitive, irrésistible, est la Perversité naturelle, qui fait que l'homme est sans cesse et à la fois homicide et suicide, assassin et bourreau [...] <sup>64</sup>.

N'oublions pas que Baudelaire est aussi le traducteur français des œuvres de Poe. Le poète avait certainement déjà saisi toute l'ampleur d'une telle formulation du paradoxe lorsque, en 1854, il traduit la nouvelle « *The Imp of the Perverse* » (1845). Il y a sans contredit trop de similitudes <sup>65</sup> entre la nouvelle et le poème « Le mauvais vitrier », par exemple, pour que ces deux textes ne soient pas réfléchis conjointement – à la manière d'une vitre réfléchissante –, c'est-à-dire sans qu'il n'y ait d'écho de l'un à l'autre.

Pour plusieurs, dont Claude Richard qui a travaillé à l'édition des œuvres complètes de Poe et écrit l'essai « Le mythe de Poe <sup>66</sup> », la traduction de cette nouvelle par Baudelaire s'éloigne de l'essence du texte original : « Par sa traduction autant que par ses commentaires, note Richard, Baudelaire a grandement contribué à déformer la signification [de la notion de perversité]. Purement psychologique chez Poe, elle est investie de valeurs morales et métaphysiques chez Baudelaire <sup>67</sup> ». Pour sa part, Patrick

---

<sup>64</sup> Charles Baudelaire, « Notes nouvelles sur Edgar Poe » (*OC*, 2, 322). Ceci n'est pas sans renvoyer à ce passage de « L'École païenne » : « Le temps n'est pas loin où l'on comprendra que toute littérature qui se refuse à marcher fraternellement entre la science et la philosophie est une littérature homicide et suicide » (*OC*, 2, 322). Georges Blin remarque encore deux passages similaires (Georges Blin, *Le Sadisme de Baudelaire*, *op. cit.*, p. 37). D'abord dans *Pauvre Belgique !* : « Non seulement, je serais heureux d'être victime, mais je ne haïrais pas d'être bourreau » (*OC*, 2, 961). Puis dans *Mon cœur mis à nu* : « Il serait peut-être doux d'être alternativement victime et bourreau » (*OC*, 1, 676).

<sup>65</sup> Pour n'en relever que les traits les plus significatifs, la structure en trois temps (commentaire, illustrations, narration) des deux textes est très similaire (chez Baudelaire, le commentaire et l'illustration sont intriqués l'un dans l'autre) et évidemment ceux-ci font état d'un épisode de perversité. Jacques Derrida fait lui-même remarquer un système de similitudes en jeu dans d'autres textes de Baudelaire qui imitent ou « répètent » ceux de Poe, notamment l'incipit de *La fausse monnaie* qui « cite et re-cite d'autres incipits narratifs, par exemple celui de *La lettre volée* de Poe [...] il s'agit là d'un modèle pour son traducteur (Baudelaire) » (*DT*, 136).

<sup>66</sup> Cl. Richard, « Le mythe de Poe. Introduction générale » (*Poe*, 9-23).

<sup>67</sup> Cl. Richard dans une note du « Démon de la perversité » (*Poe*, 1427). Qui plus est, le jugement de Richard à l'égard de Baudelaire est très sévère : « Nul n'ignore d'autre part qu'une grande partie des *Notes nouvelles* est une traduction, sans guillemets, du *Principe poétique* suivie d'une paraphrase de *La Genèse d'un poème* [deux textes de Poe]. Baudelaire est donc bel et bien l'inventeur du mythe français de Poe et notamment du plus tenace de ses aspects : la confusion entre les personnages et leur créateur » (*Poe*, 16).

Quinn, l'auteur de *The French Face of Edgar Poe*, ne croit pas que Baudelaire travestisse la nouvelle de Poe. Au contraire, en hissant le sujet à un degré théologique, Baudelaire mettrait littéralement au jour un aspect obscur de la nouvelle, évacuée par les lecteurs américains.

Dans tous les cas, Baudelaire s'approprie lui aussi cette idée et s'en inspire pour sa propre œuvre, qui est également marquée par une double postulation contradictoire. Avec le poète des *Fleurs du mal*, la perversité s'éloigne à dessein du modèle pathologique. Elle est avec lui plus mystique, voire poétique, et il s'y intéresse pour des raisons avant tout esthétiques.

### 1.3.1 Poème : « Le mauvais vitrier »

Lorsque paraît pour la première fois le poème « Le mauvais vitrier » en 1862 dans *La Presse*, la renommée de Charles Baudelaire n'est plus à faire depuis longtemps. Cinq ans le séparent déjà du procès des *Fleurs du mal*, l'essentiel de son travail de traduction des textes de Poe a été complété et le poète a déjà commencé, par le biais de la critique de l'œuvre du génie américain, à développer un discours sur « la Perversité naturelle<sup>68</sup> ». Parmi toutes les pièces – en prose ou en vers – de l'auteur, ce poème tardif a une valeur manifeste d'exemple en ce qui a trait à ce sujet et il s'avère en conséquence tout à propos de commencer à poser la question de la perversité baudelairienne à partir de ce dernier.

Rappelons dans un premier temps la fable du poème. Un narrateur interpelle du haut de sa fenêtre un vitrier au « cri perçant<sup>69</sup> » (*OC*, 1, 286). Il le fait monter jusque chez lui avec, bien sûr, son chargement de vitres, pour ensuite le chasser sous prétexte qu'il n'a « pas même de vitres qui fassent voir la vie en beau » (*OC*, 1, 286). C'est parce qu'il est empreint d'une « impulsion mystérieuse et inconnue » (*OC*, 1, 286) que le narrateur dit agir ainsi. Alors que le vitrier franchit le seuil de la porte du rez-de-chaussée, le narrateur

---

<sup>68</sup> Voir « Notes nouvelles sur Edgar Poe » (*OC*, 2, 323). Dans ce texte, Baudelaire emploie la majuscule au début du mot « Perversité ».

<sup>69</sup> Pour ajouter encore à la valeur d'exemple de ce poème, voir la dédicace du *Spleen de Paris* (« À Arsène Houssaye ») : « Vous-même, mon cher ami, n'avez-vous pas tenté de traduire en une chanson le cri strident du Vitrier, et d'exprimer dans une prose lyrique toutes les désolantes suggestions que ce cri envoie jusqu'aux mansardes, à travers les plus hautes brumes de la rue ? » (*OC*, 1, 276)

surenchérit, il « laisse tomber » (*OC*, 1, 286) un « petit pot de fleurs<sup>70</sup> » (*OC*, 1, 286) qui vient briser, sur le dos du malheureux, sa collection de vitres. C'est justement à cette impulsion que renvoie, comme nous l'avons vu, la notion de perversité qui permet au poète d'affirmer en définitive : « qu'importe l'éternité de la damnation à qui a trouvé dans une seconde l'infini de la jouissance » (*OC*, 1, 287). Ce poème n'en est que l'exemple baudelairien le plus illustre.

Dans la première partie de ce poème, qui occupe environ la moitié de la narration, un amalgame de commentaires et d'exemples vise à expliquer la nature de cette *force invincible*. Dès l'incipit, l'impulsion est présentée comme un moteur de l'action : « Il y a des natures purement contemplatives, et tout à fait impropres à l'action, qui cependant sous une impulsion mystérieuse et inconnue, agissent quelquefois avec une rapidité dont elles se seraient crues elles-mêmes incapables. » (*OC*, 1, 285) Plus loin, le narrateur insiste sur le caractère énigmatique de cette force : « [L]e moraliste et le médecin, qui prétendent tout savoir, ne peuvent pas expliquer d'où vient si subitement une si folle énergie » (*OC*, 1, 285). Cette énergie, le narrateur précise en outre qu'elle « jaillit de l'ennui et de la rêverie » (*OC*, 1, 285) et même que « ceux en qui elle se manifeste si inopinément sont, en général [...] les plus indolents et les plus rêveurs des êtres » (*OC*, 1, 285).

Dans cette première partie du texte, Baudelaire glisse quelques exemples – à l'instar d'Edgar Poe – de comportements pervers :

Tel qui, craignant de trouver chez son concierge une nouvelle chagrinante, rôde lâchement une heure devant sa porte sans oser rentrer, tel qui garde quinze jours une lettre sans la décacheter, ou ne se résigne qu'au bout de six mois à opérer une démarche nécessaire depuis un an. (*OC*, 1, 285)

Mettre le feu à une forêt « pour voir » (*OC*, 1, 285) ou encore « allum[er] un cigare à côté d'un tonneau de poudre » (*OC*, 1, 285) peuvent aussi prétendre au titre de perversités. Enfin, le narrateur évoque un dernier exemple, celui d'un timide qui saute au cou de passants dans la rue sans raison : « Pourquoi ? Parce que... parce que cette physionomie

---

<sup>70</sup> Nous reviendrons sur cette formule du poète. Voir *infra*, p. 97 et *sq.*

lui était irrésistiblement sympathique ? Peut-être ; mais il est plus légitime de supposer que lui-même *il ne sait pas pourquoi* » (OC, 1, 286 ; nous soulignons).

Dans la troisième partie du poème, plus narrative, le poète raconte finalement l'anecdote du vitrier qu'il associe à une crise de perversité : « j'ai été plus d'une fois victime de ces crises et de ces élans, mentionne-t-il, qui nous autorisent à croire que des Démons malicieux se glissent en nous et nous font accomplir, à notre insu, leurs plus absurdes volontés » (OC, 1, 286). C'est sur cette phrase, qui apparaît à peu près au centre du poème, que s'amorce la transition vers ce que nous pourrions nommer une mise en scène (ou une mise en poème) de la perversité. D'ailleurs, la narration passe alors d'une écriture majoritairement à la troisième personne à une écriture à la première personne.

Comme chez Poe, Baudelaire insiste ici sur l'aspect *daimonique* de la perversité (« des Démons malicieux se glissent en nous ») qui revient en outre dans d'autres poèmes, dont « Assomons les pauvres ». Là, le narrateur explique qu'il a lui aussi, à l'instar de Socrate, un démon (*daimonion sêmeion*). Or celui de Socrate « défen[d], averti[t], empêch[e] », précise-t-il, et le sien « conseil[l]e, suggèr[e], persuad[e]<sup>71</sup> » (OC, 1, 358) au contraire. Le narrateur de ce poème ajoute même : « [...] le mien est un Démon d'action, un Démon de combat » (OC, 1, 358). La topique du démon, déjà présente chez Poe, est peut-être une reprise, mais inversée (pervertie), du *daimonion sêmeion* chez Socrate. Nous savons que chez le philosophe, ce signe démonique n'intervient que dans le but de l'empêcher de commettre une action qui lui serait virtuellement nuisible (qui se retournerait contre lui).

Pour Louis-André Dorion, ce signe divin est la preuve que Socrate n'agit pas de façon autonome<sup>72</sup>. Dorion fait remarquer que Bergson pointait déjà le paradoxe de ce caractère *daimonique* de la philosophie socratique : « H. Bergson a souligné le caractère

---

<sup>71</sup> Ch. Baudelaire, « Assomons les pauvres ! » (OC, 1, 358). Au sujet du démon de Socrate (*daimonion sêmeion*), voir *Apologie* (31cd, 40ac), *Euthyphron* (3b), *Euthydème* (272e), *La République* (496c), *Théétète* (151a), *Phèdre* (242bc), *Le Banquet* (202de, 219bc), *Épinomis* (992c), *Alcibiade* (103a), *Théagès* (128d-130a, 131a). Nous reprenons la liste de Luc Brisson dans son édition du *Phèdre*. Notons au passage que dans cette édition, le texte est suivi de « La pharmacie de Platon » de Jacques Derrida.

<sup>72</sup> Voir, à ce sujet, Louis-André Dorion, *Socrate*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 2004, p. 70-74. Dorion précise : « Étant donné que Socrate accepte sans discussion des interventions divines dont certaines ont décidé du cours même de sa vie, il semble impossible de soutenir le caractère autonome de son éthique. [...] Socrate accepte d'emblée qu'une intervention divine annule sans appel une action qu'il est sur le point d'entreprendre ou un projet qu'il s'apprête à exécuter » (*ibid.*, 73).

paradoxal d'une éthique rationaliste, comme celle de Socrate, qui est à l'écoute de ce qui excède la raison<sup>73</sup> ». Notons en outre que ce paradoxe force le déchiffrement du sens chez Socrate. Autrement dit, s'il accepte sans protester l'injonction du *daimonion sêmeion*, Socrate n'en cherche pas moins rationnellement le sens. Dorion nous rappelle encore que ce signe est à comprendre comme « la réponse de la Pythie [c'est-à-dire] comme une énigme qui requiert un déchiffrement<sup>74</sup> ». Le signe devient ici un secret, une énigme, à réfléchir pour ce qu'elle est et à même son ambiguïté. Tel est par ailleurs le cas avec le poète du « Mauvais Vitrier » qui est bel et bien poussé à l'action, à son « insu », comme par un démon dont il trouve pourtant la volonté « absurde » :

J'ai été plus d'une fois victime de ces crises et de ces élans, qui nous autorisent à croire que des Démons malicieux se glissent en nous et nous font accomplir, à notre insu, leurs plus absurdes volontés. (*OC*, 1, 286)

Pour Arnaldo Pizzorusso, cette *impulsion inconnue* est « qualifiée par la négation et par le vague<sup>75</sup> » dans ce poème. Impulsion, mystère, impossibilité de trouver une explication, échec de la morale et de la médecine, énergie et jaillissement : voilà en effet ce qui caractérise cette pulsion évasivement et de manière détournée, *oblique*. Ce qui distingue les exemples de la première partie du texte, c'est leur aspect contradictoire, paradoxal ou, comme le fait plus justement remarquer Pizzorusso, la « discontinuité des réactions<sup>76</sup> », l'incohérence entre le principe de l'action et l'action elle-même. C'est en ce sens que son analyse nous permet de penser l'*impulsion* sous l'angle d'un paradoxe inqualifiable. Pizzorusso nous invite à voir dans la structure même du texte, elle aussi ambiguë et paradoxale, une exhortation au lecteur à la « traduction du sens<sup>77</sup> ». Or là où Pizzorusso

---

<sup>73</sup> *Idem.* Dorion cite Bergson : « Sa mission est d'ordre religieux et mystique, au sens où nous prenons aujourd'hui ces mots ; son enseignement, si parfaitement rationnel, est suspendu à quelque chose qui semble dépasser la pure raison. » (Henri Bergson, *Les Deux Sources de la morale et de la religion*, Paris, Presses Universitaires de France, 1962 [1932], p. 62.)

<sup>74</sup> L.-A. Dorion, *Socrate, op. cit.*, p. 73.

<sup>75</sup> A. Pizzorusso, « *Le Mauvais Vitrier* ou l'impulsion inconnue », *Études baudelairiennes, loc. cit.*, p. 149.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 157.

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 162.

veut absolument voir du sens, ce qui le mène à conclure à une allégorie de la drogue<sup>78</sup>, nous croyons qu'il y a plutôt un intérêt à la restituer comme elle est, c'est-à-dire dans son *indéterminabilité* constituante, paradoxale et aporétique, plutôt que de tenter de la qualifier à tout prix.

### 1.3.2 Éléments pour une poétique de la perversité baudelairienne

Peu importe que Baudelaire ait déformé ou non la notion de Poe comme le croit Richard, qu'il l'ait élevée au rang de transcendance comme le croit Quinn, ou encore qu'il soit passé à côté de la polysémie originelle du mot « *perverse* » comme d'autres le croient aussi<sup>79</sup> : le narrateur du « Mauvais Vitrier », comme Baudelaire lui-même peut-être, aime à entretenir l'ambiguïté qui entoure la notion de perversité. Ce narrateur précise bien – et en ce sens il résiste à l'analyse – que ni le *moraliste* (aspect moral, social, théologique) ni même le *médecin* (aspect pathologique, psychologique, scientifique) ne peuvent expliquer cette « énergie qui jaillit de l'ennui et de la rêverie » (*OC*, 1, 285). L'effet pervers est presque toujours le résultat d'une rupture de l'enchaînement causal. Ne dit-on pas d'un effet qui n'est pas directement entraîné par sa cause qu'il est un *effet pervers*, c'est-à-dire une action qui s'est fatalement retournée contre son intention ? Patrick Vignoles explique que « [c]'est précisément à une causalité déviante de la volonté à cette déficience paradoxalement efficiente ou productrice d'“effets pervers”, qu'Edgar Poe [et dans le cas qui nous intéresse, Baudelaire] rapporte une série de comportements inexplicablement contraires à la raison chez l'être doué d'une volonté raisonnable<sup>80</sup> ».

Indécidable, la perversité semble de la sorte à la fois voulue et non voulue, calculée et non calculée, hystérique et satanique, voire « homicide et suicide<sup>81</sup> » (*OC*, 2, 322). Les incidences de ce paradoxe pour le texte sont multiples, *Les Fleurs du mal* et *Le*

---

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 164. Pizzorusso affirme : « Le rapprochement entre ces textes [*Le poème du haschisch* et autres textes] (dont nous ne pouvons approfondir ici l'examen) et *Le mauvais vitrier*, nous paraît concluant : les “vitres de paradis” évoquent bien les mirages du haschischin. »

<sup>79</sup> Voir à ce sujet K. Ido, « Les expressions de la perversité chez Baudelaire », *Études de langue et littérature françaises*, *loc. cit.*, p. 52-67.

<sup>80</sup> P. Vignoles, *La Perversité*, *op. cit.*, p. 107.

<sup>81</sup> Sur ce dédoublement – tempérament homicide et suicide –, il convient aussi de se souvenir de la lecture de Georges Blin et de retourner à *Donner la mort* : « [la littérature] garderait au moins ce trait que nous nommerons d'après Baudelaire : elle peut toujours apparaître comme “littérature homicide et suicide”. » (*DM*, 150)

*Spleen de Paris* regorgent d'allusions qui organisent en fait toute l'écriture. Ainsi, le poète se confie dans « L'Héautontimorouménos » :

Je suis la plaie et le couteau !  
Je suis le soufflet et la joue !  
Je suis les membres et la roue,  
Et la victime et le bourreau ! (OC, 1, 78)

En réalité, dès l'adresse « Au lecteur » des *Fleurs du Mal*, le poète porte à l'attention du lecteur que « [c]'est le Diable qui tient les fils qui nous remuent !/ Aux objets répugnants nous trouvons des appas » (OC, 1, 5). Le poème « La Destruction » est quant à lui tout aussi imprégné de cet esprit de perversité :

Sans cesse à mes côtés s'agite le Démon ;  
Il nage autour de moi comme un air impalpable ;  
Je l'avale et le sens qui brûle mon poumon  
Et l'emplit d'un désir éternel et coupable. (OC, 1, 111)

Il faut le souligner, ce poème aurait pu s'intituler « La volupté<sup>82</sup> ». Il s'agit d'un « détail déjà par lui-même à charge<sup>83</sup> », fait remarquer à juste titre Georges Blin. Par ailleurs, cette même impulsion laisse entendre que la perversité relève moins d'un beau convenu que d'une beauté encore inconnue, à venir, subversive, double et indécidable. Elle participe inexorablement de cette « jouissance de la laideur » (OC, 2 548) et du « goût de l'horrible » (OC, 2 548) qui « précipite certains poètes dans les amphithéâtres et les cliniques, et les femmes aux exécutions publiques » (OC, 2 548) dont il était question dans *Choix de maximes consolantes sur l'amour*. C'est de surcroît le sens des quatre derniers vers de la deuxième strophe de « L'examen de minuit » :

Nous avons, pour plaire à la brute,  
Digne vassale des Démons,  
Insulté ce que nous aimons  
Et flatté ce qui nous rebute<sup>84</sup>.

---

<sup>82</sup> Voir la note de Claude Pichois à ce sujet (OC, 1, 1058).

<sup>83</sup> G. Blin, *Le Sadisme de Baudelaire, op. cit.*, p. 29.

<sup>84</sup> Ch. Baudelaire, « L'examen de minuit » (OC, 1, 144).

Chose certaine, dans les exemples tirés des textes de Baudelaire et de Poe, la perversité fait *événement*, ce qui est particulièrement probant dans *Le Spleen de Paris* dont la composition même repose sur l'anecdotique. N'est-ce pas l'esprit de perversité qui anime par exemple le narrateur du poème « Déjà ! » ? Celui-là même qui, ayant survécu à de longues et souffrantes journées en mer, s'exclame « Déjà ! » (*OC*, 1, 338) lorsqu'il aperçoit la terre promise alors que tous disent « Enfin » (*OC*, 1, 338) ? Il y va de même, ou presque, dans « À une heure du matin » où le narrateur récapitule sa journée :

m'être vanté (*pourquoi* ?) de plusieurs vilaines actions que je n'ai jamais commises, et avoir lâchement nié quelques autres méfaits que j'ai accomplis avec joie, délit de fanfaronnade, crime de respect humain. (*OC*, 1, 288 ; nous soulignons)

Dans « La fausse monnaie », le complice du poète commet le « plus irréparable des vices » (*OC*, 1, 324). Par manque de calcul, il fait « le mal par bêtise » (*OC*, 1, 324) en voulant « créer un événement dans la vie [d'un] pauvre diable » (*OC*, 1, 324). Sur ce passage, Jacques Derrida souligne avec finesse les enjeux de l'antinomie dans *Donner le temps* :

La perversion bête de l'ami, le « mal par bêtise », n'a pas consisté à *faire le mal*, ni à ne pas comprendre, mais à mal faire en ne faisant pas tout ce qu'il devait pouvoir faire pour comprendre le mal qu'il faisait, mais qu'il faisait en ne faisant pas tout ce qu'il devait pouvoir faire pour comprendre le mal qu'il faisait, mais qu'il faisait par cela même. (*DT*, 213 ; Derrida souligne)

Nous verrons très bientôt, dans les chapitres suivants, la lecture qu'entreprend de faire Jacques Derrida de ce poème.

La perversité baudelairienne – paradoxale, double, où jouent l'incident et donc l'événementiel – s'éloigne d'une vision purement psychologique, car, après tout, l'auteur la considère comme une *étonnante* beauté. Elle dialogue avec une conception du beau encore inconnue, voire inconcevable en ce milieu du XIX<sup>e</sup> siècle.

Le poète écrit dans ses carnets : « J'ai trouvé la définition du Beau, – de mon Beau. C'est quelque chose d'ardent et de triste, quelque chose d'un peu vague, laissant carrière à la conjecture » (*OC*, 1, 657). Nous n'insisterons pas longuement ici sur la

conception baudelairienne du beau, mais il faut néanmoins en noter ici quelques principes essentiels. Rappelons d'abord qu'en 1863, dans *Le Figaro*, paraît *Le Peintre de la vie moderne*, article dans lequel Baudelaire explique sa conception du *Beau* et de l'artiste. Dans ce qui est peut-être le passage critique le plus célèbre et le plus cité du poète, Baudelaire élabore le projet suivant :

C'est ici une belle occasion, en vérité, pour établir une théorie rationnelle et historique du beau, en opposition avec la théorie du beau unique et absolu ; pour montrer que le beau est toujours, inévitablement, d'une composition double, bien que l'impression qu'il produit soit une [...]. Le beau est fait d'un élément éternel, invariable [...] et d'un élément relatif, circonstanciel, qui sera, si l'on veut, tour à tour, ou tout ensemble, l'époque, la mode, la morale, la passion. (*OC*, 2, 685)

La démarche du poète critique d'art est, dans ce texte auquel nous reviendrons, éminemment moderne. Double, « *[l]e Beau est toujours bizarre*<sup>85</sup> » (*OC*, 2, 578 ; Baudelaire souligne) dit aussi l'écrivain dans une formule non moins connue de « L'Exposition universelle (1855) ». Il faut bien comprendre que pour l'auteur du « Mauvais Vitrier », « l'inattendu, la surprise, l'étonnement sont une partie essentielle et la caractéristique de la beauté<sup>86</sup> » (*OC*, 2, 656), tout comme ces éléments semblent aussi l'être de la perversité.

Edgar Poe proposait un mécanisme humain, *psycho*-logique, de la perversité. Chez Baudelaire, la notion est double, elle est investie d'une part transcendante, sublime et indissociable. Chez Kant, le beau et le sublime sont affaires d'inadéquation : indétermination de l'*entendement* dans le cas du beau et indétermination de la *raison* dans le cas du sublime<sup>87</sup>. Chez Poe comme chez Baudelaire, on note des traces de cette lutte de

---

<sup>85</sup> Notons cet extrait de « Ligeia » d'Edgar Poe : « "Il n'y a pas de beauté exquise [*exquisite beauty*], dit lord Verulam, parlant avec justesse de toutes les formes et de tous les genres de beauté, sans une certaine *étrangeté* [*strangeness*] dans les proportions." » (*Poe*, 363 ; Poe souligne). Cf. Pichois remarque que Baudelaire fait paraître une traduction de ce conte en février de la même année (*OC*, 2, 1369), soit trois mois avant « L'Exposition universelle » de mai 1855.

<sup>86</sup> Un autre extrait tiré de « Fusées ». Les exemples similaires se succèdent : « Toutes les beautés contiennent, comme tous les phénomènes possibles, quelque chose d'éternel et quelque chose de transitoire, – d'absolu et de particulier. » (« Salon de 1846 », *OC*, 2, 493) ; « Parce que le Beau est *toujours* étonnant, il serait absurde de supposer que ce qui est étonnant est *toujours* beau. » (« Salon de 1859 », *OC*, 2, 616 ; Baudelaire souligne).

<sup>87</sup> Voir « Analytique du beau » et « Analytique du sublime », dans E. Kant, *Critique de la faculté de juger*, tr. fr. Alain Renaut, Paris, Garnier-Flammarion, 1995 [1790].

l'esprit qui se fait à l'instar de Socrate qui cherche à déchiffrer *rationnellement* le sens de son *daimonion sêmeion*. Le narrateur du « Démon de la perversité » est inféodé à un « mobile sans motif » (Poe, 867), il n'a d'autres choix que de se servir « du mot [perversité] sans comprendre le principe » (Poe, 868). Le tout tient à la « nature impénétrable » (Poe, 868) des manifestations de l'impulsion perverse. C'est bien d'une telle lutte de l'entendement et de la raison pour la compréhension dont il s'agit lorsque ce même narrateur parle de la « violence du conflit qui s'agite en nous, de la bataille entre le positif et l'indéfini, entre la substance et l'ombre » (Poe, 868). Chez Baudelaire, celui qui est en proie à un épisode de perversité est en « crise » (OC, 1, 286), il ne comprend pas ce qui lui arrive : « lui-même il ne sait pas pourquoi » (OC, 1, 286). L'explication excède dans ces cas l'entendement et la raison, elle est *supernaturelle* au sens où elle dépasse et transcende la nature. C'est du moins ce que croient les « victimes » qui ne peuvent plus que *croire*, justement. Les concepts manquent et les mots aussi, les personnages agissent « pour rien » (OC, 1, 285), l'esprit est subjugué, dépourvu, devant le spectacle de ses propres « actions dangereuses ou inconvenantes » (OC, 1, 286).

Cependant, ce qui marque chez les deux auteurs une résurgence précoce d'un sublime post-hégélien<sup>88</sup>, se trouverait dans la forme in(dé)finie de ce *démon* lui-même innommable. Pour Kant, « [le] beau naturel concerne la forme de l'objet, *laquelle consiste dans la limitation* ; en revanche le sublime se peut trouver aussi dans un objet informe<sup>89</sup> ». Ainsi, chez Poe cette lutte de l'esprit se fait précisément « entre le positif et l'*indéfini* » (Poe, 868 ; nous soulignons). Dans un même ordre d'idées, le narrateur parle du démon comme d'un « nuage » qui « graduellement, insensiblement, [...] *prend une forme* » (Poe, 869 ; nous soulignons). S'il arrive qu'il puisse identifier cette forme, ce n'est jamais que « comme la vapeur de la bouteille d'où s'élevait le génie des *Mille et Une Nuits* » (Poe, 869). Tout aussi impalpable chez Baudelaire, la perversité se manifeste sous forme d'énergie – le narrateur insiste sur ce terme : « une si folle énergie » (OC, 1, 285) ; « faire

---

<sup>88</sup> Pour Philippe Lacoue-Labarthe, Hegel met un terme à une vieille interrogation philosophique qu'avait lancée Platon sur le sublime en effectuant un renversement de la question : « [pour Hegel] ce n'est pas le beau qui est le premier degré du sublime, mais, bien au contraire, le sublime qui est un défaut, élémentaire, du beau » (Ph. Lacoue-Labarthe, « Sublime », dans *Encyclopædia Universalis*, Paris, Encyclopædia Universalis, 2008, vol. 22, p. 796).

<sup>89</sup> E. Kant, *Critique de la faculté de juger*, op. cit., p. 225-226.

preuve d'énergie » (*OC*, 1, 285) ; « espèce d'énergie » (*OC*, 1, 285) –, c'est-à-dire précisément ce qui n'a pas de forme et qui la prend. Les démons dans ce poème « se glissent en nous » (*OC*, 1, 286) comme celui de « La Destruction » qu'on « avale » et qui « emplit » (*OC*, 1, 111). En outre, la fumée, qui n'est jamais loin chez Baudelaire, caractérise deux exemples de perversité dans ce poème, que ce soit celle d'un feu ou d'un cigare.

Cette lutte de l'esprit, pris au dépourvu, de même que tout ce qui a trait à l'informe dans ces textes, contribuent certes à rendre l'impulsion plus « mystérieuse » et plus « inconnue » (*OC*, 1, 285), mais en dévoilent aussi dès lors tout ce qu'elle a de sublime à juste titre<sup>90</sup>.

De plus, cette nature exogène et transcendante de la perversité n'exclut en rien une nature endogène : peut-être même s'agit-il d'une *double nature*. La perversité, le *j'agis parce qu'il ne le faut pas*, semble suivre un principe de *double bind*, c'est-à-dire d'une double injonction contradictoire<sup>91</sup>. L'action humaine perverse surgit inévitablement d'une force intérieure (endogène). Toutefois, pour qu'elle soit digne de ce nom, cette force intérieure doit arriver, ou sembler arriver, depuis une extériorité (exogène) transcendante, irrésistible, incalculable. Il est possible, dès lors, que la perversité s'accorde avec une conception baudelairienne du Beau, que nous savons toujours double, étonnant et bizarre. Le moteur *irrésistible* de l'action perverse n'est plus seulement une contradiction intrinsèque à l'homme, mais une véritable *force invincible*, énergie simultanément créatrice et destructrice, qui dépasse le cadre de la machine psycho-biologique. Il relève et

---

<sup>90</sup> Pour Derrida qui clôt *Donner le temps* sur ce poème de Baudelaire, « Les plaintes d'un Icare » est un aveu du poète : « Chose rare aujourd'hui, et la "modernité" de Baudelaire a la belle insolence de nous y rappeler encore, il ne croit pas davantage au sublime, il ne lui fait aucun crédit » (*DT*, 216). Derrida a en tête ces vers où, propose-t-il, le poète se range du côté du beau aux dépens du sublime : « Et brûlé par l'amour du beau./ Je n'aurai pas l'honneur sublime/ De donner mon nom à l'abîme/ Qui me servira de tombeau. » (*OC*, 1, 143)

<sup>91</sup> La théorie du *double bind* a été développée par Gregory Bateson en 1956 dans le cadre plus large d'une théorie générale sur la schizophrénie. Il y a *double bind* quand, entre deux fortes contradictions, l'obligation de l'une contient l'interdiction de l'autre et l'impossibilité de fuir la situation (*La Double Contrainte. L'influence des paradoxes de Bateson en sciences humaines*, Jean-Jacques Wittezaele (dir.), Bruxelles, Éditions De Boeck Université, coll. « Carrefour des psychothérapies », 2008). Chez Jacques Derrida, le maintien d'une vive possibilité de tension dans une contradiction ou un paradoxe (par exemple : « je n'ai qu'une langue et ce n'est pas la mienne », J. Derrida, *Le Monolinguisme de l'autre ou La prothèse d'origine*, Paris, Galilée, coll. « Incises », 1996, prière d'insérer) permet d'aller au cœur même de ce qui est le plus indécidable et d'en faire le moteur de la réflexion.

engage en ce sens l'idée même du beau comme retournement, malfaçon ou corruption, toujours paradoxal. Dans *Donner la mort*, Derrida parle d'ailleurs d'une forme de « paradoxie réglée<sup>92</sup> » (*DM*, 151) chez Baudelaire. En ce sens, et à plus forte raison, la perversité baudelairienne se révèle toujours sous l'angle du paradoxe, mais cette fois du paradoxe concilié où, le cas échéant, le poète peut enfin trouver « dans une seconde l'infini de la jouissance » (*OC*, 1, 287).

## 1.4 IMPASSE ET IMPOSSIBLE

---

On n'est jamais excusable d'être méchant, mais il y a quelque mérite à savoir qu'on l'est ; et le plus irréparable des vices est de faire le mal par bêtise.

– Charles Baudelaire, « La fausse monnaie ».

### 1.4.1 La perversité devant le beau : *faire mal tourner*

Dans la grande œuvre baudelairienne, la perversité entendue en ce sens ne se limite cependant pas à l'exemple du « Mauvais Vitrier » et aux quelques autres évoqués ici, elle s'y est imposée de bien d'autres façons. Du reste, le poète n'a vraisemblablement pas eu besoin de l'influence de Poe – malgré tout indiscutable – pour commencer à réfléchir ce *je ne sais quoi*. Des traces de cette perversité parsèment à l'évidence une bonne partie des *Fleurs du Mal* qui avaient déjà été composées quand, en 1847, Baudelaire fait la connaissance intellectuelle de l'œuvre de Poe. S'il ne la nommait pas ainsi encore, Baudelaire avait l'intuition de cette idée sur laquelle il reviendra en 1860 : « je me suis aperçu que de tout temps j'ai été obsédé par l'impossibilité de me rendre compte de certaines actions ou pensées soudaines de l'homme sans l'hypothèse de l'intervention d'une force méchante extérieure à lui » (*C*, 2, 53), écrivit-il à Flaubert le 26 juin de cette année. C'est peut-être même à l'une de ces pensées qu'il fait allusion dans une autre lettre, celle-ci destinée à Armand Fraisse, datant du mois de février de la même année : « j'éprouvai une commotion singulière [...] je trouvai, croyez-moi, si vous voulez,

---

<sup>92</sup> Étrange expression d'ailleurs, car si elle nomme en effet une figure de rhétorique, elle se comprend d'une tout autre manière en psychiatrie : « activité génitale qui apparaît comme paradoxale parce que trop précoce [...] ou trop tardive [...] ». Voir *Psychiatrie clinique, op. cit.*, p. 508.

des poèmes et des nouvelles dont j'avais eu la pensée, mais vague et confuse, mal ordonnée, et que Poe avait su combiner et mener à la perfection<sup>93</sup> » (C, 2, 676).

La perversité, participant du « goût de l'horrible » (OC, 1, 548), demeure en outre associée aux autres grands thèmes baudelairiens du *mal*, de la *beauté*, de l'*idéal*, de l'*art*, etc. Elle se range ou se *dérang*e, bien entendu, dans un cadre plus large : celui d'une *dualité* interpénétrante et souvent oxymorique. Attirance *versus* répulsion, spleen *versus* idéal, prose *versus* vers, amour *versus* haine, bien *versus* mal sont tous des exemples incontestablement baudelairiens de cette dualité dont l'existence de chacun des axiomes n'est pas seulement en simple opposition, mais en relation *perverse* d'interdépendance et de réciprocité inversée, voire *enversée*.

La perversité de l'écrivain, de tout écrivain, pourrait quant à elle se révéler dans certains ressorts de l'écriture. Dans « Le mauvais vitrier », par exemple, le narrateur nerveux, « ivre de [sa] folie » (OC, 1, 287), brise les vitres du vitrier – sa « pauvre fortune » (OC, 1, 287 ; nous soulignons), précise-t-il ironiquement – qui volent en éclats. Il ne peut dès lors s'empêcher de crier « furieusement » (OC, 1, 287) cette étrange phrase « La vie en beau ! la vie en beau ! » qui fait écho au souhait énoncé précédemment de se procurer des « vitres qui fassent voir la vie en beau » (OC, 1, 287), mais qui en même temps fait trembler sa langue de poète. Curieuse expression, euphoniquement dissonante et maladroite, cet énoncé *impulsif*, répétitif et boiteux, à la limite fêlé et sur le point de se fendre, rejoue quelque chose de la perversité, là où elle engage le statut même de l'écriture. L'« engin de guerre » (OC, 1, 287) du narrateur pourrait bien se retourner contre lui jusqu'à crevasser le dispositif poétique et en rendre ainsi l'essence. Dans *Le Livre à venir*, Maurice Blanchot, qui situait l'expérience de la littérature dans une expérience de la dispersion<sup>94</sup>, faisait de l'*éclat* et de l'*éclatement* une manière privilégiée d'éprouver le concept de littérature :

---

<sup>93</sup> Sur ce point, Baudelaire, qui considérait ouvertement Edgar Poe comme son *double*, fait de l'auteur américain son devancier. Le double qui devance, cette *priorité* et cette « commotion singulière » qui en est la résultante ne sont pas sans rappeler tout un motif de la littérature fantastique et le concept freudien d'inquiétante étrangeté (*unheimlich*). Ailleurs, Baudelaire ajoute : « Eh bien ! on m'accuse, moi, d'imiter Edgar Poe ! Savez-vous pourquoi j'ai si patiemment traduit Poe ? Parce qu'*il me ressemblait*. La première fois que j'ai ouvert un livre de lui, j'ai vu, avec *épouvante et ravissement*, non seulement des sujets *révés par moi*, mais des PHRASES [Baudelaire souligne] pensées par moi » (C, 2, 386 ; nous soulignons).

<sup>94</sup> Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/essais », 1986 [1959], p. 279.

La littérature n'est domaine de la cohérence et région commune qu'aussi longtemps qu'elle n'existe pas, qu'elle n'existe pas pour elle-même et se dissimule. Dès qu'elle *apparaît* dans le lointain pressentiment de ce qu'elle semble être, elle *vole en éclats*, elle entre dans la voie de la dispersion où elle refuse de se laisser reconnaître par des signes précis et déterminables. [...] Il faut, à cette recherche de causes subordonnées, répondre que l'*éclatement* de la littérature est essentiel et que la dispersion dans laquelle elle entre marque aussi le moment où elle s'approche d'elle-même<sup>95</sup>.

N'est-ce pas la visée du narrateur du « Mauvais Vitrier », peut-être lui-même *le mauvais vitrier*, que de *faire apparaître* et *faire voler en éclats*, c'est-à-dire *faire mal tourner* le système même de la poésie, du langage ? « La vie en beau ! la vie en beau ! », ne serait-ce pas une ruse du poète pour laisser transparaître le dispositif poétique ? Là se situe, peut-être, précisément l'« action d'éclat » (*OC*, 1, 286) attendue dans ce poème. On ne commence à voir le verre (le *vers* ?) que s'il n'est pas transparent, que si les vitres sont « roses, rouges, bleu[e]s » ou imparfaites ou marquées ou cicatrisées... dans le bris de l'éclatement. Le retournement, le « choc renversant » (*OC*, 1, 287) retentit alors – pour qui sait l'entendre ou le lire – comme « le bruit éclatant d'un palais de cristal crevé par la foudre » (*OC*, 1, 287).

Les expériences de la perversité n'engagent cependant pas toujours l'écriture à ce point, elles ne sont évidemment pas toutes du même ordre. Si Georges Blin avait raison de soutenir que l'expression « Perversité naturelle » fait chez Baudelaire pléonasme<sup>96</sup>, il est moins certain en revanche que cette « spontanéité [qui nous précipite vers des initiatives coupables] » soit, comme il le propose, « toujours destructrice<sup>97</sup> ». Rappelons-nous le texte de Poe : « parfois [la perversité] sert à l'accomplissement du bien » (*Poe*, 871). Inévitablement esthétique, elle est une autre expression du beau, où s'enlacent sublime et abject. Élisabeth Roudinesco revient sur cette idée dans « Visages de la perversion » :

Elle est la négativité de l'histoire en acte : anéantissement, déshumanisation, haine, destruction, emprise, cruauté, jouissance, mais aussi créativité, sublimation, dépassement de soi, excès. En ce sens, elle peut être aussi entendue comme l'accès

---

<sup>95</sup> *Ibid.*, 277-278 ; nous soulignons.

<sup>96</sup> G. Blin, *Le Sadisme de Baudelaire*, *op. cit.*, p. 48.

<sup>97</sup> *Ibid.*, p. 62.

à la plus haute des libertés puisqu'elle autorise celui qui l'incarne à être simultanément un bourreau et une victime<sup>98</sup>.

Baudelaire avait donc vu dans cette idée de perversité, telle qu'elle est présentée chez lui comme chez Poe, quelque chose qui réinvestit une des acceptions vieilles, voire oubliées, du verbe *perversir* : « faire mal tourner<sup>99</sup> ». C'est de surcroît son aspect indécidable qui permet de réfléchir la perversité baudelairienne non plus comme *immoralité* ou comme *méchanceté* mais comme une question. Une question qui mobilise le *vertere* et passe donc également par le statut du vers, du *versus* et de la vertèbre : « [e]nlevez une *vertèbre*, et les deux morceaux de cette tortueuse fantaisie se rejoindront sans peine » (*OC*, 1, 275 ; nous soulignons). Une question certes adressée au lecteur, mais aussi une question qui obsédait Baudelaire lui-même, comme en témoigne la lettre à Flaubert. À n'en pas douter, cette question structure, du moins en partie, l'œuvre de l'auteur. Ce paradoxe, *impulsion irrésistible*, brise le cadre régulier de l'enchaînement causal, intervient au cœur même du continuum pour en dénoncer l'arbitraire malhonnêteté. Ce *je ne sais quoi* énigmatique, *impulsion mystérieuse*, donne et donnera continuellement à lire parce que justement, là où il y a perversité, dirait peut-être Jacques Derrida, il y *aura eu* événement. Dans *Donner le temps*, Jacques Derrida parle en effet ainsi de cet événement particulier qu'est le *don* :

L'événement et le don, l'événement comme don, le don comme événement doivent être irruptifs, immotivés – par exemple désintéressés. Décisifs, ils doivent déchirer la trame, [...] ils doivent perturber l'ordre des causalités : en un instant. Ils doivent, en un instant, d'un seul coup, mettre en rapport la chance, le hasard, [...] avec la liberté du coup de dé, avec le coup de don du donateur ou de la donatrice. Le don et l'événement n'obéissent à rien, sinon à des principes de désordre, c'est-à-dire à des principes sans principe. (*DT*, 157)

Dès lors, se pourrait-il que la perversité donne elle-même à lire ? Ce faisant, que donne-t-elle à lire, sinon ce qui reste éternellement illisible, à savoir « la vie en beau » (*OC*, 1, 287) ?

---

<sup>98</sup> É. Roudinesco, « Visages de la perversion », *L'Information psychiatrique*, *loc. cit.*, p. 6.

<sup>99</sup> *Dictionnaire historique de la langue française*, *op. cit.*, p. 2683.

### 1.4.2 Derrida, l'événement et l'impossible

Il y a, avons-nous dit, dans cette idée de la perversité inspirée par Poe et Baudelaire quelque chose qui rappelle une des acceptions vieilles du verbe *pervertir*. Elle fait ainsi l'événement – au sens le plus fort que donne Jacques Derrida à ce mot<sup>100</sup> –, car enfin faire *mal tourner*, c'est aussi réussir l'exploit du renversement sans le stabiliser. Elle met littéralement *sens dessus dessous*. Nous pourrions dire qu'elle *renverse*, mais qu'elle est aussi toujours renversée, à savoir *en renversement*, ni *sur*, ni *sous*, ni *dessus*, ni *dessous*. Dans le chapitre « Monstre d'innocence : l'infinie pervertibilité de la littérature<sup>101</sup> », Ginette Michaud suggère de concevoir le « pervertible » chez Derrida comme une expérience de la limite<sup>102</sup>. Loin d'avoir le sens courant de *transgression* ou de *subversion*, la « pervertibilité » doit se penser, dit-elle, comme un point incalculable, voire comme « le point incalculable où “[t]outes les places sont échangées : substitution générale”<sup>103</sup> ». Par ailleurs, le verbe latin « *pervertire* », formé des mots « *vertere* » (« tourner » ou « verser ») et du préfixe « *per* » (qui marque de manière indécidable l'achèvement, le passage au travers, la déviation ou la rupture) a très justement, nous l'avons déjà mentionné, la signification des expressions « mettre sens dessus dessous » ou « faire mal tourner<sup>104</sup> ». Ce n'est que par la suite que son usage s'est spécialisé – en latin chrétien – pour signifier *falsifier* (au III<sup>e</sup> siècle) et *corrompre* (au V<sup>e</sup> siècle). La psychanalyste Joyce McDougall insiste d'ailleurs sur ce qu'elle nomme une impropriété du terme « perversion » dans l'utilisation que l'on en fait aujourd'hui. Le terme devrait se

---

<sup>100</sup> Pour Jacques Derrida, un événement digne de ce nom doit être radicalement imprévisible, différé, interruptif, incompréhensible, itérable, donc impossible. (Voir notamment J. Derrida, *Dire l'événement, est-ce possible ? Séminaire de Montréal pour Jacques Derrida*, avec Gad Soussana et Alexis Nouss, Paris, L'Harmattan, coll. « Esthétique », 2001). Rappelons que Geoffrey Bennington, dans « *In the event* », met l'accent sur le caractère *traumatique* de l'événement : « *something of an inability to process what befalls, advenes or supervenes—and this would be true of the so-called happy events as well as unhappy ones* » (« quelque chose d'une incapacité à traiter ce qui arrive, advient ou survient – et ce serait vrai des événements dits heureux aussi bien que des malheureux »). (G. Bennington, « *In the event* », dans *Derrida's Legacies*, *op. cit.*, p. 32 ; nous traduisons.)

<sup>101</sup> Ginette Michaud, « Monstre d'innocence : l'infinie pervertibilité de la littérature », dans *Battements – du secret littéraire. Lire Jacques Derrida et Hélène Cixous*, vol. 1, Paris, Hermann Éditeurs, coll. « Le Bel Aujourd'hui », 2010, p. 147-206.

<sup>102</sup> *Ibid.*, p. 153-154.

<sup>103</sup> *Ibid.*, p. 154. La citation est de Jacques Derrida lui-même dans « Mais qu'est-ce donc qui arrive, d'un coup, à une langue d'arrivée ? », préface à Georges Veltso, *Humus* suivi de *Camera degli sposi*, tr. fr. Blanche Molfessis et Catherine Collet, Athènes, Éditions Plethron et Institut Français d'Athènes, coll. « Théâtre », n° XXVI, 2000, p. IX. Nous soulignons.

<sup>104</sup> *Dictionnaire historique de la langue française, op. cit.*, p. 2683.

limiter, selon elle, à indiquer tout simplement un mouvement de retournement et de renversement sans en préciser le sens<sup>105</sup>.

Pourtant, on aura eu très tôt tendance à repousser la perversité du côté du mal et du désordre. Au début du IV<sup>e</sup> siècle, « *perversio* » et « *désordre* » sont synonymes. On peut déjà lire dans le *Dictionnaire de l'Académie française* : « On dit, Pervertir l'ordre des choses, pour dire, Troubler un bon ordre établi<sup>106</sup> ». Or Edgar Poe nous rappelle que cette perversité, entendue au sens de *paradoxical something*, se place bien en dehors des catégories du bien et du mal : « nous pourrions, en vérité, considérer cette perversité comme une instigation directe de l'Archidémon, s'il n'était pas reconnu que parfois elle sert à l'accomplissement du bien » (Poe, 869). Aurions-nous intérêt à réfléchir la perversité en dehors d'une stricte opposition entre ordre et désordre ? Soit comme ce qui continuellement bascule, tourne et retourne, désarticule, met *sens dessus dessous*, rend arbitraire et grossière toute tentative de schématisation binaire entre ordre et désordre ?

Le concept de perversité est, et doit rester, une notion ambiguë. C'est son aspect indécidable qui permet de la réfléchir non plus comme *immoralité* ou comme *méchanceté*, comme *pathologie*, mais comme une question. Ainsi, peut-être, nous sera-t-il permis de penser le *pervers* dans une logique de l'impossible où, propose Ginette Michaud, « [i]l s'agirait de penser l'envers, à l'envers, de toujours penser en sens inverse, en renversant le renversement sans relâche<sup>107</sup> ». Le psychiatre Charles Bardenat exposait dans le *Manuel alphabétique de psychiatrie* un aspect particulièrement tordu (ou pervers) de la perversité : il arrive qu'elle « ne s'avoue pas telle en se déguisant sous les couleurs de la révolte, de la subversion, du scandale, en animant des professions de foi littéraires ou "artistiques"<sup>108</sup> ». C'est en effet du côté de l'art et de la littérature que nous trouvons les exemples les plus probants et les plus intéressants d'une perversité qui s'affirme dans ce qu'elle a de plus paradoxal. C'est de ce côté – sans nul doute –, dans ce que la littérature conserve de méfiance à l'égard d'une stricte caractérisation et parce qu'elle ouvre la porte à l'indécidable et à la contingence, que nous retrouvons vraisemblablement la plus juste

---

<sup>105</sup> Voir notamment Joyce McDougall, *Plaidoyer pour une certaine anormalité*, Paris, Gallimard, 1978.

<sup>106</sup> *Dictionnaire de l'Académie française, op. cit.*, p. 634.

<sup>107</sup> G. Michaud, *Battements – du secret littéraire, op. cit.*, p. 157.

<sup>108</sup> *Psychiatrie clinique, op. cit.*, p. 497.

tentative de rendre compte de ce qu'elle est : énigmatique. La littérature doit prendre en charge cette énigme non pour la résoudre mais pour la rejouer, de façon perverse la tourner et la retourner. Elle doit prendre en charge cette « force mystérieuse dont la philosophie moderne ne veut pas tenir compte », rappelait Baudelaire dans les *Notes Nouvelles sur Edgar Poe*, cette force sans laquelle « une foule d'actions humaines resteront inexpliquées, inexplicables » (*OC*, 2, 322). Elle-même *pervertible*, la littérature doit, car elle peut, repenser la perversité dans l'articulation ou la désarticulation de l'ordre et du désordre, là où précisément « désordre » ne conserve plus de rapport *ordonné*, voire *sub-ordonné*, à l'ordre.

## **CHAPITRE 2**

---

DON ET PERVERSITÉ DANS *DONNER LE TEMPS*



## « La fausse monnaie »

Comme nous nous éloignons du bureau de tabac, mon ami fit un soigneux triage de sa monnaie ; dans la poche gauche de son gilet il glissa de petites pièces d'or ; dans la droite, de petites pièces d'argent ; dans la poche gauche de sa culotte, une masse de gros sols, et enfin, dans la droite, une pièce d'argent de deux francs qu'il avait particulièrement examinée.

« Singulière et minutieuse répartition ! » me dis-je en moi-même.

Nous fîmes la rencontre d'un pauvre qui nous tendit sa casquette en tremblant. – Je ne connais rien de plus inquiétant que l'éloquence muette de ces yeux suppliants, qui contiennent à la fois, pour l'homme sensible qui sait y lire, tant d'humilité, tant de reproches. Il y trouve quelque chose approchant cette profondeur de sentiment compliqué, dans les yeux larmoyants des chiens qu'on fouette.

L'offrande de mon ami fut beaucoup plus considérable que la mienne, et je lui dis : « Vous avez raison ; après le plaisir d'être étonné, il n'en est pas de plus grand que celui de causer une surprise. – C'était la pièce fausse », me répondit-il tranquillement, comme pour se justifier de sa prodigalité.

Mais dans mon misérable cerveau, toujours occupé à chercher midi à quatorze heures (de quelle fatigante faculté la nature m'a fait cadeau !), entra soudainement cette idée qu'une pareille conduite, de la part de mon ami, n'était excusable que par le désir de créer un événement dans la vie de ce pauvre diable, peut-être même de connaître les

## *Donner le temps*

S'il y a quelque chose qu'on ne peut en aucun cas donner, c'est le temps, puisque ce n'est rien et que cela en tout cas n'appartient proprement à personne. (*DT*, 44)

\*\*\*

Condition pour qu'un don se donne, cet oubli doit être radical non seulement du côté du donataire mais d'abord, si on peut dire d'abord, du côté du donateur. C'est aussi du côté du « sujet » donateur que le don non seulement ne doit pas être payé de retour, mais même gardé en mémoire, retenu comme symbole d'un sacrifice, comme symbolique en général. Car le symbole engage immédiatement dans la restitution. À vrai dire, le don ne doit pas même apparaître ou signifier, consciemment ou inconsciemment, *comme* don pour les donateurs, sujets individuels ou collectifs. Dès lors que le don apparaîtrait comme don, comme tel, comme ce qu'il est, dans son phénomène, son sens et son essence, il serait engagé dans une structure symbolique, sacrificielle ou économique qui annulerait le don dans le cercle rituel de la dette. La simple

conséquences diverses, funestes ou autres, que peut engendrer une pièce fausse dans la main d'un mendiant. Ne pouvait-elle pas se multiplier en pièces vraies ? ne pouvait-elle pas aussi le conduire en prison ? Un cabaretier, un boulanger, par exemple, allait peut-être le faire arrêter comme faux-monnayeur ou comme propagateur de fausse monnaie. Tout aussi bien la pièce fausse serait peut-être, pour un pauvre petit spéculateur, le germe d'une richesse de quelques jours. Et ainsi ma fantaisie allait son train, prêtant des ailes à l'esprit de mon ami et tirant toutes les déductions possibles de toutes les hypothèses possibles.

Mais celui-ci rompit brusquement ma rêverie en reprenant mes propres paroles : « Oui, vous avez raison ; il n'est pas de plaisir plus doux que de surprendre un homme en lui donnant plus qu'il n'espère. »

Je le regardai dans le blanc des yeux, et je fus épouvanté de voir que ses yeux brillaient d'une incontestable candeur. Je vis alors clairement qu'il avait voulu faire à la fois la charité et une bonne affaire ; gagner quarante sols et le cœur de Dieu ; emporter le paradis économiquement ; enfin attraper gratis un brevet d'homme charitable. Je lui aurais presque pardonné le désir de la criminelle jouissance dont je le supposais tout à l'heure capable ; j'aurais trouvé curieux, singulier, qu'il s'amusât à compromettre les pauvres ; mais je ne lui pardonnerai jamais l'ineptie de son calcul. On n'est jamais excusable d'être méchant, mais il y a quelque mérite à savoir qu'on l'est ; et le plus irréparable des vices est de faire le mal par bêtise.

intention de donner, en tant qu'elle porte le sens intentionnel du don, suffit à se payer de retour. La simple conscience du don se renvoie aussitôt l'image gratifiante de la bonté ou de la générosité, de l'être-donnant qui, se sachant tel, se reconnaît circulairement, spéculairement, dans une sorte d'auto-reconnaissance, d'approbation de soi-même et de gratitude narcissique. (DT, 38)

\*\*\*

Que serait un don par lequel je donnerais sans vouloir donner et sans savoir que je donne, sans intention explicite de donner, voire malgré moi ? C'est le paradoxe dans lequel nous sommes engagés depuis le commencement. (DT, 157)

\*\*\*

Qu'est-ce donc que la fausse monnaie ? Quand y a-t-il de la fausse monnaie ? Quand donne-t-on de la fausse monnaie ? Et qu'est-ce qui se donne, sous ce titre, *la fausse monnaie* ? La fausse monnaie doit être prise pour de la vraie monnaie et pour cela doit *se donner* pour de la monnaie convenablement titrée. (DT, 110-111)

## DON ET PERVERSITÉ DANS *DONNER LE TEMPS*

Je tournerai toutes ces difficultés. Il s'agit en tout cela de tourner et de détourner, une lettre et d'abord l'attention. [...] Et je mets tout cela sur le dos de Socrate, je lis le chèque qu'il est en train de signer, je le leur refile sans l'endosser et je n'y suis pour personne. Pas vu pas pris, je fonde toute une institution sur de la fausse monnaie en démontrant qu'il n'y en a pas d'autre.

– Jacques Derrida, *La Carte postale*.

Il faudrait maintenant prendre le temps. Laissons temporairement de côté Baudelaire et la question de la perversité pour explorer ce livre, *Donner le temps*, que Jacques Derrida consacre au poète et au don. Ce détour par *Donner le temps* pourra sembler à première vue sans relation avec la notion de la perversité qui nous a intéressés jusqu'ici. Pourtant, il est primordial et de plus en plus pressant de faire ce détour qui n'en est pas un par la question du don. Nous verrons mieux, après avoir exploré la pensée derridienne dans cet ouvrage, comment et à quel point elle s'arrime aux idées de Poe et de Baudelaire au sujet de la perversité.

À l'occasion du Séminaire de Montréal (1997) : « Jacques Derrida – Dire l'événement : est-ce possible ? », le philosophe donna, dans sa conférence intitulée « Une certaine possibilité impossible de dire l'événement<sup>1</sup> », quelques exemples de ce que pourrait être pour lui un événement. *L'aveu*, le *pardon*, l'*invention* et l'*hospitalité* sont tous des exemples d'événement au sens profondément derridien. Le philosophe dira du don en particulier qu'il n'y a pas d'événement plus grand que celui-ci lorsqu'il déborde le

---

<sup>1</sup> Voir J. Derrida, « Une certaine possibilité impossible de dire l'événement », dans *Dire l'événement, est-ce possible ?*, *op. cit.*, p. 79-112.

cadre de l'échange traditionnel. C'est en ce sens qu'il *fait événement*. Il participe d'une logique chère à Derrida, celle de l'*im-possible*. Pour prétendre au titre de don – le « vrai » don – doit s'annoncer comme impossible, c'est-à-dire que s'il prévoit sa propre possibilité, il n'en sera jamais un. Il n'y a donc pas de don possible... à moins que celui-ci soit impossible, ce qui le rend possible. Le don doit être autonome. Soumis à des attentes, à un remerciement, donc à la logique de l'échange classique, il perd son autonomie. Si l'*autre* sait que l'*un* donne, alors il ne reçoit pas. Si l'*un* sait qu'il donne, alors il ne donne pas. Dans les pages qui suivent, nous tenterons de comprendre comment Derrida peut affirmer que :

un don et un événement prévisibles, nécessaires, conditionnés, programmés, attendus, escomptés, ne seraient vécus ni comme un don ni comme un événement – ce qui est aussi requis par une nécessité à la fois sémantique et phénoménologique. C'est pourquoi la condition commune du don et de l'événement, c'est une certaine inconditionnalité. (*DT*, 156)

La conscience du don annulerait le don et peut-être en va-t-il ainsi de la perversité. Le don devrait par conséquent être un événement qu'on ne saura jamais avoir eu lieu. S'il est *possible*, il doit se donner comme une *impossibilité*.

## **2.1 DERRIDA, LE DON ET LE TEMPS**

---

Ce qu'il y a à donner, uniquement, s'appellerait le temps.  
Ce qu'il y a à donner, uniquement, s'appellerait le temps.  
Ce qu'il y a à donner, uniquement, s'appellerait le temps.  
– Jacques Derrida, *Donner le temps*.

### **2.1.1 Donner le temps**

*Donner le temps* fut publié une première fois en 1991 et réédité en 1998. Chacun des quatre chapitres correspond au « rythme » (*DT*, 9) d'une série de conférences données par Jacques Derrida à l'Université de Chicago. Ces conférences sur la question du don reprenaient quant à elles un séminaire (1977-1978) de l'École normale supérieure et de

l'Université Yale intitulé « Donner le temps<sup>2</sup> ». Nous ne saurions trop insister sur l'importance d'un ouvrage comme celui-ci au sein du corpus derridien où la pensée du don et plus généralement de l'événement occupent une place centrale. En juin 1986, cinq ans avant la première publication du livre, Derrida se confessait déjà ainsi dans « Comment ne pas parler » : « Je ne peux aborder ici ces questions [la pensée du don, de l'être et du temps] auxquelles j'avais consacré, dans les années 1970, un séminaire [...] et qui *orientent expressément tous les textes* que j'ai publiés depuis 1972 environ<sup>3</sup> ».

Formellement, *Donner le temps* se divise en quatre chapitres :

- 1– « Le temps du roi » ;
- 2– « Folie de la raison économique : un don sans présent » ;
- 3– « “La fausse monnaie” : Poétique du tabac et finalement » ;
- 4– « “La fausse monnaie” : Don et contre-don, l'excuse du pardon ».

Les deux derniers chapitres, parce qu'ils traitent du poème de Baudelaire, sont évidemment ceux qui intéressent le plus notre étude. Encore ici, nous ne saurions trop insister sur la pertinence de l'exemple baudelairien au cœur même de la pensée derridienne du don. Derrida justifiait lui-même le recours au poète de la manière suivante :

tout se passe pour nous comme si le récit auquel Baudelaire a donné *La fausse monnaie* pour titre comprenait d'avance tous les mouvements, tous les possibles – théoriques et pratiques – d'un essai sur le don en général, de tout essai sur le don et de tout essai de don, récit comprenant l'essai qui le comprend à son tour comme une note sur la pièce ou la pièce d'une note<sup>4</sup>. (*DT*, 119)

---

<sup>2</sup> Ce séminaire est d'ailleurs contemporain de l'écriture de *La Carte postale* dans lequel la publication de *Donner le temps* est annoncée, Derrida le rappelle lui-même (*DT*, 134). On retrouve dans *La Carte postale* de multiples recours à l'expression « fausse monnaie », aux idées qui seront développées dans *Donner le temps* et même à l'idée de perversité, notamment au sujet de Platon qui s'y voit attribuer le titre de « maître du perverformatif ». Voir ce passage de la page 148 : « Voilà le maître du perverformatif, [Platon] t'écrit : c'est bien moi, voici ma signature, tu pourras la reconnaître, elle est authentique et pour être plus sûr, elle vient en premier lieu [...]. Attends, c'est encore plus vicieux, et visiblement à destination de Searle et compagnie, de toute leur axiomatique du sérieux/pas sérieux. » (J. Derrida, *La Carte postale*, *op. cit.*, p. 148.)

<sup>3</sup> J. Derrida, « Comment ne pas parler. *Dénégations* », dans *Psyché*, *op. cit.*, p. 587 ; nous soulignons.

<sup>4</sup> Au moment d'écrire ces lignes, Derrida a déjà largement commenté l'*Essai sur le don* de Marcel Mauss.

Les chapitres sur « La fausse monnaie » ne sont pas pour autant séparables du mouvement qu’initient les deux autres. Plusieurs critiques ont analysé *Donner le temps* en l’amputant des chapitres concernant le poème de Baudelaire, il ne faudrait pas nous-même céder à la tentation de faire l’erreur inverse. Ici, le corps du texte ne semble pas fait de la même matière que la « tortueuse fantaisie » offerte un jour par Baudelaire à Arsène Houssaye et qu’on pouvait justement « [hacher] en nombreux fragments » (*OC*, 1, 275). Voilà pourquoi nous devons tourner – et retourner – autour du livre en entier ; nous pencher plus avant sur la lecture baudelairienne qui y est opérée par Derrida.

### 2.1.2 Économie du don

Après un crochet relativement long au sujet d’un exergue tiré de la correspondance de madame de Maintenon (épouse « secrète » de Louis XIV) que nous lirons plus tard<sup>5</sup>, Derrida nous invite à commencer la réflexion sur la question du don à partir de celle de l’impossible : « Commençons par l’impossible<sup>6</sup> » (*DT*, 17), annonce-t-il une première fois. Or la lecture est déjà commencée depuis quelque temps. Dès lors, que nous invite-t-il à *commencer* par l’impossible ? La réflexion en tant que telle ? Non, bien sûr, puisqu’elle est déjà amorcée depuis les tout premiers mots de l’exergue et encore, si l’on veut suivre la logique derridienne, il se pourrait bien que la réflexion soit commencée depuis bien plus longtemps encore. « Non pas l’impossible », dira Derrida, « mais l’impossible. La figure même de l’impossible. C’est par là qu’il nous serait proposé de commencer » (*DT*, 19 ; Derrida souligne). Cet impossible, ce pourrait bien être celui du lien entre le temps et le don :

Dès lors, le temps n’appartenant à personne en tant que tel, on ne peut pas plus le *prendre*, lui-même, que le *donner*. Le temps s’annonce déjà comme ce qui déjoue cette distinction entre prendre et donner, donc aussi bien entre recevoir et donner [...]. Apparemment et selon la logique ou l’économie courante, on ne peut

---

<sup>5</sup> Voir la conclusion de cette étude, *infra*, p. 168-170.

<sup>6</sup> Nous avons déjà dit que cette expression marquait en quelque sorte la cadence des premières pages de *Donner le temps*. En effet : « Commençons par l’impossible » (*DT*, 17) ; « Il s’annonce, se donne à penser comme l’impossible. C’est par là qu’il nous serait proposé de commencer » (*DT*, 19) ; « Nous commencerons plus tard. Par l’impossible. » (*DT*, 19) ; « “Commençons par l’impossible”. Par l’impossible, que fallait-il entendre ? » (*DT*, 22)

qu'échanger, par métonymie, prendre ou donner ce qui est *dans* le temps. (DT, 14 ; Derrida souligne)

En effet, Derrida dira plus loin que c'est ce qui remplit le temps, à savoir *ce qu'on en fait*, qui est donné dans l'expression « donner le temps » et non, si l'on veut bien dire les choses, le temps lui-même : « “Donner le temps”, en ce sens, veut dire couramment donner autre chose que le temps mais autre chose qui se mesure au temps comme à son élément » (DT, 44). Lié l'un à l'autre dans cette étrange expression, le don et le temps soulèvent des questions et ne promettent pas d'y répondre.

Le concept de don, d'un don impossible, est par conséquent inextricablement lié à l'écriture, à ce qui se passe dans l'écriture – et certainement aussi dans la lecture. Il n'est pas surprenant de voir alors *surgir* l'exemple baudelairien dans ce texte : « Voilà pourquoi nous tiendrons compte de *La fausse monnaie* », annonce Derrida au deuxième chapitre de *Donner le temps*, « de ce compte rendu impossible qu'est le conte de Baudelaire. La chose comme chose donnée, le donné du don n'arrive, s'il arrive, que dans le récit. Et dans un simulacre poématique de la narration » (DT, 60).

Poser la question du don, c'est aussi poser la question de l'*économie* et de sa *circularité*, voire de la notion même de circularité. Dans une logique de l'échange traditionnel, considéré en tant qu'il est circulaire, on retrouve l'idée d'une circulation des biens et donc celle du retour. Autrement dit, chaque don crée l'attente d'un *retour sur l'investissement*. Le don n'est justement plus un don, mais un investissement : « Ce motif de la circulation peut donner à penser que la loi de l'économie est le retour – circulaire – au point de départ, à l'origine, à la maison aussi » (DT, 18). Or l'investissement n'a rien à voir avec le don. Dans le poème « La fausse monnaie », alors même qu'il est question d'« offrande », le narrateur note bien qu'il s'agit d'un investissement : « il avait voulu faire à la fois la charité et une bonne affaire ; gagner quarante sols et le cœur de Dieu ; emporter le paradis économiquement » (OC, 1, 324). Le « véritable » don devrait au contraire être ce qui perturbe le cercle, ce qui *fait l'événement*, avions-nous dit plus tôt. En ce sens,

[s]i la figure du cercle est essentielle à l'économique, le don doit rester *anéconomique*. Non qu'il demeure étranger au cercle, mais il doit *garder* au cercle

un rapport d'étrangeté, un rapport sans rapport de familière étrangeté. C'est en ce sens peut-être que le don est l'impossible. (*DT*, 19 ; Derrida souligne)

Derrida insiste : « [le] motif du cercle nous obsédera tout au long de ce cycle de conférences » (*DT*, 19). C'est donc dire que cette idée, qui s'apparente à une forme de *cercle vicieux*<sup>7</sup>, est primordiale. Elle nous obsédera nous aussi dans les pages qui suivent.

Notons-le, c'est de surcroît autour de la question de la *présence*, dans le sillage de la philosophie heideggérienne, que Derrida pense la question du don. Il s'agit de relever le rapport que le don entretient avec le « présent », ce mot qui, dans la langue française, désigne à la fois l'*objet donné* (présent) et le *temps* dans lequel il se donne (présent). Le titre *Donner le temps* fait évidemment écho au titre de l'ouvrage majeur, mais inachevé, de Martin Heidegger : *Sein und Zeit* (*Être et temps*). Si Heidegger y posait la question de l'être : *Qu'est-ce que l'être ?*, Derrida (re)pose quant à lui celle du don : *Qu'est-ce que l'être du donner ?* Cette question doit se réfléchir notamment, mais non exclusivement, dans la suite de celle du *Dasein*<sup>8</sup> heideggérien, c'est-à-dire de l'homme comme « étant » par excellence, celui qui est là, comme *présence*.

Nous disions que ce que nous nommons « don » est soumis à la logique de l'échange. Cela est vrai en partie pour « La fausse monnaie », mais cela est aussi précisément le cas dans l'*Essai sur le don* de Marcel Mauss. Dans cet ouvrage, le « don » en question n'est donc pas un don au sens où Derrida voudrait l'entendre :

---

<sup>7</sup> Derrida utilise lui-même l'expression ailleurs dans un passage qui tend à réhabiliter une certaine forme de circularité. Le cercle vicieux serait le pendant « stérile » d'une circularité qui ne mène nulle part : « La circularité ne devrait pas être nécessairement fuie ou condamnée, comme le serait une mauvaise répétition, un cercle vicieux, un processus régressif ou stérile. Il faut, d'une certaine manière, bien sûr, habiter le cercle, tourner en lui, y vivre une fête de la pensée, et le don, le don de la pensée, n'y serait pas étranger » (*DT*, 20 ; Derrida souligne).

<sup>8</sup> « *Dasein* » est souvent traduit par « être-là », *Da* (là) et *sein* (être). Dans la traduction canonique de François Vezin, le mot « *Dasein* » n'est pas traduit (voir Martin Heidegger, *Être et Temps*, tr. fr. F. Vezin, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de philosophie », 1986 [1927]). Dans son *Introduction à la métaphysique*, Jean Grondin explique que « [n]otre être à nous, Heidegger le résume, en effet, sous ce maître-mot de *Dasein* ("être-là"), qui en allemand courant désigne simplement l'existence (*existentia*). Mais l'auteur de *Sein und Zeit* veut que l'on y entende l'idée d'une irruption temporelle, d'un "là" – où et que je suis, et que je sais. Mais le terme de *Dasein* attire aussi l'attention sur le fait que je suis là où il y a de l'être. [...] Le *Dasein* est le lieu de ce que Heidegger appelle la "différence ontologique" entre l'être et l'étant : par delà les étants qui s'imposent à l'attention, et dont on peut disposer, "il y a" de l'être » (J. Grondin, *Introduction à la métaphysique*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, coll. « Paramètres », 2004, p. 300).

On pourrait aller jusqu'à dire qu'un livre aussi monumental que l'*Essai sur le don*, de Marcel Mauss, parle de tout sauf du don : il traite de l'économie, de l'échange, du contrat (*do ut des*), de la surenchère, du sacrifice, du don *et* du contre-don, bref de tout ce qui, dans la chose même, pousse au don *et* à annuler le don. (*DT*, 39 ; Derrida souligne)

Le don du texte derridien est celui qui n'attend rien en retour, qui ne participe pas à la structure circulaire que nous avons évoquée plus haut. Par conséquent, un don, un vrai don (Derrida ajouterait : « s'il y en a »), c'est-à-dire un don complètement autonome, doit, pour exister en tant que don, se produire à l'insu du donateur et du donataire. C'est en quelque sorte sa condition *impossible* de possibilité.

Précisons un peu cette idée. Toujours selon Derrida, la logique traditionnelle de l'échange prévoit pour le don une structure ternaire composée d'un *donateur*, d'un *donataire* et d'un *objet* de la donation (le présent). Il y a par conséquent une intention de donner qui concourt à cette structure ternaire. Pour le philosophe, « il semble, à suivre [cette] logique et notre langue courantes que cette structure ternaire soit indispensable » (*DT*, 23). C'est donc dire que dans cette intention du don, il y a présuppositions et attentes. Le sens commun présuppose et attend un retour du don, un *contre-don*. En donnant, on s'attend à recevoir quelque chose, ne serait-ce que la reconnaissance pour le don ou peut-être même seulement la simple reconnaissance de la structure du don par le donataire, sa compréhension de la manière dont est organisée symboliquement la relation d'échange. C'est là, précisément, que l'on retrouve l'impossible et la perversité du don à l'œuvre, car ce qui rend possible le don le neutralise en même temps en le renvoyant à une économie circulaire :

voici l'impossible qui semble ici se donner à penser. C'est que ces conditions de possibilité du don (que quelqu'«un» donne quelque « chose » à quelqu'«un d'autre») désignent simultanément les conditions de l'impossibilité du don. Et nous pourrions d'avance traduire autrement : ces conditions de possibilité définissent ou produisent l'annulation, l'annihilation, la destruction du don. (*DT*, 24)

En effet, tout porte à croire que le don, si on le conçoit bien comme une rupture de la circularité de l'échange, participe néanmoins d'une logique du retour. Pour Derrida, « si l'autre me *rend* ou me *doit*, ou doit me rendre ce que je lui donne, il n'y aura pas eu don,

que cette restitution soit immédiate ou qu'elle se programme dans le calcul complexe d'une différence à long terme » (*DT*, 24 ; Derrida souligne). En d'autres mots, le don s'annule de lui-même chaque fois qu'il se conçoit comme échange, qu'il prévoit son contre-don.

### 2.1.3 *Il y a le don*

Derrida invite donc à penser le don autrement, c'est-à-dire comme ce qui ne prévoit pas son contre-don, un don impossible qui s'affirme en tant que don : « Il n'y a de don, s'il y en a, que dans ce qui interrompt le système ou aussi bien le symbole, dans une partition sans retour et sans répartition, sans l'être-avec-soi du don-contre-don » (*DT*, 25). Comment un tel don est-il dès lors possible ? Comment le don, en ayant comme condition de possibilité son impossibilité, peut-il être possible ? Il faudrait à tout le moins qu'il ne soit pas reconnu comme don par le donateur ni par le donataire : « Il ne peut être don comme don qu'en n'étant pas présent comme don » (*DT*, 27). Derrida va plus loin. Si la conscience et la mémoire du don l'annulent, même le refoulement au sens freudien participe de l'annihilation du don. L'oubli du don – car Derrida propose qu'il puisse et même qu'il doive y avoir *oubli* – doit donc dépasser le cadre même de l'oubli au sens psychanalytique :

Pour qu'il y ait événement (nous ne disons pas acte) de don, il faut que quelque chose arrive, en un instant, un instant qui sans doute n'appartient pas à l'économie du temps, dans un temps sans temps, de telle sorte que l'oubli oublie, qu'il s'oublie, mais que cet oubli, sans être quelque chose de présent, de présentable, de déterminable, de sensé ou de signifiant, ne soit pas rien. (*DT*, 30 ; Derrida souligne)

Ici, le lien entre les notions d'oubli et de don devient très étroit. Le don doit en effet être oublié pour qu'il y ait une véritable expérience du don. Plus précisément, le don ne peut pas se contenter de *ne pas avoir eu lieu* pour exister. L'oubli en ce sens opère comme une *trace*<sup>9</sup>, à savoir qu'il s'oublie lui-même comme *oubli*, de sorte que l'événement a lieu sans

---

<sup>9</sup> Le problème du don, c'est tout le problème de la trace et du trait, voire de la lettre (*La Carte postale*). Le tout s'inscrit comme toujours chez Derrida dans une critique plus large de la signification et du vouloir-dire.

que quiconque le sache pour autant. Le don et l'oubli seraient biconditionnels ; le don est nécessaire à l'oubli, tout comme l'oubli est nécessaire au don : « pour qu'il y ait oubli en ce sens, il faut qu'il y ait don. Le don serait aussi la condition de l'oubli » (DT, 31).

Au « *es gibt Sein* » et au « *es gibt Zeit*<sup>10</sup> » de Heidegger, Derrida ajoute donc son « ça donne ». La même construction est perceptible dans les trois locutions. D'abord, *il y a l'être* : Derrida précise dans la droite lignée de Heidegger que « l'être n'est pas, mais il y a l'être » (DT, 34). Puis, *il y a le temps* : Derrida indique de même que « le temps n'est pas, mais il y a le temps » (DT, 34). Finalement, Derrida ajoute au diptyque un « ça donne », c'est-à-dire *un il y a le don*. Le don *donne*, mais sans rien donner et sans que personne eût rien donné. Le don n'est pas, mais il y a le don. Derrida souligne effectivement que *ça* « ne donne rien – rien que l'être et le temps qui ne sont rien » (DT, 34). Ce serait donc parce que justement l'être et le temps ne sont rien, à proprement parler, qu'ils pourraient constituer l'objet idéal du don. En n'étant rien – en *n'étant* même pas –, l'être et le temps ne peuvent pas *constituer* l'objet de quoi que ce soit. Pourtant, il y a du temps et il y a de l'être. Ainsi, nous pourrions dès lors peut-être répondre à la question posée par Derrida : « Que signifierait penser *proprement* le don, l'être et le temps dans ce qui est ou dans ce qu'ils ont de plus *propre*, à savoir ce qu'ils peuvent donner et livrer aux mouvements de appropriation, d'expropriation, de dépropriation ou d'appropriation ? » (DT, 36 ; Derrida souligne)

Voilà pourquoi il existe en outre ce différend entre Derrida et les anthropologues au sujet de *l'Essai sur le don*. À proprement parler, ceux-ci ne s'intéressent pas au même « don » et aux mêmes « catégories » :

cette problématique de la différence (au sens où nous l'évoquions plus haut) entre « le don existe » et « il y a don » n'est, comme on le sait, jamais déployée ni même abordée par Mauss, pas plus qu'elle ne semble l'être, à ma connaissance, par les

---

Il faut comprendre que, selon Derrida, le sens échappe inexorablement au contexte et que par conséquent, toute tentative de réappropriation du sens, d'un supposé vouloir-dire, est elle-même une idée illusoire. Dès l'origine, structurellement, le sens échappe à lui-même, le texte au signataire, la trace au traceur, le trait au crayon, la lettre au destinataire, et ce, même si l'on peut chaque fois « répéter » le geste. Par conséquent, il n'y a jamais de répétition identique à elle-même.

<sup>10</sup> « Il y a l'être » et « il y a le temps ». Fait important à noter, « *es gibt* » peut aussi se traduire par *ça donne* et « *gibt* » n'est pas loin non plus de l'anglais *gift, cadeau*. Derrida fait lui-même ces remarques (voir DT, 22 et 34-37).

anthropologues qui viennent après lui ou se réfèrent à lui. Des questions de ce type devraient s'articuler avec d'autres qui concernent la conceptualité métalinguistique ou méta-ethnologique qui oriente ce discours<sup>11</sup>. (DT, 41-42)

Dans un même geste, Derrida remonte également à une conception aristotélicienne du temps. Pour Aristote, le temps est à concevoir à partir d'un présent, mais il ne se définit que par le passé ou le futur : « d'un côté [le temps] a été et il n'est plus, de l'autre [le temps] sera et n'est pas encore<sup>12</sup> » (DT, 43). Or, pense Aristote, ce qui justement fait place à du *non-être* (ce qui *a été*, ce qui *sera*, mais qui n'est pas) ne peut pas *non-être* et du coup participer simultanément de la substance (*ousia*<sup>13</sup>), donc de ce qui est. Voilà ce qui, pour Derrida, participe d'une logique de l'impossible (par laquelle – rappelons-le – il faut commencer). « Donner le temps » s'avère impossible à plus d'un égard. Toutefois, il semble qu'il s'agisse de la seule chose que l'on puisse donner, à proprement parler. L'aporie est totale et complexe.

---

<sup>11</sup> Voir l'introduction de ce mémoire au sujet de ce *différend*, *supra*, p. 17-20.

<sup>12</sup> La citation d'Aristote (« *gegone kai ouk esti, mellei kai oupo estin* ») est tirée de *Physique IV*. Derrida la commente aussi dans « *Ousia et grammè* » (*Marges, op. cit.*, p. 31-78, en particulier p. 43). Pour Aristote [217b29 – 218a1] « que donc, [le temps] n'existe pas du tout ou à peine et obscurément, on peut le supposer d'après ceci : une partie de lui est passée et n'est pas, l'autre est à venir et n'est pas encore. Et c'est de celles-ci qu'est composé [*sic*] le temps infini et le temps toujours recommencé. Or, ce qui est composé de non-étants, il semblerait impossible que cela participe à l'étance » (Aristote, *Physique*, tr. fr. Annick Stevens, Paris, Vrin, coll. « Bibliothèque des textes philosophique », 1999, p. 178). Voici le commentaire explicatif de Derrida qui pourrait nous éclairer : « Renvoyons ici encore à tous les textes, notamment ceux d'Aristote [...] qui dit, dans la phase exotérique de son discours, *dia tòn exoterikòn logòn*, que “le temps n'est absolument pas ou n'est qu'à peine ou faiblement (*olòs ouk estin è molis kai amudròs*)”. Tel est l'effet aporétique – le “ce qui ne passe pas” ou “ne se passe pas” – du temps défini à partir du *nun*, du maintenant, comme *peras*, limite, et comme *stigmè*, pointe de l'instant : “D'un côté il a été et il n'est plus (*gegone kai ouk esti*), de l'autre il sera et n'est pas encore (*mellei kai oupo estin*). Telles sont les composantes du temps, et du temps infini (*apeiros*) et du temps considéré dans son retour incessant (*aei lambanomenos*) impossible que ce qui admet des non-étants dans sa composition participe à l'étantité (*ousia*).” » (DT, 43)

<sup>13</sup> Dans son texte, Derrida traduit *ousia* par « étantité ». Voir la note précédente.

## 2.2 DONNER LE CHANGE : « LA FAUSSE MONNAIE »

---

[L]a « fausse monnaie » [...] n'est ce qu'elle est, fausse et contrefaite, que dans la mesure où on ne le sait pas, c'est-à-dire où elle circule, apparaît, fonctionne, *comme de la bonne et vraie monnaie*.

– Jacques Derrida, *Donner le temps*.

Le pari fait par Derrida dans *Donner le temps* est, comme le titre de l'ouvrage l'indique, de tenter une (méta-)impossibilité : celle de (ré)unir deux impossibles (*don* et *temps*) pour expliquer la possibilité commune de leur union. Quant à la question d'une *théorie du don*, à proprement parler, Derrida avertit qu'elle serait « impuissante par essence » (DT, 46). Pour penser le don, il ne suffit pas de le théoriser ou de le thésauriser, d'y réfléchir, il faut surtout en faire l'expérience, le vivre ou le faire vivre. C'est pourquoi Derrida passera non seulement par le commentaire analytique de l'*Essai sur le don* de Marcel Mauss, mais aussi – et à plus forte raison – du *petit poème en prose* de Charles Baudelaire. « Cette pensée [du don] », affirme Derrida, « il faut s'y engager, lui donner des gages et de sa personne, risquer d'entrer dans le cercle destructeur, et promettre et jurer » (DT, 46). Il faut faire le « procès » du don, dira de plus Derrida, car à supposer même que le don n'existe pas réellement, c'est-à-dire qu'il ne soit pas possible dans son impossibilité, il faut bien admettre que quelque chose du don existe néanmoins. C'est sur ce point que tient tout l'ouvrage : « Même si jamais le don n'était qu'un simulacre », conclut Derrida à la fin du premier chapitre de *Donner le temps*, « il faut encore *rendre compte* de la possibilité de ce simulacre et du désir qui pousse à ce simulacre » (DT, 47 ; Derrida souligne).

Nous voici enfin arrivés aux deux derniers chapitres de *Donner le temps* qui, devons-nous le rappeler, sont consacrés à Baudelaire et plus précisément à la lecture derridienne de son poème. Ces chapitres, si l'on exclut leur titre rhématique, « Chapitre 3 » et « Chapitre 4 », comptent chacun trois titres *supplémentaires*. Le premier est pourvu du même titre général que le second, qui est aussi celui du poème de Baudelaire réitéré (« La fausse monnaie »). De titre principal chez Baudelaire, « La fausse monnaie » passe chez Derrida à sous-titre, *Donner le temps I. La fausse monnaie*, et est aussi accueilli au cœur du texte lui-même, comme titre de chapitre par deux fois répété. Le chapitre 3 est

toutefois sous-titré de la manière suivante : « I. Poétique du tabac », alors qu'on peut lire au chapitre 4 « II. Don et contre-don, l'excuse du pardon ». Chacun de ces sous-titres est

Chapitre 3  
« La fausse monnaie »  
I. Poétique du tabac  
(Baudelaire, peintre de la vie moderne)

Chapitre 4  
« La fausse monnaie »  
II. Don et contre-don, l'excuse du pardon  
(Baudelaire et l'histoire de la dédicace)

lui-même suivi d'un quatrième titre, cette fois entre parenthèses, à savoir « (Baudelaire, peintre de la vie moderne) » pour le chapitre 3 et « (Baudelaire et l'histoire de la dédicace) » pour le quatrième. Le tout donne un étrange effet de surenchère.

En continuité sur le plan logique avec les deux premiers chapitres sur le don, ceux-ci marquent un certain glissement en ce que justement ils pénètrent dans l'univers du récit et de la fiction. Tout se passe encore une fois comme si Derrida laissait entendre l'impuissance de la philosophie (Heidegger), de l'anthropologie ou de la sociologie (Mauss) et ouvrait un espace de réflexion qui ne peut se faire qu'à partir de la littérature et du texte littéraire. Moins théoriques et cependant plus analytiques, ces chapitres perpétuent une recherche sur le don qui est déjà bien amorcée, nous l'avons vu, dans *Donner le temps*. C'est en suivant les *plis* de « La fausse monnaie » que l'on peut espérer commencer à comprendre la question du don telle qu'elle est posée à nouveau par Derrida : « Que serait un don par lequel je donnerais sans vouloir donner et sans savoir que je donne, sans intention explicite de donner, voire malgré moi ? » (*DT*, 157)

### 2.2.1 « Poétique du tabac » et bordures du récit

Dans un geste proprement derridien, la lecture du poème de Baudelaire commence par l'étude de ses *bordures*, à savoir ce qui « se donne pour le cadre et le système des bords, des marges, des limites » (*DT*, 111) de ce récit, celles-ci se comptant au moins au nombre de trois : *titre*, *dédicace*, *narration* – en plus de la question essentielle du *tabac*.

*Titre*. Derrida cherche d'abord ce qui se *donne* à proprement parler sous le titre « La fausse monnaie ». Cette question que nous abordons nous-même depuis un moment déjà et que nous poursuivrons encore au chapitre suivant est moins simple qu'il n'y paraît. Tout dans ce poème pourrait bien se jouer, propose Derrida, à *partir* du titre, voire

seulement dans le titre. La formule « fausse monnaie » permet une interprétation que l'on ne pourra jamais stabiliser « à demeure », aurait pu dire Derrida. Le philosophe montre en effet qu'il est possible, voire souhaitable, de l'isoler de tout le poème qui suit. En ne disant pas à quoi il fait référence, le titre laisse le lecteur dans un doute indécidable. De plus, en insistant dès l'abord sur l'aspect fictionnel ou faux de la monnaie en question, il dit quelque chose de la littérature :

[Le titre] ne dit plus seulement : voici une histoire de fausse monnaie. Mais : l'histoire est – peut-être – elle-même, *comme* littérature, de la fausse monnaie, une fiction dont on pourra dire, à la limite, en cherchant midi à quatorze heures, tout ce que le narrateur [...] aura pu dire de la fausse monnaie de son ami, des intentions qu'il prête à son ami, du calcul et de tous les échanges qui sont ainsi provoqués par l'événement que son ami a lui-même provoqué avec sa fausse monnaie. (*DT*, 113-114 ; Derrida souligne)

Ce faisant, le titre « La fausse monnaie » rejoue donc le concept de littérature en en disant quelque chose de « vrai ». C'est aussi en ce sens qu'il permet une interprétation à jamais tournoyante. Le titre se multiplie et se fractionne. Pour toujours ou à jamais, il se dit et se contredit. Pour citer encore les mots de Derrida, le titre « a deux référents 1. Ce qu'on appelle la fausse monnaie et 2. *Ce texte-ci* » (*DT*, 112 ; Derrida souligne). Reprenant cette idée, nous aurons l'occasion de revenir sur la question du titre<sup>14</sup>.

*Dédicace*. Derrida s'intéresse ensuite à une autre bordure. Le poème lui-même n'est pas pourvu d'une dédicace, mais le philosophe va chercher celle qui se trouve du côté du recueil, le célèbre « À Arsène Houssaye<sup>15</sup> ». À la question : « comment prendre la dédicace ? » (*DT*, 115), Derrida répond par un discours sur l'auteur biographique supposé, à savoir Charles Baudelaire, et son rapport à la fiction :

il est difficile de dire si cette dédicace en bordure en fait ou non partie [du tout du livre]. Insérée dans le livre, inscrite entre le nom d'auteur puis le titre d'une part, et le premier récit d'autre part, la lettre-dédicace semble ne pas appartenir au système de la fiction dont *La fausse monnaie* n'est qu'une pièce. Mais est-ce si sûr ? [...] Baudelaire la signe-t-il comme il signe le livre, selon la même modalité ? Est-ce de la fausse monnaie ? À quel titre doit-on la recevoir ? (*DT*, 115)

---

<sup>14</sup> Voir *infra*, p. 137-140.

<sup>15</sup> Voir *OC*, 1, 275-276.

La dédicace participe-t-elle en effet de la fiction ? En comparant deux versions de cette lettre à Houssaye et autour de la phrase « je crains que ma jalousie ne m'ait pas porté bonheur » (*OC*, 1, 276), Derrida propose d'y voir surtout une manière de lire « La fausse monnaie » en ce que justement elle propose une logique particulière qui est celle de la « *jalousie du don* » (*DT*, 116 ; Derrida souligne). La dédicace pose donc une autre question, tout aussi indécidable que celle du titre, que nous laisserons toutefois en suspens.

*Narration.* La problématique de la narration semble concilier, du moins en partie, celles du titre et de la dédicace. Il s'agit pour la dénouer de savoir qui prend en charge le récit de « La fausse monnaie ». Répondre à cette question, c'est décider si le récit est en fait une pièce fausse ou une pièce vraie. Derrida note en effet une certaine tension entre l'auteur biographique et le narrateur sans nom du poème. L'auteur de *Donner le temps* note qu'en vertu d'un certain *droit d'auteur*, la convention veut que ce soit l'instance narrative qui prenne en charge la fiction. La responsabilité de ce qui est raconté incombe donc au narrateur et non à l'auteur biographique<sup>16</sup>. Le récit, en tant que *récit*, relève de la fiction, du *simulacre*, de la fausse monnaie. Derrida explique deux éléments à ce propos. D'abord, que la fiction se trouve du côté de l'auteur et du lecteur, selon qu'ils sont des entités civiques. Au contraire, le récit raconté par l'instance narrative dans le cadre de la fiction se *donne*, lui, comme une vérité. Il s'ensuit que l'histoire est bel et bien arrivée au narrateur qui a « vécu » les événements qu'il raconte... à moins que tout cela ne soit un mensonge. Cette possibilité est tout à fait envisageable : « Doit-on, comme semble le faire encore le narrateur [avec son ami], le croire sur parole [...] ? » (*DT*, 125) Par conséquent, s'il y a de la « fausse monnaie » et du simulacre dans cette histoire, ce doit être dans la narration (ce que rend d'autant plus possible la focalisation interne et l'emploi de la première personne du singulier) et non au niveau auctorial, car rappelons-nous que la monnaie fausse ne peut pas, par définition, se *donner* elle-même comme de la monnaie

---

<sup>16</sup> Cette idée aujourd'hui largement répandue et difficilement contestable prend un sens singulier quand on pense que l'auteur de « La fausse monnaie » est aussi l'accusé du plus célèbre procès de l'histoire littéraire.

fausse. Il faut en effet qu'elle se présente comme de la vraie monnaie, ce que prend en charge d'une certaine manière toute narration, pour assumer sa fausseté.

Ce qui donne lieu au récit narratif dans un texte comme « Le Démon de la perversité » est aussi en quelque sorte de la fausse monnaie. Que fait par exemple le narrateur enchaîné de ce conte alors qu'il a essayé, dans un premier temps, de produire un discours théorique (vraisemblable) sur la perversité et, dans un deuxième temps, de donner quelques preuves qui auraient dû suffire à nous convaincre ? Il va *faire le récit* de sa perversité, c'est-à-dire *faire une œuvre* avec cette dernière, car ce qu'il a à offrir n'est rien d'autre que de la fausse monnaie : « Si je vous en ai dit aussi long, c'était pour répondre en quelque sorte à votre question, [...] pour avoir à vous montrer *un semblant de cause quelconque* qui motive ces fers » (Poe, 869 ; nous soulignons).

*Tabac*. On remarque enfin une insistance toute derridienne sur le fait que l'aventure des deux personnages de « La fausse monnaie » se déploie à partir de la sortie d'un *bureau de tabac* : « Comme nous nous éloignons du bureau de tabac, mon ami fit un soigneux triage de sa monnaie » (OC, 1, 323). L'institutionnalisation du tabac, même s'il s'agit d'une pratique traditionnelle, est un symbole de modernité pour Jacques Derrida qui fait par là écho à l'*Essai sur le don*. La pratique même du fait de fumer n'est pas innocente non plus dans sa force symbolique. Il s'agit d'un produit de luxe qu'on consomme *gratuitement*, sans raison. Nous pourrions dire qu'il s'agit d'une *dépense inutile*. Le tabac, c'est aussi ce qui se consume « sans reste » (DT, 134) en laissant néanmoins une trace – une cendre – qui s'efface et qui reste. Une fumée qui se dissémine. Ce produit de consommation – ou encore de *consumation* – ne comble aucun besoin naturel et le fait de fumer se résume à « dépenser en pure perte<sup>17</sup> » (DT, 134).

Au tout début du quatrième chapitre, Derrida vient toutefois contrebalancer ses propos sur le tabac qui ont fait jusque-là de cette expérience une « dépense en pure perte » venant justement rompre le cercle traditionnel de l'échange. La « résistance » à cette idée s'organise en trois temps. Premièrement, dans certains cas, le tabac peut avoir une fonction essentielle à « certaines organisations psychiques » (DT, 140). C'est ce que

---

<sup>17</sup> Derrida ajoute plus loin : « S'il y a du don – et surtout si on *se donne* quelque chose, quelque affect ou quelque plaisir pur, il peut donc avoir un rapport essentiel, au moins symbolique ou emblématique, avec l'autorisation qu'on se donne de fumer » (DT, 138 ; Derrida souligne).

Derrida nomme la tentation *psycho-analytique* (DT, 140-142). Aussi, le tabac peut entrer dans un cercle *politico-économique* (DT, 142-143). Il existe, selon le philosophe, « une poétique, une tradition et un genre, une thématique de la fumerie » (DT, 142). Enfin, on voit bien que tout cela participe d'une logique traditionnelle de l'échange (DT, 143-148). Derrida insiste longuement sur la question du tabac et cela constitue de son propre aveu un *détour*, une *digression*. Il ne pourrait en être autrement, parce qu'il s'agit d'un thème baudelairien par excellence, parce que chez le poète le fait de fumer se comprend généralement sous le signe de « l'alliance et [du] contrat » (DT, 147) et parce que, enfin (retour à la case départ), le poème commence par une scène de tabac : « avant le premier acte, avant la parole, il y a, il y avait, il y aura eu le tabac » (DT, 148).

On ne manquera pas de remarquer, par ailleurs, comment le sublime chez Baudelaire, passe par la fumée – informe, montante, dispersée – du tabac. Le tout n'est pas sans rapport, de toute évidence, avec une poétique de la trace et de la dispersion, donc de la dissémination, chez Derrida. Tout comme les motifs baudelairiens du *verre* et de la *vitre*, ainsi que de « tout ce qui fuit<sup>18</sup> » (OC, 1, 337), qui constituent ensemble un réseau de sens qui soutient toute l'œuvre, le tabac semble participer également chez Baudelaire d'une logique de l'*éthéré* et du sublime. Comme « l'architecture mobile des nuages » dans « Le port » (OC, 1, 344), le polymorphisme de ce qui est éthéré (à la fois fini et indéfini, évanescent) trahit l'omniprésence d'un schème proprement baudelairien où le *haut* et le *bas* s'interpénètrent sur un axe, non plus vertical, mais à jamais culbuté, renversé. Ce même axe où *idéal* et *spleen* s'appellent, s'inversent et se traversent mutuellement<sup>19</sup>.

---

<sup>18</sup> Voir « Enivrez-vous » : « [...] demandez au vent, à la vague, à l'étoile, à l'oiseau, à l'horloge, à tout ce qui fuit [...] ». Au chapitre des motifs similaires, voir aussi ceux de l'*air*, de l'*éclair*, de l'*eau*, de la *foule*, de la *mer*, de la *vague*, de la *vapeur* et du *vent*, notamment.

<sup>19</sup> Dans ce que nous pourrions appeler très justement la *chute* du poème « Le mauvais vitrier », on remarque un mouvement d'*ascension* (« le cri perçant [...] monta jusqu'à moi » (OC, 1, 286) ; « je lui criai de monter » (OC, 1, 286) ; « opérer son ascension » (OC, 1, 286)), de *bascule* (« il trébucha » (OC, 1, 287) ; « le choc le renversa » (OC, 1, 287)) et de *chute* (« je le poussai [...] vers l'escalier » (OC, 1, 287) ; « je laissai tomber » (OC, 1, 287)).

### 2.2.2 Événement : excuse, pardon, hasard et préméditation

Ne perdons pas de vue que Derrida tente d'infléchir dans *Donner le temps* une certaine lecture de « La fausse monnaie ». Le philosophe scelle en quelque sorte un contrat avec son lecteur autour d'une hypothèse concernant la trahison du narrateur par l'autre protagoniste de l'histoire : son ami. L'« hypothèse de lecture » est clairement exprimée à la page 148 :

Hypothèse de lecture : ce qui est soupçonné, accusé, condamné, ce n'est pas tant l'acte lui-même, à savoir l'abus qui consiste à tromper le mendiant, bien que cet acte occupe en effet le centre du récit. En vérité, ce serait la trahison du narrateur par son ami qui reste impardonnée. (*DT*, 148)

Derrida cherche dans les pages suivantes à savoir en quoi consiste cette trahison. En fait, la lecture qu'il propose fait du narrateur la véritable victime de ce récit :

C'est au narrateur – et non pas au mendiant, témoin muet –, que l'« ami » a manqué de donner. À donner de la fausse monnaie (si du moins il a fait ce qu'il a dit !), l'ami aurait manqué à sa promesse, il aurait trompé quelqu'un, il aurait trompé la confiance de quelqu'un, il aurait trahi, mais quoi et qui ? (*DT*, 149)

Le texte pourrait dès lors se lire comme un procès où chacun des personnages viendrait comparaître et où la question de l'intentionnalité et de la duperie occuperait le premier plan. Le lecteur-juge aurait ainsi à répondre aux questions : à qui manque-t-on de donner et *qui* reçoit *quoi* ? Ces personnages le savent-ils ?

Nous y reviendrons, mais pour l'instant, suivons Derrida qui nous invite aussi dans cette partie de l'ouvrage à revenir « sur nos pas », c'est-à-dire « vers ce qui lie l'événement au don » (*DT*, 152). « [U]ne pareille conduite [...] n'était excusable que par le désir de créer un événement dans la vie de ce pauvre diable » (*OC*, 1, 324), affirme le narrateur de « La fausse monnaie ». La question du don est liée à celle de l'événement. Nous avons commencé plus haut à esquisser les contours de cette idée. Il n'y aurait pas d'événement plus grand que le don pour Derrida, mais l'événement doit être *impossible*. Dans *Dire l'événement, est-ce possible ?*, Derrida nous invite à réfléchir l'événement comme participant d'une certaine verticalité :

L'arrivée de l'arrivant c'est l'autre absolu qui tombe sur moi. J'insiste sur la verticalité de la chose, parce que la surprise ne peut venir que d'en haut. [...] l'événement en tant qu'événement, en tant que surprise absolue, doit me tomber dessus. Pourquoi ? Parce que s'il ne me tombe pas dessus, cela veut dire que je le vois venir, qu'il y a un horizon d'attente<sup>20</sup>.

L'enjeu, ici, est de savoir s'il est *possible*, comme le veut le narrateur de « La fausse monnaie », de *créer* l'événement à proprement parler. L'ami a effectivement, dit-on, le « désir de créer un événement dans la vie du pauvre diable » (*OC*, 1, 323). Il semblerait que ce soit impossible parce que, justement, l'événement ne se crée pas, mais *il y a* de l'événement comme *il y a* du don, du temps et de l'être. Nous pourrions penser, avec Derrida, que l'événement ne se produit pas entre l'ami du narrateur et le mendiant, mais bien entre l'ami et le narrateur lui-même. À plus forte raison, l'événement se situe peut-être dans ce qui se passe entre l'auteur et le lecteur, c'est-à-dire dans la littérature elle-même. Est-ce donc là le lieu d'un événement possible (donc impossible) ?

L'événement ne se crée pas, mais pourrait-on le produire comme un effet escompté ? La spécificité du don apparaît ici comme ce qui se situe entre l'opposition ou la conciliation d'un *vouloir* et d'un *non-vouloir*, d'un *savoir* et d'un *non-savoir*, d'une *intention* et d'une *non-intention*, de ce don, c'est-à-dire dans cet espace où nous avons déjà situé la perversité. Un don *produit* relèverait d'une intentionnalité. C'est l'occasion pour Derrida d'étudier ensemble le concept de *production* et les notions grecques de *tukhê* et de *phusis*<sup>21</sup>. Pour ce qui nous importe, retenons principalement qu'il y a dans cette conception de la nature comme *phusis*, l'idée d'un don originaire, d'un don de la nature, qui serait lui-même producteur. C'est tout l'enjeu de « La fausse monnaie », croit Derrida, qui insiste en fin de parcours sur cette idée : « l'ami est finalement accusé de ne pas avoir

---

<sup>20</sup> J. Derrida, *Dire l'événement, est-ce possible ?*, *op. cit.*, p. 97. Voir aussi *Le « concept » du 11 septembre* : « L'événement c'est ce qui arrive et en arrivant arrive à me surprendre, à surprendre et à suspendre la compréhension : l'événement c'est d'abord *ce que* d'abord je ne comprends pas. Mieux, l'événement, c'est d'abord *que* je ne comprends pas. » (J. Derrida, *Le « concept » du 11 septembre. Dialogues à New York (octobre-décembre 2001), avec Giovanna Borradori, avec Jürgen Habermas* Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2004, p. 139 ; Derrida souligne.)

<sup>21</sup> La *phusis*, du grec *phuessthai* (« origine », « naître », mais aussi « croître », « pousser »), est liée à la recherche de l'origine. Avant Socrate, tous les *présocratiques* semblent se réclamer d'une philosophie de la *phusis*. Elle est pour eux le résultat d'une complexification de l'*arkhê* (principe premier, architectonique), donc de *nature* matérielle. Pour sa part, Derrida traduit *tukhê* par le mot français « fortune », non sans une certaine intention : « Car évidemment – et c'est pour en jouer que nous traduisons *tukhê* par “fortune” – l'enjeu est celui du hasard, du *sort* (*fors, fors fortuna*) qui préside à tout cet essai sur le don » (*DT*, 159).

honoré le contrat qui le liait au don de la nature<sup>22</sup> » (*DT*, 214). Or le don, quel qu'il soit, doit conserver une part d'imprévisible et d'*incalculable*, dira le philosophe, qui « emprunte » au poème son champ lexical<sup>23</sup>. D'où cette question du hasard (*tukhê*) et de la préméditation dans le don. Il y a chez l'ami une préméditation de ce faux don. Après tout, il opère une « singulière et minutieuse répartition » (*OC*, 1, 323) de sa monnaie qui laisse présager en effet que ce (faux) don n'était pas fortuit.

Suivant cette idée de hasard, Derrida fait également voir que la rencontre du mendiant n'est potentiellement pas si accidentelle qu'il y paraît. L'essentiel de l'argument derridien tient à ce qu'il n'est pas rare, en contexte parisien, de rencontrer un mendiant dans la rue. Tant et si bien qu'on y trouve, à l'époque de Baudelaire et certainement encore aujourd'hui, une véritable « économie de l'aumône » (*DT*, 180).

Il convient d'insister sur cette *économie de l'aumône* pour reconnaître le système d'anticipations, de probabilités et de calculs qui programme ladite « rencontre d'un pauvre » par les deux amis. Cette rencontre n'était pas un événement pur, aléatoire ou imprévisible. [...] Même si le don ou l'aumône étaient d'authentique monnaie bien titrée et garantie, cette expérience ne serait pas pure de tout calcul et de toute parade. Elle ne peut se rapporter à elle-même sans auto-gratification ou auto-congratulation. (*DT*, 180 ; Derrida souligne)

La mendicité, que l'on peut à l'évidence considérer dans son institutionnalisation, dérègle la logique si vulnérable du don et la réinstalle dans une économie de l'échange traditionnelle de manière plus significative encore. Donner, ici, c'est *se* donner bonne conscience : « Dès lors que l'aumône est réglée par de la ritualité institutionnelle, elle n'est plus un don pur – gratuit ou gracieux, purement généreux. Elle devient prescrite, programmée, obligée, autrement dit liée » (*DT*, 175).

---

<sup>22</sup> Derrida ajoute à ce sujet : « La nature lui a fait cadeau, comme à tout le monde, au présent ou à crédit, d'un présent, le capital d'une faculté d'entendement » (*DT*, 214).

<sup>23</sup> On voit aussi comment il est difficile de se défaire de la métaphore économique ou monétaire qui a gagné jusqu'au langage lui-même, *investie*, voire pervertie. C'est aussi ce que veut montrer Derrida dans *Donner le temps*. Il s'agit là d'un autre *pari* derridien.

### 2.2.3 Procès et secret

Où donc, si ce récit est bien l'histoire d'un don, ce dernier se cache-t-il ? Pour Derrida, ce récit en est un de la comparaison entre les offrandes de l'un et de l'autre. C'est la phrase « l'offrande de mon ami fut beaucoup plus considérable que la mienne » (OC, 1, 323) qui évoque ce soupçon chez Derrida. Dans l'ordre du calcul, la surprise et l'étonnement des deux protagonistes, l'un envers l'autre, sont peut-être ce qui constitue l'événement : « après le plaisir d'être étonné, il n'en est pas de plus grand que celui de causer une surprise » (OC, 1, 323). Entre les calculs de l'un et les méditations de l'autre, s'opère la surprise. Derrida précise à ce sujet que « [l]a cause du plaisir chez l'autre, c'est l'étonnement, la passion de l'émerveillement, comme à l'origine de la philosophie<sup>24</sup> » (DT, 185). Pour Baudelaire lui-même, « l'inattendu, la surprise, l'étonnement sont une partie essentielle et la caractéristique de la beauté » (OC, 1, 656), nous avons déjà pointé cette note des « Fusées ». Cet étonnement est en outre ce qui permet à Derrida de réaffirmer le paradoxe du don en examinant celui de « La fausse monnaie<sup>25</sup> » :

pour n'avoir pas prise sur l'autre, la surprise du don pur devrait avoir la générosité de ne rien donner qui surprenne et apparaisse *comme don, rien qui se présente comme présent, rien qui soit* ; elle devrait donc être assez surprenante et faite, de part en part, d'une surprise dont il n'est même pas question de revenir, donc d'une surprise assez surprenante pour se laisser oublier sans retard. (DT, 187 ; Derrida souligne)

Derrida voit aussi une accusation et des aveux dans cet acte de donation. L'accusation serait celle d'un manque d'esprit, d'un refus de comprendre : « On n'est jamais excusable d'être méchant, mais il y a quelque mérite à savoir qu'on l'est ; et le plus irréparable des

---

<sup>24</sup> Derrida fait ici référence au « mythe » fondateur de la philosophie. Dans un passage de *Théétète*, dont la référence est citée par Derrida (DT, 185), Socrate répond à Théétète : « Je vois, mon ami, que Théodore n'a pas mal deviné le caractère de ton esprit ; car c'est la vraie marque d'un philosophe que le sentiment d'étonnement que tu éprouves. La philosophie, en effet, n'a pas d'autre origine » (voir [155d], Platon, *Théétète*, tr. fr. Émile Chambry, Paris, Garnier-Flammarion, 1967, p. 79-80).

<sup>25</sup> Derrida relève par ailleurs que ce poème de Baudelaire aurait pu s'intituler tout autrement : « Puisque nous parlons de "paradoxe", rappelons ici que Baudelaire avait projeté d'intituler une nouvelle "Le paradoxe de l'aumône" et que certains de ses éditeurs sont prêts à y voir le premier titre de *La fausse monnaie* » (DT, 162). Claude Pichois le confirme en effet (OC, 1, 1336). Ce dernier rapporte à un autre endroit qu'il aurait aussi très bien pu s'agir du premier titre de « Assommons les pauvres ! » que Derrida commente dans *Donner le temps*. Néanmoins, pour l'éditeur « ce titre s'accorde mieux avec celui de *La Fausse Monnaie* » (OC, 1, 1349). Quant à la question du paradoxe, nous ne pourrions être plus près de la pensée derridienne.

vices est de faire le mal par bêtise » (*OC*, 1, 324). Cette leçon finale, à bien des égards proche de la tradition moraliste héritée du XVII<sup>e</sup> siècle<sup>26</sup>, est surtout un aveu, celui de ce manque d'esprit. C'est de ce côté que nous pouvons affirmer, avec Derrida, qu'il y a tout un procès qui se joue dans ce poème de Baudelaire. Qu'est-ce en effet qu'un *procès* sinon un processus, une manière dont on *accuse* la réception de ce qui se donne ? Aucun procès sans une préconception de la *responsabilité*. Peut-on être responsable de ce que l'on a dit ou de ce que l'on a omis de dire et à plus forte raison de la signification de ce dire et, plus insidieusement, de son *vouloir-dire* ? La réponse de l'ami se fait entendre dès lors qu'il est mis en accusation par le narrateur. Le « vous avez raison » (*OC*, 1, 324) lancé par ce dernier est justement une accusation implicite, remarque Derrida avec pertinence.

Le philosophe ne cherche pas lui-même à savoir lequel des deux personnages a raison. Ce n'est pas en répondant à cette question que nous comprendrons ce qui se *donne à lire* dans ce texte. Rappelons la fable du poème : deux amis sortent d'un bureau de tabac avec quelque monnaie. Ils croisent un mendiant et l'un d'eux lui donne une pièce de deux francs. Ce personnage affirme qu'il s'agissait d'une fausse pièce. Cela suscite des réflexions chez son comparse dont le « misérable cerveau, toujours occupé à chercher midi à quatorze heures » (*OC*, 1, 323) médite sur la situation et *prête* des intentions à son ami. Il l'accuse finalement d'avoir fait le mal sans s'en douter, sans même avoir cherché à le comprendre. Construit en définitive sur un indécidable proche de celui de « Laquelle est la vraie ? », l'intrigue s'articule autour du fait que nous ne saurons jamais de quelle nature était cette pièce de deux francs. Le tout suscite un certain nombre d'interrogations. Était-ce une pièce fausse ? Était-ce une vraie pièce ? Qu'est-ce exactement que la *fausse monnaie* dans le poème ? Qu'est-ce qui *se donne* (et se reçoit) ? Autant de questions indécidables et plus encore, comme autant de dons pour celui qui *possède*, à l'instar du

---

<sup>26</sup> Cette dernière phrase « On n'est jamais excusable d'être méchant [...] », rappelle d'un côté la chute du « Mauvais Vitrier » : « Mais qu'importe l'éternité de la damnation [...] », forme ou formule qui emprunte une syntaxe et un style propre aux moralistes. D'un autre côté, elle est thématiquement une reprise ironique (pervertie ?) de maximes moralistes. Pour ne citer que La Rochefoucauld : « Il n'y a guère d'homme assez habile pour connaître tout le mal qu'il fait » (François duc de La Rochefoucauld, *Réflexions ou Sentences et maximes morales* suivi de *Portrait de La Rochefoucauld par lui-même*, Paris Gallimard, coll. « Folio », 2012 [1664], § 269, p. 72) ; « On fait souvent du bien pour pouvoir faire du mal impunément » (§ 121 ; *ibid.*, p. 39) ; « Nul ne mérite d'être loué de bonté, s'il n'a la force et la hardiesse de pouvoir être méchant » (§ 237 ; *ibid.*, p. 65) ; « Un sot n'a pas assez de force, ni pour être méchant, ni pour être bon » (§ 387 ; *ibid.*, p. 95).

narrateur, cette « fatigante faculté [dont] la nature [lui] a fait cadeau » (*OC*, 1, 323). Derrida voit dans la figure du mendiant – celle d’un tiers – celui qui en définitive pourrait bien avoir la réponse à toutes ces questions. Mais ce *pauvre* personnage est évacué du dialogue entre l’ami et le narrateur. Il est relégué aux marges du texte. On ne peut qu’en parler parce que lui-même n’a aucune parole, aucun droit à la parole. Figure du tiers, « toujours déjà » présent dans un duel éthique<sup>27</sup>, le mendiant pourrait jouer le rôle du juge, mais il ne le fait pas. Il reste muet et sans lui la question reste sans réponse. Il y a du reste.

« C’était la pièce fausse » (*OC*, 1, 323), affirme l’ami du narrateur. Il n’en fallait pas moins pour que Derrida se demande pourquoi celui-ci fait une telle affirmation. Dans les dernières pages de *Donner le temps*, que nous aurons l’occasion de commenter un peu plus loin, le philosophe se *prête* au jeu de « spéculer et [de] faire crédit » (*DT*, 189) sur cette question. Derrida propose effectivement trois hypothèses spéculatives. La première est celle de la honte (*DT*, 189). Selon cette hypothèse, l’ami aurait affirmé : « C’était la pièce fausse » dans le but de se faire excuser par le narrateur, soit pour son geste posé à l’égard du mendiant, soit encore pour avoir menti au narrateur. La seconde hypothèse serait celle d’un certain cynisme (*DT*, 189). Au narrateur qui lui signifie que des deux hommes, c’est lui qui gagne la palme du plus grand bénéfice, l’ami aurait répondu : « C’était la pièce fausse » pour confirmer une certaine supériorité. C’est un peu comme s’il disait « vous me faites crédit, mais je spécule encore mieux que vous ne croyez » (*DT*, 189), enchaîne Derrida. La troisième hypothèse est moins une hypothèse qu’une « surimpression » (*DT*, 189) des deux premières suggestions qui ne sont pas exclusives (*DT*, 189-190). Elles sont toutes les deux légitimes – de même que d’autres hypothèses – et de surcroît, elles le sont simultanément.

---

<sup>27</sup> Voir à ce sujet Derrida sur Levinas dans *Dire l’événement, est-ce possible ?* dont nous ne reproduisons ici qu’un passage : « Vous avez parlé tout à l’heure d’une très belle phrase de Hegel, évoquant l’abîme des regards qui se croisent quand je vois l’autre me voir, lorsque l’œil de l’autre n’est plus seulement un œil visible, mais un œil voyant, et que je suis aveugle à l’œil voyant de l’autre. Levinas, quant à lui, définit le rapport à l’éthique comme face-à-face avec l’autre et puis il a bien dû convenir que dans le duel éthique du face-à-face avec l’autre, le tiers était là. Et le tiers n’est pas quelqu’un, un troisième, un *terstis*, un témoin qui vient s’ajouter au duel. Le tiers est toujours déjà là dans le duel, dans le face-à-face. Levinas dit que ce tiers, la venue toujours déjà arrivée de ce tiers, est l’origine ou plutôt la naissance de la question » (J. Derrida, *Dire l’événement, est-ce possible ?*, *op. cit.*, p. 85). Quant à la première partie de ce passage, qui concerne la phrase de Hegel sur le regard et qui résonne étrangement avec *Mémoires d’aveugle* et un passage de *Donner le temps* (*DT*, 206-207), nous nous y reporterons au troisième chapitre de notre étude.

Il y aurait toutefois une autre hypothèse à faire, indique Derrida qui n'en avait annoncé que trois. Une hypothèse qui s'ajoute et qui serait d'une malice sans nom. L'ami aurait très bien pu dire « C'était la pièce fausse », alors même que la pièce était vraie. Cette « autre hypothèse » vient, en surenchère ou en supplément, dire « quelque chose de la littérature et du lieu de *croissance* ou de *crédit* depuis lequel elle s'écrit ou se lit » (*DT*, 190 ; Derrida souligne). Il se pourrait que l'ami ait donné une pièce vraie et que, dès lors, ce soit vers le narrateur lui-même que fût dirigé le « calcul » en vue de produire un effet ou, comme le dit le narrateur lui-même, « le désir de créer un événement ». En d'autres termes, la monnaie fausse devient une manière pour Derrida de poser la question de la croyance et peut-être aussi de la crédulité, question inextricablement liée à une autre qui l'occupe depuis le début de *Donner le temps* et qui justifie l'exemple baudelairien, à savoir celle de la fiction. Pour ce qui est de faire la distinction entre la monnaie vraie et la monnaie fausse,

[t]out dépend de l'acte de foi et du crédit dont nous parlions dans le sillage de Montaigne<sup>28</sup>. Ce texte de Baudelaire traite en somme des rapports entre la fiction en général, la fiction littéraire et le capitalisme, tel qu'on peut en photographier une scène au cœur de la capitale moderne. (*DT*, 159)

Ainsi, propose Derrida, le narrateur se retrouve dans la position du mendiant et, du coup, dans le « cadre disloqué d'un triptyque, d'une scène à trois plus ou moins un quart exclu,

---

<sup>28</sup> Plus tôt, Derrida affirmait autour de cette phrase de Montaigne : « Nostre ame ne branle qu'à crédit, liée et contrainte à l'appétit des fantasmes d'autrui, serve et captivée sous l'autorité de leur leçon » (Michel de Montaigne, *Les Essais*, Jean Balsamo, Michel Magnien et Catherine Magnien-Simonin (éds), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2007 [1595], p. 156, cité dans *DT*, 127) le lien fort qui unit crédit et croissance à la littérature : « Tout est acte de foi, phénomène de crédit ou de créance, de croissance et d'autorité conventionnelle dans ce texte [*La fausse monnaie*] qui dit peut-être quelque chose d'essentiel quant à ce qui lie ici la littérature à la croissance, au crédit et donc au capital, à l'économie et donc à la politique. » Voir *DT*, 126-127. Crédit et croissance, crédulité, il faudrait encore en parler longuement, car il y va d'une certaine monnaie de la littérature. Dans un texte sur le crédit et la littérature, écrit pour le colloque « Le passage des frontières », Peggy Kamuf insiste sur ce point : « Le crédit est un des mots clés tout au long de *Donner le temps* ; d'un côté, son réseau se rattache au chapitre important de l'*Essai sur le don* de Mauss qui s'intitule justement "Honneur et crédit", mais de là il s'étend pour englober finalement toutes les considérations qui ressortissent à la lecture du récit de Baudelaire » (P. Kamuf, « Visa ou American express. De la littérature à l'âge des cartes de crédit », dans *Le Passage des frontières. Autour du travail de Jacques Derrida*, Marie-Louise Mallet (dir.), Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1994, p. 560). Nous reviendrons encore sur cette idée de la croissance et du crédit en littérature au chapitre suivant et en conclusion.

[où] toutes les places [peuvent] à l'infini s'y échanger, dans une circulation sans fin<sup>29</sup> » (*DT*, 191).

Nous pourrions dire, pour reprendre l'expression de Derrida, que l'offrande, voire les offrandes, sont *obliques* dans ce texte de Baudelaire. Dans *Passions*, Derrida précise que « l'offrande n'est jamais une simple chose, mais déjà un discours, au moins la possibilité d'un discours, la mise en œuvre d'une symbolicité » (*Pa*, 14). Dans ce poème, la triple non-réponse des personnages pourrait bien être significative. « L'offrande de mon ami fut beaucoup plus considérable que la mienne » (*OC*, 1, 323), dit d'abord le narrateur dans cette histoire de « cadeau » (*OC*, 1, 324) et de « charité » (*OC*, 1, 324) qui est aussi une histoire de *silence* et de *non-dits*. L'ami gardera toujours le silence sur ses véritables intentions de telle sorte que nous ne saurons jamais si, justement, il fait le « mal par bêtise » (*OC*, 1, 324) ou à dessein. Quant au narrateur, dont seul dépend le dévoilement du secret en jeu ou en œuvre dans ce récit, il se tait aussi : il « a le dernier mot [...] et c'est peut-être l'enseignement le plus grave de cette littérature » (*DT*, 207). Enfin, le mendiant, qui a à peine le droit de cité, n'a pas non plus le droit d'*être cité* dans ce récit. Alors qu'il pourrait bien résoudre cette énigme en s'exprimant sur la nature de la pièce qu'on vient de lui offrir, il reste muet. Autrement dit, « ni le mendiant ni l'ami, ni le plaignant absolu ni le prévenu ne se voient donner le droit à la parole » (*DT*, 208). Chacun à leur manière, les personnages de « La fausse monnaie » font preuve de mutisme et c'est peut-être dans ces non-réponses qui éveillent une certaine faculté de « chercher midi à quatorze heures » (*OC*, 1, 324) chez le lecteur que l'on retrouve un don qui serait « digne de ce nom », une « offrande oblique » selon l'expression de Derrida, c'est-à-dire l'offrande la « plus considérable » (*OC*, 1, 323). En effet, si, comme le montre Jean-Luc Nancy dans « L'Offrande sublime », l'offrande « offre, porte en avant et met devant [...], mais elle n'installe pas dans la présence<sup>30</sup> » – ce que du reste Derrida tente lui aussi de faire apparaître dans *Donner le temps* –, alors ce qui s'offre, la fausse monnaie de Baudelaire suspendue jusqu'à nous encore, attend toujours d'être recueilli, tant il est vrai que « ce qui

---

<sup>29</sup> Derrida ajoute et rappelle que « la circulation ne peut toutefois s'amorcer et se poursuivre sans fin qu'à la condition d'une expropriation ou plutôt d'une ex-appropriation qui interdit ce qu'elle semble permettre, le retour à soi ou la fermeture du cercle » (*DT*, 191).

<sup>30</sup> Jean-Luc Nancy, « L'Offrande sublime », dans Jean-François Courtine *et al.*, *Du Sublime*, Paris, Belin, 2009 [1988], p. 84.

est offert, précise Nancy, reste à une limite, suspendu au bord d'un accueil, d'une acceptation – qui ne peut à son tour qu'avoir la forme d'une offrande<sup>31</sup> ». Ce qui se passe entre les deux amis et le mendiant – duplicité, aveuglement, crédit<sup>32</sup>, perversité – incarne d'une certaine façon la relation narrateur/narrataire ou encore auteur/lecteur mise plus d'une fois en abyme dans ce texte qui pourrait bien valoir symboliquement, *comme une pièce de monnaie (vraie ou fausse)*, pour toute la littérature selon Derrida.

Encore ici, il y a du reste. Le secret se laisse voir, mais ne se dévoile pas. Il est d'une infinie radicalité : « Baudelaire ne sait pas, ne peut pas savoir et n'a pas à savoir, pas plus que nous, ce qui peut se passer “dans la tête” de l'ami, et si celui-ci a finalement voulu donner de la vraie ou de la fausse monnaie, ni même voulu donner quoi que ce fût » (*DT*, 193). Ni le narrateur, ni Baudelaire, ni Derrida, ni tout autre lecteur ne saura ce qui se cache là, mais le texte montre bien – en le cachant – qu'il y quelque chose qui s'y cache, quelque chose comme un secret du secret. Pour Jacques Derrida, le texte est lui-même *coupable* et il s'agit pour le lecteur de le *questionner*, de l'*accuser*, d'en accuser la réception, voire d'*accuser réception*. Le texte a-t-il à être responsable de sa signification, de son *vouloir-dire* ? Tant et aussi longtemps qu'un texte n'est pas *assigné à comparaître*, pourrions-nous dire, il ne dit rien, il ne signifie rien. Le procès du texte est justement sa *mise en œuvre* comme « œuvre », tout comme la mise en œuvre d'un texte – sa lecture – n'est rien d'autre que son procès. L'écriture doit se comprendre comme une trace, comme l'espace infini entre deux mots, comme une marge. Comme ce qui finalement se *donne à lire*.

---

<sup>31</sup> *Idem*.

<sup>32</sup> Dans son texte cité plus haut, Peggy Kamuf termine en mentionnant : « Que le leurre étende sa prise jusqu'à nous, lecteurs crédules, toujours plus crédules que nous ne le croyons et jamais aussi crédules que quand nous affichons l'arrêt du crédit et la capture de l'*original* de la fiction dans les rets de notre lecture avisée – cela va sans dire. [...] voilà que, moi, je fais partie de la série que je lis, qui me lit aussi et tout le calcul se trouve mis en échec d'un sujet qui pourrait solder son compte et retirer sa mise » (P. Kamuf, « Visa ou American express », dans *Le Passage des frontières*, *op. cit.*, p. 568-569 ; nous soulignons).

## 2.3 LA PERVERSITÉ COMME DON ET LE DON COMME PERVERSITÉ

---

Si elle reste pure et sans réappropriation possible, la surprise nomme cet instant de folie qui déchire le temps et interrompt tout calcul.

– Jacques Derrida, *Donner le temps*.

Mais la question peut encore faire un tour supplémentaire, se tordre et se renverser.

### 2.3.1 Avènement de la perversité

Maintenant que nous avons lu Poe, Baudelaire et Derrida et avant d'aborder les toutes dernières pages de *Donner le temps*, rappelons ou synthétisons ce que don et perversité ont en commun. Au chapitre précédent, nous avons vu que Derrida affirmait au sujet de l'événement et du don qu'ils

[...] doivent être *irruptifs, immotivés* – par exemple *désintéressés*. Décisifs, ils doivent *déchirer la trame*, [...] ils doivent *perturber* l'ordre des causalités : *en un instant*. Ils doivent, en un instant, d'un seul coup, mettre en rapport la *chance*, le *hasard*, [...] avec la *liberté du coup de dé*, avec le coup de don du donateur ou de la donatrice. Le don et l'événement n'obéissent à rien, sinon à des *principes de désordre*, c'est-à-dire à des *principes sans principe*. (*DT*, 157 ; nous soulignons)

Nous comprenons mieux maintenant de quoi il en *retourne*. La perversité s'exprime en contexte baudelairien comme l'événement en contexte derridien. Les deux idées pourraient s'expliquer l'une et l'autre. L'événement « déchire la trame », « perturbe » et n'obéit qu'« à des principes sans principe » ; « il n'y a pas de principe intelligible » (*Poe*, 867), disait le narrateur du « Démon de la perversité », alors que celui du « Mauvais Vitrier » s'exclamait : « Il me serait d'ailleurs impossible de dire pourquoi » (*OC*, 1, 286). Comme nous l'avons vu aussi, la perversité se trouve là où le volontaire rencontre l'involontaire dans une logique de *double bind*. Calculable et incalculable se croisent ainsi, comme dans « La fausse monnaie », dans un mouvement impossible. Même idée du côté de *Donner le temps* où, pour qu'il y ait événement, « [i]l y faut du hasard, de la rencontre, de l'involontaire, voire de l'inconscience ou du désordre, et il y faut de la liberté intentionnelle, et que ces deux conditions s'accordent – miraculeusement, gracieusement – l'une à l'autre » (*DT*, 157-158 ; nous soulignons).

Lorsque Derrida donne cette définition de l'événement : « une invention ou [une] intervention interrompant l'enchaînement, le programme ou l'économie » (*DT*, 98), il a déjà en tête le développement qui viendra plus tard au sujet de la *surprise*. *Donner*, dans le cadre de la logique traditionnelle de l'échange, c'est toujours *prendre*. Derrida développe longuement cette idée dont il attribue la paternité à Marcel Mauss :

C'est là, semble-t-il, l'idée la plus intéressante, le grand fil conducteur de l'*Essai sur le don*, à savoir que l'exigence de la restitution « à terme », à « échéance » retardée, l'exigence de la différance circulatoire *est inscrite*, pour ceux qui participent à l'expérience du don et du contre-don, *dans la chose même* qu'on donne ou qu'on échange. (*DT*, 58 ; Derrida souligne)

Au contraire, *donner* dans une logique de l'événement, c'est justement donner sans prendre. Autrement dit, dans le don entendu au sens commun, il est toujours question de prendre, d'« arraisonner », voire de « harponner » (*DT*, 186), alors que dans le don entendu au sens derridien, il est toujours question de *sur-prendre*. Si l'obligation de rendre est inscrite dans le don lui-même, il s'agit moins d'un don que d'une *prise*. Dès lors, la surprise n'est-elle pas elle-même une « intervention interrompant l'enchaînement, le programme ou l'économie » (*DT*, 98) ? N'est-ce pas ce qui, justement, « déchir[e] la trame » (*DT*, 157) ? C'est du moins ce que pense le narrateur de « La fausse monnaie » : « une pareille conduite, de la part de mon ami, n'était excusable que par le désir de créer un événement dans la vie de ce pauvre diable » (*OC*, 1, 324). C'est aussi ce que pense le narrateur du « Mauvais Vitrier » qui, s'étant levé un matin dans l'intention de faire « une action d'éclat » (*OC*, 1, 286), agit de la manière la plus perverse afin de « trouv[er] dans une seconde l'infini de la jouissance » (*OC*, 1, 286). Derrida remarque que « le plaisir est *pris*, proportionné à la *sur-prise* et, par-dessus tout autre plaisir, à celui de la surprise *causée* » (*DT*, 186 ; Derrida souligne). Observons en outre que le dessein du poète se réalise grâce à un mouvement vertical de surprise (et d'éclat) :

Je m'approchai du balcon et je me saisis d'un petit pot de fleurs [...], je laissai tomber *perpendiculairement* mon engin de guerre<sup>33</sup> [...] ; et le *choc le renversant*,

---

<sup>33</sup> « Pot de fleurs » et « engin de guerre » sont synonymes dans ce poème. D'aucuns auront remarqué qu'il ne s'agit pas d'un choix d'expression inopiné pour l'auteur des *Fleurs du mal* que l'on peut lire comme autant d'engins pervers lancés à la verticale.

il acheva de briser sous son dos toute sa *pauvre fortune* ambulatoire qui rendit le *bruit éclatant* d'un palais de cristal crevé par la foudre. (OC, 1, 286)

Dans ce passage se trouve singulièrement exemplifiée l'idée de perversité, du « choc » de l'intentionnalité (« je laissai tomber ») et de la surprise (« la surprise ne peut venir que d'en haut [...] doit me tomber dessus<sup>34</sup> »). La perversité, comme l'événement, pourrions-nous dire dans le sillage de Derrida, c'est peut-être ainsi « ce qui pousse le “je” à se demander : “Qu'est-ce qui m'arrive ?”, “Qu'est-ce qui vient d'arriver ?” et “Qu'est-ce qu'un événement ?”, Que veut dire “arriver” ? » (DT, 153). Cependant, la surprise est peut-être elle-même prise dans un cercle vicieux, comme nous le voyons dans « Le mauvais vitrier ». Elle a l'effet pervers de se retourner contre elle-même : « Surprendre l'autre, rappelle Derrida, fût-ce par sa générosité et en lui donnant trop, c'est avoir barre sur lui, dès lors qu'il accepte le don. L'autre est pris au piège » (DT, 186). L'autre et l'un retombent dans une logique circulaire de *prise*. Même la surprise n'est peut-être pas en définitive assez souveraine pour « déchirer la trame ».

Perversité, don et temps sont irrémédiablement liés à la figure du cercle, d'un cercle *vicieux* et par conséquent pervers. « Nous nous laisserons entraîner par ce mot de *révolution* », affirmait Derrida dès les premières pages de *Donner le temps*, « [i]l y va d'un certain *cercle* dont la figure précipite et le temps et le don vers la possibilité de leur impossibilité » (DT, 17 ; nous soulignons). Maintenant, si dans *Donner le temps* l'événement du don n'a eu lieu que dans « l'épaisseur structurée de la narration » (DT, 154), c'est peut-être aussi de ce côté que nous retrouverons la perversité comme don et le don comme perversité. (Re)tourillons encore une seconde à *Donner le temps* et à l'analyse de « La fausse monnaie » – *qu'importe l'éternité de la damnation*.

### 2.3.2 Tour, retour et tournoiement : quelques circonlocutions

Nous avons déjà vu et commenté en partie ce qui se passe dans les dernières pages de *Donner le temps*, le procès des personnages et leur comparution devant le regard aiguisé de Derrida. Ce procès aura eu des conséquences monumentales, et ce, jusqu'aux

---

<sup>34</sup> J. Derrida, *Dire l'événement, est-ce possible ?*, op. cit., p. 97.

fondement de la littérature elle-même. Il y a un aspect sur lequel nous ne nous sommes pas arrêtés, peut-être par élan de perversité, et c'est à *la lettre* de ce texte qui en a beaucoup à dire sur ce qui nous intéresse ici.

*Un premier tour.* Nous pourrions dire que l'événement du don n'a lieu ou n'*aura eu lieu* qu'à condition d'être pervers, c'est-à-dire « retors<sup>35</sup> », comme le laisse entendre Derrida lui-même :

L'événement a lieu dans l'épaisseur structurée de la narration, dans l'étoffe de la relation narrative qui lie le narrateur à son ami. [...]. Quelque motivation *perverse* ou *retorse* [nous soulignons] qu'on suppose à l'ami quand il dit la vérité au narrateur (et nous y reviendrons), on a tout lieu de penser que c'est sur le narrateur qu'il voulait produire un effet. Cet effet *devait* arriver au narrateur ou à l'amitié qui le lie au narrateur. C'est de ce côté-là aussi qu'il s'agissait de « créer un événement ». (*DT*, 154 ; nous soulignons)

Il y aura donc eu de l'événement dans « La fausse monnaie », mais pas là où nous l'attendions. L'événement se trouve plutôt dans l'*incalculé* du texte. Entre l'incalculable et le calculable, il y a de l'incalculé et donc de la littérature. À un autre endroit, Derrida écrira aussi que « [l]es nœuds les plus retors [...] se multiplient et se capitalisent dans le dernier paragraphe [du poème] et dans la chute du récit » (*DT*, 206). C'est là, à partir de cette « chute », que Derrida montre que les places sont toutes interchangeables.

Dans *Donner la mort*, Derrida, qui voyait aussi dans « L'École païenne » une histoire de fausse monnaie<sup>36</sup>, précise à quel point l'intrigue de « La fausse monnaie » était complexe dans son écriture même : « Parlant de l'aumône un peu à la manière de l'Évangile de Matthieu, [Baudelaire] en vient à raconter une histoire de fausse monnaie [dans *L'École païenne*], plus simple, plus pauvre, moins *perverse* en sa structure que celle de *La fausse monnaie* » (*DM*, 151 ; nous soulignons). L'histoire est donc « *perverse* en sa

---

<sup>35</sup> À ce sujet, il serait intéressant d'analyser la manière particulière dont cet adjectif revient dans l'œuvre derridienne. Dans *Donner le temps* seulement : « La structure référentielle d'un titre est toujours très *retorse* » (*DT*, 111) ; « Le raisonnement qui conclut au non-pardon pour un non-don est *retors* » (*DT*, 149) ; « Quelque motivation perverse ou *retorse* qu'on suppose à l'ami quand il dit la vérité au narrateur » (*DT*, 154) ; « Les nœuds les plus *retors* de cette casuistique se multiplient et se capitalisent dans le dernier paragraphe et dans la chute du récit » (*DT*, 206) ; « si perfide, *retors* ou demi-habile, si condamnable et criminel qu'ait été son calcul » (*DT*, 211 ; nous soulignons).

<sup>36</sup> Le philosophe reconnaît ne pas avoir abordé la question dans *Donner le temps* : « L'allusion au faux-monnayeur dans *L'École païenne* n'avait pas été prise en compte dans une lecture que j'avais proposée ailleurs de *La fausse monnaie* (*Donner le temps* [...]). » (*DM*, 151, note 1)

structure » – l’adjectif est important –, c’est-à-dire que la perversité engage ici l’écriture, et ce, pour Derrida lui-même. Le philosophe insiste encore dans ce même livre, après avoir cité le texte de Baudelaire : « Ce discours [...] est moins *retors* que *La fausse monnaie*. » (*DM*, 152 ; nous soulignons) On comprend donc, par la négative à quel point l’autre texte, « La fausse monnaie », est un texte *pervers*. C’est aussi dans l’*incalculé* du texte, dans ses nœuds « retors », qu’il faut lire l’effet produit sur le narrateur, mais dont on ne saura jamais s’il a été voulu. Il en est ainsi de la haine soudaine, *despotique*, dans « Le mauvais vitrier ». Il en est encore ainsi du glissement de sens supposé de la notion de « *perverse* » chez Poe à celle de « perversité » chez Baudelaire, glissement *incalculé* – innocent et pourtant pervers – qui s’opère dans la traduction de « *The Imp of the Perverse* » vers « Le Démon de la perversité<sup>37</sup> ».

Parce que nous ne pourrions jamais stabiliser (« harponner ») ces terribles tremblements, pervers et renversants ; parce que dans l’*incalculé* de l’indécidable il y a de l’événement, il y a aussi de la littérature. Pour Fred Poché, l’auteur de *Penser avec Jacques Derrida*, il y aurait chez le philosophe une forme de « pervertibilité structurelle » propre au don et à l’événement :

Le mot « indécidabilité » est fondamental dans la pensée de [Jacques Derrida]. Il renvoie à la possibilité de *pervertibilité* de la promesse. L’indécidable n’est pas le contraire de la décision, mais la condition de la décision, là où celle-ci ne se déduit pas d’un savoir comme on le ferait dans une machine à calculer<sup>38</sup>.

Poché poursuit en ces termes :

Il y a donc une « pervertibilité structurelle » qui fait que le *don* se retourne en *poison*, ou bien qu’en obligeant autrui à entrer dans le cadre de la promesse, on

---

<sup>37</sup> Rappelons au passage que « *pervertire* », avant même de signifier « dépravé » ou « absurdité » signifiait déjà « falsifier un texte ». (*Dictionnaire historique de la langue française*, *op. cit.*, p. 2683.)

<sup>38</sup> Fred Poché, *Penser avec Jacques Derrida. Comprendre la déconstruction*, Lyon, Éditions de la Chronique Sociale, coll. « Savoir penser », 2007, p. 95 ; Poché souligne. L’auteur a en tête un passage de *Marx & Sons* cité presque textuellement : « L’“indécidable” n’a jamais été pour moi le contraire de la décision, c’est la condition de la décision, là où celle-ci ne se déduit pas d’un savoir comme on le ferait dans une machine à calculer » (J. Derrida, *Marx & Sons*, Paris, Presses Universitaires de France et Galilée, coll. « Actuel Marx Confrontation », 2002, p. 54). Voir aussi *Dire l’événement, est-ce possible ?*, *op. cit.*, p. 109.

fasse le mal en faisant ce qui paraît bien, on produise quelque chose qui tourne mal. Ce qui veut dire que le méfait peut être au travail dans le bienfait<sup>39</sup>.

Cette « pervertibilité » est aussi ce qui se montre chez Baudelaire. « L'intérêt de *La fausse monnaie*, comme de tout texte analogue en général », remarque Derrida, « tient à l'énigme construite de cette crypte qui donne à lire ce qui restera éternellement illisible, absolument indéchiffrable, se refusant même à aucune promesse de déchiffrement ou d'herméneutique » (*DT*, 193). N'est-ce pas en ce sens aussi que la perversité *se donne* elle-même à lire ?

*Un autre tour.* Là, dans la dernière partie de *Donner le temps* (il s'agit des toutes dernières pages de l'essai), vient s'ajouter au corps du texte déjà substantiel, comme par circonlocution, une multitude d'appels aux notions de « mal » et de « perversité ». En terminant son livre sur ces questions, Derrida nous invitait à étudier de plus près la perversité. Il nous invitait à la repenser et à nous *investir* dans une expérience nécessaire où, à l'exemple de celle du don, chacun doit « [s']engager, lui donner des gages et de sa personne, risquer d'entrer dans le *cercle destructeur*, et promettre et jurer » (*DT*, 46 ; nous soulignons). À cet endroit, c'est la question de la bêtise, autorisant un dernier détour du côté de chez Kant, qui intéresse Derrida.

D'abord, rappelons que le texte de Baudelaire fonctionne à l'image d'un procès et qu'il s'agit pour Derrida de montrer comment le narrateur, en dévoilant les raisons du supposé don de l'ami, annule ce « don » d'un même geste. Tout se passe de telle sorte que « [l]e narrateur accuse en donnant raison, nous donnant du même coup à penser, si l'on veut, qu'une perversité peut toujours, même si elle ne le doit pas nécessairement, corrompre secrètement le "donner raison à l'autre" » (*DT*, 187). Remarquons d'ailleurs

---

<sup>39</sup> De fait, il ne faut pas oublier que le don peut aussi faire le mal, Derrida insiste sur ce point dans *Donner le temps* « si donner est spontanément évalué comme *bon* [...] il reste que ce "bon" peut aisément se renverser [...] il peut aussi être mauvais, empoisonnant [...] dès le moment où le don endette l'autre, si bien que donner revienne à faire mal, à faire du mal, sans compter que dans certaines langues, par exemple en français, on dira aussi bien "donner un cadeau" que "donner un coup", "donner la vie" que "donner la mort", soit qu'on les dissocie et les oppose, soit qu'on les identifie » (*DT*, 25). Ici, l'expression « donner la mort » fait évidemment écho à un ouvrage qui viendra quelques années plus tard et dans lequel Derrida sent le besoin de préciser : « Malgré bien des apparences, malgré le signe du don, malgré un passage attendu entre le temps et la mort, malgré l'apparition, furtive il est vrai, du narrateur de *La fausse monnaie* (Baudelaire), *Donner la mort* n'est pas encore le second tome annoncé de *Donner le temps. I. La fausse monnaie* (Galilée, 1991) » (J. Derrida, *Donner la mort*, Paris, Galilée, coll. « Incises », 1999, prière d'insérer.)

avec quels mots Derrida fait cette proposition : « une *perversité* peut toujours ». Ceci explique, en partie du moins, un autre recours derridien à l'expression « perversion » que nous avons déjà rencontrée alors qu'il s'agissait implicitement d'annoncer tout ce deuxième chapitre :

La *perversion bête* de l'ami, le « mal par bêtise », n'a pas consisté à *faire le mal*, ni à ne pas comprendre, mais à *mal faire en ne faisant pas* tout ce qu'il devait pouvoir faire pour comprendre le mal qu'il faisait, mais qu'il faisait en ne faisant pas tout ce qu'il devait pouvoir faire pour comprendre le mal qu'il faisait, mais qu'il faisait par cela même. (*DT*, 213 ; nous soulignons)

Dans le texte de Baudelaire, pointe Derrida, il ne s'agit pas pour le narrateur de dénoncer l'esprit du mal à l'œuvre chez son ami, son désir de « faire le mal pour l'amour du mal » – ce qui s'accorderait avec la manière moderne dont on entend généralement l'idée de « perversité » –, mais bien plutôt sa bêtise. Il s'agit moins de *faire le mal* que de *mal faire* et *a fortiori* de *mal faire le mal*. Derrida marque clairement sa distance par rapport à une vision kantienne du mal qui devrait s'entendre en régime kantien comme un « diabolisme » :

Le narrateur ne reproche pas à son ami une méchanceté ou un *diabolisme* – ce que Kant aurait appelé ainsi et qui consiste à faire délibérément, en conscience, le mal pour le mal, à élever au rang de motif l'opposition à la loi (possibilité que Kant exclut pour l'homme). (*DT*, 208 ; Derrida souligne)

Derrida explicite la vision de Kant dans la phrase suivante. Encore une fois, il utilise pour l'occasion le verbe « pervertir » :

Il ne lui reproche même pas essentiellement une mauvaise intention ou une mauvaise volonté, un mal radical, un penchant naturel dont Kant dirait qu'il est venu *pervertir* une volonté essentiellement bonne mais exposée à la fragilité de la nature humaine. (*DT*, 208-209 ; nous soulignons)

À cet endroit également, Derrida laisse entendre qu'il y a une nuance entre sa position et celle de Kant. Dans une longue note explicative<sup>40</sup> au sujet de la cruauté chez Baudelaire, qui passe de Kant à Sade et par le truchement de Benjamin, Derrida explique la vision kantienne du mal radical. Pour l'auteur de la *Critique de la raison pratique*, rappelle Derrida, la liberté supposée de l'homme (à *faire le mal* par exemple) demeure de l'ordre de la spéculation, voire d'une démonstration à jamais négative. Pour Derrida, le texte de Baudelaire (et peut-être le poète lui-même) ne participe pas de cette idée. Au contraire, il prend parti pour ce qui est impossible chez Kant :

*La fausse monnaie* ne [se] conforme pas nécessairement [à la situation originale de l'homme entre la bête et le diable]. Ni la fleur du mal, ni Baudelaire en général. Ce qui nous y est peut-être suggéré, c'est le mal (l'impardonnable, donc le seul à appeler le pardon) en l'espèce d'une bêtise diabolique, autrement dit de cette *cruauté* satanique dont Kant ne veut pas entendre parler. (DT, 210 ; Derrida souligne)

L'argument kantien est relativement simple, Derrida y fait d'ailleurs appel un peu plus tôt dans sa démonstration. L'homme ne peut ériger en principe la transgression de la loi, car ce faisant, il serait un être « bête » ou « diabolique », ce qu'il n'est pas du reste. Non sans ironie, Derrida affirme que « c'est *un fait* [pense Kant] qu'il ne l'est pas. Toute l'argumentation de Kant paraît procéder du *crédit* accordé à ce prétendu *fait*<sup>41</sup> » (DT, 209 ; Derrida souligne). Il faut comprendre qu'il y a pour Kant une distinction à faire entre reconnaître que la liberté existe, ce qui est difficilement contestable, et savoir en quoi elle consiste réellement. Si elle existe, elle n'est pourtant pas démontrable et est épistémologiquement de l'ordre de la croyance. De plus, obéir à un penchant puéril pour le mal est une bêtise, voire une bêtise diabolique, en ce que le geste ici n'est pas mû par

---

<sup>40</sup> Cette note s'étend en effet sur quatre pages (DT, 208-111). Nous reproduisons en entier cette longue note, des plus importantes, en Annexe 2.

<sup>41</sup> Derrida explique encore : « Puisque la liberté reste la condition du mal, puisqu'elle distingue ici l'homme de la bête, n'oublions pas, dans le contexte qui est ici le nôtre, en quels termes Kant définit une telle liberté. Comme la philosophie spéculative doit laisser indéterminée la loi d'une causalité qu'on appelle liberté, la loi de la causalité "par liberté" (*durch Freiheit*), la détermination de la liberté par la loi morale n'est jamais montrable ou démontrable, elle reste, du point de vue théorique, négative. Elle reste le corrélat d'une croyance, d'un crédit, voire, dit Kant, d'une "lettre de créance" (*Creditiv*) » (DT, 209). Il est toujours ici question de croyance et de crédulité. Nous aborderons la question plus précisément – et à l'aune du texte baudelairien – au chapitre suivant.

l'exercice de la liberté, mais au contraire par l'abandon à une passion, une animalité, une bêtise<sup>42</sup>. La liberté, si elle existe, ne peut s'exercer chez Kant que par la raison.

Nous savons que Derrida s'est posé la question de l'animalité et de la bêtise plus d'une fois et notamment dans les dernières années de sa vie. Dans le *Séminaire La bête et le souverain*, par exemple, Derrida fait remarquer que si la bêtise semble être le propre de l'homme, encore faut-il que ce dernier, l'homme, ne s'illusionne pas lui-même sur sa propre indivisibilité. La bêtise, en ce sens, ce serait faire preuve d'un certain aveuglement : elle « est toujours nécessairement des deux côtés, du “qui” et du “quoi”, de celui qui arrive à se poser comme souverain et de ce que le souverain dénonce ou attaque comme la bêtise de l'autre<sup>43</sup> ». Elle risque toujours conséquemment de se retourner vers soi : « La vérité de la bêtise est sans doute cette surenchère réciproque [l'un est toujours plus bête que l'autre], cette hyperbole dénégative qui ajoute toujours de la bêtise, un supplément de bêtise à l'auto-proclamation de son contraire<sup>44</sup> ». On comprend mieux, dès lors, que la bêtise soit le propre de l'homme : « L'adjectif, l'épithète, l'attribut “bête” ou “bestial” n'est jamais approprié à l'animal ou à la bête<sup>45</sup>. » Si le mot « bêtise » a quelque chose à voir dans la langue française avec le mot « bête », ce que signifie le mot ne pourrait s'appliquer que là où il y a illusion d'un « moi ». Plus loin dans le *Séminaire*, Derrida ramène encore cette idée du côté de la figure du philosophe dans un passage qui, sans que ce ne soit nommé, fait effectivement écho à « La fausse monnaie » : « Cela signifie aussi que “moi”, “je”, comme philosophe, théoricien ou non, risque toujours de devoir m'attribuer la bêtise dont je parle ou que, dogmatiquement, bêtement, je crois

---

<sup>42</sup> On notera ces deux passages tirés de *La Religion dans les limites de la simple raison*. D'abord au sujet de la liberté : « Se concevoir comme un être agissant librement et dégagé cependant de la loi qui lui est conforme (la loi morale) reviendrait à concevoir une cause agissant en dehors de toute loi (car la détermination suivant des lois naturelles ne joue plus du fait de la liberté) ; ce qui se contredit » (E. Kant, *La Religion dans les limites de la simple raison*, tr. fr. Jean Gibelin, Paris, Vrin, coll. « Bibliothèque des textes philosophiques, 2010 [1793], p.103). Et celui-ci sur le mal : « la malignité de la nature humaine ne doit pas, à vrai dire, s'appeler méchanceté si l'on prend ce mot au sens rigoureux ; c'est-à-dire comme intention (principe subjectif des maximes) d'admettre le mal, en tant que mal, comme motif dans sa maxime (car c'est là une intention diabolique), mais plutôt perversion du cœur » (*ibid.*, p. 105).

<sup>43</sup> J. Derrida, *Séminaire La bête et le souverain. Volume I (2001-2002)*, Michel Lisse, Marie-Louise Mallet et Ginette Michaud (éds), Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2008, p. 248.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 250. Derrida s'appuie sur cette phrase tirée de *Monsieur Teste* : « La bêtise n'est pas mon fort », qu'il commente longuement.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 104.

reconnaître chez les autres<sup>46</sup>. » Tout ceci a effectivement à voir avec un certain aveuglement du narrateur de « La fausse monnaie » dont il devient de plus en plus pressant de glisser quelques mots.

Pour revenir cependant sur le terrain kantien, ce à quoi ouvre ce texte de Baudelaire – nous pourrions dire *les* textes de Baudelaire –, c’est précisément à cet espace impossible du mal qui n’entre pas dans les « catégories » de Kant. Du reste, Derrida associait plus tôt dans son ouvrage une certaine attitude à l’égard du pauvre à une forme de perversité cruelle. Il était alors question du poème « Aumône » de Mallarmé : « L’agressivité sadique à l’égard du donataire, la *perversité menaçante* à l’endroit d’un mendiant soupçonné de spéculer, tout cela appartient déjà à une certaine tradition<sup>47</sup> » (*DT*, 80 ; nous soulignons).

C’est peut-être à cette tradition que pense le philosophe lorsqu’il insiste sur un passage de *Un Poète lyrique à l’apogée du capitalisme* où Benjamin proposait déjà de voir chez Baudelaire une « structure pulsionnelle » particulière. Celle-ci rendrait littéralement impossible l’écriture de romans policiers, croit Benjamin, parce qu’il serait incapable de s’identifier au détective. Derrida a en tête ce passage de « Le Flâneur » qu’il cite partiellement :

Le roman policier, dont l’intérêt réside dans une construction logique qui, en tant que telle, n’est pas indispensable à une histoire criminelle, apparaît en France pour la première fois avec les traductions des histoires de Poe [...]. Poe a été un des grands techniciens de la littérature moderne. [...] Ces genres [scientifique, cosmogonique, psychologique morbide] étaient pour lui les productions exactes d’une méthode à laquelle il fallait accorder, selon lui, une validité universelle. C’est sur ce point précis que Baudelaire se rangeait à ses côtés [...]. *Les Fleurs du Mal* comportent comme autant de *membra disjecta* trois [d]es éléments décisifs [du genre policier] : la victime et le lieu du crime (« Une martyre »), le meurtrier (« Le vin de l’assassin »), la masse (« Le crépuscule du soir »). Manque le quatrième élément qui permet à l’entendement de traverser cette atmosphère chargée d’émotions.

Derrida cite en effet la dernière partie de ce passage :

---

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 216.

<sup>47</sup> Derrida poursuit : « Nous tenterons de la reconnaître [cette tradition], et nous ne citons ici Mallarmé que pour esquisser cette remontée. C’est par exemple la tradition de *La fausse monnaie* et de “Assommons les pauvres” de Baudelaire, qui aura laissé des traces dans *La folie du jour* [de Maurice Blanchot] » (*DT*, 80).

Baudelaire n'a pas écrit de roman policier parce que sa structure pulsionnelle lui rendait impossible l'identification avec le détective. Le calcul, le moment de la construction, se trouvait chez lui du côté de l'asocial. Il fait partie intégrante de la cruauté. Baudelaire a été un trop bon lecteur de Sade pour pouvoir entrer en concurrence avec Poe<sup>48</sup>.

Tout ceci concourt à nous laisser entendre que, dans cette note de *Donner le temps* du moins, Derrida partage l'hypothèse d'un certain « sadisme » de Baudelaire. Il cite encore le poète lui-même dans ses notes sur *Les Liaisons dangereuses* où il « définit le satanisme par l'ingénuité [...] à moins que le “se faire ingénu” ou le “devenir ingénu” ne soit un supplément de simulacre diabolique ou l'excès de zèle d'une *perversité sans fond*<sup>49</sup> » (*DT*, 210-211 ; nous soulignons). Dans *De quoi demain...*, Derrida emploie même l'expression « cruauté perverse<sup>50</sup> » pour qualifier l'attitude de Baudelaire.

Ce long détour par Kant et par Benjamin – n'oublions pas que ce que nous venons de lire fait l'objet d'une note en bas de page – s'accorde avec ce qui, plus haut, est dit de la fin de « La fausse monnaie ». Nous avons déjà démontré que faire le mal, c'est *mal faire* le mal. Ce qui mérite le titre de « perversion bête », c'est bien le fait que l'autre personnage « n'a pas fait ce qu'il devait pour *savoir* qu'il était méchant, pour le faire savoir et pour se l'avouer » (*DT*, 213 ; Derrida souligne). L'ami est victime de son propre aveuglement. C'est ce que semble reprocher le narrateur à ce dernier. Voilà que la perversité de l'ami se retourne contre lui-même.

Et c'est ce procès qu'il faut lire, cette accusation qu'il faut entendre sous le mot de *bêtise* dès lors qu'elle est dite irréparable en tant que cause du mal, du « mal par bêtise ». La bêtise n'est pas un état, un caractère, une limite génétique, [...] c'est une certaine relation, un certain comportement à l'égard d'un pouvoir intellectuel ou plus généralement d'un pouvoir herméneutique qui est inscrit en nous par la nature comme un capital génétique donné à tous en partage à la naissance, une

---

<sup>48</sup> W. Benjamin, *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, tr. fr. Jean Lacoste, Paris, Petite bibliothèque Payot, coll. « Critique de la politique », 1974, p. 66-67.

<sup>49</sup> Voir *OC*, 2, 66-75.

<sup>50</sup> Voir le deuxième paragraphe de la note 1 : « Avec cette alliance de *cruauté perverse*, d'égarement parfois effroyablement antisémite, comme je l'ai rappelé dans *Donner le temps* [...] » (J. Derrida, *De quoi demain...*, *op. cit.*, p. 236 ; nous soulignons). Cette idée est explicitée dans le *Séminaire La peine de mort* (*op. cit.*, p. 186-192). Nous reviendrons en conclusion à cette idée qui n'est pas sans rapport avec une certaine méfiance de Derrida à l'égard du poète.

sorte de bon sens universel ou d'*ingenium* qui devrait toujours être disponible<sup>51</sup>.  
(*DT*, 213 ; Derrida souligne)

Du coup, cette accusation trahit peut-être, il nous reste à le montrer, l'aveuglement du narrateur lui-même. « C'est au moment de regarder l'ami dans les yeux, dans le blanc des yeux, que le narrateur voit, *croit* voir la vérité de ce que l'autre "avait voulu faire" » (*DT*, 206 ; Derrida souligne), remarque aussi Derrida qui met le doigt sur l'aveuglement du narrateur, c'est-à-dire l'*effet pervers* de son accusation. Nous traiterons de ce problème au chapitre suivant.

*Un dernier tour de vice.* Derrida fait faire à la question, et donc à la notion de perversité, rien moins qu'un « tour » de plus. Folie et perversion sont associées plus d'une fois dans le texte même de *Donner le temps*. On pense en premier lieu à cette idée folle de Derrida qui, avec la même logique que dans « La fausse monnaie », propose, dans la première partie de son livre, de voir le véritable don chez Mauss dans ce que nous pourrions nommer « l'épaisseur structurée de la narration ». Derrida fait explicitement remarquer que folie et perversion se dissocient difficilement de l'« événementialité » du don : « Avec toute la *perversion interne* ou la folie dont nous parlons, le don, n'est-ce pas d'abord *l'Essai sur le don* [comme performance textuelle ou poétique], justement dans la mesure où il serait incapable de parler adéquatement du don qui est son thème ? » (*DT*, 79 ; nous soulignons) De manière moins explicite mais plus « retorse » encore, l'idée de perversion se voit aussi rapprochée de ce que Derrida appelle ailleurs la « folie du cercle économique » (*DT*, 54). Ce qu'il entend par cette expression<sup>52</sup> est l'inévitable reconstitution du calcul par la logique rationnelle. Le *cercle* ou la *raison* économique, si on veut dire la chose autrement, c'est justement de « reconstituer » le calcul à partir même

---

<sup>51</sup> Geoffrey Bennington, dans le chapitre sur la littérature dans *Jacques Derrida*, précisait qu'« une écriture apparemment tout absorbée par elle-même peut néanmoins mieux ouvrir à la singularité de la chose et à la venue de l'autre que toutes les écritures apparemment plus sérieuses et référentielles qui voudraient parfois condamner Derrida au nom de l'éthique et du politique. Comme littérature, éthique et politique sont les lieux par excellence où l'on se mesure avec la bêtise (qui est toujours en quelque sorte le fait de la philosophie [...]), y compris avec sa propre bêtise inévitable » (G. Bennington, *Jacques Derrida*, avec Jacques Derrida, Paris, Le Seuil, coll. « Les contemporains », 1991, p. 175).

<sup>52</sup> Cette expression « folie du cercle économique » s'apparente au sous-titre du chapitre 2 : « Folie de la raison économique ».

de ce qui n'est pas calculable, c'est-à-dire imprévisible<sup>53</sup>. Dans un passage à ce sujet, Derrida s'empêche de conclure, lui-même équivoque, alors qu'il met le doigt sur ce que nous pourrions appeler la *folie de la folie* ou son aspect particulièrement « retors ».

La folie, elle-même perverse, se retourne *sur*, *sous* ou *contre* elle-même. Si bien que nous ne savons plus en définitive si ce qui est fou (lire ce qui est *pervers*), c'est le renversement perpétuel, à savoir le cercle *vicieux* de l'échange par exemple, ou la sortie de ce même cercle : l'événement, la rupture ou l'*impossible* proprement dits. Derrida explique en ces termes la « folie du cercle économique » :

Liée au *double bind* (double ligature, double stricture, double obligation de lier et de délier absolument, donc d'absoudre et de pardonner en donnant), cette folie est d'autant plus affolée, affolante, qu'elle assiège la raison sur ses deux bords, si on peut dire, du dedans et du dehors. Elle est à la fois la raison et la déraison. Car elle manifeste aussi cette folie du *logos* rationnel même, cette folie du cercle économique dont le calcul se reconstitue sans cesse, logiquement, rationnellement, annulant l'excès qui lui-même, nous le soulignons en concluant, entraîne le cercle, le fait tourner sans fin, lui donne son mouvement, un mouvement que *le cercle et l'anneau ne peuvent jamais comprendre ni annuler*. D'où la difficulté à savoir de qui et de quoi l'on parle. La folie, est-ce la circulation économique annulant le don dans l'équivalence ? ou bien l'excès, la dépense ou la destruction ? (*DT*, 54-55 ; nous soulignons)

Il s'agit peut-être ici de l'idée la plus déterminante pour notre étude. Ni simple circularité ou tourbillonnement, ni même simple déchirure, rupture ou transgression, la perversité pourrait se concevoir ni comme l'*un* ni comme l'*autre* – ni l'un ni l'autre –, mais à la fois *l'un et l'autre*. Nous pourrions dire au sujet de la folie de la perversité, comme le disait Derrida de la « folie du don », qu'elle est avant tout la dissémination du sens « perversité » : « Toutes ces questions concernent une certaine folie du don, qui est d'abord la folie ou la dissémination du sens “don”. Chercher l'unité de ce sens, ce serait, pour citer le narrateur de *La fausse monnaie*, “chercher midi à quatorze heures<sup>54</sup>” » (*DT*,

---

<sup>53</sup> À coup sûr la plus grande force de perversion d'un système basé sur la raison économique.

<sup>54</sup> Ce passage suit d'ailleurs un rappel du travail effectué dans *Parages* au sujet des logiques afférentes de la folie et du récit autour de *La Folie du jour* de Maurice Blanchot. Voir « 3. La folie du titre » (*Pa*, 232-246). Le texte sur Blanchot s'inscrit dans une conférence nommée « Titre à préciser » où il occupe la place de choix d'un triptyque consacré aussi à Baudelaire (« 1. La fausse monnaie ») et à Ponge (« 2. Le pré »). Nous reviendrons sur la partie qui concerne Baudelaire au chapitre 3. Par ailleurs, Derrida revient sur *La Folie du jour* dans « La loi du genre » publié aussi dans *Parages* (voir notamment p. 266-287).

77). La perversité peut donc se concevoir, avec Derrida, comme ce qui fait trembler un autre code, celui de l'impossible. Érigé en véritable loi, l'impossible est peut-être ici ce qui doit être permuté, basculé, déchiré. Et si nous pouvions renverser la tutelle de l'impossible ? Entre impossible, possible, probable et impensable, calcul et coup de dés, toutes les places sont échangées et cette « substitution générale<sup>55</sup> » n'est envisageable, bien sûr, que dans le récit. Dès qu'il y a substitution, des places ou des rôles, interchangeabilité ou « pervertibilité », indécision ou indécidable, il y a, pourrions-nous dire, la *littérature*.

---

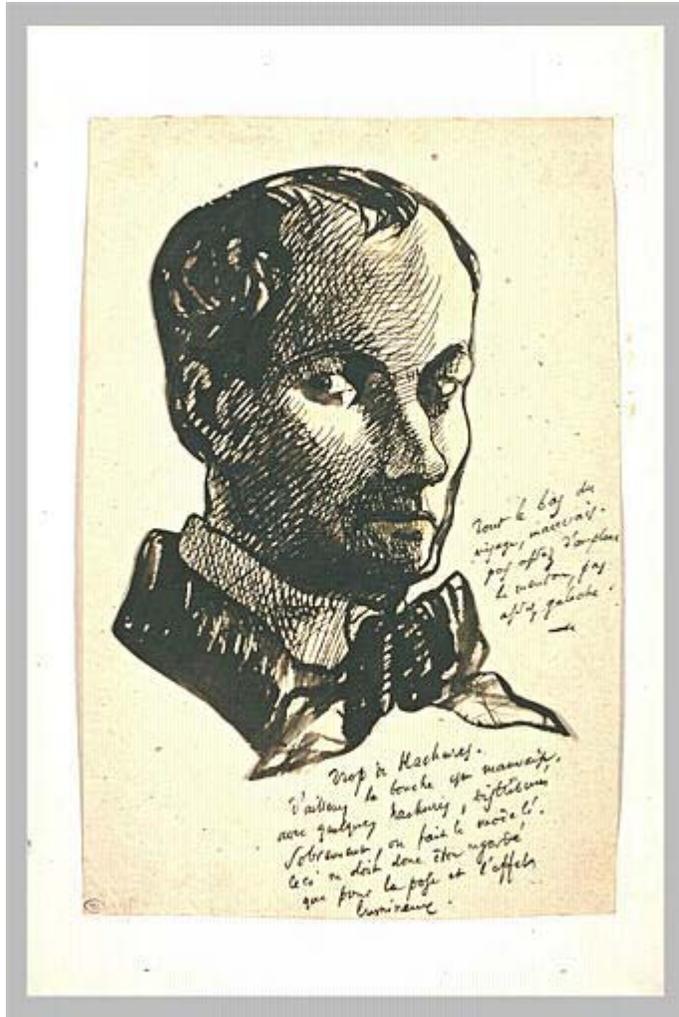
<sup>55</sup> Avec cette expression, nous faisons écho au texte « Mais qu'est-ce donc qui arrive, d'un coup, à une langue d'arrivée ? », déjà cité ici même (*supra*, p. 29 et 64) et bien sûr à « Monstre d'innocence : l'infinie pervertibilité de la littérature » de Ginette Michaud, dans *Battements, op. cit.* L'idée est bien présente aussi dans *Donner le temps*, voir notamment : « Nous le vérifierons plus d'une fois, toutes les places peuvent et doivent s'échanger » (*DT*, 181) ; « dès lors, nous l'annonçons à l'instant, toutes les places commencent à s'échanger » (*DT*, 182) ; « toutes les places pouvant à l'infini s'y échanger, dans une circulation sans fin » (*DT*, 191). Nous réservons pour la conclusion un autre commentaire de l'idée de « substitution générale ».



### **CHAPITRE 3**

---

UNE AUTRE « HISTOIRE DE L'ŒIL » : REGARDS CROISÉS ET  
REGARDS MANQUÉS



## Entre deux traits : *ekphrasis*

*J'aurais pu faire un dessin qui dit Baudelaire me voyant m'aveugler. Derrida a-t-il vu ce qui est juste là, à côté de ses mots ? Dans la marge des mots se joue le drame de Mémoires d'aveugle. Aucune mention de l'autoportrait de Baudelaire dans le texte de Derrida. En fait, le dessin n'était pas de l'exposition. La figure 18 – le portrait de Baudelaire – ne figure pas dans la liste des reproductions qui clôt le catalogue. Là, en page 52, le dessin vient compléter le texte au double sens de surenchère et de superflu, mais aussi de béquille. Nous ne reviendrons pas sur la logique du supplément. À moins que nous ne fassions que cela depuis le début ? Là, Baudelaire nous scrute du regard, d'un regard sévère et d'un regard pervers. « Le singulier aspect de cette solitude/ Et d'un grand portrait langoureux,/ Aux yeux provocateurs comme son attitude,/ Révèle un amour ténébreux. » Sommes-nous en train de voir ou de regarder ? Sommes-nous vus ou voyant ? Sommes-nous vus en train de regarder – de lire – ou regardons-nous les yeux vus du poète, médiatisés – voire différés – par le papier, le miroir et les années ? Étrange spectacle du modèle que je me dessine par ses yeux. Le portrait fait 31,5 par 24 cm, reproduit dans le catalogue, on le dirait là entre nos mains, mais non, il est ailleurs, avec ces faux et ses faux. L'est-il encore ? Dessiné avec sérieux, vers 1860, au moins deux autres portraits de la même époque et d'autres que l'on retrouve, encore (encore plus sanguins), similaires, mais dont on a dit qu'ils étaient postérieurs, attestent d'un désir de perfection. Baudelaire voulait-il faire son autoportrait pour remplacer le frontispice rejeté de la seconde édition des Fleurs du mal ? Il emporte avec lui son secret sur lequel les experts ne se prononcent qu'au conditionnel. L'autoportrait s'endort les yeux ouverts, quelque part au Louvre. Derrida avait-il ce portrait sous les yeux, c'est-à-dire au moins en tête, lorsqu'il a écrit ses Mémoires d'aveugle ? Le cadre et le portrait. « Comme un beau cadre ajoute à la peinture. » Regarder l'autre me regarder l'autre se regarder. Juste là, à côté des mots, quelque chose de Baudelaire et puis non. Quelque chose d'une mémoire à dire ou à voir, à mettre en œuvre. Entre deux traits d'un autoportrait de*

*Baudelaire et quelques hachures. Un monde de différence. Effacez cette ligne et déjà ce n'est plus. Baudelaire. Ce portrait l'a-t-il seulement déjà été et comment ? Qui de Baudelaire ou de la copie ? Baudelaire se faux-monnoyant. « Et tout semblait lui servir de bordure. » Entre deux lignes un vouloir-voir. « Tout le bas du visage, mauvais », dit à l'autoportraitiste le poète-ou-bien-est-ce-le-critique, « pas assez d'ampleur. Le menton, pas assez galoche. » Ici le vu et le vouloir-voir. Portrait triste. Pardon de vouloir-voir. La main qui écrit, l'écriture prothèse des yeux et du trait. Plume sur plume. Deux infirmes en dialogue. À moins qu'ils ne soient en duel, à moins qu'ils ne soient deux infirmités ? À moins qu'ils ne soient trois. 2 + n infirmités en polylogue agonistique. « Trop de hachures. » Trop de surenchère. Et ces hachures. Comme des bandes doubles à l'infini. Biffures et ratures en différé. Entre deux traits. Doubles dédoublés et ramifiés. Interruption et irruption. Circulation. Le mal en dessein. Traits parallèles et croisés. Uniques. À n'en plus finir. Traces et tissage, texte. Rayures aveugles. Insues, mais vues à son invu. Insinuées. L'ombre et la profondeur hachurées d'une différence. « Hachez-la en nombreux fragments, et vous verrez que chacun peut exister à part. » Deux lignes et deux mentons – en différé et en différence – archivés à la trace dès le trait. Et la trace, encore, d'un vouloir-dire qui nous revient par les yeux. L'écriture sur le dessin. Une petite victoire pour l'autre frère. « Que reste-t-il ? C'est affreux, ô mon âme !/ Rien qu'un dessin fort pâle, aux trois crayons,/ Qui, comme moi, meurt dans la solitude,/ Et que le Temps, injurieux vieillard,/ Chaque jour frotte avec son aile rude.../ Noir assassin de la Vie et de l'Art,/ Tu ne tueras jamais dans ma mémoire/ Celle qui fut mon plaisir et ma gloire ! » Le tout doit-il être lu ou vu ? Qui ou quoi, de l'artiste, du poète ou du philosophe, doit-on suivre en aveugle l'aveuglement ? Point de fuite. « Ceci ne doit donc être regardé que pour la pose et l'effet lumineux », dit le poète insatisfait. Personne ne l'écoute et ne l'écouterà jamais. L'artiste, lui, a déjà corrigé d'une ligne supplémentaire le menton mauvais. Rien n'est dit de l'oreille qui se perd, du nez tendu ou de la fleur en boucle incertaine et flottante, sur laquelle repose la tête dessinée. Ce nœud sanguin et circulaire.*

*Cette sanguine retorse et impulsive. Où tout pourrait se jouer. Le jeu au moins. Le jeu mouvant d'un nœud coulant à jamais renversé où tous les fils, les rayures et les hachures ont maille à partir. On ne saurait (les) lire. Qu'est-ce là sous l'œil droit, une ombre ou une larme, l'ombre d'une larme ? « Des larmes qui voient... » Dernier épisode en date, le portrait ou sa copie figure en page 52, mais selon quelle autorité ? Dans l'espacement de ces deux lignes et entre les pages des mémoires – d'ailleurs presque au centre –, le portrait rejoue quelque chose de ce qui s'est annoncé là, juste à côté. Le dessin sur l'écriture. Il accompagne en supplément ce texte pour lequel il n'était pas destiné. Pour lequel il n'était pas dessiné. Lui-même accompagné d'un texte à la main aveugle tracé. « Fatalité de l'autoportrait. » Écrire et voir, la certitude de ne rien toucher et la pointe qui le pointe. J'aurais dû faire un dessin qui dit Baudelaire me voyant m'aveugler. D'ailleurs, la bouche est mauvaise, on ne sait pas – on ne saura jamais – si elle rit, et de qui.*

*Reste, maintenant à continuer de s'aveugler<sup>1</sup>.*

---

<sup>1</sup> Voir l'autoportrait de Baudelaire (*supra*, p. 112) ; source et références en Annexe 3. Au moment d'écrire ce mémoire, *Le Figaro* annonça, en avril 2013, la découverte d'un autoportrait similaire, en couleur et avec moustache, dans les archives du sculpteur Adolphe-Victor Geoffroy-Dechaume, un ami de Baudelaire. On peut lire cette description et voir une reproduction sur le site du *Magazine littéraire* : « Le portrait au crayon et au lavis, entouré de petits portraits et d'un chien, [a le] le style du poète, sa "patte", le même cadrage, les hachures, la pose de la tête, le regard et le nœud de cravate [sanguine] des autoportraits à l'encre de chine de Baudelaire exposés aujourd'hui au musée d'Orsay et à l'Institut de France. Seules différences : l'homme est jeune, les traits sont moins durs, l'expression un peu plus douce, et surtout il porte une moustache » [En ligne : < <http://www.magazine-litteraire.com/actualite/breve/decouverte-autoportrait-baudelaire-18-04-2013-63319> > ; consulté le 21 avril 2013].



## UNE AUTRE « HISTOIRE DE L'ŒIL » : REGARDS CROISÉS ET REGARDS MANQUÉS

Sous les flots du tabac qui masque le plafond,  
– J'ai partout feuilleté le mystère profond  
De ce livre si cher aux âmes engourdis  
Que leur destin marqua des mêmes maladies,  
Et devant le miroir j'ai perfectionné  
L'art cruel qu'un démon, en naissant, m'a donné,  
– De la douleur pour faire une volupté vraie, –  
D'ensanglanter un mal et de gratter sa plaie.

Poète, est-ce une injure ou bien un compliment ?  
Car je suis vis-à-vis de vous comme un amant  
En face du fantôme, au geste plein d'amorces,  
Dont la main et dont l'œil ont pour pomper les forces,  
Des charmes inconnus. – Tous les êtres aimés  
Sont des vases de fiel qu'on boit, les yeux fermés,  
Et le cœur transpercé, que la douleur allèche,  
Expire chaque jour en bénissant sa flèche.  
– Charles Baudelaire, « [À Sainte-Beuve] »<sup>2</sup>.

— Des larmes qui voient... Vous croyez ?  
— Je ne sais pas, il faut croire. (...)  
– Jacques Derrida, *Mémoires d'aveugle*.

Nous avons réservé, pour ce troisième chapitre, l'étude d'un autre texte que Jacques Derrida consacre en partie à Baudelaire. Cet itinéraire pourrait encore sembler de l'ordre du détour, mais il est au contraire absolument nécessaire. Il nous permettra d'abord d'élargir notre corpus et de vérifier si ce que nous avons dit jusqu'à présent de la

---

<sup>2</sup> Ce poème de jeunesse fut publié pour la première fois en 1886 et a probablement été rédigé entre 1844 et 1845 (voir les notes de Claude Pichois, *OC*, 1, 1238).

perversité s'applique ou se module dans d'autres textes de Baudelaire et de Derrida. Cet *égarement* ou cette *flânerie apparente* nous donnera en outre l'occasion de clarifier certains passages de *Donner le temps*, laissés en suspens et auxquels nous reviendrons.

### **3.1 AUTOUR D'UN AUTO PORTRAIT DE BAUDELAIRE**

---

#### **3.1.1 Retour sur les *Mémoires d'aveugle***

L'exposition pour laquelle a été écrit le catalogue *Mémoires d'aveugle* (1990) précède de peu l'écriture de *Donner le temps* (1991) et démontre un intérêt tout aussi important de la part de Derrida pour l'œuvre de Charles Baudelaire. Revenant sur l'exposition dans une conférence qui lui succède, Derrida laissait entendre qu'« il y a de très beaux textes de Baudelaire sur le dessin et la mémoire, textes [qu'il] cite [dans *Mémoires d'aveugle*]<sup>3</sup> ». C'est toutefois la question de l'art qui intéresse Derrida dans ce livre sur l'aveuglement et le dessin ou, plus précisément, sur l'aveuglement comme condition du dessin. *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines* a été écrit à l'invitation du Louvre dans le cadre de la série d'expositions « Parti pris<sup>4</sup> ». La collection de dessins présentés – soixante-et-onze dans le catalogue contre quarante-quatre dans l'exposition – montre essentiellement des dessins d'aveugles et des autoportraits. Éliane Escoubas, dans l'article « Derrida et la vérité du dessin : une autre révolution copernicienne ? », rappelle en quoi la question de l'autoportrait est importante dans le contexte d'une exposition sur l'aveuglement et la vision : « de toute évidence, un

---

<sup>3</sup> J. Derrida, *À dessein, le dessin*, suivi de G. Michaud, *Derrida, à l'improviste*, Le Havre, Franciscopolis éditions, 2013, p. 35. Il s'agit d'une conférence donnée par Jacques Derrida sur *Mémoires d'aveugle* en mai 1991 (première publication en 2013). Nous devons à plusieurs circonstances l'existence de ce chapitre. Parmi elles, il faut souligner les travaux récents de Ginette Michaud sur la question de l'art chez Jacques Derrida qui nous ont beaucoup inspiré. Nous pensons surtout à la postface « Derrida, à l'improviste » de *À dessein, le dessin*, ainsi qu'au séminaire « Esthétique : La question des arts dans les œuvres de Jacques Derrida, Hélène Cixous et Jean-Luc Nancy » (Université de Montréal, 2012) auquel nous avons eu le plaisir de participer.

<sup>4</sup> Derrida est d'ailleurs le premier à se prêter à l'exercice, en octobre 1990, qui consiste selon les conservateurs Françoise Viatte et Régis Michel à « confier le choix d'un propos et des dessins qui le justifient, pris pour l'essentiel dans les collections du Louvre, à une personnalité notoire pour son aptitude au discours critique, si divers en soient les modes » (*MA*, 7). Plusieurs auront vu dans ce texte des liens avec l'œuvre de Derrida qui est en train de s'écrire : notamment avec « Circonfession » dont l'écriture est contemporaine de celle du manuscrit de *Mémoires d'aveugle* (Ginette Michaud), avec *La Voix et le phénomène* dont le texte serait une illustration (Éliane Escoubas) ou encore avec *Foi et savoir* dont il serait la préfiguration (Michael Naas). Nous tenterons nous-même d'en situer le rapport avec *Donner le temps*.

autoportraitiste, quand il se dessine, ne se voit pas ; l'autoportrait est le paradigme même de ce moment où le dessinateur est aveugle<sup>5</sup> ». Nous reviendrons bientôt sur cette idée.

Derrida se livre dans ce texte court, mais non moins serré, à une déconstruction de la question optique et de l'autorité du regard. L'idée qui y est soumise d'entrée de jeu est que l'aveugle fait preuve d'une certaine distance critique par rapport à cette autorité du regard qui aura marqué toute l'histoire de la métaphysique. L'aveugle a cette particularité que, sur le plan de la vision, il ne cède pas à l'*immédiatement présent* de la vision. Il est, en quelque sorte, celui qui « voit » l'absent ou qui, à tout de moins, ne voit pas *au présent*. Il est celui qui voit *en différé*. Le tout s'articule sur la toile de fond d'un ébranlement de deux ordres de discours, comme souvent chez Derrida, à savoir ceux du *voir* et du *dire* (dessin et écriture). Ce que nous rappelle l'épisode à première vue énigmatique du frère aîné<sup>6</sup>. Derrida avait déjà abordé la question dans *La Vérité en peinture* :

en se demandant ce que *veut dire* « art » on soumet la marque « art » à un régime d'interprétation très déterminé, survenu dans l'histoire : il consiste, en sa *tautologie* sans réserve, à interroger le vouloir-dire de toute œuvre dite d'art, même si sa forme n'est pas le dire. On se demande ainsi ce que veut dire une œuvre plastique ou musicale en soumettant toutes les productions à l'autorité de la parole et des arts « discursifs »<sup>7</sup>.

L'ordre du *voir* et celui du *dire* sont certes deux ordres irréductibles de discours, mais ceci ne veut pas dire qu'ils ne doivent pas ou ne peuvent pas être pensés ensemble. Rapportant les mots de Derrida (inédits), Ginette Michaud explique comment cela est possible :

les deux ordres du « voir » et du « dire » sont « absolument hétérogènes » l'un à l'autre. [...] en raison et peut-être même grâce à cette fondamentale disparité entre le visible et le dicible, ces « Deux ordres d'expériences qui n'ont rien à voir l'une

---

<sup>5</sup> Éliane Escoubas, « Derrida et la vérité du dessin : une autre révolution copernicienne ? », *Revue de Métaphysique et de Morale*, vol. 53, n° 1, 2007, p. 48.

<sup>6</sup> Derrida confesse sa « jalousie blessée devant un frère aîné dont [il] admirai[t], comme tout l'entourage, le talent de dessinateur – et l'œil » (*MA*, 43). L'auteur de *De la grammatologie* avoue un peu plus loin que cela n'est pas sans rapport avec sa *vocation* de philosophe : « comme si, à la place du dessin, auquel l'aveugle en [lui] renonça pour la vie, [il] étai[t] appelé par un autre trait, cette graphie de mots invisibles, cet accord du temps et de la voix qu'on appelle verbe – ou écriture » (*idem*).

<sup>7</sup> Jacques Derrida, *La Vérité en peinture*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1990 [1978], p. 26 ; Derrida souligne. Ce passage est aussi cité par Ruth Robbins et Julian Wolfreys dans « *In the Wake of...: Baudelaire, Valéry, Derrida* », dans *The French Connections of Jacques Derrida, op. cit.*, p. 24-25.

avec l'autre » sont néanmoins « indissociables » : le dessin « est au-delà du discours, il interrompt le discours et il provoque [...] le discours<sup>8</sup>.

Le recours à la figure centrale de Baudelaire – un poète – témoigne de ce désir de penser les deux ordres ensemble. Déjà chez Baudelaire, dont nous savons qu'il s'est fait connaître d'abord comme critique d'art, le voir et le dire s'entremêlent en connaissance de cause.

Ce sont les passages de *Mémoires d'aveugle* qui concernent Baudelaire qui nous intéressent plus particulièrement. Un premier se trouve en plein cœur du livre. Auparavant, Derrida avait déjà évoqué « Les aveugles » de Baudelaire au sujet du dessin *Della scoltura si, della pittura no*<sup>9</sup> de l'école du Guerchin. L'appel au poème est alors fait entre parenthèses, seuls trois vers sont rapportés : « (“Je dis : Que cherchent-ils au Ciel, tous ces aveugles ?”, ultime question pour *Les aveugles* “vaguement ridicules ; Terribles, singuliers comme les somnambules ;” de Baudelaire) » (MA, 47). Puis, la référence au poème revient une seconde fois, beaucoup plus loin, toujours entre parenthèses, et cette fois au sujet de la figure de Samson :

Celui-ci perd tous les attributs ou tous les substituts phalliques, les cheveux puis les yeux, après que la ruse de Dalila eut trompé sa vigilance pour le livrer à une sorte de sacrifice, un sacrifice physique. Il n'est pas seulement figure de la castration, figure-castration, il devient lui-même de pied en cap, un peu comme tous les aveugles, les borgnes ou les Cyclopes, une image phalloïde, un sexe dévoilé, vaguement obscène et inquiétant (« *Que cherchent-ils au ciel, tous ces aveugles ?* »), tendu vers le lieu invisible et menaçant de son désir, dans un mouvement énergique, déterminé mais incontrôlable, tout en puissance, potentiellement violent, tâtonnant et sûr à la fois, entre l'érection et la chute, d'autant plus charnel, voire animal, que la vue ne le garde pas, notamment des gestes impudiques. (MA, 109 ; nous soulignons)

---

<sup>8</sup> G. Michaud, « Derrida, à l'improviste », dans J. Derrida, *À dessein, le dessin, op. cit.*, p. 59. Les citations sont tirées d'une discussion suivant l'intervention de Derrida et qui n'a pas été transcrite dans *À dessein, le dessin*.

<sup>9</sup> Voir la reproduction du dessin de l'école du Guerchin en Annexe 4. Notons qu'il s'agit du dessin d'un mendiant et que Derrida, s'il n'en fait pas explicitement mention dans *Mémoires d'aveugle*, voit chez Baudelaire un lien fort entre la figure du mendiant et une *économie du regard* dans *Donner le temps*. Nous aborderons cette question plus loin autour des dernières pages de *Donner le temps* et du triptyque de poèmes qui mettent en scène le pauvre et le regard : « Assommons les pauvres ! », « Le Joujou du pauvre » et « Les yeux des pauvres ». Voir *infra*, p. 141-145.

Derrida a recours à Baudelaire et plus précisément au chapitre « L'art mnémonique » du *Peintre de la vie moderne* pour répondre, dans un premier temps, à la question « Comment démontrer que le dessinateur est aveugle ou plutôt qu'à dessiner il ne voit pas ? » (MA, 47) L'essai de Baudelaire intervient en effet au début d'une longue démonstration sur les « espèces d'impouvoir » (MA, 48) de l'œil. Ces *aspects*<sup>10</sup> sont au nombre de trois : *l'aperspective de l'acte graphique* (MA, 49-57), *l'inapparence différentielle du trait* (58-60) et *la rhétorique du trait* (MA, 60-75). Nous n'avons pas le temps ni l'espace ici pour rendre dans son ensemble l'exposé de Derrida, le tout ne serait par ailleurs pas vraiment pertinent pour notre propos. Revoyons néanmoins pourquoi, chez Derrida comme chez Baudelaire, le dessin est affaire de mémoire.

### 3.1.2 Aperspective de l'acte graphique

« Il faut que le trait procède dans la nuit » (MA, 50), précise Derrida en parlant de *l'aperspective de l'acte graphique*. Au moment du dessin, l'inscription de la pointe du crayon est invisible. « L'inscription de l'inscriptible ne se voit pas » (MA, 50) : impossible à l'œil de voir ce que trace le crayon au moment où il le trace. L'œil ne voit, à proprement parler, que la trace, à savoir ce qui vient *avant* ou ce qui vient *après* l'inscription, mais jamais ce qui advient au moment où « ça » advient. Ce qui advient dès lors, dans ou par le dessin, serait tout sauf mimétique. Pour reprendre les mots d'Éliane Escoubas : « à l'instant où la pointe de son crayon ou de sa plume touche la toile ou le papier, [l'artiste] ne voit pas le point sur lequel sa pointe pointe, il est aveugle à ce point<sup>11</sup> ». Au-delà même d'un simple rapport mimétique, il y a quelque chose d'une hétérogénéité irréductible et irréconciliable entre le *modèle* et « son » *image* qui entraîne le constat que fait Derrida : « le trait procède dans la nuit<sup>12</sup> » (MA, 50).

---

<sup>10</sup> Derrida insiste sur ce mot qui « voue l'expérience du regard (*aspicere*) à l'aveuglement. *Aspectus*, c'est à la fois le regard, la vue et ce qui se donne à voir » (MA, 48).

<sup>11</sup> É. Escoubas, « Derrida et la vérité du dessin : une autre révolution copernicienne ? », *Revue de Métaphysique et de Morale*, loc. cit., p. 52.

<sup>12</sup> Ginette Michaud observe que « Tout comme le rapport au voir qui ne peut être pensé chez [Derrida] que depuis la nuit et l'aveuglement, le rapport au mot, au dire, ne peut lui aussi être pensé que depuis l'aveuglement (on ne voit pas les mots) » (G. Michaud, « Derrida, à l'improviste », dans J. Derrida, *À dessein, le dessin*, op. cit., p. 61).

De surcroît, cette invisibilité pourrait bien être la condition de possibilité du dessin. Le dessin, pour prétendre à ce titre, doit s'affranchir du modèle dont il n'est plus seulement que la simple image. Ce qui advient dès lors, dans ou par le dessin, serait tout sauf mimétique :

Mon hypothèse, rappelez-vous que nous sommes toujours dans la logique de l'hypothèse, c'est que le dessinateur se voit toujours en proie à ceci, chaque fois universel et singulier, qu'il faudrait appeler *l'invu*, comme on dit l'insu. Il se le rappelle, il est appelé, fasciné ou rappelé par lui. Mémoire ou non, et l'oubli comme mémoire, en mémoire et sans mémoire. (*MA*, 50 ; Derrida souligne)

Le dessin, qui a en ce sens quelque chose à voir avec la perversité et l'événement derridien, est donc comme le don un calcul incalculé. Il faut que le dessinateur voie venir le dessin pour que le dessin advienne, mais ce qui advient ne sera jamais tout à fait ce qu'il aura voulu qu'il advienne. Tout ceci, nous le trouvons déjà ou à peu près chez Baudelaire. Derrida le souligne lui-même en insistant et en citant de longs passages du célèbre essai du poète. Il reconnaît en ce sens qu'« [i]l faudrait citer ici tout *L'art mnémonique* » (*MA*, 51). De ce texte fondateur et maintenant incontournable, où Baudelaire affirme que « tous les bons et vrais dessinateurs dessinent d'après l'image écrite dans leur cerveau, et non d'après la nature » (*OC*, 2, 698), Derrida s'intéresse à l'idée d'une mémoire qui joue un rôle de « matrice *naturellement sacrificielle* » (*MA*, 51). Commentant un livre de Paul de Man au titre évocateur, *Blindness and Insight*, Derrida remarque ailleurs que l'auteur rapproche deux conceptions de la modernité, celle de Nietzsche et celle de Baudelaire en fonction d'une même conception du rôle de la mémoire. Il s'agit pour De Man de montrer, analyse Derrida, que la *mémoire d'un présent* est « cette mémoire [...] qui rappelle [le présent] à sa présence même, c'est-à-dire à sa différence<sup>13</sup> » et que c'est ce qui est en jeu dans *Le Peintre de la vie moderne*. Pour Baudelaire, l'art commence là où la mémoire trie sur le volet le visible. D'ailleurs, le *duel* évoqué dans l'essai de Baudelaire, « entre la volonté de tout voir [...] et la faculté de la

---

<sup>13</sup> J. Derrida, *Mémoires – Pour Paul de Man*, *op. cit.*, p. 73-74. Derrida ajoute : « sa différence : à la différence qui le singularise en le distinguant de l'autre présent *et* à cette tout autre différence qui rapporte un présent à la présence même » (*idem* ; Derrida souligne).

mémoire », n'est pas sans rappeler le rêve « de vieux et d'yeux » (*MA*, 97) que Derrida raconte plus haut dans son texte<sup>14</sup>.

La *méthode* de Constantin Guys, telle que la présente Baudelaire, conjoint à la mémoire un « feu, une ivresse de crayon, de pinceau, ressemblant presque à une fureur » (*OC*, 2, 699). Cette « fureur » est essentielle, croit Baudelaire, parce qu'elle prend le relais de la mémoire et s'approprie ainsi quelque chose de l'instant. « [Q]u'importe l'éternité de la damnation à qui a trouvé dans une seconde l'infini de la jouissance » (*OC*, 1, 287), disait le narrateur du « Mauvais Vitrier ». Derrida reprend alors à son compte la proposition de Baudelaire voulant que le crayon s'emballe de peur de « laisser échapper le fantôme avant la synthèse<sup>15</sup> » (*OC*, 2, 699). Au sujet de ce même « fantôme » et de ce

---

<sup>14</sup> « Cette nuit-là, le 16 juillet de l'année dernière, sans allumer, à peine éveillé, passif encore, mais attentif à ne pas chasser un rêve interrompu, j'avais cherché le crayon puis le cahier d'une main tâtonnante, près du lit. Au réveil je déchiffrai ceci, entre autres choses : "... duel de ces aveugles aux prises l'un avec l'autre, l'un des vieillards se détournant pour s'en prendre à moi, pour prendre à partie le pauvre passant que je suis, il me harcèle, me fait chanter, puis je tombe avec lui par terre, il me ressaisit avec une telle agilité que je finis par le soupçonner de voir au moins d'un œil entrouvert et fixe, comme un cyclope (un être borgne ou louche, je ne sais plus), il me retient toujours en jouant d'une prise après l'autre et finit par user de l'arme devant laquelle je suis sans défense, une menace contre mes fils..." » (*MA*, 23). À ce sujet, voir notamment le même rêve raconté dans « Circonfession » (J. Derrida, « Circonfession », dans *Jacques Derrida*, avec Geoffrey Bennington, Paris, Le Seuil, coll. « Les Contemporains », 2008 [1991], p. 61-62) et le texte d'Éliane Escoubas, mais aussi « Assommons les pauvres ! » de Baudelaire dont l'intrigue repose sur un duel qui rappelle aussi en plusieurs points ce rêve. Derrida dira explicitement qu'il ne veut pas faire une interprétation immédiate de ce rêve, mais que celui-ci « organise » à coup sûr tout le texte. On peut se demander s'il n'en serait pas la source. Dans « Derrida, à l'improviste », Ginette Michaud défend le projet derridien, alléguant que « [Derrida] revient longuement dans la conférence [*À dessin, le dessin*] sur ces aspects autobiographiques qui ne doivent pas être réduits à des anecdotes ou à de simples "circonstances empirico-biographiques" [comme le fait Éliane Escoubas, *loc. cit.*, p. 48] » (G. Michaud, « Derrida, à l'improviste », dans J. Derrida, *À dessein, le dessin, op. cit.*, p. 57-58). Prenant appui sur « Circonfession », Michaud fait l'hypothèse que ces « anecdotes » transforment *Mémoires d'aveugle* en un véritable tableau : « *Mémoires d'aveugle* est bien autre chose qu'un simple catalogue d'exposition : c'est un livre qui dessine – projette, laisse se profiler, prendre tournure – plusieurs lignes de force de la réflexion de Derrida, et tout particulièrement quant à l'œuvre d'art et à sa manière singulière de s'y exposer » (*ibid.*, p. 59).

<sup>15</sup> Nous croyons qu'il serait important de répéter ici ce passage du *Peintre de la vie moderne* que du reste Jacques Derrida cite lui-même intégralement : « Ainsi, dans l'exécution de M. G. se montrent deux choses : l'une, une contention de mémoire résurrectionniste, évocatrice, une mémoire qui dit à chaque chose : "Lazare, lève-toi !" ; l'autre, un feu, une ivresse de crayon, de pinceau, ressemblant presque à une fureur. C'est la peur de n'aller pas assez vite, de laisser échapper le fantôme avant que la synthèse n'en soit extraite et saisie ; c'est cette terrible peur qui possède tous les grands artistes et qui leur fait désirer si ardemment de s'approprier tous les moyens d'expression, pour que jamais les ordres de l'esprit ne soient altérés par les hésitations de la main ; pour que finalement l'exécution, l'exécution idéale, devienne aussi inconsciente, aussi coulante que l'est la digestion pour le cerveau de l'homme bien portant qui a dîné. » (*OC*, 2, 699 ; cité dans *MA*, 53.) Une analyse de ce passage par Paul de Man est aussi citée par Derrida dans *Mémoires – Pour Paul de Man* (*op. cit.*, p. 75-76).

même passage de « L'Art mnémonique », Derrida commente en ces termes dans *Mémoires – Pour Paul de Man* :

Un fantôme passe toujours très vite, à la vitesse infinie d'une apparition furtive, dans un instant sans durée [« dans une seconde l'infini de la jouissance ? » N. C.], présence sans présent d'un présent qui seulement *revient*. Le revenant, le survivant paraît selon la figure ou la fiction mais son apparition n'est pas rien, ce n'est pas une apparence<sup>16</sup>.

Dans ce texte de Baudelaire, le fantôme est une figure de la synthèse. Elle devient sous la plume de Derrida la peur de laisser s'échapper ce qui s'efface dans l'aveuglement inconscient et nécessaire d'un clin d'œil, c'est-à-dire entre deux affirmations de la présence ou de l'immédiatement présent de ce que nous pourrions nommer le *vu*. Là où étonnamment Baudelaire s'en tenait à la main, aux « hésitations de la main<sup>17</sup> » (*OC*, 2, 699), Derrida ramène de son côté la question de l'*Augenblick* sur le terrain de l'œil :

Et c'est alors pour Baudelaire l'*ordre de la mémoire* qui précipite, au-delà de la perception présente, la vitesse absolue de l'instant (le temps du clin d'œil qui ensevelit le regard dans un battement de paupière, l'instant nommé *Augenblick* ou *wink*, *blink*, et ce qui sombre *in the twinkling of an eye*), mais aussi la « synthèse », mais aussi le « fantôme », la « peur », la peur de voir *et* de ne pas voir ce qu'il ne faut pas, donc cela même qu'il faut voir, la peur de voir sans voir l'éclipse entre les deux, « l'exécution inconsciente » et surtout les figures qui substituent un art à l'autre. (*MA*, 53 ; Derrida souligne)

La référence à Baudelaire, juxtaposée à un passage sur Merleau-Ponty qui la suit directement, sert dans ce texte de Derrida à présenter la question de l'*aperspective de l'acte graphique*. L'enjeu est de taille, le « temps du clin d'œil » étant aussi le temps de la

---

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 76 ; nous soulignons. Voir aussi : « [les figures de l'allégorie et de l'ironie] parlent [chez Baudelaire] dans le texte comme des fantômes, certes, mais elles fantômalisent d'abord le texte même » (*ibid.*, p. 89).

<sup>17</sup> Il y aurait long à dire sur ce sujet de la main et du toucher. Voir encore une fois le texte d'Éliane Escoubas et plus précisément la partie intitulée « Éloge de la main » (*loc. cit.*, p. 49). À notre connaissance, Derrida ne fait pas ce parallèle, mais il faudrait développer la question du mendiant et son rapport à la main tendue. Le mendiant (ou le pauvre) se distingue lui aussi, comme les aveugles des premiers dessins de l'exposition, par les yeux et les mains tendues. Dans *Donner le temps*, la question du don *de main à main* est posée dans plusieurs notes de bas de page par Derrida à partir de ce passage de « La fausse monnaie » : « connaître les conséquences diverses, funestes ou autres, que peut engendrer une pièce fausse dans *la main d'un mendiant* » (*OC*, 1, 324 ; nous soulignons). Voir *DT*, 201 (note 1) et surtout *DT*, 202 (note 2).

trace et du trait. Comme le temps du point aveugle de la pointe, le temps du clin d'œil n'est jamais *au présent*. Il est appréhendé ou différé, mais jamais immédiatement *présent*. Comme un fantôme, il revient sans jamais qu'on ne sache, précise ailleurs Derrida, s'il vient du passé ou du futur. Dans *Donner le temps*, Derrida avançait que le temps lui-même avait quelque chose à voir avec l'aveuglement :

Le temps en tout cas ne donne rien à voir. Il est au moins l'élément de l'invisibilité même. Il soustrait tout ce qui pourrait se donner à voir. Il se soustrait lui-même à la visibilité. On ne peut qu'être aveugle au temps, à la *disparition* essentielle du temps alors que pourtant d'une certaine manière rien n'*apparaît* qui ne demande et ne prenne du temps. (*DT*, 17 ; Derrida souligne)

Dès lors, lorsque dans l'essai de Baudelaire la main s'affole afin d'aller assez vite pour ne pas « laisser échapper le fantôme », l'artiste a tous les traits de celui qui s'aveugle sur son propre trait, oubliant qu'il ne voit pas lui-même le point aveugle de la pointe de sa plume. Éliane Escoubas rappelle dans son article l'insoutenable fatalité de l'artiste et de l'écrivain : « dessiner ou écrire réside donc dans une continuelle disparition du point de la pointe : le point de la pointe échappe toujours<sup>18</sup> ». L'aperspective de l'acte graphique oblige ainsi à reconsidérer l'acte même de la graphie et donc le *vouloir-faire*, le *vouloir-voir* et le *vouloir-dire*.

### 3.1.3 Autoportrait et ruines

Nous avons dit que, selon Derrida, l'autoportrait se concevait comme l'illustration par excellence du moment de l'aveuglement de l'artiste. En fait, l'autoportrait ne serait qu'une hypothèse, c'est du moins ce que propose Derrida un peu plus loin dans son texte, lorsqu'il convoque à nouveau Baudelaire. Cette fois, c'est la question de la *rhétorique du trait* qui l'intéresse et le principe de ruine qui s'inscrit au sein de la notion d'autoportrait. Il faut comprendre que cette ruine procède du fait que l'appellation « autoportrait » dépend toujours d'un *parergon* :

---

<sup>18</sup> É. Escoubas, « Derrida et la vérité du dessin : une autre révolution copernicienne ? », *Revue de Métaphysique et de Morale*, loc. cit., p. 52.

C'est pourquoi [son identification toujours *probable*] le statut de l'autoportrait de l'autoportraitiste gardera toujours un caractère d'hypothèse. Il dépend toujours de l'effet juridique du titre, cet événement verbal qui n'appartient pas au dedans de l'œuvre, seulement à sa bordure parergonale. L'effet juridique en appelle au témoignage du tiers, à sa parole donnée, à sa mémoire plus qu'à sa perception. (MA, 68)

Nous comprenons dès lors que tout peut être autoportrait et Derrida rapproche en ce sens l'autoportrait de la ruine. L'autoportrait comme ruine, c'est-à-dire générant sa propre déconstruction : *L'autoportrait et autres ruines*. Dès le départ et comme un texte ou une idée qui se déconstruit d'elle-même, la ruine de l'autoportrait est inscrite dans son fondement. « À l'origine il y eut la ruine » (MA, 69), écrit synthétiquement Derrida. L'autoportrait ne se donne à voir (ou à lire) que dans l'aveuglement de sa « fiction performative ». Il faut qu'il y ait fiction et que cette fiction fasse quelque chose, qu'elle performe l'autoportrait de telle manière qu'il devienne impossible de trancher, dirait en substance Derrida, entre le portrait, l'autoportrait, un tout autre tableau ou (hypothèse radicale) une tout autre chose. Il donne l'exemple des autoportraits de Fantin-Latour « dont on ne saura jamais, à observer l'œuvre seule, [si Fantin-Latour] se montre en train de se dessiner ou de dessiner autre chose » (MA, 69 ; Derrida souligne). Voilà toute la question de la ruine, ultime perversité ou effet pervers du dessin, ce dessin n'étant jamais que l'épreuve de son propre deuil : « deuil du modèle ou deuil du trait [...] la ruine n'est pas à la fin, mais à l'origine<sup>19</sup> ».

Baudelaire qui, déjà dans « L'art mnémonique », évoquait « l'image écrite dans le cerveau » et considérait le modèle comme un « embarras [plutôt] qu'un secours » (OC, 2, 698), est ici convoqué par Derrida pour rendre compte de ce qui est peut-être le pli le plus important – disons, le pli *central* – de *Mémoires d'aveugle*. Le principe de ruine de l'autoportrait – à partir duquel sera composée toute la seconde moitié du texte – est la possibilité même de l'œuvre : que ceci puisse arriver et n'avoir catégoriquement rien à voir avec le modèle. Baudelaire ne disait rien de moins quand il prétendait que la mémoire est ce qui distingue le dessin du croquis appliqué : « Si l'on nous objecte les admirables croquis [...] nous dirons que ce sont là des notes, très minutieuses, il est vrai, mais de

---

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 56.

pures notes » (OC, 2, 698). C'est ce qu'entend par ailleurs Derrida qui rend ceci à la pensée du poète :

Baudelaire le suggérait dans *L'art mnémonique*, la mise en œuvre de la mémoire n'est pas *au service* du dessin ; elle ne le conduit pas davantage, comme son maître ou sa mort, elle est l'opération même du dessin, et justement sa *mise en œuvre*. (MA, 69 ; Derrida souligne)

Si la ruine est inscrite dès le départ dans l'autoportrait, c'est aussi et surtout en raison de l'impossibilité structurelle pour le dessinateur de saisir son regard voyant. Non seulement le dessinateur n'a pas sous les yeux son modèle quand il dessine (premier impouvoir) mais encore, quand il l'a justement – son modèle est dans ce cas sa propre image –, il ne peut pas se voir voyant (c'est-à-dire *artiste*). Il ne peut que se voir *vu*. Échec ou ruine de l'autoportrait. Il s'agit non moins de la même idée ici : on ne peut voir que des yeux vus ou des yeux voyants et dès lors que les yeux voyants sont vus, ou que les yeux vus voient, il y a inversion – ou perversion – des regards. C'est ce que dit aussi Derrida à d'autres endroits et en particulier dans « Penser à ne pas voir », texte sur lequel nous reviendrons : « nous savons bien que les yeux que nous regardons et qui sont visibles sont aussi des yeux voyants. Nous le savons bien, mais nous ne les voyons pas *simultanément* comme voyants *et* visibles. C'est aussi bien le trouble du miroir<sup>20</sup>. »

Nous pourrions dire ainsi que les yeux voyants cernent l'aveuglement des yeux vus et que, ce faisant, ils s'aveuglent eux-mêmes. Dans cette logique retorse ou perverse, *croire voir* et ne pas tout faire pour ne pas voir, c'est s'aveugler. Voilà tout le tragique du dessinateur qui ne peut saisir son propre regard, inscrivant avant même le premier acte graphique, la ruine de l'autoportrait. Le tout ne s'arrête pas là. Le spectateur, dont Baudelaire dira qu'il est un « traducteur d'une traduction » parce qu'il est foudroyé par « cette même mnémonique si despotique » (OC, 2, 698), est en proie à cet aveuglement

---

<sup>20</sup> J. Derrida, « Penser à ne pas voir », *Annali*, n° 1, 2005 p. 56 ; Derrida souligne.

devant le regard du portrait<sup>21</sup>. Dans son article déjà cité plus haut, Éliane Escoubas résume de cette manière la pensée derridienne à l'œuvre :

L'autoportrait ne serait-il pas alors cet « intolérable », à la fois pour l'autoportraitiste et pour le spectateur ? Tel est sans doute l'événement de la vision et de l'aveuglement, l'hypothèse événementielle ou sacrificielle selon Derrida. Hypothèse de l'« intolérable » en général – dont l'autoportrait serait le paradigme. Hypothèse de la ruine originaire<sup>22</sup>.

En effet, tout ici se perd dans un jeu réversible de miroir, le vu et le voyant, le modèle et le spectateur, les aveugles et les aveuglements... de la pointe, du trait, du dessinateur et du spectateur. Autant de renversements et de renvois, oscillants et à jamais en branle, de regards versés et traversés : « Beaux yeux, versez sur moi vos charmantes ténèbres<sup>23</sup> ! » (OC, 1, 161)

### **3.2 DERRIDA « AVANT LA LETTRE »**

---

*Es lässt sich nicht lesen*

Avant d'analyser plus spécifiquement la question d'une économie du regard, que nous retrouverons dans la troisième partie de ce chapitre, permettons-nous un pas de côté afin d'explorer ce que les auteurs de « *In the Wake of... Baudelaire, Valéry, Derrida*<sup>24</sup> » proposent de voir comme des moments derridiens *avant la lettre*<sup>25</sup> dans l'œuvre de Baudelaire. Ruth Robbins et Julian Wolfreys s'intéressent dans ce texte à la « rhétorique du disjointement<sup>26</sup> » – à distinguer d'une « rhétorique de l'identité<sup>27</sup> » – qui traverse selon

---

<sup>21</sup> Cette expression est aussi le titre d'un livre de Jean-Luc Nancy (2000) postérieur aux publications de *Mémoires d'aveugle* et *Donner le temps*. Dans ce livre, Nancy se pose la question du sujet et de son rapport à l'art et à la peinture plus précisément.

<sup>22</sup> É. Escoubas, « Derrida et la vérité du dessin : une autre révolution copernicienne ? », *Revue de Métaphysique et de Morale*, loc. cit., p. 57.

<sup>23</sup> Vers tiré du poème « Les yeux de Berthe » de Baudelaire que l'on trouve dans *Les Épaves* à la section « Galanteries ».

<sup>24</sup> R. Robbins et J. Wolfreys, « *In the Wake of...: Baudelaire, Valéry, Derrida* », dans *The French Connections of Jacques Derrida*, op. cit. À ce jour, ce court texte sur Derrida et Baudelaire semble le plus complet sur la question. Voir notre commentaire en introduction, *supra*, p. 19-20.

<sup>25</sup> L'expression vient du texte et s'y trouve en français.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 24. Nous traduisons : « *rhetoric of disjointing* ».

<sup>27</sup> *Idem.* Nous traduisons : « *rhetoric of identity* ».

eux les œuvres des trois auteurs invoqués dans le titre de leur article. Le tout s'inscrit dans un ouvrage intitulé *The French Connections of Jacques Derrida*<sup>28</sup> qui vise à remonter la filière française des sources derridiennes. Bien que le propos des auteurs s'éloigne du nôtre, nous proposons maintenant de répondre nous aussi à deux questions soulevées par eux. D'une part, celle de la nouvelle « *The Man of the Crowd* » d'Edgar Poe dont on peut suivre la trace dans l'essai *Le peintre de la vie moderne* et jusqu'à *Mémoires d'aveugle*. Cette question nous mènera, d'autre part, à celle des titres qui sera justifiée par un retour à *Donner le temps*. À partir de ce texte de Robbins et Wolfreys, nous espérons être en mesure de mieux expliciter encore la part baudelairienne dans l'œuvre derridienne et d'y dégager certaines propositions qui nous mèneront de façon oblique à la notion de perversité. Nous pourrons ensuite reprendre la question de l'économie du regard que nous avons commencé à traiter dans la première partie de ce chapitre.

### 3.2.1 *L'Homme des foules*

Nous nous souviendrons tout d'abord que la nouvelle d'Edgar Poe, « *The Man of the Crowd* », est parue pour la première fois en 1840 (*Graham's Magazine*) et qu'elle a été traduite par Baudelaire en 1855<sup>29</sup>. Comme avec « *The Imp of the Perverse* », l'œuvre aura encore chez Baudelaire une extraordinaire postérité. La démonstration n'est d'ailleurs plus à faire, chacun sait l'importance que prend le thème de la foule chez le poète. Tous se souviendront de ce passage du poème « Les Foules » (titre suggestif) : « Multitude, solitude : termes égaux et convertibles pour le poète actif et fécond. Qui ne sait pas peupler sa solitude, ne sait pas non plus être seul dans une foule affairée<sup>30</sup> » (*OC*, 1, 291). Le troisième chapitre du *Peintre de la vie moderne* s'intitule du reste « L'artiste, homme du monde, homme des foules et enfant ». On y retrouve une référence directe à la nouvelle de Poe que Baudelaire présente ainsi :

---

<sup>28</sup> J. Brannigan, R. Robbins et J. Wolfreys, *The French Connections of Jacques Derrida*, *op. cit.*

<sup>29</sup> Contrairement à ce que l'on pourrait penser, la traduction de Baudelaire n'est pas la première traduction française de la nouvelle de Poe. En 1854, soit un an avant Baudelaire, William Little Hughes offrit au public français une première version de la nouvelle que l'histoire ne retiendra pas.

<sup>30</sup> Pour Claude Pichois, la rédaction du poème « Les foules » est d'ailleurs « à peu près contemporain[e] » de celle du *Peintre de la vie moderne* (*OC*, 1, 1316).

Vous souvenez-vous d'un tableau (en vérité, *c'est un tableau !*) écrit par la plus puissante plume de cette époque, et qui a pour titre *L'Homme des foules ? Derrière la vitre* d'un café, un convalescent, contemplant la foule avec jouissance, se mêle par la pensée, à toutes les pensées qui s'agitent autour de lui. Revenu récemment des ombres de la mort, il aspire avec délices tous les germes et tous les effluves de la vie ; comme il a été sur le point de tout oublier, il se souvient et veut avec ardeur se souvenir de tout. Finalement, il se précipite à travers cette foule à la recherche d'un inconnu dont la physionomie entrevue l'a, *en un clin d'œil*, fasciné. La curiosité est devenue une passion fatale, *irrésistible !* (OC, 2, 689-690 ; nous soulignons)

En fait, le texte original précise que cet homme entrevu « en un clin d'œil » fascine le narrateur de la nouvelle « en raison de l'absolue idiosyncrasie de son expression » (Poe, 508). Pour Robbins et Wolfreys, la nouvelle reformule en quelque manière le problème de l'identité : non seulement en le représentant thématiquement (« l'absolue idiosyncrasie ») mais en mettant performativement la question à l'œuvre<sup>31</sup>. Les auteurs veulent montrer que quelque chose d'un *tableau de la littérature française*<sup>32</sup> est en train de se jouer dans la traduction de ce texte. « "L'Homme des foules" est lui-même et l'autre, précisent les auteurs, mais plus important encore, il est le *récit* de cette opposition apparente<sup>33</sup> ». Ceci n'est d'ailleurs pas sans rappeler un autre poème de Baudelaire qui commence lui aussi par une foule et un clin d'œil : « Le joueur généreux<sup>34</sup> ». Tout comme dans « L'Homme des foules », les visages ont une singularité idiosyncrasique que le narrateur est incapable de décrire ou de lire, il ne peut qu'essayer de le faire : « *Si je voulais essayer* de définir d'une manière quelconque l'expression singulière de leurs regards, *je dirais* que jamais je

---

<sup>31</sup> R. Robbins et J. Wolfreys, « *In the Wake of...: Baudelaire, Valéry, Derrida* », dans *The French Connections of Jacques Derrida*, op. cit. p. 26.

<sup>32</sup> Cette partie de l'article fait explicitement référence – Wolfreys et Robbins le soulignent eux-mêmes – au texte de Derrida intitulé « Mallarmé », dans *Tableau de la littérature française III. De Mme de Staël à Rimbaud*, Dominique Aury et Marcel Arland (dir.), Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1974.

<sup>33</sup> R. Robbins et J. Wolfreys, « *In the Wake of...: Baudelaire, Valéry, Derrida* », dans *The French Connections of Jacques Derrida*, op. cit., p. 26. Nous traduisons: « "*The Man of the Crowd*" is self and other, and most importantly, he is the narrative of that apparent opposition » ; les auteurs soulignent.

<sup>34</sup> Le poème s'amorce ainsi : « Hier, à travers *la foule du boulevard*, je me sentis frôlé par un Être mystérieux que j'avais toujours désiré connaître, [...] il me fit, en passant, un *clignement d'œil* significatif auquel je me hâtai d'obéir » (OC, 1, 325 ; nous soulignons). C'est aussi une histoire de *calcul*, de *perte* et de *don* : « Afin de compenser la perte irrémédiable que vous avez faite de votre âme, je vous donne l'enjeu que vous auriez gagné » (OC, 1, 327), dit le joueur au poète.

ne vis d'yeux brillant plus énergiquement de l'horreur de l'ennui et du désir immortel de se sentir vivre<sup>35</sup> » (OC, 1, 325 ; nous soulignons).

Ceci fait signe vers un autre personnage que nous avons rencontré plus tôt dans « Le mauvais vitrier ». Il s'agit du timide qui se jette au cou d'un passant, dernier exemple de perversité évoqué par le narrateur avant la narration de sa propre histoire. Celui-ci « baisse les yeux devant les regards des hommes » (OC, 1, 286 ; nous soulignons). Cette histoire de volonté « pauvre » (OC, 1, 286) se déroule justement « devant une foule étonnée » (OC, 1, 286), mais le plus remarquable est que, comme le personnage de « L'Homme des foules », « lui-même il ne sait pas pourquoi » il agit de cette manière.

Dans « L'Homme des foules », le narrateur est celui qui regarde l'autre – le *voit* et l'*écrit* – et le résultat est en définitive un « tableau illisible à jamais (et paradoxalement) inscrit<sup>36</sup> ». La nouvelle est donc un tableau (« en vérité, *c'est un tableau !* ») qui met en scène l'infini différé de la signification (premier moment derridien) et qui le performe aussi, comme le récit de « La fausse monnaie » (second moment derridien)<sup>37</sup>.

### 3.2.2 Le regard impossible

Premier moment. « L'Homme des foules » fait le récit d'un regard qui peut être vu, mais qui ne peut pas être déchiffré<sup>38</sup>. Le mystère idiosyncrasique et secret du visage de l'homme de la foule (à distinguer de son double : l'homme des foules) ne sera jamais résolu. Le tout commence par un coup d'œil (*Augenblick, wink, blink, in the twinkling of an eye*) entr'aperçu au travers d'une fenêtre :

---

<sup>35</sup> Le poème suit immédiatement « La fausse monnaie » dans *Le Spleen de Paris*. Coïncidence ? C'est au moins une autre histoire de tabac : « Nous fumâmes longuement quelques cigares » (OC, 1, 326). À rapprocher du « Mauvais Vitrier » : les « yeux brillant plus énergiquement de l'horreur de l'ennui » (OC, 1, 325) / « une espèce d'énergie qui jaillit de l'ennui » (OC, 1, 285) et un « désir immortel de se sentir vivre » (OC, 1, 325) / « une seconde l'infini de la jouissance » (OC, 1, 287).

<sup>36</sup> *Idem.* Nous traduisons : « *a picture in which illegibility is forever (and paradoxically) inscribed* ».

<sup>37</sup> Derrida évoque d'ailleurs « Le portrait ovale » d'Edgar Poe dans *Mémoires d'aveugle*, mais sans trop s'avancer. Ce passage fait suite à celui sur les mémoires d'écrivains « aveugles » : Homère, Joyce, Milton et Borges, et l'« histoire de ruine et de confession » du *Portrait de Dorian Gray* (MA, 38-41). Le *portrait* de Poe est « à la fois vu et lu », c'est l'histoire « d'un artiste qui tue son modèle épuisé, à savoir sa femme, après avoir voué son corps à la ruine » (MA, 41). Cette évocation anticipe la question de la ruine qui se dessine dans la seconde partie de *Mémoires d'aveugle* et qui fait suite au passage sur Baudelaire.

<sup>38</sup> R. Robbins et J. Wolfreys, « *In the Wake of...: Baudelaire, Valéry, Derrida* », dans *The French Connections of Jacques Derrida*, op. cit. p. 25.

Les étranges effets de la lumière me forcèrent à examiner les figures des individus ; et, bien que la rapidité avec laquelle ce monde de lumière fuyait devant la fenêtre m'empêchât de jeter plus d'un *coup d'œil* sur chaque visage, il me semblait toutefois que, grâce à ma singulière disposition morale, je pouvais souvent *lire* dans ce bref *intervalle* d'un *coup d'œil* l'histoire de longues années. (Poe, 508 ; nous soulignons)

Ce contexte particulier rappelle à plusieurs égards la position du narrateur du « Mauvais Vitrier ». Au premier chef, le narrateur de ce poème est « maussade, triste, fatigué d'oisiveté » (OC, 1, 286) lorsqu'il ouvre sa fenêtre pour se pencher sur « la lourde et sale atmosphère parisienne » (OC, 1, 286) à l'instar du narrateur convalescent de la nouvelle de Poe. Tout comme le narrateur de « L'Homme des foules », il s'intéresse aussi à une personne qui provient de la rue (le vitrier) et comme lui il sera pris d'une émotion « aussi soudaine que despotique » (OC, 1, 286) : de la *curiosité* pour l'un et de la *haine* pour l'autre. Or le narrateur de la nouvelle de Poe n'arrive pas à rendre compte – *lire* et *déchiffrer* – le visage de celui dont, « le front collé à la vitre » (Poe, 508), il croise le regard :

j'étais ainsi occupé à examiner la foule, quand soudainement apparut une physionomie (celle d'un vieil homme décrépît de soixante-cinq à soixante-dix ans), une physionomie qui tout d'abord arrêta et absorba toute mon attention, en raison de l'absolue idiosyncrasie de son expression. Jusqu'alors je n'avais jamais rien vu qui ressemblât à cette expression, même à un degré très-éloigné. (Poe, 508-509)

Robbins et Wolfreys rapprochent à juste titre cette expression de l'incipit de la nouvelle : « On a dit judicieusement d'un certain livre allemand<sup>39</sup> : *Es lässt sich nicht lesen*, il ne se

---

<sup>39</sup> Il s'agit du livre *Hortulus animae, cum oratiunculis aliquibus superadditis* de Johannes Grünninger (1455-1533) tel que Poe l'indique lui-même à la toute fin de son texte et en note. L'ouvrage, dont le titre français serait *Petit Jardin de l'âme*, est un livre de prières publié plutôt rapidement et dans la controverse en 1501 à Strasbourg. Le contenu (texte et illustrations) choqua en raison de son caractère archaïque et inapproprié. Voir *The Catholic Encyclopedia* [En ligne : < <http://www.newadvent.org/cathen/> > ; consulté le 27 juillet 2013]. Dans une courte note accompagnant « L'Homme des foules », Claude Richard observe de son côté que le livre « fut imprimé en 1500 [sic], mais de façon si confuse qu'il était illisible » (Poe, 1364). Pour Isaac D'Israeli (1766-1848), l'auteur de *Curiosities of Literature* (qui pourrait bien être la source de Poe), « il s'agit d'un petit in-octavo en lettres gothiques imprimé par John Grünninger » (Isaac D'Israeli, *Curiosities of Literature* [En ligne : < [http://www.spamula.net/col/archives/2005/05/religious\\_nouve.html](http://www.spamula.net/col/archives/2005/05/religious_nouve.html) > ; consulté le 27 juillet 2013] ; notre traduction). Il ajoute : « “Un jardin”, dit l'auteur, “qui regorge de fleurs pour le plaisir de l'âme.” “Mais” nous dit Marchand “elles sont pleines de poison”. En dépit de ses

laisse pas lire. Il y a des secrets qui ne veulent pas être dits » (Poe, 505). Suite à l'apparition de cet homme de la foule, le narrateur ne peut pas cette fois « lire dans ce bref intervalle d'un coup d'œil » (Poe, 508) ce qu'il avait pourtant l'habitude de réussir avec les autres passants. Le regard de l'homme de la foule invite à son déchiffrement, mais toujours fuyant comme le personnage, il écarte – diffère – le moment de la signification<sup>40</sup>. Du coup, il laisse le narrateur à son analyse :

Comme je tâchais, durant le court instant de mon premier coup d'œil, de former une analyse quelconque du sentiment général qui m'était communiqué, je sentis s'élever confusément et paradoxalement dans mon esprit les idées de vaste intelligence, de circonspection, de lésinerie, de cupidité, de sang-froid, de méchanceté, de soif sanguinaire, de triomphe, d'allégresse, d'excessive terreur, d'intense et suprême désespoir. (Poe, 509)

En germe, dans ce passage se trouve déjà celui du duel de « L'art mnémonique » auquel nous avons consacré quelques lignes plus haut. Ce passage résonne en effet curieusement dans celui de Baudelaire cité par Derrida dans *Mémoires d'aveugle* :

Il s'établit alors un duel entre la volonté de tout voir, de ne rien oublier [...]. Un artiste ayant le sentiment parfait de la forme, mais accoutumé à exercer surtout sa mémoire et son imagination, se trouve alors comme assailli par une émeute de détails [...]. Toute justice se trouve forcément violée [...]. Plus l'artiste se penche avec impartialité vers le détail, plus l'anarchie augmente<sup>41</sup>. (OC, 2, 698)

Ce visage est fermé, à jamais *vu* mais non *lu*, comme un autoportrait de Fantin-Latour dont on ne saura jamais ce qu'il dessine et si, donc, il *se* dessine. Le narrateur de la nouvelle est aveugle, littéralement, devant cet homme des foules qui n'est peut-être rien d'autre que sa propre image (reflet réfléchi, spectral, par la vitre du café ?). Il est encore question ici du regard. Pourquoi « L'Homme des foules » ne se laisse-t-il pas lire si ce n'est parce qu'il ne *retourne* jamais le regard scrupuleux du narrateur ? Ou, s'il le fait, qu'est-ce qui, dans ce regard, ne revient pas au narrateur ? Il est en effet fort probable que

---

belles promesses, la majeure partie de ces méditations sont aussi puérides que superstitieuses » (*idem* ; notre traduction). On remarquera que le titre du livre fait involontairement écho à celui des *Fleurs du mal* et que son contenu, empoisonné, se comprend comme un *pharmakon*.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>41</sup> Avec des termes comme « émeute », « justice » et « anarchie », Baudelaire n'est pas loin de proposer que l'expérience esthétique ait aussi une dimension politique.

ce personnage, qui « ne tournait jamais la tête pour regarder derrière lui » (Poe, 509) et qui donc ne fit jamais attention au narrateur, n'a jamais partagé ce regard « fixe, effaré, vide » (Poe, 510) que pourtant il « jetait sur tous les objets » (Poe, 510). Même lorsque le narrateur s'arrête devant lui et le regarde directement, ce dernier échoue à croiser son regard : « je le regardai intrépidement en face. Il ne fit pas attention à moi » (Poe, 512).

À plus d'un sens et parce que son regard ne lui revient pas par l'autre, le narrateur est peut-être très près de faire une expérience du don. Dans *Copy, Archive, Signature*, Derrida précise au sujet des regards vus et des regards voyants : « Je peux me voir vu, mais je ne peux me voir voyant. Il s'agit d'une expérience du don, de ce qui ne me revient pas dans le don<sup>42</sup>. » Et l'on a vu que le don, *s'il y en a* se plairait à ajouter Derrida, est justement ce qui rompt la logique traditionnelle de l'échange. Cela vaut aussi pour les regards croisés, échangés. La nouvelle se termine enfin là où elle a commencé – il s'agit d'un récit qui met en scène la *circulation* et la *circularité* –, à savoir sur un constat qui laisse en suspens le sens : « Il serait vain de le suivre ; car je n'apprendrai rien de plus de lui ni de ses actions [...] peut-être est-ce une des grandes miséricordes de Dieu que *es lässt sich nicht lesen*, qu'il ne se laisse pas lire » (Poe, 512). Peut-être le narrateur ne voit-il pas lui-même le regard d'un lecteur « singulièrement éveillé, saisi, fasciné » (Poe, 509) qui s'est aveuglé jusqu'à le suivre, alors qu'il ne tourne jamais la tête pour le regarder. Le vrai don de la littérature, *s'il y en a un*, est de ne pas se laisser lire comme en un regard manqué.

### 3.2.3 Deuxième moment derridien : le titre

Les auteurs de « *In the Wake of...* » proposent en outre de voir une certaine « préfiguration » de la déconstruction de l'identité dans ce que le titre de la nouvelle performe. Ceux-ci précisent :

Cet épisode que Baudelaire traduit de l'anglais de Poe, et à laquelle il est retourné dans son essai [*Le peintre de la vie moderne*], est une sorte de moment derridien

---

<sup>42</sup> J. Derrida, *Copy, Archive, Signature: A Conversation on Photography*, tr. angl. Jeff Fort, Stanford, Stanford University Press, 2010, p. 32. Nous traduisons : « *I can see myself as seen, but I cannot see myself seeing. This is an experience of the gift, of what cannot return to me.* »

*avant la lettre*, si l'on peut s'autoriser à utiliser une telle expression. « L'Homme des foules » est un titre triple, il se réfère à l'histoire « elle-même », au narrateur et à l'homme que le narrateur poursuit<sup>43</sup>.

En fait, il serait peut-être plus juste de dire que le titre se prête *de lui-même* à une déconstruction de type derridienne. Nous l'avons dit plus tôt : la nouvelle qui peut se lire comme un tableau se présente ainsi comme le récit de ce qu'elle met en scène<sup>44</sup>, un peu comme le fait l'expression « la vérité en peinture » qui rend compte de ce qui est justement intraduisible, idiomatique, en peinture. Encore deux ordres du discours, et ce, même chez Baudelaire qui *voit* « L'Homme des foules » comme un tableau plus qu'il ne *lit* comme un récit. Dès les premières pages de *La Vérité en peinture*, Derrida s'interroge sur cet énoncé de Cézanne (« je vous dois la vérité en peinture<sup>45</sup> ») parce qu'il n'est pas en effet directement traduisible<sup>46</sup>. Celui qui traduirait cette phrase de Cézanne se buterait à l'idiome français « en peinture », comme celui qui voudrait traduire en mots ce qu'une toile montre. Dans les deux cas, chacun des traducteurs manquerait, à un certain point, le but de son entreprise, comme dans l'échange raté de regards entre l'homme des foules et l'homme de la foule dans la nouvelle. Par conséquent, si Baudelaire est loin de savoir qu'il touche à la question fondamentale du *vouloir-voir* et du *vouloir-dire*, il la soulève pourtant dans toute sa potentialité et au cœur d'elle-même en affirmant d'une part : « (*en vérité*, c'est un tableau) » (*OC*, 2, 689 ; nous soulignons) et, d'autre part, que ce tableau est « *écrit* par la plus puissante plume de cette époque » (*OC*, 2, 689 ; nous soulignons).

Quant au titre « L'Homme des foules », celui-ci est à la fois ce qui est *vu*, celui qui *voit* et ce qui se *donne à voir*. Robbins et Wolfreys rapprochent de cette idée le tout début

---

<sup>43</sup> R. Robbins et J. Wolfreys, « *In the Wake of... : Baudelaire, Valéry, Derrida* », dans *The French Connections of Jacques Derrida*, *op. cit.* p. 26 ; en français dans le texte. Nous traduisons : « *This episode, which Baudelaire translated from Poe's English, and to which he returned in his essay, is a kind of Derridean moment avant la lettre, if one is permitted to use such a phrase. "The Man of the Crowd" is a triple title, referring to the story "itself", to the narrator and to the man the narrator pursues.* »

<sup>44</sup> *Idem.*

<sup>45</sup> Comment ne pas voir dans cette phrase *empruntée* à Cézanne une autre dette : « je vous *dois* » (nous soulignons). Une autre histoire – ou bien est-ce la même ? – de la dette, du *dû* et du *rendu*, de l'emprunt et par conséquent de l'économie.

<sup>46</sup> Derrida explique que « la vérité en peinture » n'est pas absolument intraduisible : « Dans une autre langue, avec de la place, du temps et de l'endurance, de longs discours pourraient en proposer de laborieux approchants. Mais intraduisible elle le reste dans sa performance économique, dans *l'ellipse de son trait*, le mot à mot, le *mot pour mot* ou le *trait pour trait* où elle se contracte. » (*VP*, 9 ; nous soulignons)

du passage sur Baudelaire dans *Mémoires d'aveugle* où Derrida invite à entendre la polysémie du mot « aspect » : « il y a pour l'œil, me semble-t-il, au moins *trois* espèces d'impouvoir, disons plutôt trois *aspects*, pour souligner encore d'un trait ce qui voue l'expérience du regard (*aspicere*) à l'aveuglement. *Aspectus*, c'est à la fois le regard, la vue *et* ce qui se donne à voir » (*MA*, 48 ; Derrida souligne). D'ailleurs, cette analyse du titre est à mettre en parallèle avec celle qu'en fait Patrick Quinn, dans *The French Face of Edgar Poe*, autour de la thèse du double :

dans une histoire moins connue que celles-ci [« William Wilson », « Le Cœur révélateur », « La Chute de la Maison Usher » et « Morella »], Poe a peut-être donné au thème du double le traitement le plus ingénieux qu'il n'ait jamais eu. « L'Homme des foules » ne présente pas de conflit direct entre l'individu et son alter ego comme dans « William Wilson ». Les deux moitiés sont isolées de telle sorte que la simultanéité de leur existence est douteuse<sup>47</sup>.

Quinn va plus loin encore en suggérant que le narrateur pourrait jouer le rôle du double de l'écrivain lui-même (tout ceci rappelle « La fausse monnaie », *Donner le temps* et l'étude derridienne de la dédicace) et que la nouvelle pourrait dès lors se lire comme un autoportrait de Poe, avec ce que nous savons maintenant que cela implique de ruine : « Par ailleurs, les *reflets* du caractère propre à Poe qui se retrouvent dans “L'Homme des foules” laissent entendre qu'il est peu probable que cette histoire ne fonctionne pas comme une parabole de sa propre vie<sup>48</sup>. »

---

<sup>47</sup> P. Quinn, *The French Face of Edgar Poe*, *op. cit.* p. 229. Nous traduisons : « *However, in one story less well known than these [“William Wilson”, “The Tell-Tale Heart”, “The Fall of the House of Usher” and “Morella”], Poe gave to the Double theme perhaps the most ingenious treatment it has ever had. “The Man of the Crowd” presents no such direct conflict between the self and its alter ego as there is in “William Wilson”. The two halves are disjunct to such an extent that the very simultaneity of their existence is doubtful.* »

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 231 ; nous soulignons. Nous traduisons : « *Furthermore, the evident reflections of Poe's own character that are found in “The Man of the Crowd” make it unlikely that he did not work this story out very carefully as a parable of his own life.* » Quinn va encore plus loin, mais nous ne nous avancerons pas nous-même sur le terrain de l'auteur. Nous reproduisons toutefois ce passage qui fait néanmoins écho à l'impulsion perverse précédemment analysée : « *Here is a partial self-portrait in which one notices several psychological traits that are characteristic of Poe [...] it is animated by what seems to be an abnormal spiritual energy [...] aware also of a perverse disposition towards masochism.* » (*Ibid.*, 232 ; nous soulignons)

Laissons néanmoins Quinn et cette question. Profitons-en pour nous recentrer sur la performativité du titre autour de *Donner le temps*. Au chapitre « Poétique du tabac<sup>49</sup> », nous avons vu que Derrida s'intéressait à la question des *bordures* du récit<sup>50</sup>. Parmi celles-ci, la question du titre<sup>51</sup> nous retient particulièrement de nouveau ici.

Nous avons déjà vu que ce titre, « La fausse monnaie », ouvre une interprétation infinie. Il est en effet tout à fait particulier en ce qu'il « ne forme pas une phrase, il ne dit pas à quoi il se rapporte, et son trait référentiel, son référent aussi reste relativement indéterminé » (*DT*, 111). En fait, Derrida propose de lire le titre « La fausse monnaie » isolément de tout le poème qui suit, car, avons-nous dit, en ne mentionnant pas à quoi il fait référence, il laisse le lecteur dans un doute indécidable : « Déjà double ou désuni, le titre intitule deux fois à la fois, posant ainsi, dans toute son envergure d'indécision, une question bifide » (*DT*, 121). Voilà qui aide à comprendre Derrida lorsqu'il affirme que ce titre « a deux référents 1. Ce qu'on appelle la fausse monnaie et 2. Ce *texte-ci* » (*DT*, 112 ; Derrida souligne). Dans une section du chapitre « Titre à préciser<sup>52</sup> » de *Parages* – publié quelques années plus tôt, mais dont la rédaction est contemporaine du cycle de conférences qui mèneront à *Donner le temps* –, Derrida se penche sur l'idée d'un (possible) récit impossible. Il y appelle à une analyse plus soutenue de la question référentielle du titre « La fausse monnaie », mais fait néanmoins sentir qu'il est limité dans le temps et dans l'espace pour en traiter<sup>53</sup>. Nous pouvons lire cependant, dès « Titre à préciser », que « [p]our des raisons essentielles, qui tiennent à la structure référentielle d'un titre ainsi suspendu, il est impossible d'arrêter, de déterminer, de préciser le trait indivisible qui relie ce titre à ce à quoi il est censé avoir trait » (*P*, 227-228). Il faut se remémorer maintenant ce que disait Derrida dans *Donner le temps*, alors qu'il unissait la question du titre et celle du trait dans une même problématique :

---

<sup>49</sup> Derrida avait peut-être en tête ce que nous tenterons maintenant de développer lorsqu'il sous-titra son troisième chapitre : « (Baudelaire, peintre de la vie moderne) ».

<sup>50</sup> Voir *supra*, p. 82-86.

<sup>51</sup> Sur ce point, voir J. Derrida, *Donner le temps, op. cit.*, p. 111-115 et *sq.* ainsi que *supra*, p. 82-83.

<sup>52</sup> « Titre à préciser » est en fait une conférence qu'a prononcée Jacques Derrida en 1979 (Université Saint-Louis de Bruxelles et Université de Freiburg-im-Brigau).

<sup>53</sup> Il préférera se concentrer sur l'étude du titre *La Folie du jour* (Blanchot).

Aborder, si on peut dire, *La fausse monnaie* de Baudelaire est d'autant plus difficile : dès l'abord, nous avons commencé à l'entrevoir, et dès le titre, le bord semble se dérober, se diviser ou se multiplier, se délinéariser. La délinéarisation affecte certes la continuité rectiligne ou circulaire d'une ligne mais elle compromet aussi l'identité et l'indivisibilité du trait linéaire, sa consistance même de trait contracté avec soi, son unité de trait. Or qu'est-ce qu'un bord ou un abord dès lors que l'indivisibilité du trait n'est plus assurée ? (*DT*, 119)

Le titre est divisible, c'est-à-dire qu'il peut toujours s'afficher comme la monnaie fausse d'une monnaie fausse, l'inversion ou la perversion de ce à quoi il est censé référer. Du coup, une forme de porosité est, d'une part, autorisée du titre au texte, ce qui permet à Derrida d'affirmer que, dans ce cas précis, le titre vaut pour le texte et, d'autre part, le titre lui-même (« La fausse monnaie ») parce qu'il peut toujours se diviser (voler en éclats) repousse en les questionnant toutes les formes de frontière. Dans cet exemple, le titre se « délinéarise ». Comme le trait ou la ligne dans *Mémoires d'aveugle*, il n'est jamais vraiment identique à lui-même, il joint et sépare en même temps et d'un même geste<sup>54</sup>. Le titre « La fausse monnaie » s'annonce lui-même comme récit : « Tout se passe comme si le titre était le texte même dont le récit ne serait en somme que la glose ou une longue Note sur la fausse monnaie du titre, en bas de page » (*DT*, 114). Il s'annonce comme une fiction et, de surcroît, il peut bien se donner comme de la fausse monnaie, donc comme un récit qui ne serait pas fictif, une fausse fiction. Si le titre « La fausse monnaie » a au minimum deux portées (tant dans *Donner le temps* que dans *Parages*, Derrida précise qu'il y a aussi d'autres référents possibles<sup>55</sup>), l'autre titre que nous côtoyons depuis un moment déjà, « L'Homme des foules », en comporte pour sa part au moins trois. En plus de l'homme poursuivi et du poursuivant (narrateur), la référence pourrait se faire à l'auteur (propose Quinn), au traducteur (Baudelaire, un homme des foules), au lecteur et ainsi de suite. Il se « divise et se suspend » (*P*, 228) tout autant que le titre « La fausse monnaie ». Là où toutefois le titre du poème de Baudelaire *dépasse* ou *déclasse* celui de la nouvelle de Poe sur le plan performatif, c'est en s'intitulant lui-même, voire peut-être en

---

<sup>54</sup> Voir, à ce sujet, tout ce qui concerne l'« inapparence différentielle du trait » dans *Mémoires d'aveugle* (*MA*, 58-60 et *sq.*).

<sup>55</sup> Il pourrait tout aussi bien faire référence à la narration en soi : « Double, le titre nomme à la fois la “chose” (la fausse monnaie comme chose) et le récit de l'histoire, et même l'acte narratif (la narration) du récit de l'histoire » (*DT*, 121).

ne s'intitulant *que lui-même*. Le titre « La fausse monnaie » se présente en substance comme une contrefaçon, précise Derrida :

[Le titre dit :] puisque je dis tant de choses à la fois, puisque j'ai l'air d'intituler ceci alors que j'intitule en même temps cela, puisque je feins la référence et que, en tant que fictive, ma référence n'est pas une référence authentique, elle n'est pas légitime, eh bien, je, en tant que titre (mais il ne le dit pas...), suis la fausse monnaie. Il (je) s'intitule et s'« autonome ». (DT, 114)

Parce qu'il renvoie à quelqu'un et non à une idée aussi forte que celle de la contrefaçon, jamais le titre « L'Homme des foules » ne pourra en dire autant. Cependant, si le titre « La fausse monnaie » intitule la littérature elle-même, comme le propose Derrida dans *Donner le temps* (titre qui intitule la philosophie ?), « L'Homme des foules » pourrait bien intituler quant à lui, dans l'esprit de Baudelaire et de Derrida, l'artiste, l'auteur ou le narrateur. Une autre mise en abyme de ces instances.

Tout ceci se reflète encore en miroir dans le titre *Le Peintre de la vie moderne*. Personnage, critique et titre de chapitre, l'homme des foules est toujours chez Baudelaire à la fois celui dont on parle, à savoir l'artiste (Constantin Guys), le critique et auteur de l'essai (Baudelaire) et ce dont on parle, c'est-à-dire le sous-titre « homme des foules » qui vient s'insérer entre « l'homme du monde » et « l'enfant ». Un événement tout aussi singulier, dont nous ne savons pas s'il procède du calcul ou non, se produit ou *est* produit, par le titre de l'essai de Baudelaire (*Le Peintre de la vie moderne*) dont nous ne savons plus s'il a pour référent Constantin Guys ou l'auteur des « Tableaux parisiens ». Qui plus est, l'anonymat conservé à l'égard de Guys n'est pas fortuit. Selon Robbins et Wolfreys, « ce quasi-anonymat d'un artiste particulier permet à Baudelaire d'utiliser la métaphore visuelle au second degré en discutant des œuvres dans le but de décrire également les méthodes du poète<sup>56</sup> ». Derrida lui-même joue de cette performativité du titre avec *Mémoires d'aveugle* qui peut aussi bien être autobiographique que thématique. Ces mémoires sont-ils (ou sont-elles) des mémoires d'aveugles représentés ou représentent-ils

---

<sup>56</sup> R. Robbins et J. Wolfreys, « *In the Wake of...: Baudelaire, Valéry, Derrida* », dans *The French Connections of Jacques Derrida, op. cit.* p. 25. Nous traduisons : « *This virtual anonymity in discussing the works of a particular artist permits Baudelaire to use the visual metaphor at one remove, in order also to describe the methods of the poet.* »

les mémoires d'un incident précis, la paralysie faciale survenue en 1990 par exemple ?  
Qui est aveugle ou encore qui est l'aveugle : le modèle, le point, le trait, l'artiste, l'auteur  
ou le lecteur, le spectateur ou bien la mémoire ?

### 3.3 COUPS D'ŒIL ET LARMES PERVERSÉES

---

Vous pouvez mépriser les yeux les plus célèbres,  
Beaux yeux de mon enfant, par où filtre et s'enfuit  
Je ne sais quoi de bon, de doux comme la Nuit !  
Beaux yeux, versez sur moi vos charmantes ténèbres !

Grands yeux de mon enfant, arcanes adorés,  
Vous ressemblez beaucoup à ces grottes magiques  
Où, derrière l'amas des ombres léthargiques,  
Scintillent vaguement des trésors ignorés !

Mon enfant a des yeux obscurs, profonds et vastes  
Comme toi, Nuit immense, éclairés comme toi !  
Leurs feux sont ces pensers d'Amour, mêlés de Foi,  
Qui pétillent au fond, voluptueux ou chastes.  
– Baudelaire, « Les yeux de Berthe ».

Abordons maintenant la question de front, regardons-la droit dans les yeux, c'est-à-dire de telle sorte qu'elle nous aveuglera peut-être : « Dire que nous allons “nommer”, c'est peut-être déjà ou encore trop dire » (*DT*, 22). Tout ce chapitre est construit pour en arriver là, à cette autre histoire du *regard*. Dans *Mémoires d'aveugle*, il était question d'une impossibilité structurelle (hypothèse transcendantale) de voir et de dessiner en même temps. Ni le dessin ni l'artiste ne peuvent *voir venir* ce qui advient dans le dessin. L'idée de faire une autre histoire de l'œil<sup>57</sup>, une histoire qui échapperait au prévisible de la perception et de l'apparent, y est omniprésente. Derrida ne cesse de laisser entendre qu'il

---

<sup>57</sup> Bien sûr, Derrida marque son rapport à Georges Bataille, notamment à la page 23 (note 10) où il renvoie aussi à Roland Barthes : « De l'*Histoire de l'œil*, il faudrait tout citer, en particulier les *Réminiscences* finales, l'histoire des photographies de *ruines* [...]. Toutes les *Réminiscences* se déploient au-dedans de cette photographie [...] pour y inscrire une filiation. Celle-ci reconduit l'auteur de ces *réminiscences* autobiographiques à la cécité comme à son origine paternelle [...]. Sur ce récit, voir aussi “La métaphore de l'œil” de Roland Barthes [...] » (Derrida souligne). Dans *À dessein, le dessin*, Derrida dit encore ceci, en revenant sur *Mémoires d'aveugle* : « L'histoire de l'œil – et cette exposition était une histoire de l'œil : j'ai mimé ou parodié le titre du texte de Bataille que vous connaissez bien, *Histoire de l'œil* » (J. Derrida, *À dessein, le dessin, op. cit.*, p. 28).

faut réécrire cette histoire : « mon *histoire de l'œil* indique aussi en creux la nécessité d'une anthropologie ou d'une ophtalmo-pathologie culturelle » (*MA*, 23 ; Derrida souligne) ; « l'avènement [d'une anamnèse de l'aveuglement] a lieu selon l'histoire de l'œil » (*MA*, 27) ; « l'histoire moderne de l'optique ne fait que représenter ou remarquer, selon des modes nouveaux, une défaillance de la vue dite naturelle » (*MA*, 74-75) ; « les *Confessions* de saint Augustin racontent sans doute une préhistoire de l'œil, de la vision ou de la cécité » (*MA*, 123). D'ailleurs, Derrida commençait ses *Mémoires d'aveugle* par ces mots : « je vous raconterai plutôt une histoire et vous décrirai un *point de vue*. Le *point de vue* sera mon thème<sup>58</sup> » (*MA*, 9-10 ; nous soulignons).

### 3.3.1 Une autre « histoire de l'œil »

Tel est donc aussi le projet de Derrida pour l'exposition qui mènera à *Mémoires d'aveugle* : réécrire une « histoire de l'œil ». Il est clair pour Ginette Michaud que Derrida a effectivement cette intention :

Ouvrir une autre « histoire de l'œil » où tout ne serait pas d'avance anticipé, prévu et prévisible, tel est donc le vœu de Derrida, qui ira toujours au-delà de l'appréhension, de la préhension, de la perception aussi, pour tenter de faire droit à une a-perception, à ce qu'il nomme dans « Lignées » une « phénoménologie de l'inapparent »<sup>59</sup>.

Cette idée d'une autre *histoire de l'œil* n'est pas étrangère à l'exemple baudelairien auquel elle est associée dans *Mémoires d'aveugle*. Dans *Donner le temps*, Derrida suit justement la piste d'une autre « histoire de l'œil » (*DT*, 206) à partir de ce paragraphe de « La fausse monnaie » :

Je le regardai dans le blanc des *yeux*, et je fus épouvanté de voir que ses *yeux* brillaient d'une incontestable candeur. Je vis alors clairement qu'il avait voulu

---

<sup>58</sup> Cette expression particulière « point de vue » fait l'objet d'une analyse de Ginette Michaud qui en rappelle « toute l'équivoque [...] en français » (G. Michaud, « Derrida, à l'improviste », dans J. Derrida, *À dessein, le dessin, op. cit.*, p. 65-66). Michaud propose même, suivant sur ce point Éliane Escoubas, que l'on « pourrait [...] dire que la lucidité particulière du geste de Derrida consiste à perdre de vue... la vue » (*idem*).

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 66-67. La citation est de Derrida, tirée de « Lignées », dans Micaëla Henich, *Mille e tre, cinq*, Bordeaux, William Blake et Co. Éditeurs, coll. « La pharmacie de Platon », 1996, fragment n° 981.

faire à la fois la charité et une bonne affaire ; gagner quarante sols et le cœur de Dieu ; emporter le paradis économiquement ; enfin attraper gratis un brevet d'homme charitable. (*OC*, 324 ; nous soulignons)

Cette *autre histoire* prendra alors la forme d'une relecture de quelques poèmes du *Spleen de Paris*. « Les yeux des pauvres » est une « histoire de l'œil [qui] compte aussi avec les yeux des amants » (*DT*, 152). D'« Assommons les pauvres ! », Derrida dira qu'on peut le lire « aussi comme une autre *histoire de l'œil* » (*DT*, 172 ; Derrida souligne). Même idée pour « Les bons chiens » qui est « toujours une histoire de l'œil » (*DT*, 182). La question du regard est, dans ces textes, indissociables de la question du pauvre. Cela est encore vrai des premières lignes du poème « La fausse monnaie ». Dès qu'ils quittent le bureau de tabac et que les pièces sont rangées selon une disposition « singulière et minutieuse » (*OC*, 1, 323), les amis croisent le pauvre et le narrateur médite dès lors sur les yeux de ce dernier :

Je ne connais rien de plus inquiétant que *l'éloquence muette de ces yeux suppliants*, qui contiennent à la fois, pour *l'homme sensible qui sait y lire*, tant d'humilité, tant de reproches. Il y trouve quelque chose approchant cette profondeur de sentiment compliqué, dans *les yeux larmoyants* des chiens qu'on fouette. (*OC*, 1, 323 ; nous soulignons)

Nous remarquons dans ce passage que les yeux expriment, ils sont éloquents. Encore faut-il *savoir y lire*, si l'on ne veut pas finir comme le narrateur de « L'Homme des foules » qui cherche ce qui se donne dans « l'absolue idiosyncrasie » (*Poe*, 509) de l'expression de l'autre. Dès l'incipit de cette nouvelle – nous avons déjà abordé ces quelques lignes –, la question de l'œil est intriquée à celle de la lecture (voire du déchiffrement) et du secret :

On a dit judicieusement d'un certain livre allemand : *Es lässt sich nicht lesen*, il ne se laisse pas lire. Il y a des secrets qui ne veulent pas être dits. Des hommes meurent la nuit dans leurs lits, tordant les mains des spectres qui les confessent, et les regardant pitoyablement dans les yeux ; des hommes meurent avec le désespoir dans le cœur et des convulsions dans le gosier à cause de l'horreur des mystères qui *ne veulent pas* être révélés. (*Poe*, 505)

Enfin, les yeux « suppliants » du pauvre dans « La fausse monnaie » sont aussi « larmoyants » et se comparent en ce sens aux yeux du chien : « Cette exigence “muette”

et implorante du regard, mais d'autant plus impérieuse, impérieuse comme la loi, prend la figure de l'animal, à la fois trop humaine et inhumaine : le chien battu » (*DT*, 181). Autre idée tout à fait derridienne, le voile des larmes révèle la vérité de l'œil. Ceci fait écho à la fin de *Mémoires d'aveugle* et au poème cité d'Andrew Marvell : « *These weeping eyes, those seeing tears* » (« *Eyes and Tears* », *M*, 130). Nous y reviendrons très bientôt, mais explorons d'abord ces poèmes de Baudelaire dont Derrida fait la lecture dans *Donner le temps*.

Le philosophe commence par retourner au poème « Les yeux des pauvres<sup>60</sup> » dont il remarquera l'étendue des similitudes à « La fausse monnaie ». Ce poème raconte l'histoire d'une méprise entre un homme et sa femme attablés à une terrasse, alors qu'une famille de pauvres les regarde. Outre le regard (multiplié par la présence de plusieurs pauvres dans cette histoire), Derrida note la présence d'un don et d'un pardon refusé ainsi que plusieurs « invariants<sup>61</sup> » (*DT*, 150) des deux récits. La principale différence entre ces récits, propose-t-il, est une différence de narrataire ou de « partenaire symbolique » (*DT*, 151). La nouvelle se termine sur le caractère intransmissible des regards : « Tant il est difficile de s'entendre, mon cher ange, et tant la pensée est incommunicable, même entre gens qui s'aiment ! » (*OC*, 1, 319) Le narrateur fait ce constat au moment où, aveuglé par les regards de la femme, le narrateur *croyait y lire comme dans un livre* : « Je tournais mes regards vers les vôtres, cher amour, pour y lire ma pensée » (*OC*, 1, 319).

Quant à « Assommons les pauvres ! », ce poème est présenté quelques pages plus loin comme un « contrepoint symétrique de *La fausse monnaie* » (*DT*, 172). Il s'agit d'un recours inusité, de la part de Derrida, à ce poème dont il avait dit plus tôt qu'il était « trop riche pour être seulement ouvert ici » (*MA*, 150). Derrida rappelle le rôle du Démon du poète qui l'incite à entreprendre un duel avec le mendiant (c'est dans ce poème que Baudelaire rapproche ce Démon du *daimonion semeion* de Socrate). Encore une fois, nous pourrions mettre en relation ce poème avec l'épisode du rêve dans *Mémoires d'aveugle* qui n'est pas sans rapport avec la question de l'œil : « je finis par le soupçonner [le vieux]

---

<sup>60</sup> « La fausse monnaie » le précède de peu dans l'ordre de présentation des poèmes du *Spleen de Paris*. Seul le poème « Une mort héroïque » sépare en effet les deux poèmes.

<sup>61</sup> Parmi ceux-ci, notons 1) la présence d'un narrateur et d'un autre ; 2) le lien ou l'alliance qui les unit ; 3) un refus de donner (son attention) ; et 4) la haine du narrateur (voir *DT*, 150).

de voir au moins d'un œil entrouvert et fixe, comme un cyclope » (*MA*, 23). De nouveau, il s'agit dans ce poème d'une histoire d'œil et de surcroît d'une histoire d'œil crevé/poché :

D'un seul coup de poing, je lui bouchai un œil, qui devint, en une seconde, gros comme une balle. [...] je vis cette antique carcasse se retourner, se redresser avec une énergie [...], avec un regard de haine qui me parut de *bon augure*, le malandrin décrépît se jeta sur moi, me pocha les deux yeux<sup>62</sup>. (*OC*, 358-359 ; Baudelaire souligne)

C'est notamment, mais non seulement<sup>63</sup>, par cet échange curieux de « regards » que le don peut en définitive advenir, s'il advient. Un don qui n'est pas celui de la bourse, bien entendu, mais peut-être celui de « l'orgueil et [de] la vie » rendus par le poète au pauvre<sup>64</sup>. Le don pourrait aussi survenir dans l'autre sens. Les pauvres et les mendiants, en étant « exclus du procès de production et de circulation de richesse<sup>65</sup> » (*DT*, 176), incarnent une menace (celle du mort, du revenant ou d'un dieu) à plusieurs égards insupportable. C'est ce qu'affirmait déjà Marcel Mauss dans un passage de l'*Essai sur le don* sous-titré « Autre remarque, l'aumône<sup>66</sup> » sur lequel Derrida attire notre attention. Ce serait peut-être aussi ce qui motiverait les réactions *perverses* du narrateur d'« Assommons les pauvres ! » et de la maîtresse dans « Les yeux des pauvres » (*DT*, 176). Le regard du pauvre est certes muet, indéchiffrable, mais il accuse néanmoins. Dissymétrique et insupportable, il « fait peur [et] commence à persécuter comme la loi » (*DT*, 181). En

---

<sup>62</sup> Cet extrait est aussi cité par Derrida dans *Donner le temps* (*DT*, 173).

<sup>63</sup> Voir notre analyse de la perversité et du démon dans ce poème, *supra*, p. 52-53 et *sq.*

<sup>64</sup> La situation est plus complexe qu'il n'y paraît et entre justement en jeu à cet endroit la question de la perversité et du don, de la perversité comme don. Cet « orgueil » et cette « vie » rendus au pauvre semblent procéder d'un calcul, ce qui annule du coup et le don et la perversité de l'acte.

<sup>65</sup> Ce qui semble loin d'être certain. Derrida remarque, non sans une certaine modulation que dénote l'emploi de verbes comme « pouvoir » ou « sembler » qui marquent le doute, que « [e]n raison de sa marginalité même, en raison de son extériorité par rapport à la circulation du travail et aux productions des richesses, en raison du désordre par lequel il *semble* interrompre le cercle économique du même, le mendiant *peut* signifier la demande absolue de l'autre, l'appel inextinguible, la soif inaltérable du don » (*DT*, 174 ; nous soulignons). Quelques lignes plus haut, il avait été particulièrement précis à ce sujet : « le traitement littéraire du thème de l'aumône à l'époque baudelairienne ou mallarméenne a un rapport étroit avec l'état de la population mendicante dans les villes et les campagnes d'une certaine société capitaliste à une étape déterminée de son industrialisation » (*DT*, 172).

<sup>66</sup> M. Mauss, « Autre remarque, l'aumône », dans *Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige Grands textes », 2007 [1924], p. 97-100.

effet, le narrateur ne « conna[ît] rien de plus *inquiétant* que l'éloquence muette de ces yeux suppliants » (*OC*, 1, 323 et *DT*, 181 ; Derrida souligne).

Ce regard est encore rapproché par le narrateur de celui des « yeux larmoyants des chiens qu'on fouette » (*OC*, 1, 323). Il n'en fallait pas davantage pour que Derrida aille faire un tour du côté des « Bons chiens ». Dans ce poème<sup>67</sup>, les chiens sont comparés à des « philosophes à quatre pattes » (*OC*, 1, 362). Seul le chien authentique, c'est-à-dire le « crotté », le « pauvre », le « sans domicile », le « flâneur », le « saltimbanque », etc., mérite toutefois ce *titre*. Toutes ces caractéristiques s'opposent évidemment à celles du chien bourgeois à la « niche soyeuse et capitonnée » (*OC*, 1, 362). Du coup, les « chiens calamiteux » (*OC*, 1, 361), louangés par le narrateur, sont fatalement liés au pauvre « dont ils sont les associés » et au poète, « qui les regarde d'un œil fraternel » (*OC*, 1, 360), il va sans dire. Il est encore question à cet endroit de l'œil et de ce qui, dans les yeux ou plus justement dans le regard, relève de ce que nous pourrions appeler dorénavant une *inquiétante éloquence* : « Le chien, le pauvre, le pauvre chien, c'est inquiétant et c'est compliqué, ça reproche et ça objecte. La demande n'est pas seulement une imploration, c'est aussi la figure de la loi<sup>68</sup> » (*DT*, 183).

### 3.3.2 Perversion bête, crédulité et aveuglement

L'aveuglement – mais peut-être également une certaine perversion – pourrait donc n'avoir lieu – n'avoir *eu* lieu – dans les regards que dans leur croisement. Croisements des regards qui s'opèrent et se manquent. Derrida ne le remarque pas, mais tout se passe comme dans « Laquelle est la vraie ? », une autre histoire baudelairienne de regards manqués : « Pour la punition de ta folie et de ton aveuglement, tu m'aimeras telle que je

---

<sup>67</sup> Nous insisterons, non sans rapport avec le propos de *Donner le temps*, sur une note de *L'Indépendance belge* où fut publié une première fois ce poème (21 juin 1865) et qui est rapportée par Claude Pichois dans l'édition de la Pléiade. On se demande pourquoi Derrida ne mentionne pas que ce poème s'avère la *condition remplie* par Baudelaire d'un *contre-don* à Joseph Stevens. Claude Pichois précise : « ce petit poème avait eu pour cause le don fait par Joseph Stevens à Baudelaire d'un gilet que le poète admirait fort, don assorti de cette condition : le poète "écrivait quelque chose sur les chiens des pauvres" » (*OC*, 1, 1351).

<sup>68</sup> Précisons que dans « Nom d'un chien ou le droit naturel », seul le chien errant reconnaît l'humanité des prisonniers juifs, alors que, dit Levinas, « les autres hommes [...] levaient les yeux sur nous – nous dépouillaient de notre peau humaine » (Emmanuel Levinas, « Nom d'un chien ou le droit naturel », dans *Difficile Liberté. Essais sur le judaïsme*, Paris, Livre de poche, coll. « Biblio essais », 2003 [1976], p. 233-234).

suis ! » (OC, 1, 342) Les regards se croisent et se manquent encore dans « La fausse monnaie » : entre le narrateur et son ami, entre l'ami et le mendiant, entre le mendiant et le narrateur. Croisements en outre des regards entre Baudelaire et Derrida, dans *Mémoires d'aveugle* ou dans *Donner le temps*. Croisements, enfin, des regards de ces auteurs et de l'« auteur » de ces lignes. « Les nœuds les plus retors [d'une] casuistique se multiplient et se capitalisent dans le dernier paragraphe et dans la chute du récit » de « La fausse monnaie », nous invite à penser Derrida, qui remarque par ailleurs que cette chute « fait suite à l'histoire de l'œil [qu'il suit] depuis longtemps » (DT, 206). Dans ce poème, l'intrigue se dénoue (et l'aveuglement se noue) lorsque le narrateur croise le regard de son ami. C'est dans cet échange que le narrateur voit, c'est-à-dire qu'il « croit voir la vérité » (DT, 206). Nous ne nous étonnerons pas que Derrida ait recours dans *Donner le temps* au même dilemme que dans *Mémoires d'aveugle* :

À croiser le regard de l'autre, on voit ou bien des yeux *voyants* ou bien des yeux *vus*, donc visibles. Quand on voit l'autre voir, et les yeux voyants de l'autre, les yeux voyants ne sont plus simplement vus. Parce qu'ils sont vus, visibles et non voyants, ils deviennent invisibles en tant que voyants et secrètent, à cet égard, ou cernent l'aveuglement du spectateur. Inversement, quand on voit les yeux, quand ceux-ci deviennent visibles comme tels, on ne les voit plus voir, on ne les voit plus voyants. (DT, 206 ; Derrida souligne)

Il y aura toujours une part d'aveuglement dans le croisement de ces regards, un moment (*augenblick*, *wink*, *blink*, *twinkling of an eye*) ou un point aveugle, un regard manqué qui est la possibilité même d'un don par le regard. Ce don pervers d'un regard versé ou inversé, nous le trouvons déjà dans l'un des plus célèbres poèmes de Baudelaire (un autre moment derridien *avant la lettre*) :

Quand mes yeux, vers ce chat que j'aime  
Tirés comme par un aimant,  
Se retournent docilement  
Et que je regarde en moi-même,

Je vois avec étonnement  
Le feu de ses prunelles pâles,  
Clairs fanaux, vivantes opales,

Qui me contemplent fixement<sup>69</sup>. (*OC*, 1, 51)

Cette idée selon laquelle les regards s'échangent, renvoient incessamment de l'un à l'autre et qu'il y a donc là une forme d'aveuglement revient également dans « Penser à ne pas voir ».

Il y a une autre alternative, une autre alternance, un autre tour à tour si vous voulez, c'est que quand je regarde quelqu'un dans les yeux – je fais ici appel à l'expérience de chacun – il faut que je choisisse entre regarder les *yeux vus* de l'autre et regarder les *yeux voyants de l'autre*. Les yeux de l'autre, je ne peux pas les voir à la fois comme vus et voyants, comme visibles, comme invisibles et regardants. Si je les vois comme visibles, je deviens aveugle à leur voyance en quelque sorte. Je ne peux pas simultanément voir des yeux visibles et voyants. (*PV*, 56 ; Derrida souligne)

Il y aura aussi toujours un « acte de mémoire » ou un « acte de foi » (*DT*, 207), dira par conséquent Derrida et donc un risque d'aveuglement. Voilà en quelque sorte la « perversion bête » du narrateur, pour reprendre à notre compte l'expression que Derrida attribuera quelques pages plus loin à l'ami du narrateur. Non seulement il *croit* voir mais il s'aveugle sur sa propre croyance et c'est exactement ce qu'il reproche à son ami. Pour le dire dans les mots de Derrida dans le *Séminaire La bête et le souverain*, « supposer qu'il y a quelque chose comme LA bêtise, [c'est] déjà un signe de bêtise<sup>70</sup> ». « La proie échappe nécessairement », proposait Derrida dans une formule fulgurante au sujet de la tentative désespérée de l'autoportraitiste, ce « chasseur fasciné » (*MA*, 61), qui tente encore et toujours de saisir son propre regard. Ainsi en va-t-il dans le regard échangé (s'agit-il d'un échange ?) entre les deux amis où l'un croit voir, mais ne verra jamais. Ici

---

<sup>69</sup> Nous remarquerons que « chat » et « regard » font toujours bon ménage chez Baudelaire : « Viens, mon beau chat [...] / et laisse-moi plonger dans tes beaux yeux, / [...] Son regard, / Comme le tien, aimable bête, / Profond et froid, coupe et fend comme un dard » (« Le chat (XXXIV) », *OC*, 1, 35) et aussi « Et des parcelles d'or, ainsi qu'un sable fin, / Étoilent vaguement leurs prunelles mystiques » (« Les chats », *OC*, 1, 66). Nous nous rappellerons que Derrida dans *L'animal que donc je suis*, texte où il cite ces poèmes de Baudelaire, fait tout un cas d'une scène intime avec un chat : « Souvent je me demande, moi, pour voir, *qui je suis* – et qui je suis au moment où, surpris nu, en silence, par le regard d'un animal, par exemple les yeux d'un chat, j'ai du mal, oui, du mal à surmonter une gêne » (J. Derrida, *L'animal que donc je suis*, Marie-Louise Mallet (éd.), Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2006, p. 18 ; Derrida souligne). Plus loin : « Devant le chat qui me regarde nu, aurais-je honte comme une bête qui n'a plus le sens de sa nudité ? Ou au contraire honte comme un homme qui garde le sens de la nudité ? Qui suis-je alors ? Qui est-ce que je suis ? À qui le demander sinon à l'autre ? Et peut-être au chat lui-même ? » (*Ibid.*, p. 20.)

<sup>70</sup> J. Derrida, *Séminaire La bête et le souverain*, vol. 1, *op. cit.*, p. 216 ; en majuscules dans le texte.

également, la mémoire ou la foi (le « crédit », la « créance », la « crédulité<sup>71</sup> », *DT*, 207) prend le relais du regard aveugle<sup>72</sup>, entraînant avec elle sa part d'erreur. L'acte de mémoire « s'inscrit dans l'intuition la plus immédiate du regard croisé » (*DT*, 207), avance même Derrida.

Le *verdict* du narrateur, si l'on veut, se fait sur la base de ce qu'il croit voir, Derrida remarque comment le champ sémantique de la vision s'intrique à celui de la vérité du *vu* dans la chute de ce poème de Baudelaire : « Je le regardais dans le blanc des yeux » ; « voir que *ses yeux brillaient* » ; « Je *vis* alors *clairement* », etc. (*DT*, 207 ; Derrida souligne). Aucune place n'est faite au doute et pourtant le narrateur exprime en ces mots non sa sagesse mais plutôt sa crédulité. Il est lui-même, de manière ironiquement perverse, l'objet de la bêtise, celui qui commet en quelque sorte le « plus irréparable des vices » (*OC*, 1, 324). La bêtise se montre encore une fois être le propre de l'homme. Derrida met en évidence la portée de la bêtise du *croire voir* : « Sentencieux par situation, respirant cette bêtise dont [le narrateur] parle, qu'il croit pouvoir accuser, mais qui flottera toujours autour d'une sentence et d'un jugement, le narrateur a le dernier mot, bien sûr, toujours, et c'est peut-être l'enseignement le plus grave de cette littérature » (*DT*, 207). De

---

<sup>71</sup> D'ailleurs, pour Michael Naas, l'art exige la foi et non la croyance ou du moins une *croyance aveugle*, ce qui revient à la foi pour Derrida. Dans son article « La nuit du dessin » paru récemment, l'auteur veut justement montrer « pourquoi une interrogation portant sur les origines du dessin a abouti inévitablement à une interrogation sur l'invisibilité et sur *la foi*, sur une certaine *croyance aveugle*, liée toujours à l'invisible, aux ruines, et à l'interruption de l'autoportrait ». (Michael Naas, « La nuit du dessin : Foi et savoir dans *Mémoires d'aveugle* de Jacques Derrida », *Cahiers de l'association internationale des études françaises*, n° 62, 2010, p. 255.) Le mouvement derridien (et peut-être toute tentative d'écrire sur l'art) est donc double quand il s'agit d'en être critique : « s'en approcher toujours afin de faire preuve de l'invisible dans l'art et de *témoigner* de son propre aveuglement » (*idem*). Il faudrait aussi aller relire le texte « *To Believe: an Intransitive Verb?* » de Pascale-Anne Brault et Michael Naas. Ce texte porte sur les questions de l'interruption initiale et finale – *Mémoires d'aveugle* commence et se termine par une interruption (« (...) ») – ainsi que sur les problèmes liés à la traduction (im)possible de « vous croyez » par « *to believe (this)* » et les implications de l'effacement du « *this* » final. (P.-A. Brault et M. Naas, « *To Believe: an Intransitive Verb? Translating Skepticism in Jacques Derrida's Memoirs of the Blind* », *Paragraph: A Journal of Modern Critical Theory*, vol. 20, n° 2, 1997, p. 101-119.) L'article est aussi repris sous le titre « *Better Believing It: Translating Skepticism in Memoirs of the Blind* », dans M. Naas, *Taking on the Tradition: Jacques Derrida and the Legacies of Deconstruction*, Stanford, Stanford University Press, coll. « Cultural Memory in the Present », 2003, p. 117-135.

<sup>72</sup> C'est encore le mythe de Dibutade rejoué dans un poème de Baudelaire. Ginette Michaud consacre à cette figure un long passage de « Derrida, à l'improviste » : « Il y aurait beaucoup à dire au sujet de cette figure allégorisant la naissance du dessin, à commencer par le fait que, fille de potier, d'un certain art du toucher, [...] [Dibutade] invente rien moins qu'un nouveau langage pour traduire son sentiment amoureux et ainsi garder auprès d'elle à distance la trace simultanément apparaissante/disparaissante » (G. Michaud, « Derrida, à l'improviste », dans J. Derrida, *À dessein, le dessin, op. cit.*, p. 75).

la perversion bête de l'ami, nous passons à celle du narrateur. Toujours, les places sont échangées, perverties.

Pour Ruth Robbins et Julian Wolfreys, il y a déjà chez Baudelaire quelque chose qui s'éloigne d'une « simple binarité du soi et de l'autre<sup>73</sup> ». Il n'y aurait chez l'auteur du *Spleen de Paris* qu'une identité mouvante, à proprement parler différentielle, comme si « le soi est toujours l'autre de quelqu'un d'autre et cet autre le soi de quelqu'un d'autre<sup>74</sup> ». Cette indétermination de l'identité, que l'on peut rapprocher sur le plan philosophique de toute l'œuvre derridienne, passe selon les auteurs par la question du regard et plus précisément par ce que ceux-ci nomment aussi « l'économie de l'œil<sup>75</sup> », à savoir ce que nous désignons, avec Derrida, par « autre histoire de l'œil ». Écrire et voir, précisent Robbins et Wolfreys qui reprennent ainsi l'idée maîtresse de *Mémoires d'aveugle*, « génèrent autant d'affirmation que de perte [...] le soi est [dans ces gestes] à la fois suprêmement affirmé et suprêmement dispersé dans l'autre<sup>76</sup> ». Affirmer, c'est donc en quelque sorte nier. *Voir*, donc être *aveugle*. Il faut *penser à ne pas voir*<sup>77</sup>, comme y invite Derrida dans le texte qui porte ce titre<sup>78</sup>.

Évoquant un autre moment derridien *avant la lettre* chez Baudelaire<sup>79</sup>, Robbins et Wolfreys profitent de l'occasion offerte par le poème « Le désir de peindre » pour faire l'analyse de ce qu'ils proposent être une préfiguration de la notion de *différance*. « Je brûle de peindre celle qui m'est apparue si rarement et qui a fui si vite », s'exclame le poète, « il y a longtemps déjà qu'elle a disparu ! » (*OC*, 1, 340) Le poète ne peut en effet pas parler directement de cette femme, relèvent les auteurs, son « vouloir-dire » ne peut

---

<sup>73</sup> R. Robbins et J. Wolfreys, « *In the Wake of...: Baudelaire, Valéry, Derrida* », dans *The French Connections of Jacques Derrida*, *op. cit.* p. 27. Nous traduisons : « *simple binary of self and other* ».

<sup>74</sup> *Idem*. Nous traduisons : « *the self is always someone else's other and that the other is someone else's self* ».

<sup>75</sup> L'expression est attribuée par les auteurs à Derrida (*idem*) dans la traduction anglaise de *Donner le temps* (J. Derrida, *Given Time: I. Counterfeit Money*, tr. angl. de Peggy Kamuf, Chicago et Londres, The University of Chicago Press, 1992, p. 67 [*sic*]). La référence est introuvable.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 30. Nous traduisons : « *provide both affirmation and loss [...] the self is at once supremely affirmed and supremely dispersed into the other* ».

<sup>77</sup> Comme il faut *penser à ne pas dire*, « il faut », injonction qui n'exclut pas un désir de *voir* et un désir de *dire*. Voir J. Derrida, « Comment ne pas parler. *Dénégations* », dans *Psyché*, *op. cit.*, p. 535-595.

<sup>78</sup> En octobre 2013 paraîtront aussi sous ce titre, *Penser à ne pas voir*, les principaux textes de Derrida sur l'art : J. Derrida, *Penser à ne pas voir. Écrits sur les arts du visible 1979-2004*, Ginette Michaud, Joana Masó et Javier Bassas (éds), Paris, Éditions de La Différence, coll. « Essais », 2013 (à paraître).

<sup>79</sup> Voir plus haut notre analyse des quelques autres *moments* invoqués dans ce texte.

être formulé que de façon voilée ou confuse<sup>80</sup>. Cette femme n'*existe* que dans un « monde de différence<sup>81</sup> » où le poète n'a d'autre choix que de la comparer à autre chose qu'elle-même. Il ne peut – et ne pourra jamais – dire ce qu'elle est : « Elle est une image inimaginable, inconcevable et donc seulement *une image pour et de l'écriture* qui ne peut communiquer son aspect<sup>82</sup> » : *Es lässt sich nicht lesen*.

### 3.3.3 Les larmes : penser à ne pas voir

Il faut donc *penser à ne pas voir*. « Celui qui regarde du dehors à travers une fenêtre ouverte, ne voit jamais autant de choses que celui qui regarde une fenêtre fermée » (*OC*, 1, 339). Quand, dans *Donner le temps*, Derrida annonce finalement que, « dans cette histoire de l'œil, la vérité du don – comme de l'œil – serait (dé)voilée par le voile des larmes plutôt que par la vue » (*DT*, 212), il ne s'éloigne pas ce qu'il dit ailleurs et tout spécialement dans *Mémoires d'aveugle* et dans « Penser à ne pas voir ». La question du « voile des larmes », vers laquelle converge le parcours des petits poèmes entrepris par Derrida à la fin de *Donner le temps*, pourrait *éclairer* la « vérité » de l'œil et du don, rien de moins. Comme le mendiant, « rien n'est moins bête que les “chiens qu'on fouette” et dont les “yeux larmoyants” disent la demande infinie » (*DT*, 212). Dans « Penser à ne pas voir », Derrida est plus explicite que jamais sur le double rôle de l'œil :

En général, quand on dit « voir », on pense d'abord naturellement aux yeux, aux yeux qui sont faits, pense-t-on, pour voir. Mais vous savez que les yeux ne sont pas seulement faits pour voir, ils sont faits aussi pour pleurer. On peut se demander pourquoi on pleure, pourquoi telle émotion de tristesse, ou de rire d'ailleurs, ou de secousse traumatique provoque des larmes. C'est très énigmatique. Pourquoi ce symptôme qui consiste à verser de l'eau à travers les yeux<sup>83</sup>. (*PV*, 50)

---

<sup>80</sup> *Idem*.

<sup>81</sup> *Idem*. Nous traduisons : « *realm of* différence ».

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 31. Nous soulignons. Nous traduisons : « *She is an unimaginable image—inconceivable and therefore only an image for and of writing, which cannot communicate her look.* »

<sup>83</sup> Pour Michael Naas, la question des larmes est encore liée à une vision judéo-chrétienne, voire à un discours anthropo-théologique : « Les larmes, l'expérience de la conversion, de la vue intérieure, de la prière, mais aussi de la mort et du deuil, tout cela serait le propre de l'homme [...]. Pour Derrida, rien ne serait moins évident, et rien ne démontrerait mieux l'aveuglement de la philosophie, rien ne témoignerait mieux d'une sorte de croyance philosophique qui n'est justifiée à la fin ni par la raison ni par la foi élémentaire qui fait crédit à une telle croyance. » (M. Naas, « La nuit du dessin », *Cahiers de l'association internationale des études françaises*, *loc. cit.*, p. 266-267.)

Les larmes, qui ne sont pas même empêchées par la condition d'aveugle (*MA*, 128), sont peut-être justement la condition d'une (non-)vision qui ne s'aveugle pas sur elle-même, voire l'inquiétante condition du regard et, *a fortiori*, du regard croisé. Non plus la *claire vision* du regard à l'ami mais « l'éloquence muette » ou encore la « profondeur de sentiment compliqué » des yeux de larmes voilés du pauvre. Non plus le verre transparent mais la vitre brisée, éclatée. Si les larmes voilent, elles voient elles-mêmes aussi, c'est un des sens que l'on peut donner au recours du poème de Marvell dans *Mémoires d'aveugle* et dans « Penser à ne pas voir » (et sur lequel revient encore Derrida dans *À dessein, le dessin*) : « *With the same eyes to weep and see! [...] These weeping eyes, those seeing tears* » (*MA*, 130). Peut-être sont-elles proches, ces larmes, de ces « vitres qui [*font*] voir la vie en beau » (*OC*, 1, 287 ; nous soulignons) souhaitées par le narrateur du « Mauvais Vitrier ».

Dans tous ces *jeux* – qu'il faut entendre en plusieurs sens – de regards croisés, de regards manqués, de regards croisés-manqués et dans tous ces jeux d'entre-deux au miroir ou au portrait, versés ou renversés, les larmes rappellent la perspective et donc le moment de l'illusion bête. La perspective, tout comme le narrateur de « La fausse monnaie », doit faire preuve de crédulité, soit accorder un certain crédit :

La perspective doit se rendre aveugle à tout ce qui est exclu de la perspective ; pour voir en perspective il faut négliger, il faut se rendre aveugle à tout le reste ; ce qui se passe tout le temps. Un être fini ne peut voir qu'en perspective, donc de façon sélective, excluante, encadrée, à l'intérieur d'un cadre, d'une bordure qui exclut. (*PV*, 57)

C'est ce que rejette au contraire le narrateur du « Mauvais Vitrier » qui brise les vitres trompeuses du vitrier. Dans *Le Peintre de la vie moderne*, c'est pareillement ce que reproche Baudelaire au comédien Hugues Bouffé (1800-1888), sa « minutie de myope et de bureaucrate » (*OC*, 2, 699). « En lui tout éclate, mais rien ne se fait voir », dit Baudelaire de cet artiste, « rien ne veut être gardé par la mémoire » (*OC*, 2, 699). La bêtise de l'ami et celle du narrateur, c'est de ne pas *penser à ne pas voir*, à savoir de succomber trop rapidement au *vouloir-voir* ou au *vouloir-dire*, sans tenir compte et sans *rendre (des) compte(s)* – de l'invisible et du non-dit, de l'*invu* ou de l'*insu* qui, pourtant, est à *l'œuvre* dans l'œuvre, se donne à voir dans son invisibilité ou à dire dans son silence.

La bêtise ou, mieux, la « perversion bête », ce serait à n'en point douter de *ne pas douter* ou encore, comme le dit Derrida dans *Donner le temps*, d'être pour l'homme « responsable de son irresponsabilité » (DT, 212). Répétons-le en terminant : pour Derrida « rien n'est moins bête que les “chiens qu'on fouette” et dont les “yeux larmoyants” disent la demande infinie » (DT, 212) et, parce qu'il n'y a après tout qu'un pas à franchir entre *fausse monnaie* et *mauvaise vitre* – fiction et fausse fiction –, on voit se déployer toute l'(ir)responsabilité d'une littérature qui se fonde sur l'idée du mal... du *mal faire*... de la *contrefaçon* à la *malfaçon*.

## **CONCLUSION**

---



## CONCLUSION

[...] il y a dans mon écriture une façon, je ne dirais pas perverse, mais un peu violente, de traiter cette langue.

– Jacques Derrida, *Apprendre à vivre enfin*.

Baudelaire, qui n'est ni un détective ni le narrateur (mais peut-être un amateur de monnaie, c'est-à-dire un connaisseur en fausse monnaie, c'est-à-dire un expert de l'indiscernabilité en ce domaine), inscrit peut-être cette naturalisation dans une institution nommée la littérature. Alors il nous rappelle peut-être à l'institutionnalité de cette institution, mais d'une institution qui ne peut consister qu'à se faire passer pour naturelle. Il nous invite peut-être à suspendre, au bout d'une question, la vieille opposition entre la nature et l'institution.

– Jacques Derrida, *Donner le temps*.

L'« économie » de la littérature me paraît parfois plus puissante que celle d'autres types de discours, comme par exemple le discours historique ou le discours philosophique. Parfois : cela dépend des singularités et des contextes. La littérature serait en puissance plus puissante.

– Jacques Derrida, « “Cette étrange institution qu'on appelle la littérature” ».

Depuis un moment déjà, nous avons tenté de *nouer* quelques fils. Non pas les dénouer, mais les nouer. Il s'agissait d'abord, rappelons-le, de montrer quelle place occupait l'œuvre de Charles Baudelaire dans les écrits de Jacques Derrida. Il s'agissait aussi de suivre la piste de la perversité qui nous menait de Poe à Baudelaire et ensuite à Derrida où elle se nouait elle-même de manière particulièrement « retorse », à la manière du nœud artiste de l'autoportrait de Baudelaire. Il s'agissait enfin d'explorer les pensées et les œuvres de Charles Baudelaire et de Jacques Derrida qui s'éclairaient mutuellement, sans néanmoins les réduire l'une à l'autre. Nous croyons avoir été en mesure non pas de

dénouer quelque problématique dans une démonstration linéaire mais de nouer plusieurs idées dans une réflexion circonvolutive qui ne manque pas de dire quelque chose à la fois de la pensée du poète, de celle du philosophe et de la notion même de perversité.

Comme objectif de départ, nous voulions prendre appui sur un ouvrage particulier de Jacques Derrida, *Donner le temps*, afin de montrer que la logique particulière de l'événement qu'on y voit à l'œuvre explique la possibilité impossible du don et du temps, et que cela pouvait jeter un éclairage nouveau à la notion baudelairienne de perversité. À partir de l'analyse de ce texte fondamental – occupant encore aujourd'hui une place marginale dans l'œuvre derridienne –, nous avons comme visée de répondre à trois questions : qu'est-ce que la perversité ? Comment se comprend et s'articule-t-elle chez Baudelaire ? En quoi et comment ceci concerne-t-il le livre et la pensée de Jacques Derrida ? Pour ce faire, nous avons choisi de procéder en trois étapes qui devaient répondre de manière partielle à chacune de ces questions.

En premier lieu, il fallait revisiter les bases d'une théorie générale de la perversité chez Charles Baudelaire. Pour l'occasion, nous avons parcouru les notions historiques de perversité, de l'âge classique au Siècle des Lumières, notamment autour des exemples du marquis de Sade et de Jean-Jacques Rousseau, mais aussi des grandes définitions encyclopédiques. Nous avons alors vu comment les enjeux de la volonté, de la moralité et éventuellement de la sexualité sédimentaient une notion de plus en plus moderne de la perversité. Nous avons ensuite pris conscience qu'au XIX<sup>e</sup> siècle, ce sont les discours médical et juridique qui s'approprient la notion ouvrant ainsi à la littérature de nouvelles occasions d'en faire état. C'est le cas d'Edgar Poe et, éventuellement, de Charles Baudelaire qui proposent une véritable « théorie » de la perversité, à la fois iconoclaste et calquée sur le discours scientifique. Avec « *The Imp of the Perverse* » et plusieurs autres contes, Poe inspire Baudelaire qui fera sienne cette conception de la perversité. Or Baudelaire est vraisemblablement plus intéressé dans ses œuvres littéraires et critiques par une compréhension mystique de la perversité, à mi-chemin entre l'événement imprévisible et l'incidence déterminée, qui est assujettie à une double postulation contradictoire de l'*homo duplex* : « toujours double, action et intention, rêve et réalité ;

toujours l'un nuisant à l'autre, l'un usurpant la part de l'autre<sup>1</sup> » (*OC*, 2, 87). À ce jour, « Le mauvais vitrier » demeure l'exemple le plus éloquent quant aux questions que soulève ce désir impulsif de faire *mal tourner* jusqu'à l'écriture elle-même.

En second lieu, il s'agissait d'analyser *Donner le temps* jusque dans ses recoins les plus retranchés (les notes tout particulièrement) afin de mettre en lumière la notion de perversité chez Baudelaire dans ce texte de Derrida. Nous avons donc commencé par étudier la première partie du livre. Ayant compris que le don et le temps participent d'une logique de l'événement et que seule la littérature pouvait peut-être se permettre d'accueillir un don « digne de ce nom », nous avons ensuite suivi Derrida dans sa fine lecture du poème « La fausse monnaie » de Baudelaire. Dans la deuxième partie de son texte, Derrida montre en effet qu'il se joue dans ce texte bien plus qu'un simple don au sens traditionnel du terme. En faisant une analyse presque mot pour mot du poème, Derrida en vient à proposer une définition alternative de la littérature qui s'appuie sur la croyance et la crédulité (donc sur la fiction et la fausse monnaie), mais aussi sur la possibilité d'échanger les rôles dans un mouvement pervers de renversement perpétuel. Prenant appui sur cette démonstration, nous avons donc fait le pari que la perversité pouvait se comprendre selon une logique de l'événement derridien – radicalement imprévisible, différé, interruptif, incompréhensible, itérable, donc impossible –, bien sûr, mais encore qu'elle avait quelque chose à voir avec l'idée même que Derrida se fait de la littérature.

En troisième lieu, il fallait élargir encore notre horizon afin d'explorer d'autres textes derridiens où il était question de Baudelaire et de vérifier s'il était possible de développer notre idée de la perversité baudelairienne. Nous avons donc examiné, en passant par *Mémoires d'aveugle*, en quoi les questions de la mémoire, de la croyance et du regard – ici inextricablement liés à celle de l'art –, intéressent Derrida comme Baudelaire. Nous y avons vu que Derrida propose, à partir de l'exemple baudelairien, quelque chose comme une étrange économie de l'œil ou du regard. Cette économie était annoncée et commentée dans *Donner le temps*. Dès lors, nous avons relu les dernières pages de *Donner le temps* et compris que la « perversion bête » reprochée à l'ami par le

---

<sup>1</sup> Tiré de la « Préface à *La double vie* de Charles Asselineau » de Baudelaire.

narrateur était aussi imputable à ce dernier qui trahit une forme de crédulité ou d'aveuglement bête. Là, l'accusation du narrateur se retourne de manière perverse contre lui. Enfin, ce dernier chapitre nous aura permis de *boucler la boucle*, c'est-à-dire de relancer la question de la perversité en effectuant un retour à Edgar Poe et à « L'Homme des foules » pour ainsi poursuivre la réflexion sur les titres, laissée en suspens précédemment. Nous y proposons de voir dans les questions d'un regard impossible, des titres et de l'identité une singulière communauté de pensée entre Baudelaire et Derrida.

L'ensemble de ce mémoire n'est en définitive ni tout à fait une étude de la perversité chez Baudelaire ni tout à fait une étude de *Donner le temps*. Il s'agit d'une lecture (im)possible de *Donner le temps* qui rend compte d'une autre économie particulière qui est celle de la perversité chez Baudelaire, d'où le titre de notre mémoire. Quant au choix de l'utilisation du mot « économie » dans ce titre, plutôt que *système*, *approche*, *code*, *concept*, *doctrine*, *notion*, *idée*, *principe* ou même *art* de la perversité, il s'explique de plusieurs façons. C'est premièrement un clin d'œil à la monnaie fausse de « La fausse monnaie », et ce, quelle qu'elle soit. C'est également un *emprunt* mimétique à l'écriture de Derrida qui, dans *Donner le temps*, est tout entière et consciemment marquée par la métaphore économique. Nous n'avons qu'à penser à l'emploi fréquent et répété d'expressions comme « se donner », « titrer », « garantir », « valeur », « compte », « prendre pour argent comptant », « calcul », « échange », « tenir compte », « transfert », « intérêt », « contrat », « présent », « crédit », « capital », « dette », « endetté », etc. Faire l'étude d'une économie, c'est encore *rendre compte* de la perversité chez Baudelaire, mais aussi rendre *des* comptes, à Baudelaire et à Derrida. C'est être conscient de notre dette à leur égard. *Faire l'économie*, c'est-à-dire traiter ou transiger, de ce qui vaut pour l'ensemble ou l'occulter, de la vraie comme de la fausse monnaie. Derrida pose lui-même la question de l'économie<sup>2</sup> au début de *Donner le temps*. Il insiste alors sur ce que la racine étymologique du mot nous en apprend :

---

<sup>2</sup> Derrida, tout comme Aristote, distingue l'économie de la chrématistique, distinction sur laquelle nous aurions pu insister : « La [chrématistique], qui consiste à acquérir des biens par voie de commerce, donc par la circulation ou l'échange monétaire, ne connaît en droit aucune limite. L'économie en revanche, c'est-à-dire la gestion de l'*oikos*, de la maison, de la famille ou du foyer, se limite aux biens nécessaires à la vie. Elle se garde de l'illusion, c'est-à-dire de la spéculation chrématistique qui confond la richesse et l'argent. » (DT, 200)

Qu'est-ce que l'économie ? Parmi ses prédicats ou ses valeurs sémantiques irréductibles, l'économie comporte sans doute les valeurs de loi (*nomos*) et de maison (*oikos*, c'est la maison, la propriété, la famille, le foyer, le feu du dedans). *Nomos* ne signifie pas seulement la loi en général, mais aussi la loi de distribution (*nemein*), la loi du partage, la loi comme partage (*moira*), la part donnée ou assignée, la participation. [...] Outre les valeurs de loi et de maison, de distribution et de partage, l'économie implique l'idée d'échange, de circulation, de retour. (*DT*, 17-18)

Cette idée n'est pas étrangère à une figure que nous avons maintes fois rencontrée depuis le début de cette étude :

La figure du cercle est évidemment *au centre*, si on peut encore le dire d'un cercle. Elle se tient au centre de toute problématique de l'*oikonomia*, comme de tout le champ économique : échange circulaire, circulation des biens, des produits, des signes monétaires ou des marchandises, amortissement des dépenses, revenus, substitution des valeurs d'usage et des valeurs d'échange. (*DT*, 18)

Peut-être, enfin, toute cette étude épouse-t-elle elle-même le mouvement même de l'économie :

Ce motif de la circulation peut donner à penser que la loi de l'économie est le retour – circulaire – au point de départ, à l'origine, à la maison aussi. On aurait ainsi à suivre la structure *odysséique* du récit économique. *L'oikonomia* emprunterait toujours le chemin d'Ulysse. Celui-ci fait retour auprès de soi ou des siens, il ne s'éloigne qu'en vue de se *rapatrier*, pour revenir au foyer à *partir* duquel le départ est donné et la part assignée, et le parti pris, le lot échu, le destin commandé (*moira*). L'être-auprès-de-soi de l'Idée dans le Savoir Absolu serait *odysséique* en ce sens, celui d'une *économie* et d'une *nostalgie*, d'un « mal du pays », d'un exil provisoire en mal de réappropriation. (*DT*, 18)

Pour toutes ces raisons, nous avons choisi d'intituler ce mémoire *Économie de la perversité baudelairienne. Une lecture de Donner le temps de Jacques Derrida*. Il faut encore se rappeler Derrida dans « Cogito et *Histoire de la folie* » qui confiait : « Je ne philosophe que dans la *terreur*, mais dans la *terreur avouée* d'être fou. L'aveu est à la fois, dans son présent, oubli et dévoilement, protection et exposition : économie<sup>3</sup>. » Une

---

<sup>3</sup> J. Derrida, « Cogito et *Histoire de la folie* », dans *L'Écriture et la différence*, *op. cit.*, p. 96 ; Derrida souligne. Il convient peut-être, en se rappelant le second chapitre de notre mémoire, de souligner les quelques lignes qui précèdent cette citation : « Définir la philosophie comme vouloir-dire-l'hyperbole, c'est

économie de la perversité, c'est-à-dire une autre « structure de différence dont il faut respecter l'irréductible originalité<sup>4</sup> » (ED, 95).

### **Avertissement**

Parmi les objectifs que nous nous étions fixés au départ se trouvait celui de préciser les liens unissant Jacques Derrida à Charles Baudelaire. Un point reste encore à tirer au clair de ce côté, celui du rapport conflictuel et pourtant mêlé d'admiration qu'entretient le philosophe avec le poète. Il y a en effet chez Derrida quelque chose comme une réserve à l'égard de Baudelaire. Cette réserve est exprimée clairement à deux reprises au moins, dans *Donner le temps* d'abord, et dans le premier volume du *Séminaire La peine de mort* ensuite.

Aux pages 166-167 de *Donner le temps*, Derrida remarque que certaines idées de Baudelaire sont incompatibles avec les canons d'une société industrielle moderne et montante. Il n'y a rien là d'étonnant, nous connaissons tous la haine de Baudelaire à ce sujet. Nous savons aussi à quel point Baudelaire a joué, consciemment ou non, d'une position paradoxale entre antiquité et modernité, nature et artifice. Derrida soulève néanmoins le malaise suscité par certaines prises de position insidieuses du poète :

demandons-nous comment les admirateurs de Baudelaire (ne le sommes-nous pas tous ?) acceptent, accepteraient ou passeraient sous silence aujourd'hui de telles invectives (spiritualistes et démoniques) contre la démocratie, le progrès et finalement les droits de l'homme. (DT, 166)

Le malaise vient du fait que la critique ou l'attaque dépasse la simple dénonciation de la démocratie libérale. Dans une note qui suit directement le passage que nous venons de citer, Derrida condamne sévèrement Baudelaire pour sa xénophobie et son antisémitisme

---

avouer – et la philosophie est peut-être ce gigantesque aveu – que dans le dit historique en lequel la philosophie se rassérène et exclut la folie, elle se trahit elle-même (ou elle se trahit comme pensée), elle entre dans une crise et en un oubli de soi qui sont une période essentielle et nécessaire de son mouvement. » (Idem)

<sup>4</sup> La citation complète de Derrida est la suivante : « Le rapport entre la raison, la folie et la mort, est une économie, une structure de différence dont il faut respecter l'irréductible originalité » (nous soulignons).

en citant quelques passages tirés des carnets du poète. Ici, il faudrait citer toute l'accusation de Derrida :

Qui oserait sourire devant la xénophobie, voire le racisme antibelge de Baudelaire ? Et qui se hâtera de neutraliser telle séquence génocide de *Mon cœur mis à nu* : « Belle conspiration à organiser pour l'extermination de la Race juive. Les Juifs, *Bibliothécaires* et témoins de la *Rédemption*<sup>5</sup> ». (DT, 166)

Contre Benjamin qui qualifiait l'attitude baudelairienne de « facétie » et même Claude Pichois qui y voit plutôt de l'« ironie », Derrida se montre très réservé. Il engage en quelque sorte un plaidoyer qui a valeur d'avertissement :

Benjamin n'est pas loin d'y voir une « gauloiserie » [...]. Cl. Pichois avoue que « ce passage n'est pas facile à interpréter ». Ce qui ne l'empêche pas de conclure fermement : « Tout antisémitisme est à écarter. » Comme si son hypothèse, qu'il faut donc citer *in extenso*, était hétérogène aux racines de l'antisémitisme et donc à cet égard aussi innocente que l'ironie dont Baudelaire se voit ici crédité [...]. Ah bon ? L'ironie consisterait-elle ici à proposer d'exterminer seulement les témoins ? Et il n'y aurait aucun antisémitisme à cela ? Cl. Pichois ne cite pas intégralement le passage auquel il renvoie. Le voici : « Dieu est un scandale, – un scandale qui rapporte » (p. 660). « Extermination de la Race juive » : l'idée, en tout cas, n'était pas si neuve en Europe. Ni propre à l'Allemagne nazie. (DT, 166-167)

Derrida ne s'arrête toutefois pas là, il répète l'avertissement dans le *Séminaire La peine de mort*. Comme nous l'avons déjà mentionné<sup>6</sup>, Baudelaire y est associé à la cause anti-abolitionniste qui n'est pas, suggère Derrida, étrangère à une certaine idée de la littérature. Dans ce *Séminaire*, le philosophe parle aussi de « certains terrifiants excès ou écarts de Baudelaire » (PM, 187). Il insiste en outre sur la « sécheresse de l'argumentaire de type kantien<sup>7</sup> » (PM, 188). Au sujet du même passage xénophobe et antisémite pointé dans *Donner le temps*, Derrida dit encore, sans nuances possibles, qu'il y a là « des accents [et

---

<sup>5</sup> Cité par Derrida ; ce passage se trouve dans OC, 1, 706.

<sup>6</sup> Voir *supra*, p. 8-9.

<sup>7</sup> Qui se résume en fait à ceci : « faire de la vie pour la vie un principe intangible, ne pas inscrire la mort dans le droit est indigne de la dignité humaine, c'est un retour à l'état de nature et à l'animalité » (PM, 188). Derrida expliquait plus tôt que la peine de mort pouvait se comprendre (dans la lignée de Baudelaire et de Blanchot, de Genet aussi peut-être) comme ce qui « témoigne de la dignité humaine et de la possibilité insigne qui distingue proprement l'homme en lui permettant de s'élever au-dessus de la vie, et cela en inscrivant dans son droit la possibilité de la peine de mort » (PM, 186).

des] termes dignes de ce dont ce siècle allait s'illustrer dans les années 30 et 40 » (*PM*, 187). Si dans le *Séminaire*, Baudelaire est souvent et longuement cité, voire cité à *comparaître*, Derrida ne manque pas pour autant de marquer à grands traits sa distance par rapport aux positions du poète : « Si j'ai aimé citer Baudelaire, ce n'est pas, comme vous l'imaginez, parce que je souscris à ce qu'il dit, bien au contraire, mais parce que son geste méfiant [...] me paraît toujours, et indéfiniment, nécessaire » (*PM*, 192).

On comprend donc qu'il y a à la fois admiration et méfiance de la part de Derrida envers le poète des *Fleurs du mal*. Le philosophe ne peut s'empêcher, chaque fois qu'il cite Baudelaire sur des sujets éthiques, de soulever les *écarts* du poète. Il lance encore un avertissement, que nous avons déjà cité partiellement, dans une note de *De quoi demain...* qui a été ajoutée après l'entretien. Baudelaire parle de la peine de mort, avertit Derrida, avec « cette alliance de cruauté perverse, d'égarement parfois effroyablement antisémite, comme [il l'a] rappelé dans *Donner le temps* [...], de clairvoyance historique, de compulsion chrétienne antichrétienne<sup>8</sup> ». Nous pourrions encore nous demander quelles sont les raisons d'une telle méfiance et si cette posture n'est pas un peu étrange pour celui qui affirmait ailleurs que la littérature est en principe le pouvoir de tout dire<sup>9</sup>. S'agit-il encore ici de « littérature » ? La limite entre éthique et esthétique est évanescence. Quelque chose ici ne se donne pas pour de la fausse monnaie et c'est peut-être ce qui dérange Derrida. Nous ne pouvons déplier aussi loin qu'il le faudrait ces questions (ce sera l'objet d'un autre travail), mais nous ne pouvons pour autant les passer

---

<sup>8</sup> J. Derrida, *De quoi demain...*, *op. cit.*, p. 236. Nous aurions pu (et peut-être *dû*) relever le motif du « christianisme », notamment autour de la question de la charité et de l'offrande, valeur chrétienne fondamentale qui accompagne à vrai dire toute la lecture de « La fausse monnaie » (« il avait voulu faire à la fois la charité [...] emporter le paradis économiquement ; enfin attraper gratis un brevet d'homme charitable » (*OC*, 1, 325)) et des textes de Baudelaire en général. L'idée n'est évidemment pas étrangère à celle du don, de l'échange, d'une économie chrétienne de la charité, Derrida le note bien dans *Donner le temps*.

<sup>9</sup> Nous faisons référence à ce passage de « “Cette étrange institution qu'on appelle la littérature” » : « L'espace de la littérature n'est pas seulement celui d'une *fiction* instituée mais aussi une *institution fictive* qui permet en principe de tout dire [...]. La loi de la littérature tend, en principe, à défier ou à lever la loi. Elle donne donc à penser l'essence de la loi dans l'expérience du “tout à dire”. C'est une institution qui tend à déborder l'institution. » (J. Derrida, « “Cette étrange institution qu'on appelle la littérature” », dans *Derrida d'ici, Derrida de là*, Thomas Dutoit et Philippe Romanski (dir.), Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2009, p. 256.) Voir aussi *ibid.*, p. 257. Dans « “... le pouvoir de tout dire et de tout cacher...” ». La littérature en *democrisis* », Ginette Michaud commente cette affirmation de Derrida, notamment autour de l'expression « en principe » (voir *La Démocratie à venir. Autour de Jacques Derrida*, M.-L. Mallet (dir.), Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2004, p. 39-41 et *sq.*).

sous silence. De plus, nous en découvrirons sûrement plus à ce sujet lors de la publication éventuelle du séminaire « Donner le temps » tenu à l'École normale supérieure en 1977-1978.

### **Derrida, Baudelaire et la littérature**

Il serait temps de nous donner le temps, avec Derrida et avec Baudelaire, de considérer en quoi ce que nous avons vu et ce que nous avons lu contribue à l'« étrange institution » de la littérature. Dans *Apprendre à vivre enfin*<sup>10</sup>, Jacques Derrida, au détour d'une question de Jean Birnbaum, pose le problème du texte. Au sujet de l'écriture, qui n'est rien de plus ou de moins qu'une lecture, il se confesse en ces termes (et l'on sait toute la portée testamentaire que peut revêtir cet entretien<sup>11</sup>) : « Si j'avais inventé mon écriture, je l'aurais fait comme une révolution interminable<sup>12</sup>. » Puis, le philosophe poursuit ainsi, en insistant sur le fait que le texte se révèle dans l'acte de lecture lui-même, qu'il est plus qu'un objet que l'on peut tenir entre les mains.

Dans chaque situation, il faut créer un mode d'exposition approprié, inventer la loi de l'événement singulier, tenir compte du destinataire supposé ou désiré ; et en même temps prétendre que cette écriture déterminera le lecteur, lequel apprendra à lire (à « vivre ») cela, qu'il n'était pas habitué à recevoir d'ailleurs<sup>13</sup>.

Autrement dit, pour qu'une œuvre soit digne de ce nom, il faut qu'elle invente son lecteur. Le texte participe comme texte à la formation du lecteur. Chaque lecteur écrit lui aussi le texte. Dans la lecture comme dans l'écriture et dans l'écriture comme dans la lecture, tout se passe comme si l'objet était un cérémonial, un rituel où – à force de *signatures* et de *contresignatures*, d'échanges économiques ou de don(s) – les places et les rôles pouvaient encore être échangés. Mais la *littérature* – monnaie d'échange entre l'auteur et le lecteur –

---

<sup>10</sup> J. Derrida, *Apprendre à vivre enfin. Entretien avec Jean Birnbaum*, Paris, Galilée et *Le Monde*, coll. « La philosophie en effet », 2005.

<sup>11</sup> Une première version de l'entretien fut publiée dans *Le Monde* quelques mois avant la mort de Derrida.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 31-32. Derrida poursuit dans une formule désormais célèbre : « Chaque livre est une pédagogie destinée à former son lecteur. » (*Ibid.*, p. 32.)

relève-t-elle finalement de l'échange économique ou... du don ? C'est là la question qui reste – *le reste* ou *le reste* – au-delà de la dette, *insolvable*.

À partir des années 1990 et notamment après *Passions* (1991), Derrida propose un ensemble de textes sur la question du secret et du coup sur celle de la littérature. Dans cet autre livre sur le don – son sous-titre est « “L’offrande oblique” » –, le philosophe traite bel et bien du secret en littérature. Ce qu’il y a de profondément intéressant en littérature ne tient ni à sa forme ni à son côté esthétique, mais à quelque chose de plus *intrinsèquement littéraire* encore : le fait justement qu’« *il y a là* du secret », comme il le répète plus d’une fois. Derrida est très explicite dans ce court ouvrage : « Il y a dans la littérature, dans le secret *exemplaire*, de la littérature, une chance de tout dire sans toucher au secret<sup>14</sup>. » Dans *Tenir au secret*<sup>15</sup>, Ginette Michaud attire notre attention sur cet extrait de *Passions* où Derrida mentionne que : « [m]ais si, sans aimer la littérature en général et pour elle-même, j’aime quelque chose *en elle* qui ne se réduise surtout pas à quelque qualité esthétique, à quelque source de jouissance formelle, ce serait *au lieu du secret*. Au lieu d’un secret absolu. Là serait la passion<sup>16</sup>. »

À supposer un instant qu’on tente de théoriser la question du *secret* en littérature sans l’épuiser (le secret s’échappant à lui-même doit aussi nous échapper ou n’être pas secret), nous remarquerons que ce dernier touche, dans un rapport de contiguïté, voire de surimpression, à d’autres notions derridiennes telles celles de la *responsabilité* (puisqu’il faut répondre du secret), de la *foi*, du *pardon*, du *don* et, bien entendu, de la *littérature*. Toutes entretiennent donc des rapports singuliers entre elles. Ces mots-idées, chaque fois aporétiques, ne viennent jamais seuls : ils *s’échangent* et se *substituent* l’un à l’autre, dans un mouvement aussi indéterminable que généralisé.

Voilà ce qui est encore en jeu dans *Donner le temps*. Nous disions que Derrida voyait du secret dans « La fausse monnaie » et que ce secret tenait aux rôles échangeables

---

<sup>14</sup> J. Derrida, *Passions*, *op. cit.*, p. 67. Derrida souligne.

<sup>15</sup> G. Michaud, *Tenir au secret (Derrida, Blanchot)*, Paris, Galilée, coll. « Incises », 2006. Pour ce qui est de la question du secret chez Derrida, mais aussi celle d’une conception toute derridienne de la littérature, nous renvoyons aux travaux de Ginette Michaud, à *Tenir au secret* notamment, mais aussi à « “... le pouvoir de tout dire et de tout cacher...” La littérature en *democrisis* », dans *La Démocratie à venir*, *op. cit.*, p. 37-72. Nous commenterons peu ces textes, mais le lecteur attentif remarquera qu’ils nous ont accompagnés depuis le début.

<sup>16</sup> J. Derrida, *Passions*, *op. cit.*, p. 64 ; Derrida souligne.

des personnages et des instances du poème. Nous avons alors laissé là l'idée, en suspens, promettant d'y revenir. Retrouvons donc Derrida et les personnages de ce poème :

Mais que disons-nous quand nous disons que le personnage d'une fiction emporte à jamais un secret avec lui ? et que la possibilité de ce secret est lisible sans que le secret puisse jamais être accessible ? que la lisibilité du texte est structurée par l'illisibilité du secret, c'est-à-dire l'inaccessibilité d'un certain sens intentionnel ou d'un vouloir-dire dans la conscience des personnages et *a fortiori* dans celle de l'auteur qui reste, à cet égard, dans une situation analogue à celle du lecteur ? [...] *A supposer* [que Baudelaire] *l'ait su* lui-même de façon décidable et qu'il y ait là quelque vérité cachée (et ceci est encore un autre ordre de question), il n'y a aucun sens pour nous à attendre ou à espérer savoir un jour ce que l'ami a fait, voulu faire, voulu dire en vérité, s'il a voulu ou non donner, au sens « authentique » de ces termes.

Nous touchons ici à une structure du secret dont la fiction littéraire nous dit l'essentiel ou qui nous dit en retour l'essentiel sur la possibilité d'une fiction littéraire. (*DT*, 192-193 ; Derrida souligne)

La « structure du secret » est tortueusement liée à celle de la littérature, sans pour autant y être réductible. Tout fonctionne néanmoins comme si l'une pouvait dire quelque chose de l'autre que l'autre ne peut dire et inversement. C'est dans une note en bas de page de la deuxième partie de *Donner la mort* – intitulée « La littérature au secret : Une filiation impossible » – que Derrida est le plus clair sur sa conception de la littérature : « L'esthétique exige le secret de ce qui reste caché, elle récompense ; l'éthique, elle, requiert la manifestation au contraire ; l'esthétique cultive le secret, l'éthique le punit<sup>17</sup>. » Ce serait donc dire que la littérature, l'*esthétique*, est la seule à cultiver le secret pour ce qu'il est en lui-même, peu importe ce qu'il est ou ce que veut dire ce « *en lui-même* ». L'*éthique* au contraire – nous pourrions lire : la *philosophie* – n'a rien à voir avec le secret, mise à part une *praxis* nécessaire du *dévoilement*, qu'elle opère en quelque sorte frauduleusement. Nous amorçons notre chemin sur cette phrase de Derrida dans *Passions* au sujet de « La fausse monnaie » :

Quelque chose de la littérature aura commencé quand il n'aura pas été possible de décider si, quand je parle de quelque chose, je parle de quelque chose (de la chose même, celle-ci, pour elle-même) ou si je donne un exemple, un exemple de

---

<sup>17</sup> J. Derrida, *Donner la mort*, *op. cit.*, p. 167 ; nous soulignons.

quelque chose ou un exemple du fait que je peux parler de quelque chose, de ma façon de parler de quelque chose, de la possibilité de parler en général de quelque chose en général, ou encore d'écrire cette parole, etc. (*Pa*, 89)

On comprend mieux maintenant en quoi le texte de Baudelaire était nécessaire à la « démonstration » de Derrida. Seule la littérature *donne* accès à ce(s) secret(s) sans *donner* – ou *vendre* – le secret. Avec Derrida, la littérature donne à lire le secret qui donne à lire la littérature là où cette dernière phrase n'est plus seulement une pétition de principe ou une tautologie, mais un véritable exercice, une mise à l'œuvre, une épreuve.

Lorsqu'il s'agit d'aborder « L'École païenne » de Baudelaire dans *Donner la mort*, c'est encore dans l'idée d'attester de la « *possibilité* de la fiction surnommée littérature » (*DM*, 149 ; Derrida souligne), possibilité qui est peut-être liée de près ou de loin à des textes dont l'écriture est, rappelons-le, « perverse en sa structure » (*DM*, 151). La *toute-puissance* de la littérature est donc aussi la toute-puissance de son interprétation, de son détournement et donc de sa perversion. Derrida le laisse entendre à plusieurs reprises. C'est le cas dans l'exergue de *Donner le temps*. Revenons-y un instant, et surtout à la fin de ce passage étonnant au sujet de madame de Maintenon qui annonce le travail à faire dans *Donner le temps*. Rappelons les faits. Le premier chapitre de *Donner le temps* s'ouvre sur un exergue : « Le roi prend tout mon temps ; je donne le reste à Saint-Cyr, à qui je voudrais le tout donner » (*DT*, 11). Cet exergue (identifié comme tel dans le texte) est cité depuis la correspondance de madame de Maintenon, épouse *morganatique* de Louis XIV. C'est avec cet exemple, suivi d'un bref développement de la part du philosophe, que Derrida lance son ouvrage sur le don, le temps, la folie, l'impossible et Baudelaire. Il précise alors :

Aucun des mots [que madame de Maintenon] écrit n'a la portée de l'impensable et de l'impossible vers lesquels ma lecture les aurait entraînés, du côté du donner-prendre, du temps et du reste. Elle ne voulait pas dire cela, direz-vous.  
Et si. (*DT*, 16)

Aveu de perversité ? Certainement. Derrida propose de voir que non seulement madame de Maintenon tient un propos sur le temps et le don mais encore qu'il y a là toute une symbolique de la pensée du don en ce que « le mot "*morganatique*" dit quelque chose

du don de l'origine : il vient du bas latin *morganegiba*, don du matin » (DT, 12). La coïncidence ne s'arrête pas là, le père de celle qui affirme donner le *reste* du temps – qu'elle n'a plus – a justement été jugé sous le chef d'accusation de fabrication de fausse monnaie. Ce qui fait dire à Derrida, dans une note en bas de page, que « tout dans cette vie [celle de madame de Maintenon] paraît marqué au coin le plus austère, le plus rigoureux, le plus authentique de la fausse monnaie » (DT, 12). Tout ici est (dé)tourné vers un autre dessein qui est celui de Derrida. Voilà en quel sens la littérature – qui semble admettre la possibilité même d'un « et si » – s'avère interprétation, détournement et donc perversion à jamais infinis, car il faut entendre dans ce « Et si » la double affirmation d'une condition, *si*, et d'une approbation, *si*, la condition nécessaire d'une certaine *spéculation* qui ne se fait qu'à *crédit*. Derrida reprend ainsi :

Et si ce qu'elle écrit [madame de Maintenon] voulait dire cela, donc, qu'est-ce que cela devrait supposer ? Comment, où, à partir de quoi et de quand pouvons-nous lire ce fragment de lettre comme je l'ai fait ? Comment pourrions-nous même le détourner comme je l'ai fait, tout en respectant sa lettre et sa langue ? (DT, 16)

On retrouve la même idée ailleurs : citons seulement *Donner la mort* où le philosophe affirme au sujet du passage de la grâce de Noé : « De quelque façon qu'on interprète la logique de cette scène, on hésite à *jamais* entre la justice et la perversion, aussi bien dans l'acte de lire que dans ce qui se donne à lire » (DM, 199 ; nous soulignons). Derrida explique sa démarche – nous devrions dire son *geste* – en évoquant dans *Donner le temps* le motif de la crédulité par lequel nous sommes déjà passés :

nous ne pouvons pas faire autrement que *partir des textes, et des textes en tant qu'ils partent* (qu'ils se séparent d'eux-mêmes et de leur origine, de nous) *dès le départ*. Nous ne pourrions pas faire autrement, même si nous souhaitions ou croyions le faire. Nous ne sommes plus assez crédules pour croire partir des choses mêmes en évitant les « textes », simplement en évitant de citer ou d'avoir l'air de « commenter ». (DT, 130-131 ; Derrida souligne)

Alors, il faut commenter, citer et détourner, autrement dit, contresigner. Le texte ouvre cet espace où la perversion n'étant plus perversité devient lecture. Le geste derridien lui-même, celui d'« aller-vers » ou de « partir-de », de toujours « tourner autour » ou « tourner les mots », n'est-il pas lui-même un geste, sinon *le* geste pervers par

excellence ? Tout près des circonlocutions du narrateur du « Démon de la perversité », la volonté de complexification et de détours, le geste assumé de différer ne relèvent-ils pas dans l'écriture même du philosophe de la perversité en acte ? C'est peut-être aussi ce geste de Baudelaire qui, en traduisant Poe, fait « mal tourner » le texte, qui fait dire à Derrida que sa traduction est toujours « un peu déviante mais fidèle<sup>18</sup> ». Ainsi, comme pour madame de Maintenon, faussaire la plus authentique, le faux et le vrai, la fidélité et l'infidélité, s'allient chez Baudelaire, Baudelaire-et-Derrida, Baudelaire-Derrida-et-nous.

La question de *la* lecture de l'œuvre de Derrida, *d'une* lecture de l'œuvre de Derrida, de *la* lecture, *d'une* lecture, se pose, mais ne s'épuise jamais. Comment en effet rendre justice à celui qui a su *déplier* et *nouer* tant de textes ? Comment rendre justice à celui qui fut ce lecteur pointilleux de la marge ? Une lecture de Derrida serait impossible, ce serait sa (mé)chance...

### **Jacques Derrida devant le « perversible »**

Un mot encore. À la lumière de ce que nous venons de dire, nous pourrions presque affirmer qu'il existe quelque chose comme une économie du « perversible » chez Jacques Derrida et que cela va de pair avec une conception singulière du texte et de la littérature. Après avoir examiné l'articulation de la perversité chez Baudelaire et comment nous pouvons la comprendre grâce à Derrida, il faudrait poser la question plus générale et plus envahissante du « perversible » dans l'œuvre derridienne. Ce projet nécessiterait une étude à lui seul. La question de la perversité, ou encore du *perversible*, se conçoit généralement sous l'angle d'un paradoxe et chez Derrida par le biais de questions comme celles de la *promesse*, de l'*hospitalité* ou de l'*auto-immunité* que nous n'avons pas abordées ici. La *perversibilité*, en contexte derridien, relève d'une expérience de la limite qui pourrait bien engager à relire toute l'œuvre du philosophe. Plus qu'un simple exercice de pensée, l'utilisation fréquente d'expression comme « effet pervers » ou de néologismes comme « perverformatif » (*CP*, 148) laisse entendre que cette pensée du *perversible*

---

<sup>18</sup> J. Derrida, « Mes chances. Au rendez-vous de quelques stéréophonies épicuriennes », dans *Psyché. Invention de l'autre*, nouvelle édition augmentée, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1998 [1987], p. 365.

traverse tout Derrida. Quelles sont la limite et l'étendue de cette notion du *pervertible* ? Quel est son rapport au langage, au sens et plus généralement à la littérature et à la philosophie ? Comment peut-on comprendre le *pervertible* dans une pensée qui veut justement s'affranchir de toute origine unitaire ? Quel rôle joue-t-il dans la déconstruction des oppositions binaires sur laquelle Derrida n'aura cessé de revenir ? Déjà dans « Un ver à soie », Derrida attirait l'attention dans une longue note sur l'importance du signifiant « *ver* » dans son œuvre philosophique<sup>19</sup>. Cette piste qu'il faudrait suivre à la trace constitue certes un point de départ important pour une recherche à venir. De là, il n'y a qu'un pas à franchir pour formuler l'hypothèse selon laquelle il y a bien quelque chose à l'œuvre chez Derrida comme une philosophie du *pervertible* qui se dévoile au cœur de la langue derridienne même et où les notions traditionnelles de *pervers/perversité/perversion* ne doivent plus être réduites à leur acception manichéenne, mais révèlent un nouveau rapport au monde et à l'œuvre, artistique ou littéraire. Seuls un retour aux textes derridiens et une étude pertinente de ceux-ci pourront cependant montrer que Jacques Derrida se révèle lui-même « le maître du performatif », titre qu'il réservait à Platon.

Il s'agirait dès lors de repérer les incidences et les répétitions du *pervertible* qui sillonnent la pensée derridienne depuis l'idée du *pharmakon* jusqu'au concept d'*auto-immunité*, en ne négligeant pas son importance pour ce que certains nomment le « tournant éthique » (*hospitalité, promesse, etc.*) de l'œuvre. Que nous réservent encore les archives de l'auteur et les séminaires à paraître ? Dans une note de son texte paru dans *La Démocratie à venir*, Ginette Michaud cite par exemple le séminaire « Hostipitalité » à ce jour encore inédit : « Mais ce que je crois que nous ne pouvons pas ne pas tenter de penser, de penser et de vivre, et d'endurer, c'est que la possibilité de l'inversion, donc de la perversion doit rester ouverte dans les deux cas pour qu'une hospitalité soit possible<sup>20</sup>. » Enfin, notre hypothèse étant également que le *pervertible* derridien se met en œuvre plus particulièrement au sujet de la littérature, une attention accrue devrait être accordée aux ouvrages du philosophe sur les écrivains.

---

<sup>19</sup> J. Derrida, « Un ver à soie », dans *Voiles*, avec Hélène Cixous, Paris, Galilée, coll. « Incises », 1998, p. 84.

<sup>20</sup> G. Michaud « "... le pouvoir de tout dire et de tout cacher..." », dans *La Démocratie à venir, op. cit.*, p. 70, note 1. La référence au texte de Derrida, citée par l'auteure, est la suivante : J. Derrida, séminaire « Hostipitalité », 1995-1996, troisième séance, le 20 décembre 1995, f. 5. Inédit.



## **BIBLIOGRAPHIE**

---



\*Seuls les ouvrages cités dans le mémoire figurent dans cette bibliographie.

### **I. a – CORPUS**

---

BAUDELAIRE, Charles, « La fausse monnaie », dans *Œuvres complètes I*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1975.

—, « Le mauvais vitrier », dans *Œuvres complètes I*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 1975.

DERRIDA, Jacques, *Donner le temps I. La fausse monnaie*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1998 [1991].

POE, Edgar Allan, « Le Démon de la perversité », dans *Œuvre complète. Contes, essais, poèmes*, édition établie par Claude Richard, tr. fr. Baudelaire, Mallarmé, Maguin, Richard, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1989.

### **I. b – CORPUS SECONDAIRE**

---

BAUDELAIRE, Charles, *Correspondances*, 2 tomes, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1973.

—, *Œuvres complètes*, 2 tomes, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1975.

DERRIDA, Jacques, « Cogito et *Histoire de la folie* », dans *L'Écriture et la différence*, Paris, Le Seuil, coll. « Points Essais », 1979 [1967], p. 51-97.

—, *De la grammatologie*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1967.

—, *L'Écriture et la différence*, Paris, Le Seuil, coll. « Points Essais », 1979 [1967].

—, *Marges – de la philosophie*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1972.

—, « Mallarmé », dans *Tableau de la littérature française III. De Mme de Staël à Rimbaud*, Dominique Aury et Marcel Arland (dir.), Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1974.

—, *La Vérité en peinture*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1990 [1978].

—, *La Carte postale, de Socrate à Freud et au-delà*, Paris, Flammarion, coll. « La philosophie en effet », 2004 [1980].

—, *Parages*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2003 [1986].

- , *Schibboleth – Pour Paul Celan*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2003 [1986].
- , « Mes chances. Au rendez-vous de quelques stéréophonies épicuriennes », dans *Psyché. Invention de l'autre*, nouvelle édition augmentée, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1998 [1987], p. 353-384.
- , *Psyché. Invention de l'autre*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1998 [1987].
- , *Mémoires – Pour Paul de Man*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1988.
- , *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*, Paris, Réunion des musées nationaux, coll. « Parti pris », 1990.
- , « Circonfession », dans *Jacques Derrida*, avec Geoffrey BENNINGTON, Paris, Le Seuil, coll. « Les Contemporains », 2008 [1991].
- , *Given Time: I. Counterfeit Money*, tr. angl. Peggy Kamuf, Chicago et Londres, The University of Chicago Press, 1992.
- , *Passions. L'offrande « oblique »*, Paris, Galilée, coll. « Incises », 1993.
- , *Spectres de Marx. L'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1993.
- , « Fourmis », dans *Lectures de la différence sexuelle*, Mara Negrón (dir.), Paris, Des femmes, 1994, p. 69-102.
- , « Lignées », dans Micaëla HENICH, *Mille e tre, cinq*, Bordeaux, William Blake et Co. Éditeurs, coll. « La pharmacie de Platon », 1996.
- , *Le Monolinguisme de l'autre ou La prothèse d'origine*, Paris, Galilée, coll. « Incises », 1996.
- , « Un ver à soie », dans *Voiles*, avec Hélène CIXOUS, Paris, Galilée, coll. « Incises », 1998.
- , *Donner la mort*, Paris, Galilée, coll. « Incises », 1999.
- , « Mais qu'est-ce donc qui arrive, d'un coup, à une langue d'arrivée ? », préface à Georges VELTSOS, *Humus* suivi de *Camera degli sposi*, tr. fr. Blanche Molfessis et Catherine Collet, Athènes, Éditions Plethron et Institut Français d'Athènes, coll. « Théâtre », n° XXVI, 2000.
- , *De quoi demain... Dialogue*, avec Élisabeth ROUDINESCO, Paris, Fayard et Galilée, 2001.

- , *Dire l'événement, est-ce possible ? Séminaire de Montréal pour Jacques Derrida*, avec Gad SOUSSANA et Alexis NOUSS, Paris, L'Harmattan, coll. « Esthétique », 2001.
- , « Entre le corps écrivant et l'écriture... », entretien avec Daniel Ferrer, *Genesis*, n° 17, décembre 2001, p. 59-72.
- , *Artaud le Moma. Interjections d'appel*, Paris, Galilée, coll. « Écritures/Figures », 2002.
- , *Marx & Sons*, Paris, Presses Universitaires de France et Galilée, coll. « Actuel Marx Confrontation », 2002.
- , *Le « concept » du 11 septembre. Dialogues à New York (octobre-décembre 2001)*, avec Giovanna Borradori, avec Jürgen HABERMAS, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2004.
- , *Apprendre à vivre enfin. Entretien avec Jean Birnbaum*, Paris, Galilée et *Le Monde*, coll. « La philosophie en effet », 2005.
- , « Penser à ne pas voir », *Annali*, n° 1, 2005, p. 49-73.
- , *L'animal que donc je suis*, Marie-Louise Mallet (éd.), Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2006.
- , *Séminaire La bête et le souverain. Volume I (2001-2002)*, Michel Lisse, Marie-Louise Mallet et Ginette Michaud (éds), Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2008.
- , « “Cette étrange institution qu'on appelle la littérature” », dans *Derrida d'ici, Derrida de là*, Thomas Dutoit et Philippe Romanski (dir.), Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2009, 253-292.
- , *Copy, Archive, Signature: A Conversation on Photography*, tr. angl. Jeff Fort, Stanford, Stanford University Press, 2010.
- , *Séminaire La peine de mort. Volume I (1999-2000)*, Geoffrey Bennington, Marc Crépon et Thomas Dutoit (éds), Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2012.
- , *À dessein, le dessin*, suivi de Ginette MICHAUD, *Derrida, à l'improviste*, Le Havre, Franciscopis éditions, 2013.
- MAUSS, Marcel, *Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige Grands textes », 2007 [1924].
- POE, Edgar Allan, *Contes, essais, poèmes*, édition établie par Claude Richard, tr. fr. Baudelaire, Mallarmé, Maguin, Richard, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2005.

## II. a – SUR BAUDELAIRE

---

BENJAMIN, Walter, *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, tr. fr. Jean Lacoste, Paris, Petite bibliothèque Payot, coll. « Critique de la politique », 1974.

BLIN, Georges, *Baudelaire suivi de Résumés des cours au Collège de France, 1965-1977*, Paris, Gallimard, coll. « Les cahiers de la NRF », 2011 [1939].

—, *Le Sadisme de Baudelaire*, Paris, José Corti, 1948.

CASSIN, Yolande, « Le procès des *Fleurs du mal* », *Europe*, vol. 45, n<sup>os</sup> 456/457, 1967.

HARTER, Deborah, « *Baudelaire and the Poetics of Perversity* », dans *Approaches to Teaching Baudelaire's Flowers of Evil*, Laurence M. Porter (éd.), New York, The Modern Language Association of America, coll. « Approaches to Teaching World Literature », 2000, p. 108-114.

IDO, Keiko, « Les expressions de la perversité chez Baudelaire : la méthode d'Edgar Poe et la genèse du "Mauvais Vitrier" », *Études de langue et littérature françaises*, n<sup>o</sup> 46, mars 1985, p. 52-67.

*Le Magazine littéraire*, « Découverte d'un autoportrait de Baudelaire », auteur inconnu, brève du 18 avril 2013, en ligne : < <http://www.magazine-litteraire.com/actualite/breve/decouverte-autoportrait-baudelaire-18-04-2013-63319> > ; consulté le 21 avril 2013.

PICHOIS, Claude, « Le procès des *Fleurs du mal* », dans Charles BAUDELAIRE, *Œuvres complètes*, 2 tomes, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, t. 1, p. 1176-1224.

PIZZORUSSO, Arnaldo, « *Le Mauvais Vitrier* ou l'impulsion inconnue », *Études baudelairiennes*, vol. 8, 1976, p. 147-171.

RUFF, Marcel A., *L'Esprit du mal et l'esthétique baudelairienne*, Paris, Librairie Armand Colin, 1955.

SARTRE, Jean-Paul, *Baudelaire*, précédé d'une note de Michel Leiris, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1947.

## II. b – SUR DERRIDA

---

ARGYROU, Vassos, « *The Philosopher's Gift* », *Critique of Anthropology*, vol. 27, n<sup>o</sup> 3, septembre 2007, p. 301-318.

BENNINGTON, Geoffrey, *Jacques Derrida*, avec Jacques DERRIDA, Paris, Le Seuil, coll. « Les contemporains », 1991.

- , « *In the event* », dans *Derrida's Legacies*, Simon Glendinning et Robert Eaglestone (éds), New York, Routledge, 2008, p. 26-35.
- BRAULT, Pascale-Anne et Michael NAAS, « *To Believe: an Intransitive Verb? Translating Skepticism in Jacques Derrida's Memoirs of the Blind* », *Paragraph: A Journal of Modern Critical Theory*, vol. 20, n° 2, 1997, p. 101-119.
- CHAMPETIER, Charles, « Philosophie du don : Jacques Derrida, Martin Heidegger », dans *Homo consumans. Archéologie du don et de la dépense*, Paris, Le Labyrinthe, 1994, p. 89-103.
- ESCOUBAS, Éliane, « Derrida et la vérité du dessin : une autre révolution copernicienne ? », *Revue de Métaphysique et de Morale*, vol. 53, n° 1, 2007, p. 47-59.
- GOLDSCHMIT, Marc, *Jacques Derrida, une introduction*, Paris, Pocket, coll. « Agora », 2003.
- HÉNAFF, Marcel, « *The Aporia of Pure. Giving and the Aim of Reciprocity: On Derrida's Given Time* », dans *Derrida and the Time of the Political*, Pheng Cheah et Suzanne Guerlac (éds), Durham, Duke University Press, 2009, p. 215-234.
- KAMUF, Peggy, « Visa ou American express. De la littérature à l'âge des cartes de crédit », dans *Le Passage des frontières. Autour du travail de Jacques Derrida*, Marie-Louise Mallet (dir.), Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1994, p. 559-569.
- LISSE, Michel, « Donner à lire », dans *L'Éthique du don. Jacques Derrida et la pensée du don. Colloque de Royaumont, décembre 1990*, essais réunis par Jean-Michel Rabaté et Michael Wetzell, Paris, Métailié-Transition, 1992, p. 138-141.
- MICHAUD, Ginette, « "... le pouvoir de tout dire et de tout cacher..." ». La littérature en *democrisis* », dans *La Démocratie à venir. Autour de Jacques Derrida*, Marie-Louise Mallet (dir.), Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2004, p. 37-72.
- , *Tenir au secret (Derrida, Blanchot)*, Paris, Galilée, coll. « Incises », 2006.
- , « Monstre d'innocence : l'infinie pervertibilité de la littérature », dans *Battements – du secret littéraire. Lire Jacques Derrida et Hélène Cixous*, vol. 1, Paris, Hermann Éditeurs, coll. « Le Bel Aujourd'hui », 2010, p. 147-206.
- , « Derrida, à l'improviste », dans Jacques DERRIDA, *À dessein, le dessin*, Le Havre, Franciscopis éditions, 2013, p. 52-76.
- NAAS, Michael, *Taking on the Tradition: Jacques Derrida and the Legacies of Deconstruction*, Stanford, Stanford University Press, coll. « Cultural Memory in the Present », 2003.
- , « La nuit du dessin : Foi et savoir dans *Mémoires d'aveugle* de Jacques Derrida », *Cahiers de l'association internationale des études françaises*, n° 62, 2010, p. 253-267.
- PEETERS, Benoît, *Derrida*, Paris, Flammarion, coll. « Grandes biographies », 2010.

POCHÉ, Fred, *Penser avec Jacques Derrida. Comprendre la déconstruction*, Lyon, Éditions de la Chronique Sociale, coll. « Savoir penser », 2007.

ROBBINS, Ruth et Julian WOLFREYS, « *In the Wake of...: Baudelaire, Valéry, Derrida* », dans *The French Connections of Jacques Derrida*, John Brannigan, Ruth Robbins et Julian Wolfreys (dir.), Albany, State University of New York Press, 1999, p. 23-52.

SURPRENANT, Céline, « “*Counting is a Bad Procedure*”: *Calculation and Economy in Jacques Derrida’s Donner le temps* », *Derrida Today*, vol. 4, n° 1, 2011, p. 21-43.

## **II. C – SUR EDGAR POE**

---

KANJO, Eugene R., « “*The Imp of the Perverse*”: *Poe’s Dark Comedy of Art and Death* », dans *The Naiad Voice: Essays on Poe’s Satiric Hoaxing*, Dennis W. Eddings (dir.), Washington, Associated Faculty Press, 1983, p. 57-65.

QUINN, Patrick F., *The French Face of Edgar Poe*, Londres, Arcturus Books [Southern Illinois University Press], 1971 [1954].

RICHARD, Claude, « Le mythe de Poe », dans Edgar Allan POE, *Contes, essais, poèmes*, édition établie par Claude Richard, tr. fr. Baudelaire, Mallarmé, Maguin, Richard, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2005, p. 9-23.

## **III – AUTOUR DES NOTIONS DE « PERVERS », « PERVERSITÉ » ET « PERVERSION »**

---

American Psychiatric Association, *DSM-IV-TR. Manuel diagnostique et statistique des troubles mentaux*, 4<sup>e</sup> éd., texte révisé Guelfi, J. D., M. A. Crocq, Paris, Masson, 2003.

BRIERRE DE BOISMONT, Alexandre, « Remarques médico-légales sur la perversion de l’instinct génésique », *Gazette médicale de Paris. Journal de médecine et des sciences accessoires*, série 3, n° 4, 1849, p. 557-566.

*Dictionnaire de psychiatrie et de psychopathologie clinique*, Jacques Postel (dir.), Paris, Larousse, 1998.

DORON, Claude-Olivier, « La formation du concept psychiatrique de perversion au XIX<sup>e</sup> siècle en France », *L’Information psychiatrique*, vol. 88, n° 1, janvier 2012, p. 39-49.

DUPRÉ, Ernest, *Les Perversions instinctives*, Tunis, Masson et Cie, 1912 [Paris, 1913].

FOUCAULT, Michel, *Les anormaux. Cours au Collège de France (1974-1975)*, François Ewald et Alessandro Fontana (dir.), Paris, Gallimard, Le Seuil, coll. « Hautes études », 1999.

- FREUD, Sigmund, *Trois Essais sur la théorie sexuelle*, tr. fr. Fernand Cambon, Paris, Flammarion, coll. « Champs classiques », 2011 [1924].
- LAPLANCHE, Jean et Jean-Bertrand PONTALIS, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, Presses Universitaires de France, 1967.
- Manuel alphabétique de psychiatrie clinique et thérapeutique*, Antoine Porot (dir.), 5<sup>e</sup> éd., Paris, Presses Universitaires de France, 1975.
- MCDUGALL, Joyce, *Plaidoyer pour une certaine anormalité*, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient », 1978.
- PINEL, Scipion, *Traité de pathologie cérébrale ou des maladies du cerveau. Nouvelles recherches sur la structure, ses fonctions, ses altérations, et sur leur traitement thérapeutique, moral et hygiénique*, Paris, Just Rouvier, 1844.
- ROUDINESCO, Élisabeth, *La Part obscure de nous-mêmes. Une histoire des pervers*, Paris, Le Livre de poche/Albin Michel, coll. « biblio essais », 2007.
- , « Visages de la perversion », *L'Information psychiatrique*, vol. 88, n° 1, janvier 2012, p. 5-12.
- VIGNOLES, Patrick, *La Perversité. Essai et textes sur le mal*, Paris, Hatier, coll. « Les classiques Hatier de la philosophie/essais », 2000.

#### **IV – AUTRES OUVRAGES CITÉS**

---

- ARISTOTE, *Éthique à Nicomaque*, tr. fr. Jules Tricot, Paris, Vrin, 1967.
- , *Physique*, tr. fr. Annick- Stevens, Paris, Vrin, coll. « Bibliothèque des textes philosophiques », 1999.
- , *Éthique à Nicomaque*, tr. fr. Richard Bodéüs, Paris, Garnier-Flammarion, 2004.
- BERGSON, Henri, *Les Deux Sources de la morale et de la religion*, Paris, Presses Universitaires de France, 1962 [1932].
- BLANCHOT, Maurice, *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/essais », 1986 [1959]
- D'ISRAELI, Isaac, *Curiosities of Literature*, en ligne : < [http://www.spamula.net/col/archives/2005/05/religious\\_nouve.html](http://www.spamula.net/col/archives/2005/05/religious_nouve.html) > ; consulté le 27 juillet 2013.
- DORION, Louis-André, *Socrate*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 2004.
- GRONDIN, Jean, *Introduction à la métaphysique*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, coll. « Paramètres », 2004.

- HEIDEGGER, Martin, *Être et Temps*, tr. fr. François Vezin, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de philosophie », 1986 [1927].
- KANT, Emmanuel, *Critique de la faculté de juger*, tr. fr. Alain Renaut, Paris, Garnier-Flammarion, 1995 [1790].
- , *La Religion dans les limites de la simple raison*, tr. fr. Jean Gibelin, Paris, Vrin, coll. « Bibliothèque des textes philosophiques », 2010 [1793].
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe, « Sublime », dans *Encyclopædia Universalis*, Paris, Encyclopædia Universalis, 2008, vol. 22, p. 790-797.
- LA ROCHEFOUCAULD, François duc de, *Réflexions ou Sentences et maximes morales* suivi de *Portrait de La Rochefoucauld par lui-même*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2012 [1664].
- LEVINAS, Emmanuel, « Nom d'un chien ou le droit naturel », dans *Difficile Liberté. Essais sur le judaïsme*, Paris, Livre de poche, coll. « Biblio essais », 2003 [1976], p. 229-235.
- MOLIÈRE, *Le Misanthrope*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2000 [1666].
- MONTAIGNE, Michel de, *Les Essais*, Jean Balsamo, Michel Magnien et Catherine Magnien-Simonin (éds), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2007 [1595].
- NANCY, Jean-Luc, « L'Offrande sublime », dans Jean-François Courtine *et al.*, *Du Sublime*, Paris, Belin, 2009 [1988], p. 43-95.
- , *Le Regard du portrait*, Paris, Galilée, coll. « Incises », 2000.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Humain, trop humain. Un livre pour esprits libres*, tr. fr. Robert Rovini, Paris, Gallimard, coll. « Folio essai », 1988 [1878].
- PLATON, *Théétète*, tr. fr. Émile Chambry, Paris, Garnier-Flammarion, 1967.
- , « Hippias mineur », dans *Premiers Dialogues*, tr. fr. Émile Chambry, Paris, Garnier-Flammarion, 1967.
- , *Gorgias*, tr. fr. Monique Canto, Paris, Garnier-Flammarion, 1993 [1987].
- , *Phèdre*, tr. fr. Luc Brisson, Paris, Garnier-Flammarion, 2004 [1989].
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Discours sur les sciences et les arts* suivi de *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, Paris, Garnier-Flammarion, 1992 [1755].
- , *Émile ou de l'éducation*, Paris, Garnier-Flammarion, 2005 [1762].
- SADE, D.A.F. de, *La Nouvelle Justine*, Paris, UGE, coll. « 10/18 », 1978 [1797].

## V – OUVRAGES DE RÉFÉRENCE

---

*Dictionnaire historique de la langue française*, Alain Rey (dir.), vol. 2, Paris, Le Robert, 1998.

*Dictionnaire latin de poche*, Bernard Auzanneau et Yves Avril (dir.), Paris, Livre de poche, Librairie générale française, 2000.

*Encyclopædia Universalis*, Paris, Encyclopædia Universalis, 2008.

FURETIÈRE, Antoine, *Dictionnaire universel contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes et les termes de toutes les sciences et des arts*, La Haye, Rotterdam, Arnout et Reinier Leers, 1690.

*La Double Contrainte. L'influence des paradoxes de Bateson en sciences humaines*, WITTEZAELE, Jean-Jacques (dir.), Bruxelles, Éditions De Boeck Université, coll. « Carrefour des psychothérapies », 2008.

*Le Dictionnaire de l'Académie française, dédié au Roy*, Paris, chez la veuve de J. B. Coignard et J. B. Coignard, 1694.

*Le Dictionnaire du littéraire*, Paul Aron, Denis Saint-Jacques, et Alain Viala, Paris, Quadrige PUF, coll. « Dicos poche », 2002.

*Le Nouveau Petit Robert de la langue française*, Paris, Robert, 2007.

*The Catholic Encyclopedia*, en ligne : < <http://www.newadvent.org/cathen/> > ; consulté le 27 juillet 2013.

*Trésor de la langue française. Dictionnaire de la langue du XIX<sup>e</sup> et du XX<sup>e</sup> siècle, 1789-1960*, Paul Imbs (dir.), Paris, Centre national de la recherche scientifique, vol. 13, 1971.



**ANNEXE I**

---

« LE DÉMON DE LA PERVERSITÉ »  
(EDGAR ALLAN POE)



**POE, Edgar Allan, *Contes, essais, poèmes*, édition établie par Claude Richard, tr. fr. Baudelaire, Mallarmé, Maguin, Richard, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2005, p. 866-871.**

Dans l'examen des facultés et des penchants, des mobiles primordiaux de l'âme humaine, les phrénologistes ont oublié de faire une part à une tendance qui, bien qu'existant visiblement comme sentiment primitif, radical, irréductible, a été également omise par tous les moralistes qui les ont précédés. Dans la parfaite infatuation de notre raison, nous l'avons tous omise. Nous avons permis que son existence échappât à notre vue, uniquement par manque de croyance, de foi, que ce soit la foi dans la Révélation ou la foi dans la Cabale. L'idée ne nous en est jamais venue, simplement à cause de sa qualité surrogatoire. Nous n'avons pas senti le besoin de constater cette impulsion, cette tendance. Nous ne pouvions pas en concevoir la nécessité. Nous ne pouvions pas saisir la notion de ce *primum mobile*, et, quand même elle se serait introduite de force en nous, nous n'aurions jamais pu comprendre quel rôle il jouait dans l'économie des choses humaines, temporelles ou éternelles. Il est impossible de nier que la phrénologie et une bonne partie des sciences métaphysiques ont été brassées *a priori*. L'homme de la métaphysique ou de la logique, bien plutôt que l'homme de l'intelligence et de l'observation, prétend concevoir les desseins de Dieu, lui dicter des plans. Ayant ainsi approfondi à sa pleine satisfaction les intentions de Jéhovah, d'après ces dites intentions, il a bâti ses innombrables et capricieux systèmes. En matière de phrénologie, par exemple, nous avons d'abord établi, assez naturellement d'ailleurs, qu'il était dans les desseins de la Divinité que l'homme mangeât. Puis nous avons assigné à l'homme un organe d'alimentivité, et cet organe est le fouet avec lequel Dieu contraint l'homme à manger, bon gré, mal gré. En second lieu, ayant décidé que c'était la volonté de Dieu que l'homme continuât son espèce, nous avons découvert tout de suite un organe d'amativité. Et ainsi ceux de la combativité, de l'idéalité, de la causalité, de la constructivité, bref, tout organe représentant un penchant, un sentiment moral ou une faculté de la pure intelligence. Et dans cet emménagement des principes de l'action humaine, des Spurzheimistes, à tort ou à raison, en partie ou en totalité, n'ont fait que suivre, en principe, les traces de leurs devanciers ; déduisant et établissant chaque chose d'après la destinée préconçue de l'homme et prenant pour base les intentions de son Créateur.

Il eût été plus sage, il eût été plus sûr de baser notre classification (puisqu'il nous faut absolument classer) sur les actes que l'homme accomplit habituellement et ceux qu'il accomplit occasionnellement, toujours occasionnellement, plutôt que sur l'hypothèse que c'est la Divinité elle-même qui les lui fait accomplir. Si nous ne pouvons pas comprendre Dieu dans ses œuvres visibles, comment donc le comprendrions-nous dans ses inconcevables pensées, qui appellent ces œuvres à la Vie ? Si nous ne pouvons le

concevoir dans ses créatures objectives, comment le concevrons-nous dans ses modes inconditionnels et dans ses phases de création ?

L'induction *a posteriori* aurait conduit la phrénologie à admettre comme principe primitif et inné de l'action humaine un je ne sais quoi paradoxal, que nous nommerons *perversité*, faute d'un terme plus caractéristique. Dans le sens que j'y attache, c'est, en réalité, un mobile sans motif, un motif non motivé. Sous son influence, nous agissons sans but intelligible ; ou, si cela apparaît comme une contradiction dans les termes, nous pouvons modifier la proposition jusqu'à dire que, sous son influence, nous agissons par la raison que *nous ne le devrions pas*. En théorie, il ne peut pas y avoir de raison plus déraisonnable ; mais, en fait, il n'y en a pas de plus forte. Pour certains esprits, dans de certaines conditions, elle devient absolument irrésistible. Ma vie n'est pas une chose plus certaine pour moi que cette proposition : la certitude du péché ou de l'erreur inclus dans un acte quelconque est souvent l'unique *force* invincible qui nous pousse, et seule nous pousse à son accomplissement. Et cette tendance accablante à faire le mal pour l'amour du mal n'admettra aucune analyse, aucune résolution en éléments ultérieurs. C'est un mouvement radical, primitif, élémentaire. On dira, je m'y attends, que, si nous persistons dans certains actes parce que nous sentons que *nous ne devrions pas* y persister, notre conduite n'est qu'une modification de celle qui dérive ordinairement de la *combativité* phrénologique. Mais un simple coup d'œil suffira pour découvrir la fausseté de cette idée. La combativité phrénologique a pour cause d'existence la nécessité de la défense personnelle. Elle est notre sauvegarde contre l'injustice. Son principe regarde notre bien-être ; et ainsi, en même temps qu'elle se développe, nous sentons s'exalter en nous le désir du bien-être. Il suivrait de là que le désir du bien-être devrait être simultanément excité avec tout principe qui ne serait qu'une modification de la combativité ; mais, dans le cas de ce je-ne-sais-quoi que je définis *perversité*, non seulement le désir du bien-être n'est pas éveillé, mais encore apparaît un sentiment singulièrement contradictoire.

Tout homme, en faisant appel à son propre cœur, trouvera, après tout, la meilleure réponse au sophisme dont il s'agit. Quiconque consultera loyalement et interrogera soigneusement son âme, n'osera pas nier l'absolue radicalité du penchant en question. Il n'est pas moins caractérisé qu'incompréhensible. Il n'existe pas d'homme, par exemple, qui à un certain moment n'ait été dévoré d'un ardent désir de torturer son auditeur par des circonlocutions. Celui qui parle sait bien qu'il déplaît ; il a la meilleure intention de plaire ; il est habituellement bref, précis et clair ; le langage le plus laconique et le plus lumineux s'agite et se débat sur sa langue ; ce n'est qu'avec peine qu'il se contraint lui-même à lui refuser le passage, il redoute et conjure la mauvaise humeur de celui auquel il s'adresse. Cependant, cette pensée le frappe, que par certaines incisives et parenthèses il pourrait engendrer cette colère. Cette simple pensée suffit. Le mouvement devient une velléité, la velléité se grossit en désir, le désir se change en un besoin irrésistible, et le

besoin se satisfait, au profond regret et à la mortification du parleur, et au mépris de toutes les conséquences.

Nous avons devant nous une tâche qu'il nous faut accomplir rapidement. Nous savons que tarder, c'est notre ruine. La plus importante crise de notre vie réclame avec la voix impérative d'une trompette l'action et l'énergie immédiates. Nous brûlons, nous sommes consumés de l'impatience de nous mettre à l'ouvrage ; l'avant-goût d'un glorieux résultat met toute notre âme en feu. Il faut, il faut que cette besogne soit attaquée aujourd'hui, et cependant nous la renvoyons à demain ; et pourquoi ? Il n'y a pas d'explication, si ce n'est que nous sentons que cela est *pervers* ; servons-nous du mot sans comprendre le principe. Demain arrive, et en même temps une plus impatiente anxiété de faire notre devoir ; mais avec ce surcroît d'anxiété arrive aussi un désir ardent, anonyme, de différer encore, désir positivement terrible, parce que sa nature est impénétrable. Plus le temps fuit, plus le désir gagne de force. Il n'y a plus qu'une heure pour l'action, cette heure est à nous. Nous tremblons par la violence du conflit qui s'agite en nous, de la bataille entre le positif et l'indéfini, entre la substance et l'ombre. Mais, si la lutte en est venue à ce point, c'est l'ombre qui l'emporte, nous nous débattons en vain. L'horloge sonne, et c'est le glas de notre bonheur. C'est en même temps pour l'ombre qui nous a si longtemps terrorisés le chant réveille-matin, la diane du coq victorieuse des fantômes. Elle s'envole, elle disparaît, nous sommes libres. La vieille énergie revient. Nous travaillerons *maintenant*. Hélas ! il est *trop tard*.

Nous sommes sur le bord d'un précipice, nous regardons dans l'abîme, nous éprouvons du malaise et du vertige. Notre premier mouvement est de reculer devant le danger. Inexplicablement nous restons. Peu à peu notre malaise, notre vertige, notre horreur se confondent dans un sentiment nuageux et indéfinissable. Graduellement, insensiblement, ce nuage prend une forme, comme la vapeur de la bouteille d'où s'élevait le génie des *Mille et Une Nuits*. Mais de notre nuage, sur le bord du précipice, s'élève, de plus en plus palpable, une forme mille fois plus terrible qu'aucun génie, qu'aucun démon des fables ; et cependant ce n'est qu'une pensée, mais une pensée effroyable, une pensée qui glace la moelle même de nos os, et les pénètre des féroces délices de son horreur. C'est simplement cette idée : Quelles seraient nos sensations durant le parcours d'une chute faite d'une telle hauteur ? Et cette chute, cet anéantissement foudroyant, par la simple raison qu'ils impliquent la plus affreuse, la plus odieuse de toutes les plus affreuses et de toutes les plus odieuses images de mort et de souffrance qui se soient jamais présentées à notre imagination, par cette simple raison, nous les désirons alors plus ardemment. Et parce que notre jugement nous éloigne violemment du bord, à cause de cela même, nous nous en rapprochons plus impétueusement. Il n'est pas dans la nature de passion plus diaboliquement impatiente que celle d'un homme qui, frissonnant sur l'arête d'un précipice, rêve de s'y jeter. Se permettre, essayer de penser un instant seulement, c'est être inévitablement perdu ; car la réflexion nous commande de nous en abstenir, et

c'est à cause de cela même, dis-je, que nous ne le pouvons pas. S'il n'y a pas là un bras ami pour nous arrêter, ou si nous sommes incapables d'un soudain effort pour nous rejeter loin de l'abîme, nous nous élançons, nous sommes anéantis.

Examinons ces actions et d'autres analogues, nous trouverons qu'elles résultent uniquement de l'esprit de *perversité*. Nous les perpétons simplement à cause que nous sentons que nous ne le devrions pas. En deçà ou au-delà, il n'y a pas de principe intelligible ; et nous pourrions, en vérité, considérer cette perversité comme une instigation directe de l'Archidémon, s'il n'était pas reconnu que parfois elle sert à l'accomplissement du bien.

Si je vous en ai dit aussi long, c'était pour répondre en quelque sorte à votre question, pour vous expliquer pourquoi je suis ici, pour avoir à vous montrer un semblant de cause quelconque qui motive ces fers que je porte et cette cellule de condamné que j'habite. Si je n'avais pas été si prolix, ou vous ne m'auriez pas du tout compris, ou, comme la foule, vous m'auriez cru fou. Maintenant vous percevrez facilement que je suis une des victimes innombrables du Démon de la Perversité.

Il est impossible qu'une action ait jamais été manigancée avec une plus parfaite délibération. Pendant des semaines, pendant des mois, je méditai sur les moyens d'assassinat. Je rejetai mille plans, parce que l'accomplissement de chacun impliquait une *chance* de révélation. À la longue, lisant un jour quelques mémoires français, je trouvai l'histoire d'une maladie presque mortelle qui arriva à madame Pilau, par le fait d'une chandelle accidentellement empoisonnée. L'idée frappa soudainement mon imagination. Je savais que ma victime avait l'habitude de lire dans son lit. Je savais aussi que sa chambre était petite et mal aérée. Mais je n'ai pas besoin de vous fatiguer de détails oiseux. Je ne vous raconterai pas les ruses faciles à l'aide desquelles je substituai, dans le bougeoir de sa chambre à coucher, une bougie de ma composition à celle que j'y trouvai. Le matin, on trouva l'homme mort dans son lit, et le verdict du coroner fut : *Mort par la visitation de Dieu*.

J'héritai de sa fortune, et tout alla pour le mieux pendant plusieurs années. L'idée d'une révélation n'entra pas une seule fois dans ma cervelle. Quant aux restes de la fatale bougie, je les avais moi-même anéantis. Je n'avais pas laissé l'ombre d'un fil qui pût servir à me convaincre ou même me faire soupçonner du crime. On ne saurait concevoir quel magnifique sentiment de satisfaction s'élevait dans mon sein quand je réfléchissais sur mon absolue sécurité. Pendant une longue période de temps, je m'accoutumai à me délecter dans ce sentiment. Il me donnait un plus réel plaisir que tous les bénéfices purement matériels résultant de mon crime. Mais à la longue arriva une époque à partir de laquelle le sentiment de plaisir se transforma, par une gradation presque imperceptible, en une pensée qui me harassait. Elle me harassait parce qu'elle me hantait. À peine pouvais-je m'en délivrer pour un instant. C'est une chose tout à fait ordinaire que d'avoir les oreilles fatiguées, ou plutôt la mémoire obsédée par une espèce de tintouin, par le refrain

d'une chanson vulgaire ou par quelques lambeaux insignifiants d'opéra. Et la torture ne sera pas moindre, si la chanson est bonne en elle-même ou si l'air d'opéra est estimable. C'est ainsi qu'à la fin je me surprénais sans cesse rêvant à ma sécurité, et répétant cette phrase à voix basse : Je suis sauvé !

Un jour, tout en flânant dans les rues, je me surpris moi-même à murmurer, presque à haute voix, ces syllabes accoutumées. Dans un accès de pétulance, je les exprimais sous cette forme nouvelle : *Je suis sauvé, je suis sauvé ; oui, pourvu que je ne sois pas assez sot pour confesser moi-même mon cas !*

À peine avais-je prononcé ces paroles, que je sentis un froid de glace filtrer jusqu'à mon cœur. J'avais acquis quelque expérience de ces accès de perversité (dont je n'ai pas sans peine expliqué la singulière nature), et je me rappelais fort bien que dans aucun cas je n'avais su résister à ces victorieuses attaques. Et maintenant cette suggestion fortuite, venant de moi-même, que je pourrais bien être assez sot pour confesser le meurtre dont je m'étais rendu coupable, me confrontait comme l'ombre même de celui que j'ai assassiné, et m'appelait vers la mort.

D'abord, je fis un effort pour secouer ce cauchemar de mon âme. Je marchai vigoureusement, plus vite, toujours plus vite, à la longue je courus. J'éprouvais un désir enivrant de crier de toute ma force. Chaque flot successif de ma pensée m'accablait d'une nouvelle terreur ; car, hélas ! je comprenais bien, trop bien, que penser, dans ma situation, c'était me perdre. J'accélérai encore ma course. Je bondissais comme un fou à travers les rues encombrées de monde. À la longue, la populace prit l'alarme et courut après moi. Je sentis alors la consommation de ma destinée. Si j'avais pu m'arracher la langue, je l'eusse fait ; mais une voix rude résonna dans mes oreilles, une main plus rude encore m'empoigna par l'épaule. Je me retournai, j'ouvris la bouche pour aspirer. Pendant un moment, j'éprouvai toutes les angoisses de la suffocation ; je devins aveugle, sourd, ivre : et alors quelque démon invisible, pensai-je, me frappa dans le dos avec sa large main. Le secret si longtemps emprisonné s'élança de mon âme.

On dit que je parlai, que je m'énonçai très distinctement, mais avec une énergie marquée et une ardente précipitation, comme si je craignais d'être interrompu avant d'avoir achevé les phrases brèves, mais grosses d'importance, qui me livraient au bourreau et à l'enfer.

Ayant relaté tout ce qui était nécessaire pour la pleine conviction de la justice, je tombai terrassé, évanoui. Mais pourquoi en dirais-je plus ? Aujourd'hui je porte ces chaînes, et suis *ici* ! Demain, je serai libre ! *mais où ?*



**ANNEXE II**

---

NOTE SUR KANT ET LE SADISME DE BAUDELAIRE  
(JACQUES DERRIDA)



**DERRIDA, Jacques, *Donner le temps I. La fausse monnaie*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1998 [1991], p. 208-211, note 1.**

1. Sur ces distinctions kantienne, cf. en particulier *La religion dans les limites de la simple raison* (1793), tr. Gibelin, Vrin, p. 52 sq. Comme la « bêtise » dont le narrateur accuse son ami ne se confond surtout pas avec la bestialité, il convient de rappeler ici la manière dont Kant situe l'homme, et le mal radical chez l'homme : *entre la bestialité et le diabolisme*. Le penchant naturel de l'homme au mal est « radical » puisqu'il corrompt les maximes à leur fondement même et empêche donc qu'on le déracine au moyen d'autres maximes. La sensibilité ne peut à elle seule expliquer ce mal, car elle prive l'homme de liberté et interdit qu'on parle alors de mal à son sujet. À elle seule la sensibilité ferait de l'homme une bête. Mais pour autant l'homme ne peut pas faire de la transgression un principe ou un motif moral : il serait alors un être diabolique. Or, pense ou pose Kant, c'est *un fait* qu'il ne l'est pas. Toute l'argumentation de Kant paraît procéder du *crédit* accordé à ce prétendu *fait*. Puisque la liberté reste la condition du mal, puisqu'elle distingue ici l'homme de la bête, n'oublions pas, dans le contexte qui est ici le nôtre, en quels termes Kant définit une telle liberté. Comme la philosophie spéculative doit laisser indéterminée la loi d'une causalité qu'on appelle liberté, la loi de la causalité « par liberté » (*durch Freiheit*), la détermination de la liberté par la loi morale n'est jamais montrable ou démontrable, elle reste, du point de vue théorique, négative. Elle reste le corrélat d'une croyance, d'un crédit, voire, dit Kant, d'une « lettre de créance » (*Creditiv*) : « Cette espèce de lettre de créance (*diese Art von Creditiv*) de la loi morale, donnée elle-même comme un principe de la déduction de la liberté, qui est une causalité de la raison pure, est parfaitement suffisante, en l'absence de toute justification *a priori*, pour satisfaire un besoin (*Bedürfnis*) de la raison théorique, forcée *d'admettre (anzunehmen)* au moins la possibilité d'une liberté. » (« De la déduction des principes de la raison pure pratique », *Critique de la raison pratique*, 1788, tr. Picavet, PUF, p. 48.) La figure de la foi ou de la croyance qui fonde la raison pratique se présente ici dans une rhétorique fiduciaire, bancaire ou monétaire (« *this sort of credential* », traduit Abbot) dont il faut percevoir en somme l'infinité ou l'inconditionnalité. Qu'arrive-t-il alors à la rhétorique ? Ce qui lie l'infinité, l'inconditionnalité – et la rhétoricité qu'elles commandent ici –, à la croyance ou au crédit, c'est aussi ce qui interdit de séparer l'ordre de la raison pratique de la chrématistique, telle que nous l'interprétons plus haut.

Quant à la situation médiane de l'homme et même du mal radical, quant à cette situation absolument originale, entre la bête et le diable, c'est bien la raison pratique selon Kant, c'est-à-dire ce qui la lie à un anthropologisme fondamental. *La fausse monnaie* ne s'y conforme pas nécessairement. Ni la fleur du mal, ni Baudelaire en général. Ce qui nous y est peut-être suggéré, c'est le mal (l'impardonnable, donc le seul à appeler le pardon) en l'espèce d'une bêtise diabolique, autrement dit de cette *cruauté* satanique dont

Kant ne veut pas entendre parler. Puisque nous avons souvent souligné la proximité de concurrence entre Baudelaire et Poe, puisqu'on ne saurait, une fois de plus, se dispenser de lire ici le *Baudelaire* de Benjamin, rappelons ce que ce dernier disait dans « Le flâneur » : « Baudelaire n'a pas écrit de roman policier parce que sa structure pulsionnelle (*Triebstruktur*) lui rendait impossible l'identification avec le détective. Le calcul, le moment de la construction, se trouvait chez lui du côté de l'asocial. Il fait partie intégrante de la cruauté (*Grausamkeit*). Baudelaire a été un trop bon lecteur de Sade pour pouvoir entrer en concurrence avec Poe ». « Der Flâneur », in *Das Paris des Second Empire bei Baudelaire* (ed. Suhrkamp, 1974, t. 1, 2, p. 545, tr. J. Lacoste in *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Payot, 1982, p. 66-67). À l'appui de son assertion, qui suppose peut-être un peu vite l'absence de cruauté sadienne chez Poe, Benjamin justifie d'une citation la nécessité de revenir à Sade pour rendre compte du mal : « Il faut toujours revenir à de Sade<sup>1</sup>, c'est-à-dire à *l'Homme naturel*, pour expliquer le mal » (o.c. p. 545, la note de Baudelaire est extraite d'une « Liste de titres et canevas de romans et nouvelles », Bibliothèque de la Pléiade, éd. Pichois, 1.1. p. 595). Une autre note de Baudelaire sur Sade me paraît mériter d'être citée en ce lieu. Sa logique paraît être la même, quant au rapport entre le mal et la connaissance, le mal et la conscience de soi, que celle du narrateur lorsqu'il dit : « On n'est jamais excusable d'être méchant, mais il y a quelque mérite à savoir qu'on l'est ; et le plus irréparable des vices est de faire le mal par bêtise. » Or dans une note « Sur *Les liaisons dangereuses* », Baudelaire définit le satanisme par l'ingénuité, l'inconscience, l'ignorance ou la méconnaissance de soi, à moins que le « se faire ingénu » ou le « devenir ingénu » ne soit un supplément de simulacre diabolique ou l'excès de zèle d'une perversité sans fond. Le propos de Baudelaire reste, comme toujours, historique. C'est aussi un diagnostic sur les temps modernes, voire sur une littérature moderne : « En réalité, le satanisme a gagné. Satan s'est fait ingénu. Le mal se connaissant était moins affreux et plus près de la guérison que le mal s'ignorant. G. Sand inférieure à de Sade » (o.c. t. 2, p. 68). Les mêmes notes sur ce « Livre essentiellement français » attribuent « la palme de la perversité » à la femme, un caractère « sinistre et satanique », un « satanisme badin » à Chateaubriand (p. 69) et s'acharnent contre Sand. Citant une lettre de la Merteuil à Valmont (« Ma tête seule fermentait. Je ne désirais pas de jouir, je *voulais* SAVOIR »), Baudelaire ajoute : « (Georges [*sic*] Sand et les autres) », souligne une fois « je voulais » et trois fois « savoir » (p. 75).

Si maintenant l'on prend au sérieux ce que Benjamin présume d'une « structure pulsionnelle » de Baudelaire qui l'empêcherait de s'identifier à un détective, si on jugeait possible de *ne jamais* s'identifier à un détective (ce dont, bien entendu, on peut douter), si on prenait la figure du détective pour une figure déterminable, déterminée, entre autres,

---

<sup>1</sup> Benjamin et Baudelaire écrivent bien « revenir à de Sade » et non « revenir à ce stade [*sic*] » comme on peut le lire dans notre édition de *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme* [nous notons, N. C.].

sans la confondre avec toute position de quête ou d'enquête en vue de la vérité à établir, du jugement à former, du compte à rendre, du récit à enchaîner, de l'inquisition, de la perquisition, de la question, de l'information ou de l'instruction à conduire à son terme, en un mot du *savoir*, alors il faut en effet rappeler que par deux fois une identification doit être suspendue : celle, en quelque sorte structurelle, de Baudelaire au narrateur ou à l'ami (l'un et l'autre semblent parfois « jouer » au détective) ; puis celle de ces deux personnages au détective qu'ils semblent jouer. Ils ne sont pas littéralement des détectives, en particulier parce que l'un, le narrateur, veut surtout porter un jugement moral, quoi qu'il y investisse de non moral ; et parce que l'autre, l'ami, est plus soucieux de tromper la justice ou en tout cas de ne jamais permettre qu'on établisse une vérité, des conclusions et un jugement.

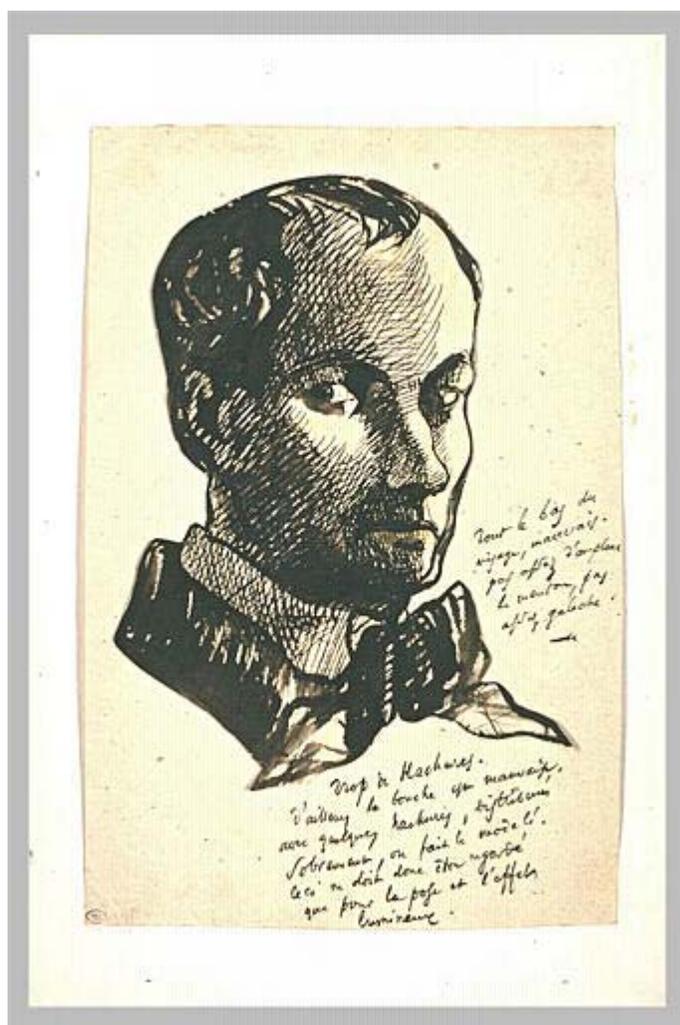


## **ANNEXE III**

---

[AUTOPORTRAIT DE BAUDELAIRE]





© RMN (Institut de France) / Art Resource, NY.

**Source : *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*, Paris, Réunion des musées nationaux, coll. « Parti pris », 1990, p. 52 (reproduction).**

Plume et crayon rouge, vers 1860, 21,9 cm x 15,2 cm. Annoté à gauche et en bas. Le dessin a été découpé et collé sur du papier vélin.

*Musée du Louvre, fonds du musée d'Orsay.*



**ANNEXE IV**

---

*DELLA SCOLTURA SI, DELLA PITTURA NO*  
(ÉCOLE DU GUERCHIN)





© RMN-Grand Palais / Art Resource, NY

Source : *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*, Paris, Réunion des musées nationaux, coll. « Parti pris », 1990, p. 49 (reproduction) et p. 134 (pour les précisions techniques).

Plume et encre brune, lavis brun, entre 1591 et 1660, 26,6 cm x 22,3 cm. Annoté en haut à gauche, à la plume et encre brune sur deux lignes : *DELLA SCOLPTURA SI/DELLA PITTURA NO.*

*Musée du Louvre, département des arts graphiques.*



