

Université de Montréal

*Relire Feu la cendre de Jacques Derrida  
ou De l'interprétation comme brûlure inextinguible*

par

Olivier Parent-Thivierge

Département des littératures de langue française

Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des arts et des sciences

en vue de l'obtention du grade de M. A.

en Littératures de langue française

Janvier 2019

© Olivier Parent-Thivierge, 2019

## Résumé

L'ouvrage *Feu la cendre* de Jacques Derrida s'articule tout entier autour de l'analyse d'une courte phrase énigmatique : « Il y a là cendre ». Il s'agit d'une phrase écrite par Derrida lui-même, une dizaine d'années plus tôt, à la toute fin de *La Dissémination*. *Feu la cendre* peut donc être considéré comme un autocommentaire ou une autoanalyse. Toutefois, Jacques Derrida n'y dévoile pas une signification précise de sa propre sentence. Au contraire, *Feu la cendre* révèle l'illisibilité de la phrase, son caractère fuyant, sa puissance de signification impossible à maîtriser. Cette manière de relire « Il y a là cendre » correspond à la conception derridienne de la « dissémination » du sens. L'enjeu de ce mémoire consiste à rendre compte du texte *Feu la cendre* en tant que réitération de la pensée derridienne de la « dissémination » qui s'oppose à une conception herméneutique de l'interprétation prétendant pouvoir se saisir du « sens » univoque et stable d'un texte. Plus précisément, il s'agira de relever les stratégies d'écriture déployées par Derrida en vue de performer – donc de faire expérimenter – cette déroute du sens. Il y sera ainsi question de trois « mises en cendre » de la signification : d'abord, dans la forme « polylogale » du texte qui divise l'identité de l'énonciateur et son autorité sur son propre texte ; ensuite, dans le jeu d'échos entre les trois versions de *Feu la cendre* qui rend instable le « corps du texte » ; enfin, dans la structure « ouverte » de l'œuvre, hospitalière à de nombreux autres textes, qui en efface les limites.

**Mots-clés :** *Jacques Derrida, philosophie française du XX<sup>e</sup> siècle, déconstruction, dissémination, interprétation, herméneutique, poétique, Paul Celan, trace, cendre.*

## Abstract

*Jacques Derrida's Cinders (Feu la cendre) is wholly centered on the analysis of a short, enigmatic sentence: "Cinders there are" ("Il y a là cendre"), written by Derrida himself ten years earlier at the very end of his Dissemination. Cinders can therefore be considered as a self-comment or a self-analysis, even though the author never reveals the precise meaning of his sentence. On the contrary, Cinders reveals the unreadability of "Cinders there are," its fugitive nature, the untamed potential of its meaning. This reading corresponds to the author's conception of "dissemination." The aim of this master thesis is to read Cinders as a reiteration of Derrida's thought on "dissemination," a notion that opposes the hermeneutical conception of interpretation claiming the right to seize the univocal and stable meaning of a text. Specifically, this thesis will identify and analyze the writing strategies deployed by Derrida in order to perform, and thus experiment, this uncontrolled wandering of meaning. Three of these "incinerations" of meaning will be examined: firstly, the "polylogal" form of the text that divides the identity of the enunciator and his authority over his own writing; secondly, the play of echoes between the three different published versions of Cinders; and, lastly, the "open" structure of the book, its limitlessness that protects its hospitality to the Other.*

**Key Words:** *Jacques Derrida, French Philosophy XX<sup>th</sup> Century, Deconstruction, Dissemination, Interpretation, Hermeneutics, Poetics, Paul Celan, Trace, Ashes.*

## Table des matières

<b>RÉSUMÉ</b> .....	<b>I</b>
<b>ABSTRACT</b> .....	<b>II</b>
<b>TABLE DES MATIÈRES</b> .....	<b>III</b>
<b>REMERCIEMENTS</b> .....	<b>IV</b>
<b>INTRODUCTION – UNE « OUVERTURE » DE L’INTERPRÉTATION</b> .....	<b>1</b>
<b>CHAPITRE I – LA CENDRE : PARADIGME DE LA TRACE</b> .....	<b>11</b>
1. LA TRACE, SIGNE SANS ESSENCE .....	14
2. LE RESTE, TRACE AU TEMPS DU DEUIL .....	24
3. LE SECRET, DERRIÈRE LA TRACE .....	27
4. LA CENDRE, « MEILLEUR PARADIGME DE LA TRACE » .....	35
<b>CHAPITRE II – CENDRES DE CELAN</b> .....	<b>51</b>
1. ILIA, CELAN, « NOM[S] PROPRE[S] CACHÉ[S] ».....	54
2. LA CENDRE ET LA POÉTIQUE CELANIENNE.....	67
<b>CHAPITRE III – TROIS MISES EN CENDRES</b> .....	<b>79</b>
1. LE POLYLOGUE ET LA DIVISION DU SOI.....	80
2. DOUBLURE DU TEXTE, INSTABILITÉ DU CORPS.....	94
A) Feu la cendre : <i>de la revue à l’opus</i> .....	95
B) Feu la cendre : <i>entre codex et phono-texte</i> .....	101
3. DOUBLURE DES TEXTES, POROSITÉ DES LIMITES.....	117
<b>CONCLUSION – LA CENDRE QU’IL RESTE</b> .....	<b>131</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE</b> .....	<b>145</b>

## Remerciements

Je souhaite d'abord remercier ma directrice de recherche, Ginette Michaud. Son incomparable connaissance des textes de Jacques Derrida fait d'elle une interprète inestimable entre eux et soi. Ce mémoire n'aurait simplement pas pu être le même sans vos conseils.

Ma seconde pensée est pour ma copine, Jeanne, qui a su me supporter (dans tous les sens du terme) tout au long de mon parcours d'écriture. Je n'y serais pas arrivé sans toi.

Je tiens également à saluer Nicholas Cotton Lizotte pour sa bienveillance, Raphaël Monast pour la franchise de son intérêt et Nicolas Dussault pour ses quelques coups de pouce. Votre aide fut grandement appréciée.

Enfin, je ne pourrais oublier de remercier mes parents. Ce sont eux qui – chacun à sa manière, dans la différence – m'ont appris la curiosité, l'attention et la responsabilité. Je désire d'ailleurs dédier ce mémoire à Katrine et Sébastien (il est, déjà, un peu signé de leurs noms). Je leur dédie pour bénir deux autres mémoires qui, compte tenu de certaines circonstances, ma circonstance en vérité, n'ont pu garnir les rayons de la bibliothèque de l'Université de Montréal. Ils y sont maintenant, d'une certaine façon, à travers celui-ci.

*Relire Feu la cendre de Jacques Derrida*  
*ou De l'interprétation comme brûlure inextinguible*

## INTRODUCTION

### Une « ouverture » de l'interprétation

Permettez-moi de citer un mot de Pascal  
que j'ai lu il y a quelque temps chez Léon Chestov :  
« Ne nous reprochez pas le manque de clarté  
puisque nous en faisons profession<sup>1</sup> ! »

Paul Celan, « Le Méridien »

Le texte que vous vous apprêtez à lire représente l'aboutissement d'un certain parcours académique, l'achèvement d'une étape dans l'institution du cheminement universitaire : la maîtrise. Ce texte, le mémoire, en forme en quelque sorte une métonymie, *la* part conditionnelle au tout. Ce mémoire devrait donc se donner comme la preuve tangible de ma compréhension d'un sujet choisi, au point de le connaître sur le bout des doigts, image qui témoigne de ma préhension sur lui, de sa prise. Il s'agit, en théorie, de maîtriser un enjeu jusqu'à s'en faire le maître<sup>2</sup> et de savoir le prouver à d'autres (en premier lieu, à ses propres maîtres). C'est un passage initiatique tout autant qu'une démonstration de puissance. Après tout, la « maîtrise » est d'abord la « faculté de dominer les êtres ou les choses<sup>3</sup> ».

Toutefois – est-ce par goût de l'ironie, vanité de placer un bon mot ou simple esprit de contradiction ? (Mais peut-on jamais déterminer la motivation première, l'origine de tel ou tel de nos actes, qui plus est quand il s'agit d'actes d'écriture ?) –, je ne tenterai pas ici d'établir mon

---

<sup>1</sup> Paul Celan, « Le Méridien » [1960], dans *Le Méridien & Autres Proses*, trad. et éd. Jean Launay, Paris, Seuil, coll. « La Librairie du XXI<sup>e</sup> siècle », 2002, p. 72.

<sup>2</sup> Si on prend un pas de côté avec le mot « maître », on peut entendre qu'il s'agit de complètement ramener à soi une chose et de se l'incorporer : un sujet sous l'emprise de ma raison, connu de moi jusqu'à « m'être » propre. La soif de maîtrise est toujours un désir de stabilisation de l'identité.

<sup>3</sup> *Trésor de la langue française*, « maîtrise » ; [en ligne], URL : <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=3559627365> ; consulté le 15 janvier 2019.

emprise sur un quelconque titre, auteur ou sujet. Je m'efforcerai plutôt, au contraire, de progresser dans une lecture souple, humble, qui laisse place à son toujours possible dépassement et ne propose ce qui se sait n'être qu'un angle, une facette parmi d'autres. Il ne s'agit pas d'un renoncement à toute rigueur ou désir de pertinence ; mes observations seront aussi informées et précises que faire se peut, mais je ne prétendrai jamais pouvoir ériger une quelconque *Vérité* totale et définitive de l'œuvre que j'analyse. Je traiterai ainsi d'une certaine impossibilité de réduire un texte à une interprétation particulière, de déterminer un « sens » unique qui viendrait interrompre la force de signifiante virtuelle d'un ouvrage et, donc, de l'impossibilité de la « maîtrise » d'un texte.

Ce projet – ou plutôt cet angle d'approche – énoncé, il me faut en préciser la source. Cette conception du texte en tant qu'immaîtrisable à préserver me vient de ma lecture des écrits de Jacques Derrida à qui je suis complètement redevable. En effet, c'est au contact des textes de Derrida et du « tour supplémentaire » qu'ils infligent à la philosophie, aux habitus de réflexions prenant la forme de « Qu'est-ce que ? » ou aux prétentions à capter le « vouloir-dire » d'une œuvre que ma pensée s'est faite attentive à la question de l'interprétation, à ses limites et à ses apories. L'auteur de la « déconstruction » est parvenu à déstabiliser la recherche d'univocité et à relancer la manière dont on pense les textes. Avec Derrida, l'interprétation textuelle univoque s'imposant comme vraie et définitive cède la place à une interprétation vive, mouvante, toujours incomplète et appelant à sa reprise comme l'interprétation musicale ou théâtrale. L'interprétation derridienne laisse et laissera toujours place à une réinterprétation. D'une logique au singulier, nous sommes déplacés vers une ouverture plurielle de la signification.

Dans le champ philosophique de l'interprétation, cette manière de lire est opposée à l'herméneutique. Définie par Derrida comme « le déchiffrement d'un sens ou d'une vérité abrités



dans un texte<sup>4</sup> » ou du moins le désir d'un tel déchiffrement, la lecture herméneutique cherche à établir son interprétation comme unifiée et définitive. Elle exige une « maîtrise du sujet pour qu'il puisse être réductible au contenu d'une thèse<sup>5</sup> ». L'herméneutique et la « déconstruction » correspondent donc à « deux interprétations de l'interprétation<sup>6</sup> » distinctes. La première conçoit l'interprétation comme une quête de l'origine, de ce qui a été perdu, alors que la seconde poursuit, sans prétendre jamais y parvenir, un *à venir* de l'écriture. L'herméneute aborde la complexité du texte en tentant d'y retracer une signification pure, stable et unique alors que le lecteur derridien s'intéresse à cette complexité comme un jeu signifiant mobile et valable en lui-même. Ce dernier ne souhaite pas mettre fin à ce jeu ; au contraire, il l'affirme, y participe et le relance sans cesse<sup>7</sup>.

Ces différences entre la pensée derridienne du texte et de sa lecture et le courant herméneutique, dont le plus grand représentant au XX<sup>e</sup> siècle est Hans-Georg Gadamer<sup>8</sup>, ont souvent été commentées. On peut penser, parmi maints commentaires, à *Herméneutique et grammatologie*<sup>9</sup> de Jean Greisch, aux articles du numéro de la *Revue Le Cercle herméneutique* ayant pour thème la « déconstruction<sup>10</sup> », ou encore, plus près de nous, aux mémoires de Ioana Hongu, *Gadamer et Derrida : entre l'unité du sens et le sens « différé »*<sup>11</sup> et de Luc Haché, *Un non-événement qui a pourtant eu lieu*<sup>12</sup>, tous deux rédigés à l'Université de Montréal. La fréquence

---

<sup>4</sup> Jacques Derrida, « La question du style : discussion », dans *Nietzsche aujourd'hui ?*, vol. I. « Intensités », Paris, Union Générale d'Éditions, 1973, p. 291.

<sup>5</sup> Luc Haché, *Un non-événement qui a pourtant eu lieu : la rencontre entre Gadamer et Derrida*, mémoire de maîtrise, département de philosophie, Université de Montréal, Montréal, 2010, p. 33. C'est l'auteur qui souligne.

<sup>6</sup> Jacques Derrida, « La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines », dans *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1967, p. 427 (rééd., 1979).

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

<sup>8</sup> Voir, parmi de nombreux autres titres majeurs, *Vérité et méthode. Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique* [1960], trad. fr. Étienne Sacre, Paris, Seuil, coll. « Essais », 1976 (rééd., 2018).

<sup>9</sup> Jean Greisch, *Herméneutique et grammatologie*, Paris, Éditions du CNRS, coll. « Phénoménologie et herméneutique », 1977.

<sup>10</sup> Guy Deniau (dir.), « Déconstruction et Herméneutique », *Revue Le Cercle herméneutique*, n° 2, mars 2004.

<sup>11</sup> Ioana Hongu, *Gadamer et Derrida : entre l'unité du sens et le sens « différé »*, mémoire de maîtrise, département de philosophie, Université de Montréal, Montréal, 2008.

<sup>12</sup> Luc Haché, *Un non-événement qui a pourtant eu lieu : la rencontre entre Gadamer et Derrida*, op. cit.

de cette comparaison entre « déconstruction » et « herméneutique » repose sur leurs similitudes – Derrida et Gadamer sont deux importants lecteurs de Heidegger, voire deux de ses plus grands héritiers<sup>13</sup> –, mais surtout dans l’opposition de leurs visées. Plutôt que d’aspirer à une totalisation de l’interprétation, Derrida lit et donne à lire sans qu’un « horizon de sens et de vérité<sup>14</sup> » soit « présenté » ou même souhaité.

Toutefois – je m’approche pas à pas de l’enjeu de ce mémoire –, il n’est dans ces travaux que peu question de la manière d’écrire de Derrida, de la part performative de son œuvre qui provoque elle-même un morcellement du sens. Il faut le noter, si le philosophe réfléchit à l’impossibilité de maîtriser pleinement la signification de tout texte, y compris les siens, il écrit également de façon à dérouter le « sens » de ses propres écrits. La pluralité de l’interprétation est posée par Derrida comme une conception de la textualité, mais elle également imposée, de l’intérieur du texte, à ses lecteurs attentifs. Je ne procéderai donc pas à une analyse détaillée des points de contacts et distinctions entre les versants philosophiques de la déconstruction et de l’herméneutique. Il est, selon moi, davantage nécessaire de lire, de relire plus attentivement, les propositions de Derrida sur la « dissémination » à partir du caractère « disséminant » de ses textes. Le concept ne peut être retiré du lieu de son élaboration comme une abstraction conceptuelle indifférente à son traitement : c’est bien là, après tout, ce que la « déconstruction » nous apprend.

Pour rendre compte de cette mise en scène de l’écriture pratiquée par Derrida qui met en œuvre, à l’œuvre, une dérive du sens<sup>15</sup>, il faut analyser de près les textes du philosophe. Les propositions derridiennes concernant la textualité et son interprétation constituent donc ici les bases « philosophiques » d’une lecture qui s’intéresse à la performativité de leur déploiement. Certains

---

<sup>13</sup> Luc Haché, *Un non-événement qui a pourtant eu lieu : la rencontre entre Gadamer et Derrida*, op. cit, p. 2.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>15</sup> Il sera question, au chapitre trois, de « mises en cendres » du texte.

pourraient arguer qu'une étude empruntant ses propres outils d'analyse à l'œuvre dont elle traite présente une tare méthodologique, un repli, mais ce repli est justement un trait essentiel, bien que trop souvent négligé, pour aborder les textes de Derrida. Seule cette « boucle » de lecture, cette « relecture », peut permettre de relever les choix d'écriture qui viennent appuyer l'argumentaire derridien au fil même de son écriture, venant d'une certaine manière le doubler de « preuves par la forme ». Il s'agira donc de lire Derrida « à partir de » Derrida pour souligner la façon dont il rend « immaîtrisables » ses textes qui traitent de cette même impossibilité d'une interprétation définie et définitive.

Même si tous les écrits de Jacques Derrida, certes à divers degrés, jouent de cette correspondance entre leurs enjeux et le « tour » de leur écriture, il serait absurde de s'attaquer à l'ensemble de l'œuvre d'un auteur si prolifique. J'opterai plutôt pour l'analyse d'un titre précis : *Feu la cendre*. Le choix de ce court texte n'est cependant pas aléatoire. Deux raisons principales m'ont orienté vers cet opuscule.

D'abord, et pour le dire très simplement, ce texte peut être donné comme exemplaire, voire emblématique, quant à la question de l'interprétation chez Derrida. En effet, le philosophe s'y propose de lire une phrase qu'il a lui-même écrite, dans la dédicace de *La Dissémination*, « près de dix ans<sup>16</sup> » plus tôt : « Il y a là cendre ».

Ce retour sur ses propres traces, cette relecture de soi ne se donnent toutefois pas comme une mise en lumière ou une élucidation de son écriture. Au contraire, la glose qu'est *Feu la cendre* multiplie les pistes de lectures possibles d'« Il y a là cendre » pour rendre la phrase complètement inatteignable. Si Derrida « interprète » cette phrase, c'est dans la mesure où il en joue comme d'un instrument. Il explore la gamme de ses significations possibles, sous une multitude d'éclairages,

---

<sup>16</sup> Jacques Derrida, *Feu la cendre*, Paris, Des femmes, 1987, p. 17.

mais n'en dévoile aucune « vérité ». Ainsi, le texte est composé, sur ses pages de droite, de l'entremêlement d'un nombre inconnu de voix ne correspondant pas à des personnages déterminés commentant la phrase « Il y a là cendre », son « sens », son histoire, ses secrets ou son avenir. L'éventail de ces voix ne se déploie pas dans une progression vers une connaissance de la phrase, mais la rend de plus en plus mystérieuse. Elle se retrouve nimbée d'une aura d'incertitude qui lui confère un grand pouvoir de séduction. De plus, Derrida ajoute à ce « polylogue » (sur les pages de gauche et chapeautées du même sous-titre : « *Animadversio*<sup>17</sup> ») de nombreuses citations tirées de ses textes où la phrase, du moins le motif de la « cendre », se retrouve également. La phrase est de cette manière projetée vers ces autres lieux d'écriture qui en rendent impossible la délimitation. Par ce dispositif, le texte de *Feu la cendre* complique la lecture de la phrase « Il y a là cendre ». Il l'emplit d'une capacité de significations sans limite bien plus qu'il ne la stabilise en un « sens » propre et déterminé.

Il y a donc ici une performance de la pensée de la « dissémination », une manière d'écrire qui vient appuyer la pensée textuelle de Derrida en la mettant « en œuvre ». Cette mise en scène de « Derrida lecteur de Derrida » orchestrée par lui-même demande une attention patiente et soutenue aux lecteurs de *Feu la cendre*. Il ne s'agit pas d'un texte absurde ou illogique, mais tout y est réfléchi pour déstabiliser le lecteur dans sa compréhension de l'énigmatique phrase « Il y a là cendre ». Les énoncés contradictoires s'y succèdent et les points de repères y sont un à un soustraits, ce qui crée une expérience de lecture tout à fait déroutante. Toutefois, si la phrase est en retrait de l'ambition d'une interprétation « maîtrisée et maîtrisante<sup>18</sup> », ce retrait lui-même – car « c'est d'un

---

<sup>17</sup> Ce qui signifie, Derrida l'indique dans le prologue de *Feu la cendre* (*op. cit.*, p. 11), « attention », « observation », « remarque » ou « rappel » en latin.

<sup>18</sup> Alexis Nouss, « *Wundgelesenes* », *Études françaises*, « Derrida lecteur », vol. 38, n° 1-2, 2002, p. 222.

retrait qu'il s'agit<sup>19</sup> » – tel qu'il est pratiqué à travers les gestes d'écriture de *Feu la cendre*, permet de mieux comprendre la conception derridienne du texte.

La seconde raison qui m'a amené à choisir *Feu la cendre* pour réfléchir au travail de Derrida sur l'interprétation tient au statut particulier de ce texte au sein de l'œuvre du philosophe. Il s'agit d'un texte à la fois singulier, surprenant par rapport au corpus derridien, et intimement lié aux autres écrits de Derrida, au déploiement de sa pensée d'un livre à l'autre. Ainsi, *Feu la cendre* peut étonner par son ton poétique, ses contradictions affichées, son collage de citations ou même sa mise en voix. En effet, le texte est donné sous la forme d'un livre-audio<sup>20</sup>. Derrida lui-même, accompagné de l'actrice Carole Bouquet, a lu son texte à haute voix et un enregistrement sonore double le codex, la « forme traditionnelle et sauve du livre<sup>21</sup> ». Si ces particularités peuvent être déstabilisantes, elles contribuent aussi à la richesse du texte, à la démultiplication de ses facettes et angles de lecture. De plus, *Feu la cendre* n'est pas isolé dans le travail de Derrida. Il ne s'agit pas d'une fantaisie ou d'un hapax. Au contraire, ce texte constitue (ou plutôt peut constituer) un point reliant de nombreux « grands » textes derridiens : *La Dissémination*, *Glas* et *La Carte postale* hantant ses pages de gauches ou encore *Schibboleth – Pour Paul Celan*, qui lui sont thématiquement et temporellement voisins. Dans le vaste réseau des écrits de Derrida, *Feu la cendre* peut très bien être lu comme un point central (un centre parmi d'autres évidemment, un centre mouvant).

Et pourtant, *Feu la cendre* est très peu lu. Il est presque absent des commentaires de la critique derridienne. Il est parfois mentionné au détour d'ouvrages généraux sur Derrida et certains

---

<sup>19</sup> Jacques Derrida, *Feu la cendre*, *op. cit.*, p. 61.

<sup>20</sup> Il s'agit du premier livre-audio de Derrida. Il a répété l'expérience, toujours aux éditions Des femmes et sous la « direction sonore » de Michelle Muller, en 1993 avec l'enregistrement de *Circonfession*.

<sup>21</sup> Jacques Derrida, *Feu la cendre*, *op. cit.*, p. 10.

courts articles lui consacrent une place importante dans leur argumentaire – parmi ceux-ci, des articles de qualité ont enrichi ma réflexion, tels que « Cendres et dessin : la représentation en ruine chez Jacques Derrida<sup>22</sup> » de Joana Masó, « *Wundgelesenes*<sup>23</sup> » d’Alexis Nouss ou « Le supplément de fiction : Derrida et l’autobiographie<sup>24</sup> » de Guillaume Artous-Bouvet –, mais aucun travail d’envergure n’a encore été effectué pour rendre compte de *Feu la cendre* en tant que texte singulier. Il correspondrait donc à une tache aveugle dans le corpus derridien, un texte considéré comme secondaire, périphérique, marginal, bien qu’il soit, sous un certain angle, situé au « beau milieu » de l’œuvre.

Peut-être – j’en fais l’hypothèse – ce texte est-il justement délaissé par les exégètes de Derrida parce qu’il échappe à la prise, à l’analyse. C’est un texte fuyant qui joue justement de cette fuite. Il s’agira de le lire sous un certain angle, de l’observer selon un point de vue particulier, mais je ne pourrai jamais en « faire le tour », l’apprivoiser ou le capturer. Je ne pourrai jamais prétendre à une « maîtrise » de *Feu la cendre*. Sa lecture aura tout de même, espérons-le, la vertu d’être une esquisse de ce qui peut s’y trouver à lire. Un premier pas, même si le chemin est sans destination finale, effectuée dans et vers le texte. Une suite, une relecture seront toujours nécessaires.

Mon projet est dès lors – nous y voilà – de lire les stratégies déployées dans *Feu la cendre* qui retirent la phrase « il y a là cendre » hors de portée d’une analyse « classique ». L’enjeu sous-jacent à mon mémoire concerne la compréhension de l’interprétation textuelle telle qu’elle est conçue, pratiquée et, surtout, donnée à lire par Derrida, de manière ouverte et toujours interminée. Toutefois, une telle compréhension ne saurait réellement s’établir sans une lecture « rapprochée »

---

<sup>22</sup> Joana Masó, « Cendres et dessin : la représentation en ruine chez Jacques Derrida », *Protée*, vol. 35, n° 2, automne 2007, p. 89-92.

<sup>23</sup> Alexis Nouss, « *Wundgelesenes* », *Études françaises*, art. cit.

<sup>24</sup> Guillaume Artous-Bouvet, « Le supplément de fiction : Derrida et l’autobiographie », *Littérature*, n°162, 2011, p. 100-114.

du travail du philosophe et c'est pourquoi *Feu la cendre* fera office à la fois de sujet et d'exemple. Ma démarche sera ainsi métonymique : je me concentrerai sur un seul ouvrage, mais sa lecture pourra rayonner sur d'autres<sup>25</sup>. Je crois en effet que les gestes d'écritures posés par Derrida dans *Feu la cendre* sont, d'une certaine manière, repris d'un livre à l'autre dans des variations qui s'éclairent les unes les autres.

Compte tenu de la structure éclatée du texte et de son cheminement erratique, je ne procéderai pas de façon linéaire. Ainsi, je ne passerai pas en revue chaque paragraphe du « polylogue » pour décrire son rapport à l'ensemble. La lecture du texte s'accommode mieux, selon moi, d'un parcours par « thèmes » ou « enjeux ». De plus, le caractère autoréférentiel de *Feu la cendre* et son intrication avec d'autres textes de Derrida font en sorte que tout un vocabulaire y est employé sans être précisé et que plusieurs réflexions philosophiques y sont implicites sans être réexpliquées ou même simplement rappelées. Ainsi, plusieurs éclaircissements de notions techniques ou de faits contextuels ou biographiques concernant Derrida s'avèreront nécessaires pour, par la suite, aborder les détournements et parasitages que *Feu la cendre* opère et qui interrogent la possibilité d'en pratiquer une lecture herméneutique.

Mon mémoire est découpé en trois temps. Dans le premier chapitre, « La cendre : paradigme de la trace », je situe le quasi-concept de « cendre » que Derrida développe dans *Feu la cendre* par rapport à celui de « trace » qui est beaucoup plus souvent employé par le philosophe. Ce premier chapitre a la double fonction de cerner les nuances entre les notions de « cendre » et de « trace » ainsi que de poser les bases « théoriques » de *Feu la cendre*. Dans le deuxième chapitre, « Cendres de Celan », je me penche sur la figure du poète Paul Celan et la place qu'il occupe dans

---

<sup>25</sup> *Feu la cendre* est lui-même un texte tissé de métonymies : le quasi-concept de « cendre » se donne pour la phrase secrète « Il y a là cendre », se donnant elle-même pour l'ensemble de *Feu la cendre*. Cette dynamique sera élucidée au fil de ce mémoire.

*Feu la cendre*. Bien qu'il n'y soit jamais nommé, Celan hante le texte au point d'en être le cœur. En effet, la phrase « Il y a là cendre » autour de laquelle s'articule l'ensemble pourrait être lue comme une salutation posthume soufflée en sa direction. De plus, la figure de Celan s'impose pour ma lecture de *Feu la cendre* puisque le déplacement de l'herméneutique suggéré et performé par Derrida s'inspire grandement de l'œuvre du poète germanophone et tout particulièrement de son discours « Le Méridien »<sup>26</sup>. Enfin, le troisième et plus important chapitre de ce mémoire, « Trois mises en cendres », constitue le lieu où je développe l'essentiel de mes propositions concernant *Feu la cendre* et la mise en œuvre de la « dissémination » du sens pratiquée par Derrida. Dans ce chapitre, je m'intéresse à trois particularités de l'organisation textuelle de *Feu la cendre* qui le déstabilisent et rendent impossible sa (com)préhension. Il s'agit de trois manières, distinctes mais interreliées, de retirer le texte à toute prétention de « maîtrise » sur lui.

---

<sup>26</sup> Celan est également une figure clé dans l'échange entre déconstruction et herméneutique dans l'hommage posthume à Gadamer, *Béliers. Le dialogue ininterrompu : entre deux infinis, le poème*, prononcé le 5 février 2003, où Derrida analyse un poème de Celan. Enfin – mais ce serait l'enjeu de tout un mémoire –, un autre spectre peut se glisser comme une pièce maîtresse dans la relation entre Celan, Derrida et Gadamer : Martin Heidegger.



## CHAPITRE I

### La cendre : paradigme de la trace

La ligne directrice de *Feu la cendre* peut paraître, à première vue, extrêmement simple. Derrida s'y propose d'interpréter une phrase qu'il a lui-même écrite quelques années plus tôt : « Il y a là cendre<sup>1</sup>. » Toutefois, qui ouvre ce livre est loin d'avoir sous les yeux une explication de texte en « bonne et due forme », une radiographie qui révélerait tout de cette phrase, une planche anatomique en dévoilant les dessous. *Feu la cendre* se garde de toute « exhibition<sup>2</sup> ». Ainsi, le commentaire posé sur « Il y a là cendre » sert plutôt à soustraire cette phrase à la possibilité de son interprétation, de sa réduction herméneutique à un « sens » unique. Avec *Feu la cendre*, Derrida cherche à dégager sa phrase hors de la lisibilité : « c'est d'un retrait qu'il s'agit<sup>3</sup> ». Ce geste de repli de la phrase est longuement décrit dans le texte et en devient l'enjeu véritable plus que la phrase elle-même. Ou plutôt, Derrida fait d'« Il y a là cendre » un nom, un synonyme de ce retrait. C'est un peu comme si l'impossibilité de décrypter « Il y a là cendre » devenait la métonymie de l'impossibilité de décrypter en général, de l'interdiction de définir. Du sens de cette phrase particulière, l'intérêt se déplace vers une réflexion portant sur la signification en général.

Ainsi, la lecture de la phrase mystérieuse devient le prétexte de propositions beaucoup plus larges. Pour réaliser cette ouverture vers la signification, Derrida isole la « cendre » au sein de la phrase pour en faire un « quasi-concept » et le traiter séparément. C'est le développement de cette « cendre » qui constitue la proposition philosophique de l'ouvrage. Si on avait à la décrire

---

<sup>1</sup> Jacques Derrida, *La Dissémination*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1972, p. 446 (rééd., 1993).

<sup>2</sup> Jacques Derrida, *Feu la cendre*, *op. cit.*, p. 19.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 61.

rapidement, la « cendre » serait une figure de la textualité qui viendrait contaminer par son incertitude, incendier par son tremblement, l'ensemble des textes, voire l'ensemble de l'expérience humaine. Il est impossible de « résoudre » « Il y a là cendre », comme il est impossible de « véritablement » comprendre, réduire à sa compréhension quoi que ce soit. La cendre nous glisse entre les doigts, s'effrite en les tachant. On ne peut s'en faire le maître. « C'est là la cendre : ce qui garde pour ne plus même garder, vouant le reste à la dissipation [...]. Il y a là cendre, une phrase dit ainsi ce qu'elle fait, ce qu'elle est<sup>4</sup>. » Mais cela ne veut pas dire qu'il faille pour autant cesser de lire, cesser d'être à l'écoute des textes. Il s'agit plutôt d'une mise en garde, d'un rappel de notre responsabilité face aux textes, face à l'autre. Bien entendu, cette proposition est grosse d'implications. La « cendre » est une notion aussi primordiale que complexe dans la pensée de Derrida et son approche nécessite du temps et de l'espace.

Il faut d'abord savoir que la « cendre », même si elle ne saurait y être réduite, est un autre nom, une « variation » de la « trace » derridienne<sup>5</sup>. Il ne s'agit pas du seul autre nom de la trace – « la trace, ou la cendre. Ces noms valent pour d'autres<sup>6</sup> » –, mais c'est celui que *Feu la cendre* explore et déploie. Enfin, le mot de « cendre » ne « remplace » pas la trace, il ne s'agit pas d'une précision, d'un repentir qui effacerait ce qui le précède. Il s'agit d'une autre chambre d'échos de la trace, une greffe et non un nouveau corps. Cendre et trace sont apposées l'une à l'autre. La cendre est donc un autre nom de la trace ; elles diffèrent l'une de l'autre tout en désignant la même proposition philosophique. En effet, il s'agit presque de la même idée, du même « concept », mais

---

<sup>4</sup> Jacques Derrida, *Feu la cendre*, op. cit., p. 19.

<sup>5</sup> C'est en tant que « quasi-métaphore » ou « paradigme de la trace » que je traiterai de la cendre dans ce chapitre, mais cette dernière déborde toute conceptualisation restreinte de ce type. Il faut garder à l'esprit que la cendre ne peut pas être « que » renvoi à la trace, elle est aussi autre chose ; qu'elle ne peut pas non plus être un renvoi « pur », « réussi », « fonctionnel » à la trace, elle en diffère. Nous y reviendrons à la fin du chapitre.

<sup>6</sup> Jacques Derrida, *Schibboleth – Pour Paul Celan*, Paris, Éditions Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1986, p. 73 (rééd., 2003).

le qualifier par le biais d'une autre métaphore permet à Derrida de le revisiter, de le transformer par le biais de nouvelles associations d'idées. Dans une double logique, la métaphore choisie pour traiter du « concept » influence son traitement « par elle-même » tout autant qu'elle est retenue pour ladite influence. Derrida *lit* ou *élit* la « cendre » comme une métaphore de la trace plutôt qu'il ne construit cette association. De cette manière, un passage de *Feu la cendre* présente la lecture de la cendre comme une surprise, quelque chose d'étranger au calcul : « J'ai maintenant l'impression que le meilleur paradigme de la trace, pour lui, ce n'est pas, comme certains l'ont cru, *et lui aussi peut-être*, la piste de chasse, le frayage, le sillon dans le sable, le sillage dans la mer, l'amour du pas pour son empreinte, mais la cendre<sup>7</sup>. »

Le terme « paradigme », dans son acception grammaticale, désigne à la fois un mot-type à partir duquel un ensemble de déclinaisons ou de synonymes peut être établi et l'ensemble ainsi formé<sup>8</sup>. De cette manière, écrire à propos de la cendre qu'elle est le « meilleur paradigme de la trace » la donne simultanément à lire comme un mot privilégié dans l'ensemble paradigmatique de la trace, dans sa « chaîne synonymique », mais aussi comme le véritable « mot-type » à partir duquel cette chaîne aurait été établie. Derrida joue ici avec la chronologie et fait rétrospectivement de la cendre une possible « origine » retrouvée de la trace plutôt qu'une déclinaison de celle-ci.

L'essentiel de ce jeu d'association entre la cendre et la trace n'est pas leur hiérarchisation comme concepts, mais bien leur indissociabilité. On ne saurait saisir la pensée de la cendre sans l'aide de la trace. Pour cette raison, je tenterai dans un premier temps de rendre compte de cette notion fuyante. Pour ce faire, je m'appuierai principalement sur *De la grammatologie* (1967) et les textes rassemblés dans *Marges – de la philosophie* (1972). Par la suite, je traiterai du « reste » qui

---

<sup>7</sup> Jacques Derrida, *Feu la cendre*, *op. cit.*, p. 27. Je souligne.

<sup>8</sup> *Le Petit Robert*, nouvelle édition millésime 2014, Josette Rey-Debove et Alain Rey (dir.), Paris, Dictionnaires Le Robert, 2014, p. 1798.

est un autre terme majeur de l'ensemble « paradigmatique » rassemblant la trace et la cendre. Le « reste » derridien peut être considéré comme un des plus importants points de liaison entre ces dernières. Pour l'examiner, je me concentrerai sur *Glas* (1974) à l'aide du *Derridex* de Pierre Delain et du texte « La cendre et autres restes » de Cristina de Peretti et Paco Vidarte. Enfin, je me pencherai sur les implications de la pensée de la trace sur la manière de penser et pratiquer l'interprétation. En effet, la trace fait émerger la possibilité du secret. *Feu la cendre* est intimement lié à cette dynamique et c'est elle qui permet à Derrida de retirer « Il y a là cendre » hors de la portée d'une réduction herméneutique. Pour aborder cette notion de « secret », je ferai appel à plusieurs textes, parmi lesquels se trouveront *Schibboleth* (1986), *Passions* (1993) et *Donner la mort* (1999). Ce n'est qu'à partir de là que je pourrai traiter de la « cendre » proprement dite.

### ***1. La trace, signe sans essence***

La notion de « trace » chez Derrida est extrêmement complexe. Une des raisons de cette complexité réside dans le grand nombre d'ouvrages, depuis *De la grammatologie*, où elle est développée. Elle a également comme caractéristique de résister à toute tentative de définition exacte et exhaustive. Elle est, « par définition », indéfinissable. Toutefois, peut-être trop simplement, la « trace » peut être approchée à partir de la théorie saussurienne du signe. Par contre, elle ne doit pas y être confondue. On peut la concevoir comme une critique radicale, une refonte des bases de la sémiologie. En effet, comme le signe, la « trace » renvoie toujours à autre chose, elle est toujours et ne peut être que « trace de ». Cependant, elle ne permet pas la re-présentation de ce à quoi elle renvoie, elle renvoie sans cesse et n'est pas un intermédiaire entre la conscience et ce qui serait présent, entre la conscience et la « présence ». En fait, la trace est, si l'on veut, l'« outil » avec lequel Derrida cherche à démonter ou « déconstruire » l'idée métaphysique de la « présence » et de l'« essence ». Je reviendrai sur ces thèmes. La différence essentielle entre le signe et la trace, ce

serait donc que le mouvement de signification de la « trace » n'est pas arrêtable, définissable, maîtrisable. Aussi, la pensée de la « trace » ne se limite pas au langage, même si ce dernier facilite sa compréhension. Ceci dit, à la fois pour simplifier mon argumentation et parce que l'enjeu de ce travail s'y tient, je me contenterai d'aborder ici la « trace » à partir de la textualité.

Avec la trace, Derrida met le doigt sur un défaut, une incapacité du signe à désigner clairement et directement. Ce défaut n'est pas quelque chose que l'on pourrait ou devrait corriger, il s'agit d'un indice que la conception usuelle du langage est erronée. Ainsi, plutôt que de concevoir le langage comme un réservoir de signifiants bien calibrés référant sans jeu ni marge à des signifiés stabilisés, Derrida avance que nous n'aurions affaire qu'à des signifiants toujours déjà inscrits dans le jeu incontrôlable et perpétuel de leurs différences, des « signifiants de signifiants<sup>9</sup> ». Les signifiants de la voix et de l'écriture se redoublent comme les mots des langues entre eux, les synonymes ou les homophones. Il n'y a plus de signe pur, de correspondance cimentée entre un signifiant et « son » signifié. Tout est à lire en réseau, et même, en réseaux.

Cette « destruction<sup>10</sup> » du signe et de sa logique n'a pas d'impact uniquement sur le domaine de la linguistique. C'est, pour Derrida, toute la philosophie traditionnelle, toute la « métaphysique de la présence » qui est remise en question par le déplacement de la pensée du signe vers celle de la trace<sup>11</sup>. En effet, si les signifiants ne désignent plus des signifiés purs et identifiables, les notions d'« essence », de « présence » et même du temps « présent » sont menacées. La trace réfère sans atteindre son but, mais elle ne peut aussi que renvoyer à un passé inaccessible. Il n'y a plus de propre ni d'origine, seulement de l'après-coup : « on ne peut penser la trace [...] à partir du présent,

---

<sup>9</sup> Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1967, p. 16.

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

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 25.

ou de la présence du présent<sup>12</sup> ». La trace est une « impression<sup>13</sup> », mais le moment même de l'impression nous échappera toujours. Il y a décalage. Les grands concepts de la métaphysique, tout comme les mots, en deviennent des simples jeux de signifiants, des effets de langue. Du moins, ils ne sont plus pensables que dans leur état différé. Ils sont maintenant à considérer comme des sommes de langage et d'histoire, mais sans corps propres. De cette manière la trace rend impossible la pensée sous le mode ontologique. Il n'y a plus d'essence pure, d'Idées platoniciennes parfaites.

À travers la trace, Derrida affirme qu'une plus grande souplesse est nécessaire dans la pratique philosophique qui doit renoncer à ses tentatives de déterminations générales et intemporelles au détriment du particulier et du mobile. Il y va de même pour l'habitude herméneutique. On peut désormais affirmer qu'« il y a » du sens, qu'il en « reste », mais « *Il y a* ne veut pas dire *existe*, *reste* ne veut pas dire *est*<sup>14</sup> ». La lecture des « traces » ne doit pas chercher à expliquer et fixer le sens, mais bien à les « re-donner » à lire, à en jouer pour y réinscrire du sens. Suite au pas de distance pris par rapport à l'ontologie, Derrida déplace l'interprétation « herméneutique » d'un sens essentiel et préexistant vers une interprétation « théâtrale » ou « musicale »<sup>15</sup>, une interprétation qui sera toujours à recommencer, itérable.

Je tenterai maintenant de préciser ce qu'on peut comprendre de la pensée de la « trace » derridienne. Je me pencherai à la fois sur la refonte de la sémiologie qu'elle entraîne et les répercussions philosophiques de ce remaniement. Pour commencer, on pourrait avancer que cette

---

<sup>12</sup> Jacques Derrida, « La différence », dans *Marges – de la philosophie*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1972, p. 22.

<sup>13</sup> Au sujet de l'« impression », voir Jacques Derrida, *Mal d'Archive. Une impression freudienne*, Paris, Éditions Galilée, coll. « Incises », 1995.

<sup>14</sup> Jacques Derrida, *Glas*, Paris, Éditions Galilée, coll. « Digraphe », 1974, p. 56B (rééd., 2004). C'est Jacques Derrida qui souligne.

<sup>15</sup> Jacques Derrida, *Feu la cendre*, *op. cit.*, p. 11.

pensée de la « trace » donne lieu à deux grandes idées ou repose sur deux observations : la « dissémination » et la « supplémentarité ».

En premier lieu, une trace porte « en » ou « sur » elle des associations de sens multiples et inarrêtables ; c'est la « dissémination » derridienne du sens. Pour approcher la « dissémination », on peut penser à la métaphoricité du langage où un mot peut en porter un autre, renvoyer à autre chose. On peut également penser à la psychanalyse freudienne, indéniable source d'inspiration pour Derrida, où l'on considère dans l'analyse des rêves « qu'un tel détail n'avait pas gardé sa place dans la mémoire pour sa propre part, mais [...] représentait quelque chose de plus important, avec quoi il était d'une manière ou d'une autre connecté<sup>16</sup> ». La trace est toujours « trace de », mais elle peut toujours aussi être trace d'autre chose, trace de trace et ainsi de suite. De cette manière, elle renvoie incessamment. Sa « métaphoraci-bilité » est sans limite, sans horizon. Notons qu'on dépasse ici la simple polysémie balisée, car il n'y a plus d'unité, de totalité, de rassemblement du sens<sup>17</sup> ou, pour le dire directement avec les mots de Derrida : « L'absence de signifié transcendantal étend à l'infini le champ et le jeu de la signification<sup>18</sup>. » Ainsi, l'objectif n'est pas de déterminer l'essence des renvois, des métaphores, mais de comprendre « qu'il y a » et qu'il y aura toujours du métaphorique et cela, au-delà de notre emprise.

De plus, la pensée de la trace ne cherche pas à borner ses limites, elle ne se rapporte « aucunement au concept de forme (*morphé* mais aussi *idea, eidos*)<sup>19</sup> ». Cela signifie qu'un mot, une lettre, un texte, un corpus, une typologie, une calligraphie sont traces simultanément et sans

---

<sup>16</sup> Sigmund Freud, *L'Homme aux loups* [1918], trad. fr. Janine Altounian et Pierre Cotet, Paris, PUF, coll. « Grands textes », 1990, p. 87.

<sup>17</sup> Jacques Derrida, « Mallarmé », dans *Tableau de la littérature française t. III. De Madame de Staël à Rimbaud*, Dominique Aury (dir.), Paris, Éditions Gallimard, coll. « Blanche », 1974, p. 371.

<sup>18</sup> Jacques Derrida, « La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines », dans *L'Écriture et la différence*, *op. cit.*, p. 411.

<sup>19</sup> Joana Masó, « Cendres et dessin : la représentation en ruine chez Jacques Derrida », *Protée*, art. cité, p. 92.

qu'il soit possible de les isoler complètement ou de les ignorer comme particules de l'ensemble. On peut même aller jusqu'à dire que « dans » un texte (même si cette proposition modifie radicalement l'idée que l'on peut se faire du dedans et du dehors) un blanc ou une absence ne sont pas moins significatifs qu'un mot. On comprend alors que la pensée de la trace n'est pas une phénoménologie ; ne pas se rapporter au concept de forme, c'est aussi ouvrir sa réflexion au-delà du manifeste, du visible, du phénomène. Derrida l'affirme sans détour : « Penser à la trace, ce devrait être, depuis assez longtemps, reconsidérer les évidences tranquilles du "il y a" et "il n'y a pas" "dans" un "corpus" en excédant, à la trace, l'opposition du présent et de l'absent<sup>20</sup> ». Par conséquent, les pages blanches de *Feu la cendre* peuvent être lues, tel que nous y invite Joana Masó, comme « des traces invisibles d'autres textes, incinérés, ruinés, qu'aucune marque ne pourra montrer ou signaler du doigt<sup>21</sup> ». En somme, la pensée de la trace se veut « attentive » au texte, sans réduction ni mise à l'écart, même si cela implique de renoncer à l'exhaustivité, au contrôle, à la maîtrise.

En second lieu, les signes sont traductibles, toujours remplaçables ; ce qui correspondrait, dans les mots de Derrida, à la « supplémentarité » de la trace. Le simple fait qu'un signe signifie implique qu'il puisse être défini et que cette définition puisse se substituer à lui. On comprend que cette possibilité de la substitution est absolument nécessaire à la signification. Pour citer Jean-Luc Nancy : « entre les langues et dans chaque langue, il n'y a qu'un indéfini renvoi de compréhension à compréhension<sup>22</sup> ». Il ne pourrait y avoir de signification sans supplémentarité. Un « mot » qui ne pourrait être mis en relation avec d'autres, un signifiant qui ne pourrait pas être inscrit dans le

---

<sup>20</sup> Jacques Derrida, « Spéculer – sur "Freud" », dans *La Carte postale – De Socrate à Freud et au-delà*, Paris, Flammarion, 1980, p. 366 (rééd., 2016). C'est Jacques Derrida qui souligne.

<sup>21</sup> Joana Masó, « Cendres et dessin : la représentation en ruine chez Jacques Derrida », *Protée*, art. cité, p. 92.

<sup>22</sup> Jean-Luc Nancy, *Le Partage des voix*, Paris, Éditions Galilée, coll. « Débats », 1982, p. 45.



jeu des « signifiants de signifiants » serait à l'extérieur de la langue. En vérité, il serait pris d'assaut par le langage qui se l'incorporerait, se l'approprierait en traçant ces relations manquantes. Même devant le plus abstrait et déroutant des néologismes, l'habitus linguistique pousse à supposer un sens, une ou plusieurs définitions. La langue ne tolère pas l'extériorité complète. De plus, dans son corps « même », la trace linguistique est déjà départagée entre ses faces phonique et graphique, le texte renvoie à la parole comme le discours oral renvoie au texte écrit. Si on reprend l'exemple du néologisme, sa forme graphique appellera une prononciation comme sa vocalisation fera signe vers une orthographe. La trace est toujours déjà double, elle « se dédouble *en soi-même* et non seulement comme addition à soi de son image<sup>23</sup> ». Et comme pour le codex et l'enregistrement de *Feu la cendre*, il ne faut pas chercher à hiérarchiser les deux « corps » de la trace. Leur fonctionnement réciproque implique dès le départ cette doublure, qu'elle soit explicite ou demeure implicite.

Par extension, la supplémentarité fait également comprendre que la trace renvoie sans cesse parce qu'elle ne saurait être pure ou propre. Elle n'est pas choisie pour elle-même, mais pour ce à quoi elle renvoie, ce par quoi elle pourrait être remplacée : « Toujours différante, la trace n'est jamais comme telle en présentation de soi. Elle s'efface en se présentant, s'assourdit en résonnant<sup>24</sup>. » Enfin, si elle peut toujours être remplacée, la trace peut tout aussi bien être reprise, détournée. Il n'y a pas de lieu pur, de « vraie » trace par rapport à l'ensemble de ses occurrences. Et Derrida ajoute : « Cela ne suppose pas que la marque vaut hors contexte, mais au contraire qu'il n'y a que des contextes sans aucun centre d'ancrage absolu<sup>25</sup>. » Ainsi, la supplémentarité de la trace implique sa répétition, sa « répétition originaire<sup>26</sup> » va jusqu'à dire Derrida.

---

<sup>23</sup> Jacques Derrida, *De la grammatologie*, *op. cit.*, p. 53. C'est Jacques Derrida qui souligne.

<sup>24</sup> Jacques Derrida, « La différance », dans *Marges*, *op. cit.*, p. 24.

<sup>25</sup> Jacques Derrida, « Signature, événement, contexte », dans *Marges*, *op. cit.*, p. 381.

<sup>26</sup> Jacques Derrida, « Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation », dans *L'Écriture et la différence*, *op. cit.*, p. 364.

En vérité, ces deux facettes de la trace, la « dissémination » et la « supplémentarité », ne sont pas complètement distinctes, elles se recourent. On pourrait avancer qu'elles sont « supplémentaires » l'une à l'autre, qu'elles ne sont que deux noms d'un même phénomène, deux autres noms de la « trace ». Que les signes portent plus de pouvoir de signification qu'on ne peut le fixer et qu'ils soient constamment susceptibles d'être remplacés par d'autres sont des caractéristiques du langage qui travaillent de pair. Toutes deux sont à la fois causes et conséquences de la pensée de la « trace », des formes d'instabilité particulières dans une instabilité générale.

On comprend pourquoi cette conception du langage, cette pratique de lecture, vient inquiéter la philosophie traditionnelle. En respectant ce que l'inéluctable « dissémination » nous permet de concevoir, il est désormais impossible de prétendre pouvoir ériger un système de pensée fixe, stable. Dans « La mythologie blanche », autre texte de *Marges*, Derrida rappelle que ce désir de fixité de la pensée et du langage habite la tradition philosophique occidentale depuis Aristote. Ainsi, « un nom est propre quand il n'a qu'un seul sens [...]. L'univocité est l'essence, ou mieux, le *telos* du langage. Cet idéal aristotélicien, aucune philosophie, en tant que telle, n'y a jamais renoncé<sup>27</sup>. » Aristote reconnaît l'existence de la polysémie : un mot ou un énoncé peut avoir plusieurs sens, c'est un fait, une réalité difficilement contestable, « mais ce fait n'a droit de langage que dans la mesure où la polysémie est finie, où les différentes significations sont en nombre limité et surtout assez *distinctes*, chacune restant une et identifiable<sup>28</sup> ». Derrida poursuit sa lecture de la sémiologie aristotélicienne en avançant que, pour ce dernier, « [l]e langage n'est ce qu'il est, langage, que pour autant qu'il peut alors maîtriser et analyser la polysémie<sup>29</sup> ». L'enjeu en est un

---

<sup>27</sup> Jacques Derrida, « La mythologie blanche », dans *Marges, op. cit.*, p. 295.

<sup>28</sup> *Ibid.* C'est Jacques Derrida qui souligne.

<sup>29</sup> *Ibid.*

de maîtrise. La pensée de la « trace » vient saper toute tentative de réduction du langage à une donnée que l'on pourrait englober, contenir, s'appropriier, « maîtriser ».

Les considérations jusqu'ici exposées, à savoir la « dissémination » sans frein du sens et la condition « supplémentaire » de toute trace, ont des répercussions sur la notion de « sens » et de l'herméneutique pour les lecteurs, mais également dans la perspective des signataires. Chez Derrida, la « différance » du sens, le fait qu'il soit continuellement et activement différent et différé, ne correspond pas à un problème de communication. Le signifié n'est pas plus accessible ou présent à celui qui tente de l'exprimer qu'à ceux qui reçoivent ses tracés. La détermination du sens demeure structurellement impossible, celui qui écrit n'a donc aucun privilège quant à l'interprétation de « ses » traces. Il pourra toujours tracer à nouveau, renchérir, tenter de greffer un supplément explicatif à son écriture, mais il ne pourra prétendre à une « autorité » que lui conférerait son « auctorialité ». De même, on pourra toujours apposer sa signature sur ses traces, chercher à se les approprier, la « trace » n'en restera pas moins étrangère et autonome.

Toute la « mise en scène » de *Feu la cendre*, l'impossibilité pour Derrida d'atteindre la véritable signification de la quasi-phrase « Il y a là cendre », repose sur cette idée et l'illustre : la spécificité de l'écriture, de la trace, c'est « l'absence du père<sup>30</sup> ». Dans l'histoire de la métaphysique depuis Platon, on aurait *conçu* l'écrit comme si, une fois transcrit, le discours, le *logos*, se détachait de son père et devenait un fils aussi vulnérable que traître<sup>31</sup>. La dissémination, c'est aussi la dispersion et la perte de la semence, du sperme et de la paternité.

Autrement dit, comme l'a aussi écrit Derrida : « Écrire, c'est produire une marque qui constituera une sorte de machine à son tour productrice, que ma disparition future n'empêchera pas

---

<sup>30</sup> Jacques Derrida, « La pharmacie de Platon », dans *La Dissémination*, *op. cit.*, p. 95.

<sup>31</sup> *Ibid.*

principiellement de fonctionner et de donner, de se donner à lire et à réécrire<sup>32</sup>. » Le simple fait de citer cette phrase « *produit*<sup>33</sup> » en la répétant une preuve de sa proposition. En traçant ces mots, Derrida nous les donne à lire, à interpréter, à reprendre, à détourner. Dès qu'elle quitte sa plume, il ne peut plus se faire juge du sens et du « vouloir-dire » de son écriture. Elle fonctionne sans lui. Ainsi, cet extrait, comme tout autre imaginable, est « une trace abandonnée, tout à coup indépendante du vouloir-dire intentionnel et conscient du signataire<sup>34</sup> ». Et les phrases que je trace ici ne sont pas différentes : je les écris et elles se passent maintenant de moi. Elles renvoient à leur signataire, pointent dans ma direction, mais ne m'atteignent jamais. Je ne pourrais jamais rendre compte de manière exhaustive du sens de cette phrase, celle-ci exactement, je ne saurais témoigner de tout ce à quoi elle peut renvoyer, faire écho, je ne peux la contenir, la maintenir en place, je n'en suis pas le maître. On n'échappe pas à la structure de la trace.

Bien entendu, ces propositions philosophiques en ont choqué plusieurs et sont toujours mal comprises par certains. On a reproché à Derrida d'être nihiliste, d'insinuer avec la pensée de la trace qu'il n'y aurait aucun sens à quoi que ce soit. Cependant, affirmer que le sens est toujours déjà multiple et non réductible à de l'unicité ne signifie pas qu'il n'y en a aucun. « Plus d'un » n'est pas égal à zéro. Au contraire, la trace correspondrait à l'origine structurelle du sens en général. En effet, comme l'a souligné Sarah Kofman, les réflexions de Derrida permettent de saisir « l'essence de l'idéalité comme possibilité du double et de la répétition<sup>35</sup> ». Pour penser, il est nécessaire de redoubler le monde d'une représentation, mais celle-ci ne saurait être parfaite, indissociable, irremplaçable. L'impureté de la trace est à la fois cause et conséquence de

---

<sup>32</sup> Jacques Derrida, « Signature, événement, contexte », dans *Marges, op. cit.*, p. 376.

<sup>33</sup> Jacques Derrida, *De la grammatologie, op. cit.*, p. 219. C'est Jacques Derrida qui souligne.

<sup>34</sup> Jacques Derrida, *Béliers. Le dialogue ininterrompu : entre deux infinis, le poème*, Paris, Éditions Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2003, p. 39.

<sup>35</sup> Sarah Kofman, « Un philosophe "unheimlich" » [1973], dans *Lectures de Derrida*, Paris, Éditions Galilée, coll. « Débats », 1984, p. 17.

l'intellection, de la dynamique supplémentaire de la pensée. Robert Eaglestone résume bien cet aspect de la trace : Derrida réfléchit « aux fondements de la possibilité même de l'intelligibilité tout comme aux limites de cette intelligibilité<sup>36</sup> ». La pensée de la trace ne détruit pas la signification, elle la libère de ses entraves, de sa réduction à de l'unique.

D'autres adversaires de Derrida ont vu dans la trace un relativisme interprétatif et l'ont décrié. Le sens ne serait pas accessible dans sa plénitude, n'existerait plus, donc il n'aurait plus aucune rigueur. On pourrait « faire dire » ce qui nous plaît aux écrits, la pensée de la trace serait sans respect envers les textes. À ces critiques, le philosophe rétorquerait probablement que, tout au contraire, sa réflexion sur la trace est principalement motivée par la question du respect de l'« autre ». En effet, ne pas chercher à réduire le sens en le définissant ne représente pas un manque de considération, mais plutôt la garde d'une certaine distance. Admettre l'idée d'une réserve de signification par-delà notre préhension du texte témoigne d'une politesse, d'une *réserve* justement.

Il faut ici rappeler que la « trace » derridienne est inspirée de la « trace » développée par Emmanuel Levinas dans son texte « La trace de l'autre<sup>37</sup> ». Chez ce dernier, la trace est l'indice du passage d'un autre, de l'« Autre », l'indice de la présence passée de quelqu'un. Il s'agit en quelque sorte d'une extension du visage, une impression de la figure. Ce qu'elle signifie exactement a peu d'importance, l'essentiel est qu'elle signifie et que, par sa signification, elle nous lie à un autre, une altérité (et dans sa temporalité, « je » est un autre à lui-même). Il s'agit d'une réflexion éthique sur notre rapport aux représentations puisqu'il y a toujours de l'« autre » derrière celles-ci<sup>38</sup>. Nous n'avons pas accès à l'autre par le biais de la trace, mais cette dernière en constitue un envoi et doit

---

<sup>36</sup> Robert Eaglestone, « Derrida and the Holocaust: a Commentary on the Philosophy of Cinders », *Angelaki: Journal of Theoretical Humanities*, vol. 7, n° 2, août 2002, p. 31. Ma traduction.

<sup>37</sup> Emmanuel Levinas, « La trace de l'autre » [1967], dans *En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger*, Paris, Vrin, coll. « Bibliothèque d'Histoire de la Philosophie », 2001, p. 187-202.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 30.

pour cette raison être reçue avec respect. Derrida reprend et modifie la « trace » de Levinas, le terme est disséminé entre les textes des deux philosophes et d'autres encore. En raison de cette situation, la « trace » n'« appartient » pas à Derrida, elle ne lui est pas propre. La reprise du terme le dégage d'une auctorialité simple et pose d'avance sa définition dans un certain flottement.

En ce qui a trait aux différences apportées par Derrida, il ne fait notamment pas de la trace l'intermédiaire d'une re-présentation de l'autre, elle ne rend pas présent à nouveau. La trace derridienne est plutôt elle-même l'« autre », une altérité que nous devons respecter pour elle-même. Chercher à la dévoiler complètement, en extraire la substance revient à lui faire violence. Il ne faut pas tenter de « décrypter », de « faire avouer » la trace. Il faut plutôt accepter qu'il y aura toujours quelque chose qui résistera à la lecture, à toute herméneutique, quelque chose qui restera, du reste.

## ***2. Le reste, trace au temps du deuil***

Le « reste » est un autre terme composant le paradigme de la trace, un « autre nom de l'écriture<sup>39</sup> ». Il en est une variation ou une déclinaison, ni identique ni complètement autre. Comme la trace, le « reste » comprend une certaine conception du signe ou plutôt du « texte ». En effet, Derrida lie souvent les deux mots par paronymie : « ce texte-ci ou ce reste-ci<sup>40</sup> ». Enfin, si je me penche sur le « reste » ici, c'est parce que dans le large réseau des suppléments de la trace, le « reste » est probablement celui qui s'apparenterait au plus près de la « cendre »<sup>41</sup>. Cette proximité réside surtout dans l'évocation de la perte, du deuil et dans une « temporalisation » de la trace.

Tout d'abord, la lecture du « reste », de l'idiome « reste » dans les textes de Derrida, nécessite de l'observer en tant que mot, en tant que syntagme particulier de la langue française. De

---

<sup>39</sup> Pierre Delain, « Derrida, reste, restance », dans *Derridex* ; [en ligne], URL : <https://www.idixa.net/Pixa/pagixa-0611021232.html> ; consulté le 15 janvier 2019.

<sup>40</sup> Jacques Derrida, *Glas, op. cit.*, p. 56B.

<sup>41</sup> À titre indicatif, on trouve près d'une trentaine d'occurrences du mot « reste » dans *Feu la cendre*.

cette façon, il faut garder à l'esprit sa multiplicité interne. « Reste » peut être, selon le cas, un nom, un verbe à l'indicatif ou un verbe à l'impératif, et dans d'autres occasions encore, il est simplement impossible de déterminer sa « nature » grammaticale. L'élection du terme par Derrida repose ainsi sur ce tremblement du mot lui-même. Cependant, « est-ce ici un mot ou plusieurs mots<sup>42</sup> ? », cela demeure incertain : « reste./ Ni un nom ni un verbe en tout cas<sup>43</sup> ». Il n'y a pas de stabilité du « reste » qui serait exactement le même, peu importe le cas. Et il ne s'agit pas pour Derrida de l'identifier chaque fois, de le déterminer comme étant nom ou verbe, de trancher, mais bien d'ouvrir sa lecture à l'équivocité du terme, de le laisser se disséminer. De plus, comme l'écrivent Cristina de Peretti et Paco Vidarte : « Le reste reste suspendu, indécidable<sup>44</sup> » également parce qu'il peut désigner ce qui perdure et résiste, « ce qui reste », tout comme les miettes, les rebuts inutilisés ou jetés, « ce qui reste ». Ainsi, « reste » est à la fois mouvant au niveau grammatical et sémantique. Cette étrange contradiction se trouve déjà dans la langue, mais Derrida la souligne et, dans ses textes, ces nombreuses acceptions opposées de « reste » doivent être lues conjointement.

Ce mouvement double et paradoxal du mot « reste » est travaillé par Derrida pour, comme c'est le cas avec la « trace », revoir la conception usuelle de la textualité et, surtout, de l'ontologie occidentale. En effet, le quasi-concept du « reste » derridien est « irréductible à l'ontologie<sup>45</sup> ». Le « reste » n'a pas de corps propre puisqu'il se divise toujours en deux, au moins en deux<sup>46</sup>. Il est simultanément conçu comme ce qui demeure, reste, dans le temps et ce qui est écarté de lui, ses autres, ses restes. De cette manière, le « reste », le « mode d'existence » du reste décrit par Derrida, implique de considérer ce que l'ontologie qualifierait d'« être », mais également ce qu'elle

---

<sup>42</sup> Jacques Derrida, « Mallarmé », dans *Tableau de la littérature française, op. cit.*, p. 377.

<sup>43</sup> Jacques Derrida, *Glas, op. cit.*, p. 41B.

<sup>44</sup> Cristina de Peretti et Paco Vidarte, « La cendre et autres restes », dans *Passions de la littérature. Avec Jacques Derrida*, Michel Lisse (dir.), Paris, Éditions Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1996, p. 304.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 306.

<sup>46</sup> Jacques Derrida, *Glas, op. cit.*, p. 7B.

rejetterait comme lui étant extérieur. Ainsi, un mot est à lire avec ses variations, synonymes, étymologies, permutations, anagrammes et autres auras, puisque ces rejets l'habitent ; malgré leur « absence », ils restent. Pour « illustrer » cette différence entre le « reste » et l'« être », Derrida forge le « mot » : « r(est)e<sup>47</sup> ». En ajoutant un « r » et un « e » à « est », il souligne que le « reste » est une conception plus large de ce qui est, une vision qui s'ouvre à ce qui est placé hors de la frontière, la découpe ontologique. De plus, il y aura toujours un excédent à notre lecture, il y aura toujours un reste se dérochant aux tentatives d'exhaustivité ou, comme l'écrit Pierre Delain : « à l'intérieur même du texte, *une extériorité laisse un reste inéliminable*. Ce reste se dissémine comme une lettre jetée au vent, sans destination ni trajet propre<sup>48</sup>. »

On reconnaît là plusieurs traits de la trace. On peut même ajouter que, comme cette dernière, le reste est pensé comme référant à un passé inaccessible ; le reste aussi est du domaine de l'« après-coup ». Toutefois, contrairement à la trace qui ne serait qu'un renvoi extérieur à son « sens », un signe marqué dans cette direction, le reste partagerait la substance de son « origine ». Le reste, bien plus qu'une empreinte, une « piste de chasse, [un] frayage, [un] sillon dans le sable, [un] sillage dans la mer<sup>49</sup> », est donc plutôt une trace laissée par un objet distinct, une forme déchue, une retaille ou une peau morte de ce dont il reste. Il y a, d'une certaine manière, consubstantialité du reste et du « sens originaire<sup>50</sup> » fantasmé. Dans cette correspondance des corps, il faut savoir reconnaître un certain deuil de l'« essence » et de la « présence ». Le « reste » ferait donc écho à une plénitude du sens rêvé par la métaphysique comme un Eden perdu ; lui aussi éveille notre désir d'origine et de sens<sup>51</sup>. Cependant, plutôt que de concevoir le langage comme un intermédiaire entre l'humain

---

<sup>47</sup> Jacques Derrida, *Glas*, *op. cit.*, p. 11B.

<sup>48</sup> Pierre Delain, « Derrida, reste, restance », dans *Derridex*, *op. cit.* C'est l'auteur qui souligne.

<sup>49</sup> Jacques Derrida, *Feu la cendre*, *op. cit.*, p. 27.

<sup>50</sup> Cette consubstantialité s'apparente à celle de la cendre. Je reviendrai sur ce sujet plus loin dans ce chapitre.

<sup>51</sup> Pierre Delain, « Derrida, reste, restance », dans *Derridex*, *op. cit.*



et la pureté de signifiés, entre l'humain et les Idées, Derrida fait du reste le seul élément de l'équation. Il n'y a plus que l'écrit, cette matière dépossédée, ce corps froid, un reste. Il n'y a pas d'« être » derrière ou au-delà de lui, même s'il peut, structurellement, donner l'impression d'une « présence » qui le dépasserait. En somme, l'étrange temporalité du reste fabrique une illusion de passé perdu et, du même coup, une nostalgie sans objet, mais l'idée d'un « sens » pur ainsi suggérée n'est qu'un jeu d'ombres. Pierre Delain résume ce trait structurel en ces termes : « Avec l'effacement de la présence de l'être [...], c'est la distinction même entre l'originnaire et le dérivé qui perd de sa pertinence. Dans l'écriture, tout commence par le vestige<sup>52</sup>. »

Derrida choisit donc le mot ou les mots de « reste » pour témoigner de la structure toujours déjà endeuillée de l'écriture, sa « restance ». Plus que la « trace », le « reste » permet de donner à lire ce désir d'un « sens » inaccessible. Enfin, Derrida choisit également le mot « reste » pour sa graphie, qui peut, par permutation, laisser lire « Ester », un des prénoms de sa mère. Les termes préférés du philosophe, ses idiomes, sont souvent des anagrammes et portent en eux ce type de marques. De cette manière, la « trace » se dissémine dans l'« écart » ou même l'« escarre<sup>53</sup> » et l'adverbe « certes » fait lui aussi ironiquement signe en direction de l'incertitude et du « secret ».

### **3. *Le secret, derrière la trace***

Autre terme d'une importance capitale dans l'œuvre de Derrida : le secret, qui imprègne de part en part l'écriture de *Feu la cendre*. Il y est si intrinsèquement lié que certains pourraient y lire un autre nom de la même réflexion. Derrida lui-même le sous-entend dans certains passages de ses textes. Par exemple dans *Passions* où il écrit : « quand il n'y a même plus de sens à décider d'un *secret*

---

<sup>52</sup> *Ibid.*

<sup>53</sup> À propos de l'escarre, voir Jacques Derrida, « Circonfession », dans *Derrida*, avec Geoffrey Bennington, Paris, Seuil, 2008 [1991], p. 80.

*derrière la surface* d'une manifestation textuelle (et c'est cette situation que j'appelle *texte ou trace*) [...]»<sup>54</sup>. En effet, si on replie la pensée de la trace sur la question de l'interprétation, de la lecture, l'impossibilité de délimiter la signification suscite une impression de sens caché, une impression d'être face à un secret. Avec la trace derridienne, il y a toujours plus que visible, plus qu'un, plus que ce qui y est d'abord lisible. C'est pourquoi, explique Derrida, le secret « ne se dissimule pas. Hétérogène au caché, à l'obscur, au nocturne, à l'invisible, au dissimulable, voire au non-manifeste en général, il n'est pas dévoilable. Il reste inviolable même quand on croit l'avoir révélé<sup>55</sup>. » Pour qu'il y ait impression de secret, il suffit qu'il y ait trace, qu'il y ait renvoi indéfini. De plus, comme la trace, le secret ne doit pas être conçu sous un mode ontologique. Le secret n'est pas présent, il *n'est pas* : « *Il y a du secret*, [mais] sa non-phénoménalité est sans rapport, même négatif, avec la phénoménalité<sup>56</sup>. »

Ainsi, le secret pensé par Derrida n'est pas un secret avec un contenu déchiffrable. Du moins, l'essentiel n'en est pas le contenu puisque celui-ci ne saurait être mis au jour avec certitude. Selon les mots de Derrida : « Secret sans hermétisme, il reste [...] hétérogène à toute totalisation interprétative. Éradication du principe herméneutique<sup>57</sup>. » Le secret derridien n'a pas trait à un sens précis, une vérité cachée. Au contraire, il s'agit plutôt d'une structure de secret, d'un effet de secret provoqué par l'absence d'un sens identifiable. En d'autres mots, la structure du secret est provoquée par la pensée de la trace qui ouvre la signification et la projette hors de notre portée.

On pourrait encore ajouter que l'effet de secret traité par Derrida est causé par le désir humain du sens, le désir d'une signification propre. La pensée de la trace ne détruit ni n'invalide

---

<sup>54</sup> Jacques Derrida, *Passions*. « *L'offrande oblique* », Paris, Éditions Galilée, coll. « Incises », 1993, p. 68. Je souligne.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>56</sup> *Ibid.* Les italiques sont dans le texte.

<sup>57</sup> Jacques Derrida, *Schibboleth*, *op. cit.*, p. 50.

ce désir. Ainsi, l'inaccessibilité d'un sens plein n'exclut pas la possibilité qu'une signification ait été investie dans une trace. À titre d'exemple, on peut penser à la Bérénice de Réjean Ducharme qui, dans *L'Avalée des avalés*, fait du nombre deux cent trente-neuf un signe secret, une date dirait Derrida, de l'amitié qui l'unit à Constance Chlore : « Le nombre de Constance Chlore et de Bérénice est deux cent trente-neuf. Que les oies et les autres oiseaux se le disent ! Soleil, prends note ! Lune, prends note<sup>58</sup> ! » Ducharme met en scène cette élévation du nombre, mais on peut très bien s'imaginer ne pas connaître cette inscription cachée. Nombre de gens croiseront la trace « deux cent trente-neuf » sans connaître le secret de Constance et Bérénice. Nous-mêmes, nous oublierons « deux cent trente-neuf » lorsque nous le relirons. Pour Derrida, la date « risquant l'annulation de ce qu'elle sauve de l'oubli, [...] peut toujours devenir la date de rien et de personne<sup>59</sup> ».

Par ailleurs, cette signification supposée, désirée, pourrait même se trouver enfouie dans la trace sans même qu'une intention humaine soit à son origine. La signification ne se limite pas à la communication. C'est un secret imaginé dans l'ordre du mystique ou du divin comme, par exemple, la numérologie de l'alphabet hébraïque dans la Bible. Encore une fois, il ne s'agit pas de prouver l'existence d'un secret divin, pas même de spéculer sur cette *existence*. Il s'agit simplement de témoigner de cet effet de la trace, cet effet de secret inextricable à la textualité. Par sa structure même, la trace « manifeste qu'il y a du non-manifeste<sup>60</sup> ».

Ces deux formes de la possibilité du secret sont aussi évoquées dans *Feu la cendre*. En effet, Derrida y écrit : « Lui (mais c'est peut-être elle, la cendre), peut-être sait-il ce qu'il voulait ainsi incendier, célébrer, encenser dans le secret de la sentence, peut-être le savent-ils encore, peut-

---

<sup>58</sup> Réjean Ducharme, *L'Avalée des avalés*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1966, p. 167.

<sup>59</sup> Jacques Derrida, *Schibboleth*, *op. cit.*, p. 66.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 61.

être en sait-il du moins quelque chose<sup>61</sup>. » La scène est ici plus obscure que chez Ducharme. Le lecteur ne peut savoir si le signataire, à savoir Derrida, ou bien la cendre, qui occupe ici la place de la trace elle-même, ont investi la phrase « Il y a là cendre » d'un sens secret. Quatre « peut-être » en une seule phrase pour poser la question de la présence, passée ou encore présente, d'un quelconque secret (on ne parle pas même de la nature de celui-ci). Le tout demeure suspendu.

Comme dans le cas de la trace, le secret en tant que conception de la signification marque la distance prise par Derrida par rapport à la philosophie traditionnelle. La souplesse de pensée que l'abord du secret nécessite et l'acceptation de l'irrésolu sont étrangers à la « métaphysique de la présence » et à son désir de clarté et d'intelligibilité. Derrida l'exprime sans détours dans *Donner la mort* : « Dénégation du secret, la philosophie s'installerait dans la méconnaissance de ce qu'il y a à savoir, à savoir qu'il y a du secret et qu'il est incommensurable au savoir, à la connaissance et à l'objectivité<sup>62</sup>. » On trouve peut-être là la plus grande critique adressée par Derrida à la philosophie occidentale. Non seulement le *logos* de la philosophie, en se souhaitant limpide, serait erroné, mais plus encore la soif de connaissance stable, de définition maîtrisée du monde correspondrait à une violence. Il faut se garder d'affirmer sans nuances l'identité ou le sens de ce qui nous est « tout autre ». Derrida va plus loin dans le film *D'ailleurs, Derrida* de Safaa Fathy quand il dit : « Partout où on veut détruire le secret, la garde du secret, il y a une menace de totalitarisme<sup>63</sup>. » Dans son fantasme de plénitude du sens, la philosophie classique ne supporterait pas le secret, elle serait toujours partisane de la vérité et de sa révélation. Selon Derrida, « [l]e secret est au fond aussi intolérable à l'éthique qu'à la philosophie ou à la dialectique en général, de

---

<sup>61</sup> Jacques Derrida, *Feu la cendre*, *op. cit.*, p. 33-35.

<sup>62</sup> Jacques Derrida, *Donner la mort*, Paris, Éditions Galilée, coll. « Incises », 1999, p. 127.

<sup>63</sup> Safaa Fathy, *D'ailleurs, Derrida* [DVD], Paris, distribution Montparnasse, 1999, 12<sup>e</sup> min.

Platon à Hegel<sup>64</sup>. » Le secret, plus qu'une éthique ou une politique, serait une manière de résister aux injonctions de l'éthique ou du politique. C'est pourquoi Derrida prône un « droit au secret comme droit à la résistance contre et par-delà l'ordre délimitable du politique, voire du théologico-politique en général<sup>65</sup> ». Ainsi, le respect du secret est, pour Derrida, non pas un principe éthique fixe mais un « *en-jeu* » (tout est dans la préservation de la mobilité du jeu) éthique d'importance.

Le traitement du secret par Derrida est aussi étroitement lié à son allégeance à la littérature. En effet, contrairement à la philosophie, la littérature serait un domaine bien plus accueillant pour le secret, voire le domaine même du secret. Culturellement, on accepte bien plus facilement la « dissémination » du sens d'une œuvre littéraire que d'un essai philosophique (et cela, malgré les nombreuses tentatives d'arraisonner des œuvres littéraires et d'en tirer des « messages »). Pour Derrida, le « littéraire » correspondrait justement à cette résistance face à l'identification ou à la réduction herméneutique. Ainsi, définissant sans définir la littérature, il écrit :

peut devenir une chose littéraire tout texte confié à l'espace public, relativement lisible ou intelligible, mais dont le contenu, le sens, le référent, le signataire et le destinataire ne sont pas des réalités pleinement déterminables, des réalités à la fois *non-fictives* ou *pures de toute fiction*, des réalités livrées, comme telles, par une intuition, à quelque jugement déterminant<sup>66</sup>.

La littérature se défend de tout jugement déterminant, elle reste suspendue<sup>67</sup>. De cette manière, pour Derrida, la chose littéraire serait une mise de l'avant du secret inviolable, « intact, vierge<sup>68</sup> », contre la prétention philosophique à la connaissance pure et pleine. Ainsi, la littérature « ne dévoile un secret que pour confirmer qu'il y a là du secret, en retrait, à jamais soustrait à l'exhaustion

---

<sup>64</sup> Jacques Derrida, *Donner la mort*, *op. cit.*, p. 90.

<sup>65</sup> Jacques Derrida, *Histoire du mensonge. Prolégomènes*, Paris, Éditions Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2012, p. 87.

<sup>66</sup> Jacques Derrida, *Donner la mort*, *op. cit.*, p. 175. C'est Jacques Derrida qui souligne.

<sup>67</sup> À ce sujet et sur les rapports entre littérature, jugement, droit et loi, voir Jacques Derrida : « Préjugés : *Devant la loi* », dans J. Derrida, V. Descombes *et al.*, *La Faculté de juger*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1985.

<sup>68</sup> Jacques Derrida, *Feu la cendre*, *op. cit.*, p. 25.

herméneutique<sup>69</sup> ». Plus encore, la chose littéraire serait une exposition sans mise à nu de l'irréductible possibilité qu'il y ait du secret, ou pas, derrière la trace. Si l'on se réfère aux extraits du séminaire « Répondre du secret » cités dans *Tenir au secret*, Derrida l'affirme sans ambiguïté :

l'effet du secret [est] produit par la machination ou par le dispositif d'écriture ou de mise en scène : que le secret ait ou non un contenu, un sens, qu'il y ait ou non finalement un secret derrière les discours, les têtes, les consciences ou les inconscients de personnages, sans même parler des auteurs, l'effet de secret n'en opère pas moins<sup>70</sup>.

Après tout, dans *Feu la cendre* même, une des voix du polylogue déclare : « il n'y a sans doute aucun vrai secret au fond de cette phrase [*Il y a là cendre*], aucun nom propre déterminé<sup>71</sup> ». Cette supposition est loin d'être « sans doute » et la formule est ironique. La possibilité de l'absence de tout secret hante le texte et augmente le mystère *secrété* par « Il y a là cendre ».

Enfin, le secret est traité par Derrida en tant que « sujet » ou « thème », mais il est aussi, et peut-être surtout, pratiqué, déployé en tant que tel, performé dans les textes par le philosophe. Ce recours au secret dans l'écriture est un geste qui déplace la philosophie derridienne vers la littérature, mais il s'agit également d'un « outil » philosophique. J'entends par « outil » philosophique une manière d'*articuler* l'argumentation, une caractéristique de la composition pensée comme un élément de la réflexion. Ce pourrait tout aussi bien être un outil « rhétorique ». En effet, en intégrant à ses textes de l'explicitement indéchiffrable, Derrida appuie sa conception de la trace et son opposition au principe herméneutique. L'exposition d'un secret dans son texte lui permet d'étayer son argument en soulignant l'impossibilité de définir un sens simple que le lecteur expérimente de manière synchronisée. On lit sur le secret de la trace par l'intermédiaire de traces qui se masquent elles-mêmes de secrets. Derrida performe ainsi le secret dont il traite et parfois de

---

<sup>69</sup> Jacques Derrida, *Schibboleth*, *op. cit.*, p. 61.

<sup>70</sup> Jacques Derrida, Séminaire « Répondre du secret », 1991-1992, inédit, (IX, 13), cité par Ginette Michaud dans *Tenir au secret (Derrida, Blanchot)*, Paris, Éditions Galilée, coll. « Incises », 2006, p. 28 (rééd., 2017).

<sup>71</sup> Jacques Derrida, *Feu la cendre*, *op. cit.*, p. 35.

manière tout à fait provocante. On peut penser à cet extrait de *La Carte postale* : « ça, c'est hyper crypté et si un jour ces mots croisés leur tombent entre les mains, ils peuvent toujours courir pour y rejoindre un sens<sup>72</sup> ». Le secret est mis directement sous le nez du lecteur qui ne pourra jamais le décrypter puisqu'il demeure structurellement indéchiffrable. Derrida use du secret comme « d'un simulacre, d'un leurre ou d'un stratagème de plus. Comme d'un "effet"<sup>73</sup> » (et ce mot d'« effet » n'est pas sans importance chez celui qui confesse chercher avant tout à en produire<sup>74</sup> et dont la plupart des écrits se retrouvent dans la collection « La philosophie en effet » chez Galilée<sup>75</sup>).

*Feu la cendre* constitue un parfait exemple pour saisir comment peut se présenter la performance derridienne du secret. En effet, bien que le texte soit une lecture de la phrase « Il y a là cendre », rien n'en est à proprement parler « révélé ». Les « voix » du polylogue se posent tour à tour près de cette phrase « visible, mais lisible à peine<sup>76</sup> », la commentent, s'interrogent à son sujet, mais jamais l'une de ces voix ne prend le dessus sur les autres. Ces voix traitent de la phrase, cherchent à la lire, à la comprendre, mais toutes laissent son secret inviolé. Par cette mise en scène de l'interprétation, Derrida provoque le désir de sens du lecteur, il l'attise sans le satisfaire et par le fait même crée une impression, au double sens du terme, de secret. Tout le texte travaille « Il y a là cendre », tout tourne autour de sa signification, mais pourtant rien n'en est dit en vérité. Derrida fait miroiter l'inaccessible d'une phrase pour éveiller la soif de connaissance, la « pulsion scopique », le « voyeurisme » de ses lecteurs et faire du « véritable sens » d'« Il y a là cendre » un objet de désir, un secret qui « passionne ».

---

<sup>72</sup> Jacques Derrida, « Envois », dans *La Carte postale*, *op. cit.*, p. 76.

<sup>73</sup> Jacques Derrida, *Passions*, *op. cit.*, p. 68.

<sup>74</sup> Jacques Derrida, « Envois », dans *La Carte postale*, *op. cit.*, p. 120.

<sup>75</sup> On peut citer un extrait du « programme » de la collection : « Ne plus prétendre à la neutralité transparente et arbitrale, tenir compte de l'efficace philosophique, et de ses armes, instruments et stratagèmes, intervenir de façon pratique et critique : faire travailler la philosophie *en effet* ».

<sup>76</sup> Jacques Derrida, *Feu la cendre*, *op. cit.*, p. 27.

Cette stratégie d'écriture est d'ailleurs directement évoquée dans *Feu la cendre* et en constitue un thème autoréflexif, explicité par Derrida : « Par le retour patient, harcelant, ironique de l'exégèse qui n'avance à rien et que les ingénus trouveraient indécente, serions-nous en train de modeler l'urne d'un langage pour cette phrase de cendre [...] <sup>77</sup> ? » En effet, toute l'exégèse, la « fausse » exégèse, déployée dans *Feu la cendre* n'a pour rôle que de conserver intacte (entendre *intouchée* et *intouchable*) la signification de la phrase. Les interprétations multipliées enveloppent « Il y a là cendre » et, par leur nombre comme par leurs différences, en rendent impossible la maîtrise. Cette stratégie d'écriture est nommée ailleurs : « c'est proprement encenser, pour dire le mot <sup>78</sup> ». Ce terme, « encenser », est à comprendre ici comme une élévation au rang du sacré, mais aussi comme « en-senser », néologisme qui signifierait emplir de sens. Derrida utilise cette image de l'encens pour maintenir actif le champ métaphorique du feu et de la cendre, et indique qu'il faut porter une oreille attentive à la sonorité du terme en ajoutant « pour dire le mot <sup>79</sup> ». De cette manière, les voix de *Feu la cendre* emplissent « Il y a là cendre » de multiples significations possibles qui viennent former une fumée, une impression de sublime entourant la phrase. Cette multiplication des lectures préserve l'intégrité du secret et permet à Derrida de rappeler qu'il n'en dévoile « littéralement rien, rien qui au bout du compte ne la laisse intacte, vierge (il n'aime que ça), indéchiffrable, impassiblement tacite, bref à l'abri de la cendre qu'il y a et qui est elle <sup>80</sup> ». Dans la cendre, parmi ou derrière elle, le secret est sauf.

---

<sup>77</sup> Jacques Derrida, *Feu la cendre*, *op. cit.*, p. 37.

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>79</sup> Cette attention à l'homophonie, caractéristique de la trace, est particulièrement importante dans *Feu la cendre* qui, rappelons-le, est un livre-audio. Je reviendrai sur ce point dans le chapitre concernant la doublure de l'écriture.

<sup>80</sup> Jacques Derrida, *Feu la cendre*, *op. cit.*, p. 25.



#### 4. *La cendre, « meilleur paradigme de la trace »*

Tout *Feu la cendre* pourrait donc être conçu comme la lecture de la « cendre » en tant que nouvelle métaphore de la « trace ». En effet, comme nous l'avons expliqué plus haut, la cendre est très près de la trace, elle en est une variation, un supplément. Derrida ajoute un nom au « quasi-concept » de la trace pour la faire travailler autrement. En ce sens, la « cendre » est semblable à l'« impression », le « reste », le « secret », parmi plusieurs autres qui participent tous du même réseau de réflexion. Toutefois, la « cendre » occupe une place particulière dans ce réseau. Elle n'efface ni ne raye les autres d'une quelconque autorité ou prévalence, mais, dans *Feu la cendre*, Derrida avoue néanmoins y voir « le meilleur paradigme de la trace<sup>81</sup> ».

De plus, l'importance de la cendre en tant que figure derridienne se fait sentir dans le nombre de ses occurrences. *Feu la cendre* n'est pas le premier texte où Derrida emploie le mot de « cendre ». En vérité, la chose est évidente puisque Derrida y commente la phrase : « Il y a là cendre » tirée d'une dédicace de *La Dissémination* en 1971. Cependant, la « cendre » est abordée beaucoup plus frontalement dans *Feu la cendre*, elle y est traitée en tant que telle plutôt que glissée comme image dans le texte. On peut toutefois se permettre de croire que Derrida concevait déjà avec *La Dissémination*, fût-ce manière embryonnaire, la cendre comme une autre forme de la trace. En effet, dans un entretien donné à Lucette Finas seulement deux ans plus tard, soit en 1973, présentant son programme philosophique en quelque sorte, Derrida déclare : « consumer les signes jusqu'à la cendre, mais d'abord et plus violemment, par la verve irritée, disloquer l'unité verbale, l'intégrité de la vox, frayer ou effrayer [...] la surface calme des "mots", en soumettant leur corps

---

<sup>81</sup> Jacques Derrida, *Feu la cendre*, *op. cit.*, p. 27.

à une cérémonie *gymnastique*<sup>82</sup> ». La consommation du signe jusqu'à la cendre est bien une autre façon de nommer la pensée de la trace et la critique de la sémiologie qu'elle constitue. Cependant, il s'agit aussi ici d'une apparition fugace de la cendre, pas d'un réel développement à son sujet.

Dans les deux autres titres cités sur les pages de gauche de *Feu la cendre*, soit *Glas* et les « Envois » de *La Carte postale*, la cendre n'est pas l'élément central autour duquel s'articule le texte, mais des passages relativement longs lui sont consacrés. Dans *Glas*, elle est inscrite au sein de la réflexion posée par Derrida sur la métaphore du feu et de la purification, « pyrification<sup>83</sup> », chez Hegel. Dans les « Envois », elle occupe une place plus grande et est liée au dispositif du texte. En effet, les lettres de la correspondance qui composent les « Envois » sont, selon la métaphore de Derrida, « brûlées » par endroits et des blancs de cinquante-deux caractères<sup>84</sup> sont insérés dans le texte en substitution de ces cendres illisibles. Ces deux textes accueillent donc le motif de la cendre, l'intègrent à leur composition, mais la cendre n'y est pas un thème majeur.

Avec *Feu la cendre*, Derrida déploie la cendre et cherche à la penser pour elle-même. C'est en quelque sorte le lieu où le « concept » de cendre est développé dans ses plus larges ramifications. *Feu la cendre* constitue donc un point marqué et marquant pour la « cendre » qui y change de statut. À partir de ce texte, elle n'est plus seulement une image ou une métaphore récurrente, mais un « concept » présenté comme tel. Ou plutôt, elle vient y problématiser à la fois les notions de métaphore et de concept. *Feu la cendre* surligne la « cendre » dans le corpus derridien, que ce soit

---

<sup>82</sup> Jacques Derrida, « Avoir l'oreille de la philosophie », entretien avec Lucette Finas, dans *Écartés. Quatre essais à propos de Jacques Derrida*, Lucette Finas (dir.), Paris, Fayard, coll. « Digraphe », 1973, p. 13. C'est Jacques Derrida qui souligne.

<sup>83</sup> Jacques Derrida, *Feu la cendre*, *op. cit.*, p. 23.

<sup>84</sup> Ces cinquante-deux caractères sont-ils ceux de la phrase de Diderot placée en exergue à *Mémoires d'aveugle L'autoportrait et autres ruines* (Paris, Réunion des Musées nationaux, coll. « Parti pris », 1991) : « Partout où il n'y aura rien, lisez que je vous aime » ?

pour des textes datés d'avant ou d'après sa publication dans *Anima* en décembre 1982. En effet, la cendre reste un « mot-clé », ou un « mot-serrure », chez Derrida après *Feu la cendre*.

Une recension exhaustive du retour des cendres derridiennes serait une fastidieuse entreprise, mais il est tout de même nécessaire de nommer quelques titres où elle occupe une place importante : *Schibboleth – Pour Paul Celan* par exemple ou encore un texte comme « Sauver les Phénomènes. Pour Salvatore Puglia ». Dans *Schibboleth*, la cendre est évoquée par moments comme une figure à concevoir de concert avec la « date », la marque d'un secret. C'est surtout pour Derrida l'occasion de lier sa conception de la cendre à la lecture du poème de Paul Celan. En effet, la « cendre » derridienne est redevable à la poésie de Celan, au « poème de la cendre<sup>85</sup> ». Je reviendrai sur ce trait plus en détail au chapitre suivant. Dans « Sauver les Phénomènes », Derrida se penche sur le travail du peintre Salvatore Puglia qui utilise des cendres comme matière picturale<sup>86</sup>. Derrida en profite pour redéployer sa conception de la cendre et condenser les réflexions précédemment présentées dans *Feu la cendre*. Virtuellement toutes les facettes « conceptuelles » de la cendre se retrouvent répétées dans ce court texte, qu'il s'agisse de sa duplicité graphique et sonore, de son état paradoxal de « ce qui sauve en perdant<sup>87</sup> », de sa « sérialité ouverte [...] qui interdit le rassemblement auprès de soi et tient d'abord à la déhiérarchisation des rapports entre pensable, dicible et visible, sens et forme<sup>88</sup> », etc. Je ne développe pas davantage ici, puisque ces « caractéristiques » de la cendre seront analysées plus loin. Toutefois, on peut d'emblée noter que ce dédoublement de l'écriture et de la cendre par Derrida

---

<sup>85</sup> Jacques Derrida, *Feu la cendre*, *op. cit.*, p. 15.

<sup>86</sup> Salvatore Puglia est lui aussi à l'évidence un lecteur de Paul Celan puisqu'il reprend le néologisme celanien « *Aschenglorie* » comme titre d'une de ses œuvres.

<sup>87</sup> Jacques Derrida, « Sauver les Phénomènes. Pour Salvatore Puglia », dans *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, p. 182.

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 191.

participe à sa dissémination et la provoque, la « performe ». Il n'y a pas de lieu unique de la cendre puisqu'elle ne saurait être délimitée ou rassemblée.

Enfin, bien qu'elle n'y soit pas « toute entière » et qu'il faille garder ce fait en tête, je traiterai maintenant de la cendre en me concentrant sur *Feu la cendre* et en tant qu'elle est une « quasi-métaphore » de la trace. En me permettant un léger écart dans le fil de mon argumentation, je voudrais souligner que cette situation métaphorique n'est pas étrangère à l'histoire de la philosophie. Selon Derrida, tous les grands concepts philosophiques « plongent leurs racines dans le sol du langage ordinaire, au fond duquel l'*epistémè* va les recueillir pour les ramener à soi dans un déplacement métaphorique<sup>89</sup> ». La philosophie ne serait qu'un certain travail de la métaphore où celle-ci est déterminée et limitée à sa définition jusqu'à effacer sa métaphoricité. De la *metaphorá* grecque qui signifie « transport », la philosophie souhaite régler l'itinéraire et la nature d'une marchandise sémantique spécifique sans accorder d'importance au transporteur, au signifiant qui n'est qu'une nécessité incommode. Pour Derrida, au contraire, la métaphoricité de la pensée doit être gardée à l'esprit et même activement réfléchie. Il n'y a pas de concepts purs, extérieurs aux jeux de signifiants qui les travaillent et cet état de fait ne peut être écarté de la réflexion. Nier la métaphoricité des traces investies par la philosophie constituerait un aveuglement volontaire.

De cette manière, la métaphore de la « cendre » porte, par rapport à celle de la trace, des images qui viennent activement modifier ce « concept » derridien. En effet, la véritable cendre, cette « poudre qui reste après la combustion du bois et autres matières<sup>90</sup> », provoque des associations d'idées différentes dans l'intellection du « quasi-concept » que la métaphore de la

---

<sup>89</sup> Jacques Derrida, « La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines », dans *L'Écriture et la différence*, *op. cit.*, p. 409.

<sup>90</sup> Entrée « cendre », dans *Dictionnaire Le Littré* ; [en ligne], URL : <http://litre.reverso.net/dictionnaire-francais/definition/cendre> ; consulté le 15 janvier 2019.

trace puisqu'il s'agit d'une autre réalité. Ces différences sont soulignées par Derrida en vue de préciser sa pensée. Ainsi chaque nuance apportée à sa proposition philosophique passe par l'intermédiaire d'une caractéristique de la cendre « réelle ». Parmi ces traits de la « cendre » devenue métaphore derridienne de la trace, je me concentrerai sur trois aspects : la divisibilité de la matière, la consubstantialité du reste et de son origine et, surtout, l'irrévocabilité de la combustion.

D'abord, la cendre en tant que matière est « très divisible<sup>91</sup> ». Elle est une poudre floconneuse qui s'éparpille, se répand si elle n'est contenue dans un foyer<sup>92</sup>. On ne peut pas épingle la cendre, encore moins « une » cendre. La cendre est sans forme et sans nombre. En ce sens, « un tas de cendre insoucieux de garder sa forme<sup>93</sup> » traduit plus adéquatement l'idée derridienne de la trace que « la piste de chasse, le frayage, le sillon dans le sable, le sillage dans la mer<sup>94</sup> » qui, eux, sont délimitables et quantifiables. Je le rappelle en citant à nouveau Joana Masó : « La trace derridienne, le trait, la cendre ou la ruine ne se rapportent aucunement au concept de forme (*morphé* mais aussi *idea, eidos*) ; c'est pourquoi ils arrivent à échapper à l'évidence ou à la présence<sup>95</sup>. » En effet, la cendre en tant que métaphore a l'avantage de laisser comprendre que, bien que la pensée de la trace soit une critique de la sémiologie, on n'identifie pas « une » trace comme on identifie un signe. Les traces « réelles » sont plus aisément délimitables que des cendres et s'inscrivent dans des lieux donnés. La métaphore de la cendre convient davantage puisque celle-ci est plus volatile. Sa forme pulvérisée est sans frontières, mouvante, immaîtrisable. C'est pourquoi le leitmotiv de *Feu la cendre* inscrit la cendre en un lieu indéterminable, « là ». Il ne peut y avoir d'« ici » pour

---

<sup>91</sup> Jacques Derrida, *Feu la cendre*, *op. cit.*, p. 57.

<sup>92</sup> Dans *Feu la cendre* (*op. cit.*, p. 25) tout comme dans *La Carte postale* (*op. cit.*, p. 240), le foyer est justement une métaphore du désir d'appropriation, de domestication de la cendre.

<sup>93</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>95</sup> Joana Masó, « Cendres et dessin : la représentation en ruine chez Jacques Derrida », *Protée*, art. cité, p. 92.

elle et cette errance contamine toute tentative de la déterminer par l'adjonction d'un article ; « la cendre » laissera toujours entendre « là, cendre ». De cette manière, « une incinération de l'article défini laisse en cendre la cendre même<sup>96</sup> ». Et enfin, ce « là » est toujours déjà un « là-bas », un « au-delà »<sup>97</sup> lointain comme la mort, la cendre, qui rappelle la mortalité et sa distance infinie.

Cette inconsistance, cette inconstance de la cendre est également liée à une impossibilité de quantifier la cendre. La cendre est divisible, toujours déjà plurielle. Plus d'une cendre : « Les cendres ne rassemblent jamais leur dissémination<sup>98</sup>. » Grammaticalement inquantifiable, la cendre doit effectivement être désignée par des articles partitifs : « de la cendre », « des cendres ». Ainsi, une des voix de *Feu la cendre* confesse avoir imaginé la phrase « Il y a là cendre » au pluriel : « Il y a là cendres<sup>99</sup> ». Différence minime et inaudible, ce pluriel menace tout de même l'intégrité de la phrase. Le désir d'appropriation et de présence ne peut supporter cette menace. Et cette peur du multiple tapi dans l'unique ne date pas d'hier pour la pensée occidentale. Pour en témoigner, on peut penser à cet épisode du Nouveau Testament relaté par Marc où le démon s'adresse à Jésus par l'intermédiaire d'un homme possédé : « Légion est mon nom<sup>100</sup>. » L'identification stabilisée recherchée par l'ontologie est incompatible avec cette indétermination du nombre. Cependant, la cendre et la pensée de la trace invitent à réfléchir sans écarter le multiple. Ainsi, à partir de la possible variation supplémentaire « Il y a là cendres », « ce là désormais signifiait que l'innombrable couvrait tout *uniquement* sous la cendre<sup>101</sup> ».

---

<sup>96</sup> Jacques Derrida, *Feu la cendre*, *op. cit.*, p. 33.

<sup>97</sup> Jacques Derrida, « ..... », *Les Cahiers du Grif*, hors-série n° 3, « Sarah Kofman », 1997, p. 145.

<sup>98</sup> Jacques Derrida, « Poétique et politique du témoignage », dans *Cahier de L'Herne Derrida*, Marie-Louise Mallet et Ginette Michaud (dir.), Paris, L'Herne, coll. « Les cahiers de L'Herne », 2004, p. 536.

<sup>99</sup> Jacques Derrida, *Feu la cendre*, *op. cit.*, p. 43.

<sup>100</sup> « L'évangile selon saint Marc », dans *La Bible*, trad. fr. Louis Segond, 5 : 9 ; [en ligne], URL : <http://www.info-bible.org/lsg/41.Marc.html#5> ; consulté le 15 janvier 2019.

<sup>101</sup> Jacques Derrida, *Feu la cendre*, *op. cit.*, p. 43. Je souligne.

Comme pour son absence de forme propre, l'impossibilité de quantifier la cendre en fait donc une métaphore parfaite pour « relever » la trace. Amanda F. Grzyb décrit très bien ce point d'adéquation entre la cendre et la pensée de la trace derridienne : « [la cendre] ne peut être ramassée et soulevée jusqu'au domaine de la représentation puisqu'elle s'effriterait dans notre main<sup>102</sup> ». Ainsi, comment pourrions-nous prétendre avoir accès à un signifié s'il est en vérité impossible de cerner un signifiant ? En effet, la divisibilité de la cendre témoigne du caractère insaisissable du signe que la trace peinait davantage à traduire. Dans le cadre de la critique derridienne de la philosophie occidentale, la cendre est plus clairement « irréductible à l'ontologie<sup>103</sup> » puisqu'elle est sans forme et sans nombre. Pour le dire autrement, elle est, comme l'écrit Derrida, « le pharmakon inconsistant d'un corps pluriel qui ne tient plus à lui-même – ne pas rester auprès de soi, ne pas être à soi, voilà l'essence de la cendre, sa cendre même<sup>104</sup> ».

Puisqu'il est ici question d'« essence » de la cendre, je me permets de passer au deuxième trait de la métaphore qui m'intéresse ici, à savoir la consubstantialité du reste et de l'origine. Au sein du paradigme de la trace, la « cendre » s'apparente alors davantage au « reste ». En effet, la cendre est le résultat d'une combustion et est ce qui reste de ce qui n'est plus. Elle renvoie à elle-même, à ce qu'elle était. Robert Eaglestone illustre cette différence qui la distingue de la trace en soulignant que les métaphores de la trace mise de l'avant dans *Feu la cendre* (la piste de chasse, le frayage, le sillon dans le sable, le sillage dans la mer, l'amour du pas pour son empreinte) « sont toutes des métaphores impliquant que ce à quoi réfère la trace est toujours présent après avoir tracé, juste là, ça n'a fait que passer, de l'autre côté du matériau frayé, de l'autre côté de la plage, à trois

---

<sup>102</sup> Amanda F. Grzyb, *Jacques Derrida and the Holocaust: "Cinders", Deconstruction and excessive Responsibility*, mémoire de maîtrise, London, University of Western Ontario, 1996, p. 44. Ma traduction.

<sup>103</sup> Cristina de Peretti et Paco Vidarte, « La cendre et autres restes », dans *Passions de la littérature*, op. cit., p. 306.

<sup>104</sup> Jacques Derrida, *Feu la cendre*, op. cit., p. 45.

pas d'ici<sup>105</sup> ». Ainsi, dans le cadre de la « déconstruction » de la sémiologie, la trace en tant que métaphore ne romprait pas définitivement avec l'idée d'un signifié. Contrairement à ce que souhaite donner à lire Derrida, il y aurait un sens « présent », peut-être encore « présent », derrière les traces réelles, alors qu'avec la cendre, ce sens n'est pas ailleurs, n'est pas même imaginable ailleurs que dans la cendre elle-même, mais il y est brûlé, calciné, détruit. De ce point de vue, la cendre serait donc un « meilleur paradigme de la trace<sup>106</sup> » puisqu'elle réfute, efface sans équivoque l'idée d'un signifié transcendantal « présent » en dehors du signifiant. De cette manière : « Il y a là cendre, traduit, la cendre n'est pas, elle n'est pas ce qui est. Elle reste *de* ce qui n'est pas, pour ne rappeler au fond friable d'elle que non-être ou imprésence<sup>107</sup>. »

Cette consubstantialité du reste et de ce dont il est le reste entraîne d'autres répercussions pour la lecture de la cendre. Derrida replie sur elle-même cette idée. La cendre renvoie à une part perdue d'elle-même sans que jamais ce renvoi ne parvienne à une quelconque destination. Cela provoque un trouble dans la signification, une boucle, un jeu constant. Ainsi, les « mots, qui à travers le nom sont censés ne pas nommer le mot mais la chose, les voilà qui nomment une chose à la place d'une autre, métonymie quand la cendre se sépare, une chose en figurant une autre dont il ne reste rien de figurable en elle<sup>108</sup> ». Le mot en tant que cendre ne renvoie plus à autre chose que lui-même puisqu'il est cendre de ce à quoi il voudrait donner place. De cette manière, la « cendre » comme métaphore derridienne, ou même simplement en tant que mot, « efface » « la cendre elle-même, la littérale<sup>109</sup> » et ne peut faire autrement. La « cendre » brûle la cendre. Cependant, le mot ne peut pas non plus, « cessant de renvoyer encore, se présenter lui-même, le

---

<sup>105</sup> Robert Eaglestone, « Derrida and the Holocaust: a Commentary on the Philosophy of Cinders », *Angelaki*, art. cité, p. 32. Ma traduction.

<sup>106</sup> Jacques Derrida, *Feu la cendre*, *op. cit.*, p. 27.

<sup>107</sup> *Ibid.*, p. 23. C'est Jacques Derrida qui souligne.

<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>109</sup> *Ibid.*, p. 33.



mot, comme de la cendre, à elle pareil<sup>110</sup> ». Il y aura toujours renvoi, telle est la structure inévitable du langage selon Derrida : « Toujours différante, la trace n'est jamais comme telle en présentation de soi<sup>111</sup>. » Le mot ne peut pas vraiment se donner pour lui-même et être retiré du jeu de la signification, même si cette signification ne « fonctionne » plus. Pour le dire de manière imagée, le mouvement de la signification déraille ici, mais ne s'arrête pas pour autant. La cendre emporte avec elle toute certitude, toute assurance dans sa lecture. Et encore, je tente ici de rassembler et d'organiser la signification de la « cendre », mais il s'agit d'un pari à tout coup perdant. La cendre est conçue par Derrida comme s'incinérant elle-même « à la seconde, sous vos yeux<sup>112</sup> » pour, véritable secret, échapper à toute maîtrise. La signification demeure, mais le sens n'est plus, n'a jamais été qu'une illusion et il faut maintenant en faire le deuil.

Par rapport à la trace, la cendre est aussi une métaphore plus révélatrice de cette dynamique du « deuil » du sens. Il s'agit d'une part primordiale de la cendre. En effet, elle est un symbole ancien et répandu de la mort et de la perte. Par exemple, comme le rappelle Derrida dans *Feu la cendre*, se couvrir la tête de cendres est une expression antique du deuil<sup>113</sup>. Plus encore, Derrida souligne ce « qu'il reste en mémoire de feu, du mot feu dans l'expression feu un tel ou feu une telle<sup>114</sup> ». Le défunt est ce qui a été brûlé, qui ne brûle plus, qui est cendre. Cette symbolique de la mort dans la cendre est tout à fait compréhensible, la combustion correspondant à une destruction irrévocable, sans retour en arrière possible. De cette manière, la cendre réfère inévitablement à un passé perdu. Robert Eaglestone le souligne, « la cendre est "temporelle" : ce feu particulier et cette

---

<sup>110</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>111</sup> Jacques Derrida, « La différance », dans *Marges, op. cit.*, p. 24.

<sup>112</sup> Jacques Derrida, *Feu la cendre, op. cit.*, p. 19.

<sup>113</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>114</sup> *Ibid.*, p. 19.

chose particulière ne pourront jamais être recréés, ramenés à la vie<sup>115</sup> ». La trace derridienne est à penser dans cette même logique : « Le concept de trace est [...] incommensurable avec celui de rétention, de devenir-passé de ce qui a été présent. On ne peut penser la trace – et donc la différence – à partir du présent, ou de la présence du présent<sup>116</sup>. » La critique de la « présence » repose sur cet état, ce décalage perpétuel de la pensée qui ne peut se poser que sur du passé pour se rêver un présent ou un futur. On ne lit que ce qui a déjà été écrit, on ne « réfléchit » (comme un miroir réfléchit la lumière) que ce qui nous parvient du passé. Ou encore, d'après les mots de Mallarmé, « la vie s'alimente de son propre passé, ou d'une mort continuelle<sup>117</sup> ». La cendre ne peut être qu'un après-coup et « Il y a là cendre » « ne dit pas ce qu'elle est, mais ce qu'elle fut<sup>118</sup> ».

Cette conception sans « présent » ni « présence » du langage n'est pas un fait nouveau chez Derrida, mais la cendre lui permet d'établir des précisions ou des ajouts, des « suppléments » à des textes antérieurs. La connaissance de ces textes est essentielle à une lecture éclairée de *Feu la cendre*. En effet, les figures de « cénotaphe<sup>119</sup> » ou de la « rébellion contre Phénix<sup>120</sup> » ne peuvent être comprises sans avoir en tête, entre autres textes, « Le puits et la pyramide : introduction à la sémiologie chez Hegel<sup>121</sup> ». Dans ce texte de *Marges*, Derrida analyse la conception hégélienne du langage. Je n'en ferai pas une lecture détaillée et me concentrerai plutôt sur la partie où Derrida rappelle, à la suite de Hegel, que le terme « *sēma* » en grec ancien signifie à la fois « signe » et « tombeau »<sup>122</sup>. En soulignant cette étymologie, Derrida montre bien que les liens entre langage et

---

<sup>115</sup> Robert Eaglestone, « Cinders of Philosophy, Philosophy of Cinders: Derrida and the Trace of the Holocaust », dans *The Holocaust and the Postmodern*, Oxford, Oxford University Press, 2004, p. 289. Ma traduction.

<sup>116</sup> Jacques Derrida, « La différence », dans *Marges, op. cit.*, p. 22.

<sup>117</sup> Cité par Jacques Derrida dans « Mallarmé », dans *Tableau de la littérature française, op. cit.*, p. 373.

<sup>118</sup> Jacques Derrida, *Feu la cendre, op. cit.*, p. 19. C'est Jacques Derrida qui souligne.

<sup>119</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>120</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>121</sup> Jacques Derrida, « Le puits et la pyramide : introduction à la sémiologie de Hegel », dans *Marges, op. cit.*, p. 79-128.

<sup>122</sup> *Ibid.*, p. 95.

mort ne sont pas innocents. Selon sa lecture, le signe serait un tombeau dans la mesure où le signifiant correspondrait à la tombe du signifié. De manière aporétique, le tombeau est à la fois ce qui atteste la mort et qui garde vivant en manifestant cette mort : « Le tombeau, c'est la vie du corps comme signe de mort, le corps comme autre de l'âme, de la psyché animée, du souffle vivant. Mais le tombeau, c'est aussi ce qui abrite, garde en réserve, thésaurise la vie en marquant qu'elle continue ailleurs<sup>123</sup>. » Cette vision est conforme à la conception traditionnelle du langage où les signifiants sont les enveloppes matérielles de signifiés existant au-delà de leurs phénoménalisations. Cette vision du signe-tombeu fait du texte un protecteur éternel du sens. Pour préciser davantage, Hegel emploie la métaphore de la pyramide, ce « monument-de-la-vie-dans-la-mort, monument-de-la-mort-dans-la-vie, la sépulture d'un souffle ou le corps propre embaumé, l'altitude conservant en sa profondeur l'hégémonie de l'âme et résistant à la durée<sup>124</sup> ». Plus que toute autre, la thanatologie égyptienne conserve « intact » un corps embaumé au centre inaccessible de la pyramide, comme le signifié serait, sans être « fait de la pierre du signifiant<sup>125</sup> », sauf à jamais au creux du mot.

Bien entendu, cette vision d'un signifié transcendantal préservé de et dans la mort ne correspond pas à la structure de la cendre. Pour Derrida, le sens ne peut être momifié. La cendre témoigne d'une inaccessibilité plus radicale de la « présence » ou de l'« essence » puisqu'elle est sans contenu. Pour marquer la différence entre la cendre et le *sêma* grec, Derrida évoque trois fois dans *Feu la cendre* l'urne comme autre tombeau, mais celle-ci est loin d'avoir la stabilité millénaire de la pyramide. Elle est fragile et déplaçable. L'urne rappelle un désir de préservation inaltérable,

---

<sup>123</sup> Jacques Derrida, « Le puits et la pyramide : introduction à la sémiologie de Hegel », dans *Marges, op. cit.*, p. 95.

<sup>124</sup> *Ibid.*

<sup>125</sup> *Ibid.*, p. 97.

mais le texte lui-même la fait varier d'« urne d'un langage », à « urne de langage », puis à « urne de langue<sup>126</sup> ». L'urne elle-même est tout aussi « fragile » et changeante que la cendre.

Une autre métaphore derridienne rattachée au « tombeau » dans *Feu la cendre* est celle du cénotaphe. Pour marquer l'importance de cette figure chez Derrida, on peut citer un passage de son séminaire « Répondre du secret » où l'on retrouve « ce cénotaphe qu'est au fond toujours un tombeau, c'est-à-dire une place vide pour la mort<sup>127</sup> ». Dans *Feu la cendre*, l'image va plus loin puisqu'on y lit que la cendre serait en fait la « mémoire d'un cénotaphe<sup>128</sup> ». La formule doit être lue simultanément de deux manières. D'abord, la cendre est ce qu'un cénotaphe, soit un monument funéraire vide, rappelle : il y a signification sans présence d'un signifié, le signifiant est « creux ». Ensuite, la cendre se trouve dans le souvenir d'un cénotaphe qui a lui-même été perdu, il ne reste plus que la mémoire que certains peuvent en garder. La perte va jusqu'au rappel de la perte, c'est un cimetière qui disparaît, comme le décrit Rudy Steinmetz : « Dans la cendre, [...] non seulement la chose qui a été détruite a disparu, mais la trace même de la destruction est emportée, dispersée. Il ne reste rien<sup>129</sup> ». Le secret de la cendre peut emporter jusqu'à sa phénoménalité, sans identification dans le blanc d'une page. La cendre, toujours peut-être, « ne trace qu'en perdant la trace qu'elle reste à peine<sup>130</sup> ». Cette pensée de l'invisible et de l'oublié fait de la cendre une notion presque mystique. Elle s'ouvre à l'absence et pousse à accueillir de l'inexistant et du disparu dans notre lecture. C'est une forme de respect porté à la mort, la finitude, une manière de rappeler au

---

<sup>126</sup> Jacques Derrida, *Feu la cendre*, *op. cit.*, p. 37-39. Derrida penserait-il ici à l'anagramme « rune », nom féminin norvégien, de l'ancien scandinave *rûnar*, « écriture secrète » ?

<sup>127</sup> Jacques Derrida, Séminaire « Répondre du secret » (IX, 13), cité par Ginette Michaud dans *Tenir au secret*, *op. cit.*, p. 28.

<sup>128</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>129</sup> Rudy Steinmetz, *Les Styles de Derrida*, Bruxelles, Université De Boeck, coll. « Le point philosophique », 1994, p. 213.

<sup>130</sup> Jacques Derrida, *Feu la cendre*, *op. cit.*, p. 27.

souvenir ce dont on ne se souvient plus, ce qui a été perdu ou même ce qui n'a jamais été. La cendre permet une pensée hantologique<sup>131</sup> qui précède et dépasse l'ontologie.

Cet hommage à la cendre ou à la perte, à ce qui a été, est ou sera perdu doit aussi être lu en considérant la dynamique du « perdre/garder », du « Sauver-Perdre » ou encore du « brûler pour garder ». Cette aporie est une figure derridienne récurrente dont la cendre se tient au plus près. Elle est développée, entre autres, dans *Glas* et dans *La Carte postale*. Pour le dire rapidement, il s'agit de la paradoxale nécessité de détruire une trace pour la préserver complètement. Cette étrange logique veut que ce qui a disparu ne puisse être corrompu, mal interprété, trahi, blessé, puisqu'il n'y a plus de traces ni de corps. Seule une suppression permet l'accès à une certaine permanence, car l'inexistence échappe au temps : « Si tu m'avais écouté, tu aurais tout brûlé et rien ne serait arrivé. Je veux dire au contraire que quelque chose d'ineffaçable serait arrivé<sup>132</sup>. » Ainsi, seul l'effacement est ineffaçable, seule la combustion est irrémédiable. En réduisant l'écrit à néant, on cherche donc à éviter son interception, sa lecture par des intrus ; c'est travailler contre sa « destinerrance<sup>133</sup> ». En effet, la structure de l'écriture implique toujours qu'elle puisse être détournée, égarée, pour se retrouver entre des mauvaises mains ou livrée à des regards indiscrets.

Dans le film de Safaa Fathy, Derrida confie :

Dès que je trace, j'efface la singularité du destinataire. Même si je laisse un mot secret, écrit en secret, disant à quelqu'un : "voilà je t'aime, c'est toi, ce mot est destiné à toi uniquement", je sais que dès que ce sera écrit et formulé dans une langue, lisible, dès que la trace sera déchiffrable, elle perdra l'unicité du destinataire ou de la destinataire. [...] L'écriture est une trahison<sup>134</sup>.

---

<sup>131</sup> À propos de l'« hantologie », voir Jacques Derrida, *Spectres de Marx. L'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*, Paris, Éditions Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1993, p. 89.

<sup>132</sup> Jacques Derrida, « Envois », dans *La Carte postale, op. cit.*, p. 28.

<sup>133</sup> Sur la « destinerrance », voir Jacques Derrida, *Politiques de l'amitié*, suivi de *L'oreille de Heidegger*, Paris, Éditions Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1994, p. 243.

<sup>134</sup> Safaa Fathy, *D'ailleurs, Derrida*, 45<sup>e</sup> min.

Dans les « Envois » de *La Carte postale*, tout l'enjeu de la destruction de la « correspondance amoureuse » réside dans ce désir de fidélité absolue. Car il peut toujours y avoir contrebande de la trace et c'est cette crainte qui provoque la folie de la consommation, une consommation impossible puisque, comme l'écrit Derrida dans *Glas*, « [s]i tu veux tout brûler, il faut aussi consumer l'incendie, éviter de le garder vivant comme une précieuse présence. Il faut donc l'éteindre, le garder pour le perdre (vraiment) ou le perdre pour le garder (vraiment)<sup>135</sup>. » L'« holocauste », le « brûle-tout » resteront de l'ordre du désir, de l'ordre de l'angoisse de contrôle. Il y aura toujours la cendre, « (ce qui reste sans rester de l'holocauste, du brûle-tout, de l'incendie l'encens)<sup>136</sup> ».

Il y aurait encore beaucoup à dire sur cette dynamique complexe du « perdre/garder », pulsion de destruction et réécriture qui rappelle le « *fort da* » du petit Ernst Freud<sup>137</sup>. Elle imprègne tout le travail philosophique de Derrida (la philosophie qu'il a déjà définie comme « l'anticipation soucieuse de la mort, le soin à apporter au mourir, la méditation sur la meilleure façon de recevoir, de donner ou de se donner la mort<sup>138</sup> ») et conditionne son rapport à la mort, au testimonial, au legs. Je me contenterai d'en souligner l'importance dans *Feu la cendre*.

En effet, le « perdre/garder » derridien est intimement lié à la cendre. Cette dernière y entretient un rapport métonymique, elle nomme sans détour le double mouvement de ce qui est perdu et gardé à la fois, elle est le reste. Ainsi, Derrida traite de la « stratégie » du « perdre/garder » dans *Feu la cendre*, il y écrit sur l'incinération, donc sur l'activité qui consiste à réduire en cendre :

Une incinération célèbre peut-être le rien du tout, sa destruction sans retour mais folle de son désir et de sa ruse (pour mieux tout garder mon enfant), l'affirmation disséminale à corps perdu mais aussi tout le contraire, le non catégorique au labour du deuil, un non de feu. Comment accepter de travailler pour monseigneur le deuil<sup>139</sup> ?

---

<sup>135</sup> Jacques Derrida, *Glas*, *op. cit.*, p. 269A.

<sup>136</sup> Jacques Derrida, *Feu la cendre*, *op. cit.*, p. 27.

<sup>137</sup> À propos du « *fort da* », voir Jacques Derrida, « Spéculer – sur “Freud” », dans *La Carte postale*, *op. cit.*, p. 317.

<sup>138</sup> Jacques Derrida, *Donner la mort*, *op. cit.*, p. 29.

<sup>139</sup> Jacques Derrida, *Feu la cendre*, *op. cit.*, p. 39.

En incinérant soi-même, on prévoit et contrôle la perte. C'est un auto-sabotage qui contourne le deuil, une manière de tromper la perte en la provoquant. Par ce geste, cette « ruse », on fait de la cendre un rappel mystique à une absence sans matérialité, sans phénoménalité, mais protégée par cette inaccessibilité. D'une certaine manière, c'est une immortalité virtuelle. À ce sujet, il faut savoir relire le titre de *Feu la cendre* qui nomme simultanément la mort, la cendre défunte comme dans « l'expression feu un tel ou feu une telle<sup>140</sup> », mais aussi une forme de vie, un feu toujours actif qui « couve sous la cendre ». De cette manière, dès le titre programmatique, on retrouve dans *Feu la cendre* cette dynamique du « perdre/garder », ce stratagème double envers le deuil.

Enfin, pour conclure ce chapitre, si Derrida insiste à travers la cendre sur la « mort » du sens et déplace les métaphores de la métaphysique, c'est qu'il s'agit pour lui de « déconstruire » la « présence » sous-entendue par le réseau du *sêma*. Il n'y a pas de « signifié transcendantal<sup>141</sup> » au sein du signe, au sein du tombeau, au sein du corps. Le fantasme du phénix<sup>142</sup> et les fables de résurrection expriment ce désir d'une récupération d'un sens plein, mais ils sont illusoire. Ils sont un « refus », un refoulement du deuil qui passe par l'invention d'un sens pur et intemporel, « présent ». Cette dynamique travaille la culture occidentale depuis des millénaires et il peut être difficile de concevoir la chose ainsi, mais « il est cela même, le deuil, l'histoire de son refus<sup>143</sup> ».

C'est là le mirage contesté par Derrida depuis ses tout premiers textes. Je me permets de rappeler *De la grammatologie* ici : « le propre de l'homme n'est pas le propre de l'homme : il est la dislocation même du propre en général, l'impossibilité – et donc le désir – de la proximité à soi,

---

<sup>140</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>141</sup> Jacques Derrida, « La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines », dans *L'Écriture et la différence*, *op. cit.*, p. 411.

<sup>142</sup> On trouve un exemple frappant de ce fantasme dans un « décryptage » de *Glas* par Michael Riffaterre dans « La trace de l'intertexte », *La Pensée : revue de rationalisme moderne*, n° 215, octobre 1980, p. 6-10. Peut-être « la rébellion contre Phénix » de *Feu la cendre* est-elle un pied-de-nez derridien à cette lecture par trop simpliste de son travail ?

<sup>143</sup> Jacques Derrida, *Feu la cendre*, *op. cit.*, p. 39.

l'impossibilité et donc le désir de la présence pure<sup>144</sup> ». Même par rapport à soi-même, « le passage obligé par la spécularité langagière du rapport à soi<sup>145</sup> » rend impossible la stabilisation d'une identité. Il n'est évidemment pas aisé ou agréable d'accepter que l'homme que je suis, quoi qu'il en pense, n'a pas accès ni de près ni de loin à sa propre présence ou à l'identité en général. Toutefois, l'humain est prisonnier d'une différence constante. Il n'y a que du renvoi. Il faut donc apprendre à comprendre et accepter cette dynamique de notre rapport indéfiniment différé au réel et faire le deuil d'une quelconque « présence ». La cendre derridienne est une métaphore renommant les traces et le langage pour donner à lire, tout en le faisant expérimenter, ce deuil impossible et inévitable. La phrase « Il y a là cendre » trace ainsi, entre mille autres possibilités, qu'elle reste, quoi qu'elle dise, au-delà de notre maîtrise et qu'il n'y aura pas une vérité pure derrière elle : oui, quoi qu'elle dise, comme le reste, elle reste secrète.

---

<sup>144</sup> Jacques Derrida, *De la grammatologie*, op. cit., p. 333.

<sup>145</sup> Rudy Steinmetz, *Les Styles de Derrida*, op. cit., p. 24.



## CHAPITRE II

### Cendres de Celan

Dans le chapitre précédent, la cendre a été abordée principalement à partir de sa matérialité. Elle est effectivement devenue un « nouveau nom » de la trace, entre autres, pour ses particularités concrètes et physiques. Cependant, il ne serait pas indiqué d'en arrêter là la lecture. La cendre derridienne ne peut se borner au symbolique, aux liens de correspondance entre réalité et idéalité, puisqu'elle traite justement de la brûlure de cette correspondance. Le mot de « cendre » ne dit pas seulement la « vraie » cendre, il se dit lui-même en un même temps : « Cendre n'est qu'un mot<sup>1</sup> ». Dans la suite de ces considérations, nous verrons que la cendre est également traitée par Derrida en tant que signifiant ancien, en tant qu'elle porte la mémoire d'autres textes. « La revenance est le partage de *tous* les mots<sup>2</sup> », mais un mot de la perte et du deuil comme la cendre entretient un rapport privilégié à ses propres échos. Ainsi, dans *Feu la cendre*, Derrida s'attarde à lire le mot de « cendre » dans un large éventail de lieux. Des œuvres de Mallarmé, Woolf et Nietzsche sont directement évoquées comme des maillons de la chaîne de « signifiants de signifiants » de la cendre<sup>3</sup>. Parmi ces « autres » cendres, se trouvent aussi des sources moins canoniques comme le conte de *Cendrillon* ou bien la série télévisée *Mission impossible* et ses messages s'autodétruisant<sup>4</sup>. Tous ces textes et leurs auteurs hantent la cendre, « il y a » d'eux en elle.

De cette manière, pour lire la phrase « Il y a là cendre » véritablement, il faut savoir ouvrir sa lecture aux diverses occurrences de la « cendre » puisqu'elle les porte et y renvoie.

---

<sup>1</sup> Jacques Derrida, *Feu la cendre*, *op. cit.*, p. 55.

<sup>2</sup> Jacques Derrida, *Schibboleth*, *op. cit.*, p. 96. C'est Jacques Derrida qui souligne.

<sup>3</sup> Jacques Derrida, *Feu la cendre*, *op. cit.*, p. 45, p. 51, p. 53 et p. 59.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 39, p. 19 et p. 57.

Simultanément, il faut exclure toute prétention à l'exhaustivité dans ce geste. On ne pourrait lire « toute » la cendre de l'humanité, trop se brûle, se perd, se disperse. Mais on ne saurait non plus faire abstraction de toutes ces autres cendres, y compris celles dont personne n'aura jamais conscience, cesser de leur porter attention ou bien définir lesquelles seraient dignes de notre lecture, délimiter les bonnes cendres et exclure, écarter, sacrifier, le reste. Comme tout autre signifiant, la « cendre » est en réseau ouvert avec ses répétitions et ses variations. Et comme dans tout autre cas, la responsabilité du lecteur consiste à voir et à penser la dissémination de ses occurrences sans toutefois croire la dominer du regard, la maîtriser. Il ne s'agit donc pas d'une simple intertextualité à noter et cartographier, mais d'une écoute attentive et hospitalière – même au silence.

C'est, à la fois dans et contre cette optique, que la majorité des commentateurs de *Feu la cendre* s'entendent pour lire « Il y a là cendre » comme une salutation, « l'adieu d'un salut qui se résigne à saluer<sup>5</sup> », au poète Paul Celan, et cela, même si le texte ne le nomme jamais. Parmi toutes les cendres anonymes désignées par *Feu la cendre*, le nom et l'œuvre de Celan auraient une place particulière. Le poète « y serait » en secret. Selon cette lecture, c'est lui que la dédicace de *La Dissémination* remercierait. Bien qu'il ne puisse s'agir uniquement de Celan – la dédicace donne à lire « d'autres, il y a là cendre<sup>6</sup> » et implique que la phrase se pose là pour plusieurs, il faut conserver cette ouverture –, il serait la figure première, le destinataire ou référent de la phrase.

Il n'est d'ailleurs pas anodin que *Feu la cendre* soit hanté par Paul Celan et que cette hantise se garde de « toute exhibition<sup>7</sup> ». Considérer la chose comme un simple clin d'œil constituerait un aveuglement. En effet, comme le rappelle Alexis Nouss, « [l]e rapport de Derrida à Celan [...] ne

---

<sup>5</sup> Jacques Derrida, « Avant-propos », dans *Chaque fois unique, la fin du monde*, textes présentés par Pascale-Anne Brault et Michael Naas, Paris, Éditions Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2003, p. 11.

<sup>6</sup> Jacques Derrida, *La Dissémination*, op. cit., p. 446.

<sup>7</sup> Jacques Derrida, *Feu la cendre*, op. cit., p. 19.

peut être lu et compris, sans discrimination, de la même manière que les autres relations établies avec philosophes, écrivains ou artistes<sup>8</sup> ». Dans *Feu la cendre*, cette relation à Celan est constitutive du texte et représente d'elle-même une des facettes importantes du « discours » de Derrida. Certains iraient jusqu'à dire qu'il est le centre brûlant ou bien la « tache aveugle » du livre. En évoquant sans les nommer l'œuvre et la vie de Celan, Derrida inscrit métonymiquement les cendres de la « cendre ». Il masque le nom de celui qui « n'a cessé de crypter, de sceller et de desceller (*sealing, unsealing*) ces références<sup>9</sup> » au nom du secret, malgré le risque de la perte et de la « destruction sans retour<sup>10</sup> ».

Je tâcherai donc de lire les traces des écrits de Paul Celan dans *Feu la cendre* et de rendre compte de l'impact de cette hantise dans le texte. Je relèverai d'abord les divers éléments d'« Il y a là cendre » et de l'ensemble du texte qui peuvent être considérés comme des rappels de Paul Celan. Il ne s'agira évidemment pas d'établir la « preuve » d'une « présence » de Celan, mais plutôt de noter les signes et échos pouvant pointer dans sa direction, ce qui a été et pourrait encore être lu comme des cendres « de » Celan, ses cendres à lui. Pour ce faire, je m'appuierai sur plusieurs lectures de *Feu la cendre*, notamment « *Wundgelesen* » d'Alexis Nouss, « Incinérer-traduire » de Winibert Segers et « Cendres et dessin : la représentation en ruine chez Jacques Derrida » de Joana Masó. Par la suite, je tenterai d'approfondir la question de la relation de Derrida à Celan pour souligner ce que la philosophie des cendres « hérite » du poète. En d'autres mots, il s'agira de voir comment le « quasi-concept » derridien de la cendre peut être considéré comme une pensée « de » Celan, une pensée déployée dans sa poésie. Mon travail s'appuiera alors principalement sur *Le Devenir-juif du poème* de Danielle Cohen-Levinas, *Schibboleth – Pour Paul Celan* de Derrida lui-

---

<sup>8</sup> Alexis Nouss, « *Wundgelesen* », *Études françaises*, art. cité, p. 223.

<sup>9</sup> Jacques Derrida, « Poétique et politique du témoignage », dans *Cahier de L'Herne Derrida*, op. cit., p. 523.

<sup>10</sup> Jacques Derrida, *Feu la cendre*, op. cit., p. 39.

même et, enfin, le discours dit du « Méridien » prononcé par Celan en 1960. Ce que je souhaite mettre en lumière dans ce chapitre, c'est le lien qui unit Derrida à Celan dans sa volonté de soustraire le texte à la « totalisation interprétative<sup>11</sup> », son désir d'« éradication du principe herméneutique<sup>12</sup> ».

### 1. *Ilia, Celan, « nom[s] propre[s] caché[s] »<sup>13</sup>*

Derrida le pose d'emblée : un secret n'est pas « dévoilable<sup>14</sup> ». Il résistera toujours aux révélations qui prétendraient le mettre à nu. Pourtant, nombre de commentateurs ont su ou cru repérer le spectre de Paul Celan entre les lignes de *Feu la cendre* et ont jugé bon d'en faire part dans leur lecture. Certes, il ne s'agit pas du plus obscur des secrets et malgré son soulignement, il reste indéfiniment hors de portée. Il a été pointé du doigt, mais on ne pourra ni prouver la chose ni mesurer son étendue, connaître avec certitude son sens ou ses raisons. Même s'il a été révélé, ce secret « reste inviolable<sup>15</sup> ».

Cette situation n'empêche toutefois pas d'essayer de relever les renvois à Celan qu'effectue discrètement Derrida dans son texte, de tenter de lire comment l'écriture rend « quasi-manifeste » le souvenir du poète. Je m'attellerai ici à cette tâche en cherchant à rassembler ce qui a été préalablement écrit sur la question, ainsi que certaines nouvelles observations. L'objectif sera de recueillir point par point les traces, ce qui seraient les traces, peut-être, les cendres, de Paul Celan dans et autour de *Feu la cendre*. Certains lecteurs, et je fais partie du nombre, pourraient voir dans cette démarche une indiscretion, voire un geste sacrilège. S'attaquer ainsi à l'exhumation des détails d'un hommage secret, cela peut être considéré comme une profanation de la « mémoire

---

<sup>11</sup> Jacques Derrida, *Schibboleth*, *op. cit.*, p. 50.

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

<sup>13</sup> Jacques Derrida, *Feu la cendre*, *op. cit.*, p. 23.

<sup>14</sup> Jacques Derrida, *Passions*, *op. cit.*, p. 60.

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

d'un cénotaphe<sup>16</sup> ». J'arguerai que mes intentions ne concernent pas des divulgations à proprement parler au sujet des deux hommes, Paul Celan et Jacques Derrida, mais bien l'approfondissement de la compréhension de la pratique scripturaire derridienne. Je me retrouve ici devant cette aporie de la fidélité, de la véritable fidélité qui nécessite de franchir certains pas, qui exige certaines infidélités. Je poursuis tout de même.

D'abord, s'il est question de la hantise de Celan derrière les mots de *Feu la cendre* et plus particulièrement d'« Il y a là cendre », c'est que cette presque-phrase appartient, en un premier (ou second<sup>17</sup>) temps, à une dédicace. Elle participe donc d'un hommage rendu à une ou plusieurs personnes pour l'inspiration d'un livre, dans ce cas-ci, *La Dissémination*. Si on se tourne vers son contexte, la phrase est en effet inscrite à la suite des noms de « R. Gasché, J. J. Goux, J. C. Lebensztejn [et] J.H. Miller<sup>18</sup> » comme si elle poursuivait la série, la marquant de secret et d'incomplétude. « Il y a là cendre » se trouve donc, dès le début, « à la place » d'un nom propre. Cette situation est rappelée à plusieurs reprises dans *Feu la cendre* où Derrida écrit qu'il y a « un nom propre au fond du nom commun<sup>19</sup> », qu'un nom propre est « caché » et « intraduisible<sup>20</sup> » dans la phrase ou bien, procédant par la négative, qu'il n'y sans doute « aucun nom propre déterminé<sup>21</sup> » au fond de la phrase. « Il y a là cendre » est ainsi donnée comme un surnom ou bien comme une métonymie de nom.

Cette idée ou cette manière de lire la phrase peut rappeler le travail effectué par Derrida sur les écrits de Francis Ponge. Effectivement, cette manière de masquer un nom au sein d'une phrase,

---

<sup>16</sup> Jacques Derrida, *Feu la cendre*, *op. cit.*, p. 37.

<sup>17</sup> « Il y a là cendre » se lit dans la dédicace du livre *La Dissémination* (*op. cit.*, p. 446), mais aussi dans la version de « La pharmacie de Platon » qui s'y trouve (*op. cit.*, p. 213). Il en sera question dans le troisième chapitre.

<sup>18</sup> Jacques Derrida, *La Dissémination*, *op. cit.*, p. 446.

<sup>19</sup> Jacques Derrida, *Feu la cendre*, *op. cit.*, p. 17.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 35.

de l'y inscrire secrètement, est une pratique du poète qui a intéressé le philosophe dans d'autres textes. Derrida y voit un « double rapport au nom et à la perte du nom : en inscrivant le nom dans la chose même, qu'il s'agisse du poème ou du poème devenu chose ou de la chose devenue poème, en inscrivant le nom dans la chose, d'un côté je perds la signature, mais, d'un autre côté, je monumentalise le nom, je transforme le nom en chose : comme une pierre, comme un monument<sup>22</sup> ». Mais il s'agit là d'un discours sur l'inscription de son propre nom, pas celui de l'autre, et la cendre n'est qu'un reste de monument<sup>23</sup>. Le phénomène littéraire ou le trait d'écriture vient de Ponge, mais ce n'est pas ici son nom qui s'inscrit. Il est peut-être de ces « autres<sup>24</sup> » de la cendre, mais il n'en est pas la figure première.

Si on cherche à identifier – avec toute la violence de ce geste et de son histoire – le nom caché derrière la cendre, de nombreux éléments désignent Paul Celan. D'abord, très simplement, Celan habite l'écriture de Derrida qui revient à lui d'un texte à l'autre avec, en tête de file, *Schibboleth* (1986), *Béliers* (2003) et son *Séminaire La bête et le souverain* donné en 2002-2003 (paru en 2008). Un des « thèmes » ou enjeux de ce premier titre est la « date » chez Celan, mais celle-ci est liée par Derrida à la cendre et *Schibboleth* résonne ainsi aux côtés de *Feu la cendre* : « Risquant l'annulation de ce qu'elle sauve de l'oubli, elle peut toujours devenir la date de rien et de personne, essence sans essence de la cendre dont on ne sait même plus ce qui s'y est un jour, une seule fois, sous un nom propre consumé. Le nom partage cette destinée de cendre avec la date<sup>25</sup>. » Par lectures croisées et connaissant l'importance de la « cendre » dans la poésie de Celan, il serait déjà possible de postuler que c'est lui que rappelle « Il y a là cendre ». On pourrait aussi,

---

<sup>22</sup> Jacques Derrida, « Contresignatures », entretien avec Jean Daive, dans *Points de suspension. Entretiens*, choisis et présentés par Élisabeth Weber, Paris, Éditions Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1992, p. 378.

<sup>23</sup> Jacques Derrida, *Feu la cendre*, *op. cit.*, p. 45.

<sup>24</sup> Jacques Derrida, *La Dissémination*, *op. cit.*, p. 446.

<sup>25</sup> Jacques Derrida, *Schibboleth*, *op. cit.*, p. 66.

de manière encore plus simple, se référer à l'entretien « "Il n'y a pas *le* narcissisme" (autobiographies) » où Derrida, peut-être par inadvertance, peut-être à regret, laisse surgir le nom de Celan à la suite d'une question sur *Feu la cendre* alors que personne n'en avait jusque-là fait mention<sup>26</sup>.

Il est toutefois nécessaire de se pencher plus avant vers l'inscription poétique du nom de Celan dans « Il y a là cendre » et *Feu la cendre*. C'est dans la manière et les détails, dans la scripturalité de l'enfouissement secret du nom que réside l'importance du geste derridien. Ainsi, si on reprend la date celanienne et son traitement dans *Schibboleth* (1986), on s'aperçoit que ce dernier a été écrit entre la publication des deux versions de *Feu la cendre* (1982 et 1987), puisque la conférence que le livre reproduit s'est déroulée à Seattle en octobre 1984. Les similitudes thématiques correspondent donc également à une proximité temporelle.

Cependant, la datation est encore plus révélatrice si on se penche sur la première occurrence de la phrase « Il y a là cendre ». Tout se passe entre les deux versions de « La pharmacie de Platon » où elle se trouve greffée par Derrida. En effet, ce texte est d'abord publié en deux parties dans les numéros 32 et 33 de la revue *Tel Quel* parus à l'hiver et au printemps 1968<sup>27</sup>. Selon une confession à demi-mots de Derrida, préservant le « *Geheimnis des Begegnung*<sup>28</sup> », 1968 serait également l'année de sa rencontre avec Paul Celan. Derrida refuse d'« exhiber » la réelle date de ce premier contact, mais sous-entend qu'ils auraient été présentés par Peter Szondi peu après juillet<sup>29</sup> de cette

---

<sup>26</sup> Jacques Derrida, « "Il n'y a pas *le* narcissisme" (autobiographies) », entretien avec Didier Cahen, dans *Points de suspension*, *op. cit.*, p. 215.

<sup>27</sup> Jacques Derrida, « La pharmacie de Platon », *Tel Quel*, n° 32 et n° 33, hiver et printemps 1968, p. 3-48 et p. 18-59 ; repris dans *La Dissémination*, *op. cit.*, p. 79-213.

<sup>28</sup> Jacques Derrida, *Schibboleth*, *op. cit.*, p. 23.

<sup>29</sup> Choisir juillet comme « date » est peut-être une manière de marquer l'anniversaire de la rencontre de Celan et Heidegger en juillet 1967. Rappelons que l'anniversaire de naissance de Jacques Derrida, de même que celui de Walter Benjamin, est le 15 juillet.

année-là<sup>30</sup>. La première version de « La pharmacie de Platon » a donc été publiée très peu de temps avant ce tête-à-tête. Toutefois, dans l'intervalle qui sépare cette rencontre et la republication de ce texte au sein de *La Dissémination* en 1972, Paul Celan « s'en est allé ». Dans l'intervalle, la déchirure. L'ajout d'« Il y a là cendre » se pose donc comme un hommage rendu à Celan dans un texte que sa mort est venue bouleverser à rebours. Une urne friable, presque invisible dans « la pharmacie », recueille les cendres du disparu. Au sein du « même » texte, la mort marque un avant et un après, laisse une cicatrice dans le corpus et distingue à jamais ses « répétitions<sup>31</sup> ». Les dates de « La pharmacie de Platon » bordent maintenant celle de la disparition de Paul Celan.

Cette manière de tisser les dates, de marquer l'avant et l'après, cette « sortie hors de l'identique dans le même<sup>32</sup> », n'est pas seulement le fruit du hasard. La date est dotée d'une valeur chez Celan que Derrida prend grand soin de respecter. Suivant cette ligne, la version audio de *Feu la cendre* comprend une pièce musicale qui tient, elle aussi, le rôle de marque temporelle secrète. Il s'agit d'une pièce de Karlheinz Stockhausen intitulée *Stimmung*. Elle est chantée par six interprètes qui doivent être « assis en cercle par terre, dans la position du lotus, comme autour d'un feu<sup>33</sup> » et effectuer des variations sur un seul accord, une seule *Stimmung*, qui signifie accord musical, mais, selon Stockhausen lui-même, « aussi bien l'accord d'un piano, la pose d'une voix, l'entente entre des gens, la sérénité de l'âme<sup>34</sup> ». Ces informations sont toutefois tenues sous silence dans le prologue de *Feu la cendre* et omises dans la grande majorité des commentaires de

---

<sup>30</sup> Jacques Derrida, *Schibboleth*, *op. cit.*, p. 36.

<sup>31</sup> Voir, entre autres, Jacques Derrida, « La pharmacie de Platon », *Tel Quel*, n° 33, printemps 1968, p. 59 ; *La Dissémination*, *op. cit.*, p. 213. Jacques Derrida, *Feu la cendre*, *op. cit.*, p. 40 et p. 42.

<sup>32</sup> Jacques Derrida, « Ellipse », dans *L'Écriture et la différence*, *op. cit.*, p. 430.

<sup>33</sup> Guillaume Kosmicki, « Karlheinz Stockhausen », dans *Musiques savantes – de Ligeti à la fin de la guerre froide*, Marseille, Le mot et le reste, 2014, p. 124.

<sup>34</sup> Jonathan Cott, *Conversations avec Stockhausen*, trad. fr. Jacques Drillon, Paris, J.-C. Lattès, coll. « Musiques et musiciens », 1979, p. 181.



l'ouvrage<sup>35</sup>. On ne trouve ce titre, *Stimmung*, seul, en lettres blanches sur une page noire, que caché à l'intérieur du livret du CD-ROM de *Feu la cendre*, comme si tout cela devait être maintenu secret. En une première écoute, on peut penser que ces chants ne représentent que ces « autres voix » appelées, demandées<sup>36</sup>, par Jacques Derrida et Carole Bouquet tout au long du phonotexte de *Feu la cendre*. On comprend toutefois mieux le rôle, l'impact sur le texte, de *Stimmung*, lorsqu'on sait, entre autres choses, que ce morceau, considéré comme précurseur de la musique « spectrale<sup>37</sup> », a été écrit par Stockhausen à l'hiver et au printemps de 1968, mais n'a été présenté, « créé », que le 9 décembre 1968 à Paris<sup>38</sup>. Ainsi, cette fois, c'est bien la rencontre de Derrida et Celan qui se retrouve bordée par les dates de l'œuvre<sup>39</sup>. *Stimmung*<sup>40</sup> est de cette manière posé en tiers entre Derrida et Celan, comme témoin de l'événement du « *Geheimnis des Begegnung* ».

Il n'a jusqu'à maintenant été question que de contexte et d'éléments « paratextuels » (même si l'on sait qu'« *il n'y a pas de hors-texte*<sup>41</sup> »), mais *Feu la cendre* comprend également des allusions à l'œuvre de Celan « au sein même » de son écriture. Deux passages résonnent de façon particulièrement aiguë pour quiconque a l'œuvre de Celan en tête. Dans le premier, inscrit dès la première page du polylogue, une voix demande : « Qui oserait encore se risquer au poème de la

---

<sup>35</sup> Les commentaires francophones de *Feu la cendre* l'omettent, à ma connaissance, toujours. Dans le monde anglophone, certains mentionnent la pièce de Stockhausen, mais ne se penchent pas sur son impact par rapport au texte. Cette différence dans les réceptions s'explique peut-être par l'introduction « Mourning becomes Telepathy » de Ned Lukacher et sa traduction de *Feu la cendre* où « *Stockhausen's hauntingly ethereal Stimmung* » (p. 14) est nommée.

<sup>36</sup> Jacques Derrida, *Feu la cendre*, op. cit., p. 12.

<sup>37</sup> Michaël Levinas, « La musique spectrale et l'ensemble Itinéraire : ce qui fait date, ce qui fait école », dans *Le Dossier de la lettre de l'Académie des beaux-arts* ; [en ligne], URL : [http://www.academie-des-beaux-arts.fr/lettre/minisite\\_lettre74/La\\_musique\\_spectrale%C2%A0et\\_l%E2%80%99ensemble\\_Itin%C3%A9raire%C2%A0\\_ce\\_qui\\_fait\\_date,\\_ce\\_qui\\_fait\\_%C3%A9cole.html](http://www.academie-des-beaux-arts.fr/lettre/minisite_lettre74/La_musique_spectrale%C2%A0et_l%E2%80%99ensemble_Itin%C3%A9raire%C2%A0_ce_qui_fait_date,_ce_qui_fait_%C3%A9cole.html) ; consulté le 15 janvier 2019.

<sup>38</sup> Guillaume Kosmicki, « Karlheinz Stockhausen », dans *Musiques savantes*, op. cit., p. 126.

<sup>39</sup> Notons que l'enregistrement de *Stimmung* choisi pour *Feu la cendre* est celui de la maison de disque Hyperion. Cette performance dirigée par Gregory Rose a eu lieu en décembre 1983. La pièce s'inscrit maintenant entre les deux versions de *Feu la cendre*, l'avant et l'après de sa mise en voix. De nouveau, entrelacements des dates.

<sup>40</sup> Ou peut-être encore est-ce une manière de convoquer la mémoire de Heidegger pour qui la « *Stimmung* » est un concept clé. Voir à ce sujet Frances Dyson, *Sounding New Media: Immersion and Embodiment in the Arts and Culture*, Berkeley, University of California Press, 2009, p. 11-12.

<sup>41</sup> Jacques Derrida, *De la grammatologie*, op. cit., p. 220. C'est Jacques Derrida qui souligne.

cendre<sup>42</sup> ? » Une autre voix du texte, beaucoup plus loin, répond en quelque sorte à cette question, ou du moins il est possible de lire de la sorte cette entrée de dialogue : « Tu disais tout à l’heure qu’il ne pouvait pas y avoir de phrase d’“aujourd’hui” pour ce mot de cendre. Si, il n’y en a qu’une peut-être dont la publication soit digne, elle dirait le brûle-tout, autrement dit holocauste et le four crématoire, en allemand dans toutes les langues juives du monde<sup>43</sup>. »

Ces passages peuvent rappeler Celan puisque celui-ci écrit contre la sentence d’Adorno selon laquelle « Écrire un poème après Auschwitz est barbare<sup>44</sup> ». Les deux hommes incarnent en quelque sorte les deux pans de la question de l’art après la Shoah, sa légitimité et ses enjeux. L’histoire retient aussi que Celan aurait souhaité rencontrer Adorno pour discuter de la question ; Peter Szondi aurait encore une fois organisé une rencontre, mais cet entretien n’eut finalement jamais lieu<sup>45</sup>. Il n’y a donc pas eu d’explication au sujet de ce différend entre eux. C’est cette opposition célèbre qui est sous-entendue par Derrida dans *Feu la cendre* lorsqu’il écrit : « Tu disais tout à l’heure qu’il ne pouvait pas y avoir de phrase d’“aujourd’hui” pour ce mot de cendre<sup>46</sup>. » Ce « Tu » pourrait, entre autres, désigner Adorno, s’adresser à lui. Par ricochet, un lecteur attentif comprend qu’il est question de Celan et qu’il est celui chez qui on doit chercher le « poème de la cendre ».

Si on s’aventure plus loin dans la lecture, il est possible d’avancer que le poème particulier ou la phrase de la cendre dissimulée entre les lignes de *Feu la cendre* serait le « *Aschenglorie* » de Celan. La cendre est une figure très importante dans la poésie de Celan et il pourrait en vérité s’agir

---

<sup>42</sup> Jacques Derrida, *Feu la cendre*, *op. cit.*, p. 15.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>44</sup> Theodor W. Adorno, *Prismes. Critique de la culture et de la société* [1955], trad. fr. Geneviève Rochlitz et Rainer Rochlitz, Paris, Payot, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 2003, p. 26.

<sup>45</sup> Michel Bousseyroux, « Quelle poésie après Auschwitz ? Paul Celan : l’expérience du vrai trou », *L’en-je lacanien*, n° 14, janvier 2010, p. 60.

<sup>46</sup> Jacques Derrida, *Feu la cendre*, *op. cit.*, p. 41.

de plusieurs poèmes différents. Toutefois, Derrida a souvent lu et commenté « *Aschenglorie* », ce qui permet de croire qu'il s'y réfère encore une fois ici. Il le fait rapidement dans *Schibboleth*, puis tout au long de son texte « Poétique et politique du témoignage », lui-même inspiré d'un « séminaire qui dura trois ans sur le témoignage<sup>47</sup> » où le poème de Celan occupait une place privilégiée. On peut ajouter à cela que la lecture du poème et de la cendre déployée dans « Poétique et politique du témoignage » ne peut pas ne pas rappeler les enjeux développés dans *Feu la cendre*. Derrida y écrit que « [l]a cendre, c'est aussi le nom de ce qui annihile ou menace de détruire jusqu'à la possibilité de témoigner de l'anéantissement même. C'est la figure de l'anéantissement sans reste, sans mémoire, sans archive lisible ou déchiffrable<sup>48</sup>. » Un peu plus loin, réemployant le leitmotiv thème de *Feu la cendre* en le variant à peine, il poursuit : « Il y a là des cendres, mais elles sont de gloire. Ou encore, il y a la gloire, la lumière, le feu, *mais* déjà en cendres<sup>49</sup>. »

De plus, les derniers vers d'« *Aschenglorie* », qu'André du Bouchet traduit par « Nul/ ne témoigne/ pour le témoin<sup>50</sup> », évoquent cet enjeu du relais de témoignage qu'explore aussi *Feu la cendre*. Puisque la cendre est ce qui peut ou a même déjà disparu complètement, sans trace ni reste, ce qui ne peut être touché, vu ou prouvé, comment la transmettre, comment en garder la mémoire ? On ne peut qu'en témoigner. On témoigne à partir de soi, à partir de son expérience personnelle et nul autre ne pourra le faire « à la place » d'un autre. Le témoignage n'aura jamais valeur de « preuve<sup>51</sup> », il pourra toujours ne pas être reçu par ses destinataires, mais il faut témoigner. C'est ce que fait Celan avec sa poésie, il témoigne (peut-être, rien ne peut ni ne doit être assuré ici) de la

---

<sup>47</sup> Jacques Derrida, « Poétique et politique du témoignage », *Cahier de L'Herne Derrida*, op. cit., p. 521.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 523.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 536. L'italique est de l'auteur ; je souligne.

<sup>50</sup> Paul Celan, « *Aschenglorie* », dans *Strette*, trad. fr. André du Bouchet, Paris, Mercure de France, 1971, p. 51.

<sup>51</sup> Jacques Derrida, « Poétique et politique du témoignage », *Cahier de L'Herne Derrida*, op. cit., p. 528.

Shoah contre « la pire des violences<sup>52</sup> », la pulsion « anarchivique<sup>53</sup> » qui souhaite détruire jusqu'à la trace de la destruction qu'elle opère, qui souhaite incinérer, « avec le nom et la mémoire<sup>54</sup> », jusqu'à la possibilité du témoignage. Mais Celan ne peut rendre compte de l'ensemble de l'horreur de l'Holocauste, il ne peut prendre la parole des milliers et milliers de personnes assassinées qui ne pourront plus jamais la prendre. En rappelant que « Nul/ ne témoigne/ pour le témoin », « *Aschenglorie* » ouvre donc un espace « virtuel » pour recueillir l'impossible témoignage de tous ces autres disparus. Le poème fonctionne ainsi comme le cénotaphe décrit dans le premier chapitre : il maintient un lieu vide destiné à l'accueil de ce qui ne viendra jamais, au souvenir impossible de ce dont il ne reste rien que cette trace *survivante* même.

Dans cette dynamique du témoignage, Derrida ne peut vraiment témoigner « en son nom » de l'Holocauste. « Nul/ ne témoigne/ pour le témoin ». Cependant, il peut « passer le témoin » de Celan comme dans une course à relais, il peut faire « passer le mot » de la cendre et rappeler l'absence d'« existences en nombre innombrable<sup>55</sup> », ce silence qui hante l'humanité. Au sein de cette poétique où un texte peut se donner comme l'« urne » contenant la cendre illisible de milliers d'autres, la répétition, encore une fois, se destine à la sauvegarde d'un rien qui finira par se perdre, mais dont chacun est responsable « *d'ici là* ». On peut ajouter que la « cendre », comme le poème décrit par Celan dans son discours du « Méridien », parle, témoigne « par elle-même<sup>56</sup> ». La cendre serait ainsi « porteuse de témoignage<sup>57</sup> » ou un « lieu de témoignage sans vérité à vérifier<sup>58</sup> ».

---

<sup>52</sup> À propos de la « pire des violences », voir Jacques Derrida, « Violence et Métaphysique. Essai sur la pensée d'Emmanuel Levinas », dans *L'Écriture et la différence*, *op. cit.*, p. 172. Ou encore le séminaire sur « Le parjure et le pardon » qui est à paraître : voir aussi Ginette Michaud, *La Vérité à l'épreuve du pardon. Une lecture du séminaire « Le parjure et le pardon » de Jacques Derrida*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, coll. « Humanités à venir », 2018, p. 86 sq.

<sup>53</sup> Jacques Derrida, *Mal d'Archive*, *op. cit.*, p. 25.

<sup>54</sup> Jacques Derrida, « Poétique et politique du témoignage », *Cahier de L'Herne Derrida*, *op. cit.*, p. 523.

<sup>55</sup> *Ibid.*

<sup>56</sup> Paul Celan, « Le Méridien », dans *Le Méridien & Autres Proses*, *op. cit.*, p. 74.

<sup>57</sup> Joana Masó, « Cendres et dessin : la représentation en ruine chez Jacques Derrida », *Protée*, art. cité, p. 90.

<sup>58</sup> *Ibid.*

En reprenant secrètement « *Aschenglorie* » sous l’aile de son texte, Derrida relance donc la mémoire des victimes de l’Holocauste vers l’avenir. Parmi eux, ne serait-ce que métonymiquement, Paul Celan lui-même occupe une place privilégiée – ce qui me ramène à l’inscription du nom de Celan, lisible-illisible, dans la sentence « Il y a là cendre ». Les différents « indices » de Celan abordés dans les pages qui précèdent ne sont en vérité que des préambules par rapport à cette question du nom, ou des noms, « dans » la phrase. Leur rappel ne visait qu’à faciliter la compréhension du fait que plusieurs considèrent qu’« Il y a là cendre » ne peut pas « ne pas réinscrire le nom de Celan<sup>59</sup> ».

En effet, Alexis Nouss le fait remarquer, les lettres du nom de Celan « sont parsemées dans “il y a là cendre”<sup>60</sup> ». Grâce à une simple permutation, il est possible de lire le nom crypté au sein de la phrase. Il s’y retrouve à la fois lisible et illisible, préservé et détruit, sauvé et perdu, comme à l’abri, non pas ici mais là, seulement pour les initiés, ceux qui veulent bien croire l’y lire. C’est ainsi que la cendre, gardant et perdant la trace d’« une personne disparue<sup>61</sup> », porte parfois dans *Feu la cendre* un « C » majuscule qui rappelle l’initiale du poète<sup>62</sup>. Les lettres du nom de Celan ne sont pas masquées ; comme des lettres volées, elles sont posées à la vue de tous, « *Il y a du secret*. Mais il ne se dissimule pas<sup>63</sup>. » Ce geste d’écriture de Derrida s’appuie également sur d’autres éléments. Il faut savoir que « Celan », dès le départ, est le fruit d’une permutation, une anagramme. Le « véritable » nom de Celan est Ancel. La torsion infligée au nom propre pour le réinscrire n’est donc que souvenir de sa métamorphose « initiale ». De plus, ce type d’écriture par permutation est

---

<sup>59</sup> Ginette Michaud, *Juste le poème, peut-être (Derrida, Celan)*, Montréal, Le Temps volé, coll. « de l’essart », 2009, p. 32 ; rééd., *Derrida, Celan. Juste le poème, peut-être*, Paris, Hermann, coll. « Le Bel Aujourd’hui », 2017, p. 27.

<sup>60</sup> Alexis Nouss, « *Wundgelesenes* », *Études françaises*, art. cité, p. 223. Je souligne.

<sup>61</sup> Jacques Derrida, *Feu la cendre*, *op. cit.*, p. 17.

<sup>62</sup> *Ibid.*

<sup>63</sup> Jacques Derrida, *Passions*, *op. cit.*, p. 60.

un procédé fréquent tant dans la pratique de Celan<sup>64</sup> que de Derrida<sup>65</sup>. Reprendre la « technique » de l'anagramme n'est qu'une manière de répéter les gestes – et donc une certaine conception du texte – qu'ils partagent. « Il y a là cendre » serait ainsi bel et bien une dédicace destinée de manière cryptée à Paul Celan et c'est comme telle que Derrida l'aurait d'abord écrite en « décembre 1971<sup>66</sup> ».

Cependant, la phrase n'encrypterait pas qu'un seul nom propre. En effet, j'avancerai l'hypothèse, à la suite de Winibert Segers<sup>67</sup>, qu'un « événement de lecture » se produit entre la publication de *La Dissémination* et l'écriture de *Feu la cendre*<sup>68</sup>. Dans ce laps de « près de dix ans<sup>69</sup> », Derrida relit « sa » phrase pour découvrir que s'y cache aussi « le surnom du *soi-disant* signataire<sup>70</sup> », c'est-à-dire son propre « surnom », son nom secret, « Élie ». C'est que ce nom, Derrida apprend qu'il le porte dans l'intervalle qui sépare la publication des deux titres. Il s'agit d'un nom qui n'a jamais été « écrit à l'état civil<sup>71</sup> » et qui lui a été secrètement donné par ses parents qui, dans une période d'intense antisémitisme, ne souhaitait pas que ce nom juif devienne un stigmate pour « Jackie ». Le moment exact où Derrida apprend l'existence de ce prénom secret n'a

---

<sup>64</sup> Michael G. Levine, « Spectral Gatherings: Derrida, Celan, and the Covenant of the Word », *Diacritics*, vol. 38, n° 1-2, printemps-été 2008, p. 84.

<sup>65</sup> Moshé Idel, « Jacques Derrida et les sources kabbalistiques », dans *Judéités. Questions pour Jacques Derrida*, Joseph Cohen et Raphaël Zagury-Orly (dir.), Paris, Éditions Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2003, p. 147.

<sup>66</sup> Jacques Derrida, *La Dissémination*, *op. cit.*, p. 446.

<sup>67</sup> Winibert Segers, « Incinérer/traduire », dans *Apparitions de l'auteur. Études interdisciplinaires du concept d'auteur*, Cécile Hayez et Michel Lisse (dir.), Berne, Peter Lang, 2005, p. 211.

<sup>68</sup> Ce type d' « événement de lecture » représente peut-être le plus grand souhait de l'écriture derridienne. Il le confie dans son *Séminaire La bête et le souverain* : « Comme toujours, toujours, quand je parle ou quand j'écris, ou faisant l'un et l'autre, quand j'enseigne, comme toujours, toujours, à chaque pas, à chaque mot je sens ou je pressens, au futur antérieur, la figure imprenablement spectrale d'un événement qui pourrait après coup, se prêtant à la réinterprétation, remettre en scène, une scène encore invisible et imprévisible pour quiconque, remettre en scène, donc, de fond en comble, tout ce qui m'aura été – dicté, soufflé, j'entends par là plus ou moins consciemment, ou télépathiquement, ou somnambulatoirement, du dedans de moi intimé ou de très loin dehors enjoint. » (Jacques Derrida, *Séminaire La bête et le souverain. Volume II (2002-2003)*, Michel Lisse, Marie-Louise Mallet et Ginette Michaud (éds.), Paris, Éditions Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2010, p. 248. C'est Jacques Derrida qui souligne.)

<sup>69</sup> Jacques Derrida, *Feu la cendre*, *op. cit.*, p. 17.

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 19. Je souligne.

<sup>71</sup> Jacques Derrida, « Circonfession », dans *Derrida*, *op. cit.*, p. 88.

pas été révélé, mais il confie avoir entrepris d'écrire un « carnet d'Élie » à partir de 1976<sup>72</sup>. Ce carnet n'a jamais été publié, mais la date du commencement de son écriture permet de croire qu'au moment où Derrida écrit pour la première fois « Il y a là cendre », il ignore qu'il se nomme lui-même « Élie ». La phrase aurait donc « échappé au calcul » de Derrida et, selon une poéticité toute celanienne, dépassé les intentions de son auteur pour en faire son « autre », son « Tu<sup>73</sup> », son destinataire en quelque sorte. La fascination de Derrida pour cette sentence « Il y a là cendre » s'explique mieux dans la perspective de cet événement qui est venu unir son nom à celui de Celan.

Derrida aurait ainsi, il le laisse deviner à mi-parcours de *Feu la cendre*, découvert *a posteriori*, quelque part entre 1976 et 1982, « de l'inconnu ou de l'inconscient<sup>74</sup> » dans sa phrase en prononçant « Il y a » « avec un accent anglais<sup>75</sup> », ce qui laisse entendre « Ilia », une des versions anglaises du nom d'Élie<sup>76</sup>. Ce détour par l'anglais pour traiter de ce prénom caché peut surprendre, mais il semble, étrangement, incontournable chez Derrida pour qui « Élie » et la langue anglaise sont liés. C'est le cas tant dans *Ulysse gramophone*<sup>77</sup> (puisqu'il est aussi question de Joyce), dans « Circonfession » où il écrit qu'il porte sans le porter « le nom du prophète Élie, Elijah en anglais<sup>78</sup> » ou que dans *La Carte postale* avec ce clochard anglais que Derrida surnomme « Élie<sup>79</sup> ».

En considérant cet autre nom propre caché dans « Il y a là cendre », certains passages de *Feu la cendre* s'éclairent d'un jour nouveau. Dès l'ouverture du texte – « Et près de la fin, au bas

---

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 81.

<sup>73</sup> « Nous sommes, aussi en tant que leur Je, le premier Tu de nos poèmes ». (Paul Celan, « Le Méridien », dans *Le Méridien & Autres Proses*, *op. cit.*, p. 111.)

<sup>74</sup> Jacques Derrida, *Feu la cendre*, *op. cit.*, p. 35.

<sup>75</sup> *Ibid.*

<sup>76</sup> Winibert Segers, « Incinérer/traduire », dans *Apparitions de l'auteur*, *op. cit.*, p. 211.

<sup>77</sup> Jacques Derrida, *Ulysse gramophone*, suivi de *Deux Mots pour Joyce*, Paris, Éditions Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1987, p. 104.

<sup>78</sup> Jacques Derrida, « Circonfession », dans *Derrida*, *op. cit.*, p. 88.

<sup>79</sup> La syntaxe du texte est plus retorse. Derrida écrit : « je me le suis surnommé Élie ». L'appropriation sous-entendue pointe également dans sa propre direction. (Jacques Derrida, « Envois », dans *La Carte postale*, *op. cit.*, p. 20.)

de la dernière page, c'est comme si tu signalais de ces mots : "Il y a là cendre"<sup>80</sup> » –, Derrida associe le leitmotiv de *Feu la cendre* à une signature, la sienne. Élie est, depuis le tout début, secrètement lu dans la dédicace de *La Dissémination*. Un peu plus loin, autre exemple : la phrase « Il y a lieu de ceci, un nom propre<sup>81</sup> » est à lire en un sens très littéral, « Il y a » est effectivement le « lieu » d'un nom propre, celui de Derrida lui-même. Ou encore, lorsque Derrida écrit à propos de l'« autonomie » de la phrase que son signataire ne « lisait même pas » : « Ces mots qui sortent de votre bouche et vont se perdre sans reconnaissance<sup>82</sup> » formaient, s'il avait su l'entendre, son propre nom. De la même manière, il faut savoir entendre dans la formule « Il y a là du secret<sup>83</sup> », qui revient à maintes reprises dans l'œuvre de Derrida, ce prénom s'y trouvant imbriqué, tout comme se rappeler la cendre qui s'y efface, qui se perd dans le secret, s'y scelle.

En somme, la phrase « Il y a là cendre » doit être conçue comme une « légende<sup>84</sup> », le texte d'une devise, qui « entoure d'amitié<sup>85</sup> » les noms de Derrida et de Celan en les liant et qui se donne, métonymiquement et d'un seul trait, pour eux deux. Ce stratagème cryptique du deuil incorpore<sup>86</sup> les noms l'un à l'autre dans un effacement secret devenant alliance. Mais si les noms sont soudés dans la phrase, ils ne sont plus *portés* que par le survivant, par Derrida : « *Die Welt ist fort, ich muss dich tragen* (le monde s'en est allé, je dois te porter)<sup>87</sup> ». « Il y a là cendre » est ainsi un hommage, une dédicace, à Celan, mais également un legs, un héritage à conserver que Derrida se

---

<sup>80</sup> Jacques Derrida, *Feu la cendre*, *op. cit.*, p. 15.

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>83</sup> Jacques Derrida, *Passions*, *op. cit.*, p. 56. Voir aussi Jacques Derrida, *Donner la mort*, *op. cit.*, p. 163.

<sup>84</sup> Jacques Derrida, *Feu la cendre*, *op. cit.*, p. 17, p. 19, p. 23, p. 35, p. 41 et p. 53.

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>86</sup> À propos de l'incorporation, voir Jacques Derrida, « Fors – les mots anglés de Nicolas Abraham et Maria Torok », préface à Nicolas Abraham et Maria Torok, *Cryptonymie – Le verbier de l'Homme aux loups*, Paris, Aubier Flammarion, coll. « Champs », 1976, p. 16-18. Ou encore Jacques Derrida, *Mémoires – Pour Paul de Man*, Paris, Éditions Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1988, p. 43.

<sup>87</sup> Paul Celan, « *Grosse, Glühende Wölbung* », dans *Atemwende*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1967, p. 93.



donne à lui-même en nous prenant, lecteurs, à témoin. Il s'agit d'un mot destiné à l'ami dans sa mort, à l'ami qui ne survit maintenant plus qu'en soi.

Cette écriture « *à la mort*<sup>88</sup> » d'un proche est, à son grand regret, une tâche à laquelle s'est plusieurs fois plié Derrida<sup>89</sup>, qui considère l'exercice comme périlleux parce qu'il requiert un équilibre impossible entre la proximité et la distance, l'imitation et l'invention. À l'occasion de la mort de Roland Barthes, Derrida écrit : « dans la situation où j'écris depuis sa mort, un certain mimétisme est à la fois le devoir (le prendre en soi, s'identifier à lui pour lui laisser la parole en soi, le rendre présent et le représenter dans la fidélité) et la pire des tentations, la plus indécente, la plus meurtrière<sup>90</sup> ». Je me pencherai donc maintenant sur ce « mimétisme » posthume afin de rendre compte de l'influence de Celan sur la part philosophique de la cendre derridienne. Je tenterai donc de lire *Feu la cendre* et ses propositions, non plus comme des indices de la hantise de Celan mais de manière à souligner les points de contact avec la pensée et la poésie de ce dernier.

## ***2. La cendre et la poétique celanienne***

Si, comme je l'ai suggéré, *Feu la cendre* et, plus encore, « Il y a là cendre » sont bel et bien des salutations posthumes à l'ami disparu, le « mimétisme » de Derrida réside, entre autres, dans cette correspondance entre « son » quasi-concept de la cendre et le poème pensé et travaillé par Paul Celan. Plusieurs liens peuvent en effet être tracés entre la cendre telle qu'elle est abordée dans *Feu la cendre* et la poétique celanienne. Ou plutôt, il semblerait que Derrida configure sa pensée de la cendre en conformité avec sa propre lecture des textes de Celan. Tout se passe comme si le philosophe avait condensé les plus vastes pans de son interprétation de la poésie de Celan en une

---

<sup>88</sup> Jacques Derrida, « Les morts de Roland Barthes » [1981], dans *Chaque fois unique, la fin du monde*, *op. cit.*, p. 77.

<sup>89</sup> En témoigne le recueil de textes « de deuil » qu'est *Chaque fois unique, la fin du monde* sous la direction de Pascale-Anne Brault et Michael Naas.

<sup>90</sup> Jacques Derrida, « Les morts de Roland Barthes », dans *Chaque fois unique, la fin du monde*, *op. cit.*, p. 64.

seule « figure ». En un double mouvement, Derrida fait à la fois de « *La cendre* » une réécriture du nom de Celan et un nouveau nom, métonymique, de sa poétique. Ainsi, la « cendre » derridienne est lue à travers *Feu la cendre* selon une réflexion qui s'apparente à celle déployée dans *Schibboleth* qui, elle-même, fait écho au discours du « Méridien » lu par le poète à Darmstadt en octobre 1960. Pour être plus précis, Derrida reprend avec le quasi-concept de la cendre les idées d'incertitude du sens, de témoignage et d'adresse à l'« Autre<sup>91</sup> » que Celan aborde dans sa poésie. C'est à partir de ses aspects que je tenterai maintenant de lire ce qui lie la cendre derridienne et la poétique celanienne.

D'abord, l'injonction à conserver une certaine indétermination ou incertitude quant au « sens » – un sens qui serait plein, complet, propre et unique – est partagée par Derrida comme par Celan. Ce qu'on pourrait appeler la « passion du non-savoir<sup>92</sup> » chez l'un correspond à l'« obscurité [...] en faveur d'une rencontre à venir<sup>93</sup> » chez l'autre. Il s'agit dans les deux cas de « suspendre l'ordre et l'autorité d'un savoir assuré, justement, assuré de lui-même, déterminé et déterminant<sup>94</sup> ». La cendre et le poème ne sont pas et ne sauraient être élucidables. Ils ne le sont pas même pour leurs propres auteurs. Ainsi, Celan énonce : « Le poème est seul. Il est seul et en chemin. Celui qui l'écrit lui est simplement donné pour la route<sup>95</sup>. » L'auteur ne peut prétendre « épuiser le décryptage<sup>96</sup> » du poème et ce dernier demeurera « sans père<sup>97</sup> », peu importe les diverses tentatives d'appropriation qui pourraient être lancées à son encontre. Dans le même esprit, Derrida rappelle dans *Feu la cendre* – se distançant de lui-même par l'intermédiaire d'une voix ne

---

<sup>91</sup> Paul Celan, « Le Méridien », dans *Le Méridien & Autres Proses*, *op. cit.*, p. 76.

<sup>92</sup> Jacques Derrida, *Feu la cendre*, *op. cit.*, p. 59.

<sup>93</sup> Paul Celan, « Le Méridien », dans *Le Méridien & Autres Proses*, *op. cit.*, p. 72.

<sup>94</sup> Jacques Derrida, *Séminaire La bête et le souverain. Volume 1 (2001-2002)*, Michel Lisse, Marie-Louise Mallet et Ginette Michaud (éds.), Paris, Éditions Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2008, p. 374.

<sup>95</sup> Paul Celan, « Le Méridien », dans *Le Méridien & Autres Proses*, *op. cit.*, p. 76.

<sup>96</sup> Jacques Derrida, *Schibboleth*, *op. cit.*, p. 60.

<sup>97</sup> Jacques Derrida, « La pharmacie de Platon », dans *La Dissémination*, *op. cit.*, p. 95.

se donnant pas comme la sienne – qu’« il répondra ce qu’il voudra, la phrase a beau paraître dans un livre portant sa signature, elle ne lui appartient pas, il avoue l’avoir lue avant de l’écrire<sup>98</sup> ». Dans les deux cas, une certaine autonomie est conférée à l’écriture qui se sépare de son auteur pour devenir « *subjectum*<sup>99</sup> » quasi souverain, destiné à une survie errante bien au-delà des intentions qui auraient pu être à son origine.

Cette conception de la cendre et du poème comme incertains et indéterminables relève à la fois d’une certaine vision de la « nature » de la scripturalité, de ses rouages réels, mais également d’une façon de concevoir la responsabilité du lecteur, de l’interprète. De cette manière, Derrida, à la suite de Celan, affirme qu’on ne peut pas saisir le « véritable » sens de quoi que ce soit puisqu’il n’en existe pas. Il y a de la signification, mais jamais nous nous retrouvons en « présence » d’« un » sens pur. Mais plus important encore, et c’est là qu’il y a injonction, il ne faut pas chercher à outrepasser l’équivoque du texte et lui imposer une signification<sup>100</sup>. Il en résulte donc une « ferme décision de laisser l’indécidable indécidé<sup>101</sup> ». Dans son essai *Le Devenir-juif du poème*, Danielle Cohen-Levinas commente cette position de Celan et de Derrida en ces termes : « Déconstruire signifie ici différer le sens, sans pour autant innocenter ou neutraliser la somme des significations sédimentées au fil du temps. Plutôt que dévoiler, [il s’agit d’]excaver le texte<sup>102</sup> ». Elle rappelle également que cette vision de l’interprétation est historiquement « opposée » à la tradition herméneutique. Ainsi, elle écrit : « Celan oppose une “contre-parole” (*Gegenwort*) au mal

---

<sup>98</sup> Jacques Derrida, *Feu la cendre*, *op. cit.*, p. 25.

<sup>99</sup> Jacques Derrida, *Béliers*, *op. cit.*, p. 39.

<sup>100</sup> Cette injonction de Derrida est parfois mal reçue et constitue un des points les plus souvent soulevés par ses détracteurs. Ceux-ci y voient une condamnation de toute tentative de lecture, voire un « déni de l’interprétation » et un relativisme stérile. (Voir Denis Thouard, *Pourquoi ce poète ? Le Celan des philosophes*, Paris, Seuil, coll. « L’ordre philosophique », 2016, p. 93.) Il faut plutôt comprendre cette injonction de Derrida comme une mise en garde, le rappel de la nécessité d’une certaine « réserve » dans l’interprétation. Ne pas chercher à clore une lecture ne signifie pas ne pas lire.

<sup>101</sup> Jacques Derrida, *Béliers*, *op. cit.*, p. 36.

<sup>102</sup> Danielle Cohen-Levinas, *Le Devenir-juif du poème. Double envoi : Celan et Derrida*, Montréal, Les Presses de l’Université de Montréal, coll. « Humanités à venir », 2015, p. 55.

herméneutique qui consiste à élucider le poème, à appeler de ses vœux une éclaircie sémantique caractérisée par le déni de la date – tâche à laquelle se seront voués Heidegger et, après lui, Gadamer<sup>103</sup>. » Il y aurait donc une distinction marquée entre les deux manières d’aborder le texte, l’« herméneutique » et la déconstruction, qui délimitent différemment l’étendue de leur pouvoir et volonté d’action.

Cependant, la préservation du secret à laquelle croient et œuvrent Celan et Derrida ne se limite pas à une perspective universitaire ou à une querelle d’érudits. C’est, au contraire, quelque chose d’intimement et gravement lié au réel et à l’histoire. En effet, la poésie, et par le fait même la poétique, de Celan est indissociable de son expérience de la Shoah. Il est l’auteur de la phrase qui saurait dire « le brûle-tout, autrement dit holocauste et le four crématoire, en allemand dans toutes les langues juives du monde<sup>104</sup> ». Selon Alexis Nouss, son travail du secret doit être considéré de concert avec cette expérience : « Le texte de Celan, lui aussi, se donne dans l’abandon du voilement (la Shoah est indicible) comme du dévoilement (la Shoah est dicible) puisqu’il dit l’indicibilité<sup>105</sup>. » Tendue entre la pudeur et le devoir de témoigner, Celan écrit de manière cryptique pour ne pas objectiver l’Holocauste de telle sorte qu’il en deviendrait un événement « comme les autres » que la raison pourrait croire comprendre. Le secret transmet par bribes, en laissant des blancs ouverts, et permet virtuellement le passage de ce qui restera à jamais intransmissible, les cendres. Le secret est une urne.

Du côté de Derrida, secret et Shoah sont tout aussi étroitement liés. Comme Celan, Derrida aborde la question de l’Holocauste en évitant « toute représentation objective » pour plutôt laisser avec cette « cendre auto-destructrice » « un espace d’écoute pour la voix des disparus, la tonalité

---

<sup>103</sup> Danielle Cohen-Levinas, *Le Devenir-juif du poème*, op. cit., p. 54.

<sup>104</sup> Jacques Derrida, *Feu la cendre*, op. cit., p. 41.

<sup>105</sup> Alexis Nouss, « *Wundgelesenes* », *Études françaises*, art. cité, p. 229.

de l'autre »<sup>106</sup>. Derrida est donc très près de Celan sur ce point. À cette différence près qu'il approfondit peut-être davantage sa réflexion sur les intrications de ces deux aspects que le poète. De cette manière, le philosophe dont « l'Holocauste et l'incinération courent sous le couvert de tous les textes<sup>107</sup> » parvient, je cite ici David Michael Kleinberg-Levin, à

rendre visible les terribles connections entre, d'un côté, le discours occidental de la métaphysique, un discours qui en est un de hiérarchie, d'essence, de monisme, centralisme et dualisme, mais également un discours d'humanisme et de Lumière, et, de l'autre côté, l'histoire des nationalismes et des racismes, des États formés à l'image des fascismes, totalitarismes et autoritarismes<sup>108</sup>.

La forme même du discours philosophique européen et son désir de « vérité révélée » serait intriquée dans la folie du nazisme. Le totalitarisme et sa soif de contrôle reposerait sur un pouvoir pensé comme étant « souverain, permanent, univoque et central dans sa domination du champ de l'interprétation<sup>109</sup> », à la manière des discours philosophiques traditionnels. Le travail du secret dans l'écriture constituerait une résistance à cette manière de faire et la déconstruction viserait à rompre ces dangereux « habitus » de pensée. Kleinberg-Levin a une sombre formule pour résumer cette prise de position : « [Derrida] écrit de manière à faire reconnaître à ses lecteurs la nécessité d'un éternel report, d'un infini renvoi d'une signification finale, d'une solution finale<sup>110</sup>. »

Les écritures « difficiles » ou cryptées de Celan et Derrida constituent par conséquent des actes de résistance contre la violence « rationaliste » à laquelle l'Holocauste aurait pris source. Le secret et sa préservation respectueuse s'inscrivent au sein d'une exigence contradictoire, d'un *double bind* : on ne saurait taire la Shoah, il faut absolument en témoigner, mais on ne peut procéder

---

<sup>106</sup> Amanda F. Grzyb, *Jacques Derrida and the Holocaust*, op. cit., p. 45. Ma traduction.

<sup>107</sup> Jacques Derrida, « Canons and Metonymies: An Interview with Jacques Derrida » [1988], trad. angl. Richard Rand, dans *Logomachia: The Conflict of the Faculties*, Richard Rand (dir.), Lincoln, University of Nebraska Press, 1992, p. 197. Ma traduction.

<sup>108</sup> David Michael Kleinberg-Levin, « Cinders, Traces, Shadows on the Page: The Holocaust in Derrida's Writing », *International Philosophical Quarterly*, vol. 43, n° 3, septembre 2003, p. 2 ; [en ligne], URL : [http://www.academia.edu/10435439/Cinders\\_Traces\\_Shadows\\_on\\_the\\_Page\\_The\\_Holocaust\\_in\\_Derridas\\_Writing](http://www.academia.edu/10435439/Cinders_Traces_Shadows_on_the_Page_The_Holocaust_in_Derridas_Writing) ; consulté le 15 janvier 2019. Ma traduction.

<sup>109</sup> *Ibid.*, p. 19. Ma traduction.

<sup>110</sup> *Ibid.*, p. 13. Ma traduction.

par représentation « claire », objectivation « pure » et raisonnements « limpides » puisque ces « manières de faire » sont elles-mêmes, en quelque sorte, parties prenantes du phénomène historique de l'Holocauste. Pour Celan et Derrida à sa suite, la responsabilité du témoin exige une certaine discrétion et passe par une manière particulière de témoigner.

C'est à cette poétique celanienne, qu'il reprend à son compte, que s'intéresse Derrida dans *Schibboleth*. On peut s'y pencher pour mieux comprendre les apories du témoignage et, dans un second temps, de la cendre. Derrida condense dans cette lecture le témoignage secret dans la figure de la « date » : « La date est un témoin<sup>111</sup> ». Il choisit cette notion parce que plusieurs poèmes de Celan sont datés ou contiennent des dates, mais aussi parce que la date fonctionne selon une structure singulière. En effet, une date peut être donnée pour un événement réel, elle peut en devenir le synonyme ou la métonymie. De plus, dans l'écoulement du temps, chaque date, chaque instant est unique et non répétable. Ainsi, on peut rappeler l'événement en ne mentionnant que sa date. Les exemples sont innombrables, mais on peut penser ici aux « 20 janvier » ou au « 13 février » dont il est question dans *Schibboleth*<sup>112</sup>.

En effet, la structure de la date est telle qu'elle peut commémorer un fait défini, mais elle sera toujours aussi l'hôte d'autres incidents (il s'est déroulé d'autres choses dans cette échelle temporelle particulière) et, surtout, puisqu'un calendrier est un anneau tournant sur lui-même et se répétant, plusieurs plages de temps se partagent une date, le nom d'une date (Pierre Delain rappelle que le 13 février est une « date multiple où, entre autres, Léon Blum a été agressé (1936), Hitler est rentré à Vienne (1938), la Catalogne est tombée (1939), Franco et Pétain se sont rencontrés à

---

<sup>111</sup> Jacques Derrida, *Schibboleth*, *op. cit.*, p. 60.

<sup>112</sup> Voir aussi Jacques Derrida et Jürgen Habermas, *Le « concept » du 11 septembre. Dialogues à New York (octobre-décembre 2001) avec Giovanna Borradori*, trad. fr. Christian Bouchindhomme et Sylvette Gleize, Paris, Éditions Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2004.

Montpellier (1941), les morts de Charonne ont été enterrés (1962)<sup>113</sup> ». La date d'un événement comprend donc toujours déjà de l'autre en elle-même<sup>114</sup>.

Ainsi, le témoignage par l'entremise d'une simple date a la triple vertu de préserver le secret (« on peut très bien la bénir sans tout savoir de ce pour quoi et de ceux pour qui elle témoigne<sup>115</sup> »), de laisser place à de l'inconnu, du disparu, de l'irréremédiablement passé (elle « peut toujours devenir la date de rien et de personne, essence sans essence de la cendre dont on ne sait même plus ce qui s'y est un jour, une seule fois, sous un nom propre consumé<sup>116</sup> ») et, enfin, de s'ouvrir à l'autre et à l'avenir, de se donner comme une date future, une prophétie puisqu'« une date reste toujours une sorte d'*hypothèse*, le support pour un nombre par définition non limité des projections de mémoire<sup>117</sup> » et que, toujours, d'autres « 13 février » seront à venir. C'est paradoxal, mais la date, dans une dynamique très proche du « perdre/garder » de la cendre, rend compte sans la trahir de l'unicité et de la non-répétabilité de l'événement dont elle témoigne, car elle ne le représente ni le définit. Sa singularité est protégée par l'ombre. Elle risque « l'annulation de ce qu'elle sauve de l'oubli<sup>118</sup> », mais elle le donne à lire et le « donne à penser<sup>119</sup> » dans l'ouverture des temps.

Cette structure de la date qui noue en elle passé et futur se retrouve dans le discours du « Méridien » de Celan qui demande : « Mais ne nous écrivons-nous pas tous depuis de telles dates ? Et pour quelles dates nous inscrivons-nous<sup>120</sup> ? » Elle est toutefois reprise et condensée en une

---

<sup>113</sup> Pierre Delain, « Le *schibboleth* de Jacques Derrida », dans *Derridex* ; [en ligne], URL : <https://www.idixa.net/Pixa/pagixa-0506101251.html> ; consulté le 15 janvier 2019.

<sup>114</sup> Il faut rappeler que le toponyme et tout nom en vérité partagent cette structure. Il s'agit en fait de la dynamique de la trace disséminée et disséminante derridienne dont nous avons traité dans le chapitre précédent. Toutefois, la date « performe » ou « représente » cette particularité de la trace avec une efficacité particulière puisque le calendrier illustre son redoublement et ses répétitions de façon évidente. Il y a eu et il y aura plusieurs « 20 janvier », plusieurs « octobre », etc.

<sup>115</sup> Jacques Derrida, *Schibboleth*, *op. cit.*, p. 60.

<sup>116</sup> *Ibid.*, p. 66.

<sup>117</sup> *Ibid.*, p. 48. C'est Jacques Derrida qui souligne.

<sup>118</sup> *Ibid.*, p. 66.

<sup>119</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>120</sup> Paul Celan, « Le Méridien », dans *Le Méridien & Autres Proses*, *op. cit.*, p. 74.

seule formule par Derrida. La langue française permet effectivement de « forger » une phrase rendant compte des deux temporalités. Derrida écrit donc que le poème parle « à » une date, ce qui implique simultanément qu'il est adressé depuis une date, « à » partir d'un certain lieu et d'un certain temps, mais aussi qu'il s'adresse « à » une autre date, un autre temps, « en direction » de l'autre<sup>121</sup>. Il s'agit d'un autre complètement inconnu, d'un « tout Autre<sup>122</sup> » vers qui la date est envoyée comme « une bouteille à la mer<sup>123</sup> » et à qui elle se fait, se fera, se sera faite hospitalière. La date en devient donc un « futur antérieur<sup>124</sup> ». L'indécision qui marque son envoi vers l'avenir et la liberté de signification qui lui est laissée permettent à un certain sens « imprévu » de lui advenir à rebours ou à contretemps, « comme si » il avait été crypté en elle. Ce sont les « chances<sup>125</sup> » d'un futur antérieur.

En somme, l'indétermination du « sens » des poèmes ou des vers isolés chez Celan permet de témoigner à demi-mots de véritables événements sombres de l'histoire dont la mémoire des victimes anonymes est par ce geste « transmise » sans être altérée ou réduite puisqu'elle ne se tient plus que dans une urne creuse, une date. Ce flou ou cette ombre préservée par le poète permet à ses lecteurs de louer ou de bénir, à travers leur lecture, les cendres datées « au-delà du savoir<sup>126</sup> », qu'elles soient cendres de rien, d'une absence, d'une disparition ou d'un avenir.

Derrida reprend par mimétisme cette « façon de faire » dans l'élaboration du quasi-concept de la « cendre ». Cette reprise se lit à travers le secret de la cendre dont il n'est littéralement rien

---

<sup>121</sup> Jacques Derrida, *Schibboleth*, *op. cit.*, p. 19-23.

<sup>122</sup> Paul Celan, « Le Méridien », dans *Le Méridien & Autres Proses*, *op. cit.*, p. 74. Voir Jacques Derrida, *Donner la mort*, *op. cit.*, p. 114.

<sup>123</sup> Paul Celan, « Allocution prononcée lors de la réception du prix de littérature de la Ville libre hanséatique de Brême » [1958], dans *Le Méridien & Autres Proses*, *op. cit.*, p. 57.

<sup>124</sup> Jacques Derrida, *Schibboleth*, *op. cit.*, p. 48.

<sup>125</sup> *Ibid.*

<sup>126</sup> *Ibid.*, p. 63.



révélé<sup>127</sup>, cendre qui pourtant « garde et à la fois perd la trace<sup>128</sup> » d'une personne disparue, d'une victime. Il y a bel et bien quelque chose enfoui au fond de la cendre, mais celle-ci n'est qu'« un signal de cendre, [elle] rappelle quelque chose ou quelqu'un dont [elle] ne dira rien mais ce tracé visiblement pour ne rien dire aura dû annuler le dit de son dire, le donner au feu<sup>129</sup> » et donc détruire les preuves, brûler la piste qui aurait pu trahir ce qui ne doit pas être visible, accessible, vulnérable.

Ainsi, la cendre est une « trace destinée, comme toute, à disparaître d'elle-même pour égarer la voie autant que pour rallumer une mémoire<sup>130</sup> ». La cendre, comme la date, sauve et perd la mémoire de ce dont elle témoigne. Pour cela, elle doit aussi être dévoilée partiellement aux lecteurs de *Feu la cendre* qui sauront peut-être y déceler le spectre de Celan et tant d'autres. Ou bien y lire tout autre chose. Après tout, Derrida écrit la cendre et l'abandonne « à sa *chance* et au sort<sup>131</sup> » également dans l'espoir qu'« une autre voix, encore, encore une autre voix<sup>132</sup> » la reçoive et la « découvre » sous une lumière imprévue. Parce que l'écriture cryptique que Derrida reprend de Celan ne correspond pas à « l'accumulation d'une plus-value, comme s'il spéculait sur quelque cendre capitale<sup>133</sup> », il ne s'agit pas d'user d'une connaissance dissimulée, véritable ou factice, pour fabriquer et conserver un ascendant sur ses lecteurs – la cendre n'est pas un bluff –, mais bien plutôt de se retirer « pour laisser sa chance à un don sans la moindre mémoire de soi<sup>134</sup> ».

Enfin, je conclurai ce chapitre en rappelant que la cendre est, à la suite de la date et des poèmes de Celan, posée hors de toute certitude et de l'atteinte d'une herméneutique qui chercherait à en délimiter par contrainte la signification. Il y a une brume et une indétermination qui couvrent

---

<sup>127</sup> Jacques Derrida, *Feu la cendre*, *op. cit.*, p. 25.

<sup>128</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>129</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>130</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>131</sup> *Ibid.*, p. 37. Je souligne.

<sup>132</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>133</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>134</sup> *Ibid.*

la cendre et la protègent de pareils gestes, mais également prescription : il ne faut pas la définir. Ainsi, je peux écrire qu'« Il y a là cendre » est probablement une dédicace à Paul Celan et que *Feu la cendre* reprend amicalement certaines façons de faire et de voir la poésie qui lui ont été chères, mais cela ne sera jamais assuré et on ne devra jamais prétendre le contraire.

J'ajouterai que, dans cette situation, nous, lecteurs qui recevons la ou les cendres disséminées dans *Feu la cendre*, nous retrouvons dans une étrange posture. Comment lire ce texte, comment l'interpréter à sa hauteur, sans lui assigner un sens plein et simple, mais sans non plus le lire distraitement et sans réfléchir, sans considérations ? Comment rendre justice au texte ? Il semble que la réponse, une possible réponse, à cette question se tienne discrètement dans une formule toute simple, dans un mot particulier de cette formule : il suffirait de lire avec *attention*.

Il faut prendre garde et savoir entendre dans ce mot d'« attention » à la fois un appel à être « attentif », mais aussi « attentionné ». Il s'agit alors de prendre soin de lire sans rien omettre, avec vigilance et bienveillance. Porter attention au texte ou au poème, s'y pencher dans le don de sa pensée, c'est ainsi prendre acte de « l'attention que le poème [lui-même] tâche de porter à tout ce qui vient à sa rencontre, son sens plus aigu du détail, du contour, de la structure, de la couleur, mais aussi des "frémissements", des "allusions"<sup>135</sup> ». Parce que le texte « comprend » par avance tout ce qu'on peut y lire, c'est « [l]'attention (*Aufmerksamkeit*) du poème pour ce qu'il vient à rencontrer<sup>136</sup> ». Mais il n'est pas question de ventriloquer l'écriture et d'aller y lire ce qui ne saurait s'y trouver, il y a un équilibre à préserver. Levinas le rappelle en définissant l'attention en ces termes :

mode de conscience sans distraction, c'est-à-dire sans pouvoir d'évasion par d'obscurs souterrains ; pleine lumière projetée non pour voir les idées, mais pour interdire la dérobaie ; sens premier de

---

<sup>135</sup> Paul Celan, « Le Méridien », dans *Le Méridien & Autres Proses*, op. cit., p. 77.

<sup>136</sup> Jacques Derrida, *Schibboleth*, op. cit., p. 24.

l'insomnie qu'est la conscience – rectitude de la responsabilité avant tout apparoir de formes, d'images, de choses<sup>137</sup>.

L'attention est donc un devoir, la juste façon de recevoir et de répondre aux écrits qui sont « des présents offerts à l'attentif<sup>138</sup> ».

Cette attention portée au texte ne s'oppose pas à l'indétermination de sa signification et au suspens de ce qui serait son « sens ». Bien au contraire, l'attention, « condition de l'inattendu<sup>139</sup> », est tenue en haleine par cette indécision, en haleine, « c'est-à-dire en vie, éveillée, vigilante, prête à s'engager dans tout autre chemin, à laisser venir, tendant l'oreille, l'écoutant fidèlement, l'autre parole, suspendue au souffle de l'autre parole et de la parole de l'autre<sup>140</sup> ». On peut même aller jusqu'à dire que l'indécision est nécessaire à une attention digne de ce nom puisque l'incertitude la motive, si elle sait se garder elle-même de l'assurance et de la paresse. Enfin, l'attention, l'application de l'esprit, l'*animadversio*<sup>141</sup>, n'exige aucunement de mener à l'érection d'interprétations savantes et de thèses compliquées. Parfois, il n'y a pas de réponse et la cendre reste cendre. L'attention peut dès lors, dans la lecture, se suffire à elle-même – quelque chose s'y donne sans don –, elle est, après tout, « la prière naturelle de l'âme<sup>142</sup> ».

---

<sup>137</sup> Emmanuel Levinas, « Paul Celan : de l'être à l'autre », dans *Noms propres*, Paris, Fata Morgana, coll. « Essais », 1976, p. 63.

<sup>138</sup> Paul Celan, « Le Méridien », dans *Le Méridien & Autres Proses*, *op. cit.*, p. 113.

<sup>139</sup> Carlo Ossola, « Le paradoxe herméneutique », dans *La Pluralité interprétative. Fondements historiques et cognitifs de la notion de point de vue*, Alain Berthoz, Carlo Ossola et Brian Stock (dir.), Paris, Collège de France, coll. « Conférences », 2010, p. 58.

<sup>140</sup> Jacques Derrida, *Béliers*, *op. cit.*, p. 38.

<sup>141</sup> Jacques Derrida, *Feu la cendre*, *op. cit.*, p. 11.

<sup>142</sup> Nicolas Malebranche, cité par Walter Benjamin dans son essai sur Kafka, lui-même cité par Paul Celan dans « Le Méridien », dans *Le Méridien & Autres Proses*, *op. cit.*, p. 77.



### CHAPITRE III

#### Trois mises en cendres

Il a été question dans les chapitres précédents du quasi-concept de la cendre. J'ai commenté tant son « fonctionnement » dans le paradigme de la trace, du reste et du secret derridien que ses « inspirations », le lien que la cendre entretient avec le poète Paul Celan. Le point commun de ces deux approches réside dans un refus de la réduction herméneutique visant une interprétation simple et unifiée. Je poursuivrai ici dans cette veine, mais en passant de considérations philosophiques à des observations davantage littéraires ou tout au moins textuelles.

Il s'agira donc de se pencher sur les « mises en cendres » de la signification de la phrase « Il y a là cendre » pratiquées par Derrida à travers son écriture. Par l'expression « mise en cendre », j'entends un geste actif posé par l'auteur qui correspondrait à une mise sous scellé, une mise à l'écart, hors de portée de ce qui pourrait être rêvé comme le « sens pur » de la phrase<sup>1</sup>. Je m'intéresserai aux stratégies d'écriture déployées par Derrida dans la composition de *Feu la cendre* qui participent à cette incinération de la signification, au « devenir-cendre » de la dédicace « Il y a là cendre ». J'emploie le terme « composition » pour marquer le fait que je m'attarderai essentiellement à la lecture de grands pans de l'organisation du texte plutôt qu'à la micro-analyse d'extraits particuliers. L'enjeu sera dès lors de comprendre l'élaboration du texte dans sa forme particulière et dans sa structure qui fait écho, double, performe les propositions philosophiques qui y sont avancées. Mon étude concernera donc les caractéristiques de l'ouvrage qui provoquent la

---

<sup>1</sup> Si l'on conserve à l'esprit la dynamique du sauver/perdre ainsi que la chance laissée à l'avenir de la date explorées dans le deuxième chapitre de ce mémoire, le mot « mise » aura aussi l'avantage de laisser entendre à la fois la « remise » ou le remisage de la cendre, qui en devient archivée sans toutefois être directement disponible, reléguée dans un « peut-être » de l'avenir, et la « mise », le pari, la gageure quant à l'espoir d'une possible « autre voix » qui recevra la cendre et la réinvestira de sa propre pensée, de sa propre lecture.

déroute de la signification telle qu'elle est entendue dans une herméneutique traditionnelle. Il sera question des « effets », de la philosophie « en effet ».

Je m'attacherai dans ce chapitre à trois aspects importants dans le dispositif de *Feu la cendre* : 1) la division de la voix auctoriale de Derrida à travers la forme du polylogue ; 2) la doublure ou la superposition des versions graphique et phonographique du texte ; et, enfin, 3) l'ouverture du livre à d'autres écritures dans un agencement en mosaïque. Bien entendu, la distinction et la séparation de ces trois « règles » de composition du texte ne sauraient valoir que pour des raisons heuristiques. En vérité, ces particularités s'entrecroisent dans *Feu la cendre*, mais elles ont toutes en commun de représenter un certain ébranlement des présupposés ontologiques permettant justement la stabilisation d'une telle distinction et l'établissement d'une identité. C'est, au final, cet ébranlement, cette déconstruction ou incinération qui représente l'intérêt de l'étude de la composition de *Feu la cendre*.

### ***1. Le polylogue et la division du soi***

Le premier des aspects dont il sera ici question tient à la forme donnée à *Feu la cendre* ou, plus précisément, à l'écriture des pages de droite qui peuvent être considérées comme le « corps principal » du texte (bien qu'une telle manière de concevoir la textualité en hiérarchisant ses composantes soit mise à mal par le travail déconstructeur de *Feu la cendre*). Dans son prologue, Derrida nomme lui-même cette forme – ce dispositif, cette « mise en scène<sup>2</sup> » – « polylogue<sup>3</sup> ». Il s'agit d'une suite d'entrées de voix qui, comme dans un texte théâtral, sont distinguées les unes des autres par la marque d'un tiret. Toutefois, il y a une nuance importante entre le polylogue et, par

---

<sup>2</sup> Nicholas Cotton et François Jardon-Gomez, « *Entre monologue et dialogue, le polylogue : limites et relance d'un concept* », colloque international « *Entre monologue et dialogue* », organisé par Stéphanie Smadja, Françoise Dubor et Pierre-Louis Patoine, Paris, Université Paris 3 – Sorbonne Nouvelle, mai 2016, p. 7. Inédit. Je remercie les auteurs qui m'autorisent à citer ici leur article à paraître.

<sup>3</sup> Jacques Derrida, *Feu la cendre*, *op. cit.*, p. 8.

exemple, la séquence dialoguée du théâtre : le polylogue ne nomme jamais de lieu ni de personnage. En effet, le polylogue est, selon la description de Derrida, « un enchevêtrement de voix en nombre indéterminé<sup>4</sup> ». Ainsi, le texte est bel et bien composé de voix, mais celles-ci demeurent éthérées ou floues et ne sont jamais assignables à des individus. En tant que lecteur, il nous est impossible de savoir exactement « qui » parle derrière ces voix, combien elles sont, où elles se trouvent et si plusieurs moments peuvent être attribués à un même « personnage ». Cette dynamique du polylogue marque déjà une différence par rapport au « dialogue » : le *polús* grec, qui signifie « plusieurs » ou « beaucoup », remplace le *di* du nombre deux et vient déstabiliser l'organisation des discours, *lógos*, entre eux. Enfin, il ne faut pas l'oublier, toutes ces voix sont d'une certaine manière – peu importe leur genre, masculin ou féminin – celle(s) de l'auteur lui-même puisque *Feu la cendre* demeure « son » texte et, qui plus est, un autocommentaire.

Avant d'entrer dans le détail de l'organisation du polylogue dans *Feu la cendre* et de ses effets sur la lecture, on peut d'emblée rappeler que la forme « polyloguée » n'est pas propre à ce texte dans le corpus derridien et que, au contraire, elle a été maintes fois choisie par le philosophe. À ce sujet, Nicholas Cotton et François Jardon-Gomez repèrent « Restitutions » comme étant le premier polylogue revendiqué en tant que tel en 1978, mais ils considèrent aussi certains passages de *Glas* ou encore le texte « Pas<sup>5</sup> » comme étant déjà inscrits dans cette forme souvent privilégiée

---

<sup>4</sup> Jacques Derrida, *Feu la cendre*, *op. cit.*, p. 8.

<sup>5</sup> Jacques Derrida, « Pas », dans *Parages*, Paris, Éditions Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1986, p. 19-116 (rééd., 2003).

par Derrida<sup>6</sup>. Il est difficile d'établir un relevé exhaustif des polylogues derridiens puisque certains textes s'y apparentent sans s'y conformer pleinement<sup>7</sup>, mais on en compterait plus d'une dizaine<sup>8</sup>.

Il est également important de souligner que l'adoption de cette forme par Derrida n'est pas un choix innocent si l'on considère l'histoire de la philosophie occidentale. En effet, le dialogue est une forme d'écriture fréquemment utilisée, peut-être même la forme par excellence de la philosophie depuis Platon. Les dialogues du « père de la philosophie » sont des incontournables et chaque reprise de cette forme doit être lue en prenant en compte le spectre cette influence. Ainsi, lorsque Derrida choisit d'écrire, selon ses propres mots, « dans le genre parodié du polylogue<sup>9</sup> », il marque une certaine distance envers cette tradition philosophique. Amanda Grzyb avance sans détour qu'en déployant ce « polylogue avec lui-même, Derrida moque la recherche dialectique de la vérité du dialogue platonicien<sup>10</sup> ». Si, chez Platon, les paroles sont « montées » dans une opposition qui finit par se résoudre dans un accord et une connaissance accrue de la vérité, elles s'entrechoquent sans résolution dans *Feu la cendre* pour rendre impossible toute unification des interprétations qui demeurent et doivent demeurer multiples, voire divergentes. Dans les deux cas, on se prête au jeu de ce discours « autre », un discours qui parle de lui-même tout en relatant les voix fictives d'autres<sup>11</sup>, qui, contrairement à l'argument ou à la démonstration philosophique, ne s'exposent que ventriloque (le dialogue relève toujours, d'une certaine manière d'un jeu de

---

<sup>6</sup> Nicholas Cotton et François Jardon-Gomez, « *Entre monologue et dialogue, le polylogue : limites et relance d'un concept* », art. cité, p. 6-7.

<sup>7</sup> Les « Envois » de *La Carte postale* (1980), par exemple, sont donnés comme une correspondance écrite et non pas une scène de parole, mais « les signataires et les destinataires » n'y sont pas « visiblement et nécessairement identiques d'un envoi à l'autre » (*op. cit.*, p. 11), dans une indétermination qui rappelle le polylogue.

<sup>8</sup> Voir par exemple « Restitutions » (« Restitutions – de la vérité en peinture » dans *La Vérité en peinture*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1978, p. 291-436), « Ocelle comme pas un » (dans Jos Joliet, *L'Enfant au chien-assis*, Paris, Éditions Galilée, coll. « Lignes fictives », 1980, p. 9-43), « Avances » (dans Serge Margel, *Le Tombeau du Dieu artisan*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 1995, p. 7-43), *Mémoires d'aveugle* (*op. cit.*), et encore d'autres.

<sup>9</sup> Jacques Derrida, *Feu la cendre*, *op. cit.*, p. 8.

<sup>10</sup> Amanda F. Grzyb, *Jacques Derrida and the Holocaust*, *op. cit.*, p. 44. Ma traduction.

<sup>11</sup> Jean-Luc Nancy, *Le Partage des voix*, *op. cit.*, p. 47.



masques). Cependant, les visées de Platon et de Derrida se distinguent dans leur rapport à la vérité et à son accessibilité.

Autre remarque quant au polylogue et ses « amonts » : ce genre serait – c’est Nicholas Cotton et François Jardon-Gomez qui le signalent – redevable des propositions philosophiques de Maurice Blanchot<sup>12</sup>. Effectivement, on peut croire que la forme polylogique derridienne constitue une sorte de réponse à la question de Blanchot : « Comment parler de telle sorte que la parole soit essentiellement plurielle<sup>13</sup> ? » En donnant à lire le tissu des voix de *Feu la cendre* comme un certain substitut à la sienne propre, Derrida pluralise son discours. Il évite ainsi de se confiner dans « la continuité [qui] n’est jamais assez continue, n’étant que de surface, non de volume » ou encore dans « la discontinuité [qui] n’est jamais assez discontinue, ne parvenant qu’à une discordance momentanée et non pas à une divergence ou différence essentielles »<sup>14</sup>. Cette question de la continuité et de la discontinuité peut être reliée à la constitution du discours tout comme à celle du sujet. Ainsi, chaque voix de *Feu la cendre* correspond et ne correspond pas d’une certaine manière à celle de Derrida et à son « discours » auctorial. De plus, chaque voix doit être lue ou entendue pour elle-même, dans sa singularité et, simultanément, au sein de l’ensemble, dans la composition générale du polylogue (« chaque parole est indépendante [...] dans ce qui reste le même livre<sup>15</sup> », écrit Derrida dans un autre de ses polylogues, *Sauf le nom*). Cette façon de faire permet de déployer sans la résoudre, c’est le cas de le dire, la *contra-diction* en philosophie.

Ces considérations évoquées, il est maintenant possible d’aborder le texte de *Feu la cendre*. Le choix de cette forme par Derrida – c’est là notre hypothèse – constitue un sabotage délibéré de

---

<sup>12</sup> Nicholas Cotton et François Jardon-Gomez, « *Entre monologue et dialogue, le polylogue : limites et relance d’un concept* », art. cité, p. 3.

<sup>13</sup> Maurice Blanchot, « La pensée et l’exigence de la discontinuité », dans *L’Entretien infini*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1969, p. 9.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>15</sup> Jacques Derrida, *Sauf le nom*, Paris, Éditions Galilée, coll. « Incises », 1993, p. 30.

l'interprétation de la sentence cryptique, une manière de rendre impossible l'approche herméneutique de la phrase « Il y a là cendre ». Les voix du texte se positionnent ainsi toutes par rapport à cette phrase, qu'elles discutent et commentent, mais n'arrivent jamais à s'accorder sur une vision commune, une vérité révélée de la phrase. Le déroulement chronologique du texte ne laisse pas non plus supposer qu'un consensus éventuel pourrait finir par s'établir entre les différentes instances interprétatives, ce n'est pas la promesse du texte. À titre d'exemple, soulignons qu'à l'avant-dernière page, Derrida multiplie encore les pistes de lecture alors qu'une voix isole les lettres « D R E » de la « (sans, sens, sang, cent D R E)<sup>16</sup> » et qu'une autre pointe en direction d'une archive secrète supplémentaire : « Télépathie<sup>17</sup> ». Ainsi, « le retour patient, harcelant, ironique de l'exégèse qui n'avance à rien<sup>18</sup> » donne plutôt à croire que nul ne saura « jamais<sup>19</sup> » ce que la phrase incinère en elle-même. Plus qu'une simple accumulation de propositions et d'interprétations, les « répliques » de *Feu la cendre* interagissent aussi entre elles et sont nouées par le polylogue. Les voix cherchent par ce polylogue à « forcer l'indécidable, le divisible, la différenciation, l'éclatement<sup>20</sup> », mais elles ne sont pas pour autant indifférenciées, pêle-mêle et sans liens. Elles se relancent les unes les autres, en nuancant les affirmations, interrogeant sans obtenir de réponses, avançant des analyses, opinions ou digressions, sous-entendant qu'elles détiennent un certain savoir inconnu des autres ou encore s'accusant de mentir aux lecteurs.

---

<sup>16</sup> Jacques Derrida, *Feu la cendre*, *op. cit.*, p. 59.

<sup>17</sup> Jacques Derrida, « Télépathies » [1981], dans *Psyché. Invention de l'autre*, Paris, Éditions Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1987, p. 237-270 (rééd., 1998).

<sup>18</sup> Jacques Derrida, *Feu la cendre*, *op. cit.*, p. 37.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>20</sup> Nicholas Cotton et François Jardon-Gomez, « *Entre monologue et dialogue, le polylogue : limites et relance d'un concept* », art. cité, p. 13.

On trouve peut-être dans ce geste un des plus grands vertiges quant aux voix de *Feu la cendre* : leur possible mauvaise foi. En effet, l'une d'elles accuse le « contrefacteur » de la phrase, soit son auteur, de mentir ou du moins de toujours pouvoir « mentir ou ne pas même être assuré de ce qu'il dit savoir<sup>21</sup> ». Dans ce cas particulier, le mensonge concernerait « la première lettre à peu près de chaque mot I.L.Y.A.L.C. [qui serait] l'initiale d'un autre mot [...] dans une langue étrangère<sup>22</sup> ». On peut tout de suite noter que cette voix accusatrice est marquée comme féminine (« il ment j'en suis presque sûre<sup>23</sup> ») ; Derrida souligne ainsi un pas de distance pris face à lui-même, jouant des masques que lui offre le polylogue. Bien qu'il soit toujours une possibilité au fondement même du langage, le mensonge est théoriquement exclu, question de code, des textes « philosophiques » ou des commentaires de texte. En évoquant sa possibilité, plus encore en prétendant qu'on serait en sa présence même s'il est impossible de le prouver, Derrida vient donc inquiéter l'ensemble de son texte. Chaque affirmation de *Feu la cendre* peut ou doit par ricochet être lue avec une certaine part de suspicion : il pourrait toujours s'agir de fausses pistes.

Cependant – et c'est une des ruses du dispositif –, le soupçon ne s'étend pas à l'ensemble du texte comme s'il n'était qu'un tissu de mensonges. Tout n'est pas faux « d'un seul bloc » puisque les voix sont distinctes. Le lecteur doit par conséquent accepter les différences et contradictions puisque les affirmations proviennent de différentes voix, selon le dispositif fictionnel mis en place, de différentes sources. Mais, faut-il le rappeler, Derrida est le seul auteur du texte. C'est l'écriture ou la mise en scène de son texte qui lui permet de diviser sa propre « parole » concernant « Il y a là cendre ». En effet, c'est surtout dans cette division du soi que réside l'intérêt du polylogue dans la perspective d'une « mise en cendres » du sens.

---

<sup>21</sup> Jacques Derrida, *Feu la cendre*, *op. cit.*, p. 35.

<sup>22</sup> *Ibid.*

<sup>23</sup> *Ibid.* Je souligne.

Cette division peut elle-même être abordée de deux manières : soit comme une stratégie d'écriture active, soit comme une manière de rendre compte de l'instabilité inhérente à toute subjectivité. Est-ce que Derrida performe une scission de son énonciation pour contrôler les effets de son texte et fabriquer le secret d'« Il y a là cendre » ? Ou souhaite-t-il plutôt simplement témoigner du rapport ambigu qu'il entretient avec cette phrase où, même s'il l'a écrite (et c'est le premier paragraphe de *Feu la cendre*), il ne se trouve pas<sup>24</sup> ? Ces deux voies du texte sont complémentaires et ne doivent pas nécessairement être opposées. Elles reposent sur deux façons de lire l'auctorialité de Derrida quant à la phrase : ou bien on considère que « [q]uoi qu'il prétende, "il y a là cendre" reste à lui<sup>25</sup> », la division de son énonciation en polylogue relève de la feinte contrôlée, du stratagème ; ou bien, comme rétorque une autre voix, on considère, au contraire, que « la phrase a beau paraître dans un livre portant sa signature, elle ne lui appartient pas<sup>26</sup> », la séparation de l'écriture étant alors un reflet de l'étrangeté à soi-même et à son écriture que ressent l'auteur, qui retourne à son écriture « près de dix ans<sup>27</sup> » plus tard.

Dans un premier temps, donc, le polylogue de *Feu la cendre* peut être lu comme la stratégie d'écriture pour laquelle opte Derrida. Elle lui permet de prendre une certaine distance face à son texte puisqu'il ne s'agit pas de « sa » parole. Il peut jouer de son interprétation, se permettre mensonges, non-dits et contradictions puisqu'il se trouve sous le couvert de la fiction. Il met en scène sa pensée et signe cette mise en scène, mais l'énonciation de cette pensée ne peut lui être entièrement imputée. En fragmentant son discours, Derrida se libère des contraintes de « cohérence » et de « clarté » habituellement imposées à l'essai ou au commentaire, ce qui permet

---

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 15.

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

<sup>26</sup> *Ibid.*

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 17.

au texte des mouvements nouveaux. En effet, si *Feu la cendre* avait été écrit dans une forme « conventionnelle », le secret de la phrase n'aurait pu être préservé avec un aussi grand pouvoir de fascination<sup>28</sup>. Un « discours » linéaire et uni sur la phrase n'aurait pas ouvert un entrelacement aussi riche de lectures opposées. Nous n'aurions pas eu affaire à ce déroulement interminé du texte, qui semble pouvoir ne jamais s'arrêter. Enfin, la forme du polylogue permet d'accepter les indécisions ou « non-savoir<sup>29</sup> » de Derrida et souligne l'infinité des interprétations de la phrase par les diverses voix qui prennent la parole à son sujet. Et d'autres viendront encore, « une autre voix, encore, encore, une autre voix<sup>30</sup> ». Comme le voit bien Amanda Grzyb, Derrida écrit sous la forme polylogique pour, « en conversant avec lui-même, miner sa propre auctorialité, son autorité sur le texte et laisser ainsi une place ouverte à l'arrivée de l'autre dans son texte<sup>31</sup> ».

Cependant, cette division de l'énonciation en plusieurs voix n'est peut-être pas simplement un outil rhétorique pour Derrida. Il ne partage pas sa voix comme Platon pour tenter de maîtriser sa parole, s'interpréter, se mettre en scène<sup>32</sup>, mais bien pour rendre compte de la scission inhérente à l'expérience de la subjectivité, de notre hétérogénéité à nous-mêmes, du fait que la voix est toujours déjà divisée. Plutôt que de considérer le polylogue comme un stratagème employé par Derrida pour provoquer certains effets, on peut aussi le concevoir comme une voie trouvée par lui pour témoigner d'une « réalité » particulière qui expose l'ouverture du sujet à son autre, à ses autres.

Dans un second temps, il est dès lors possible de lire le polylogue derridien comme une performance scripturaire liée à l'expérimentation d'une impossibilité de l'identité, à sa perte<sup>33</sup>.

---

<sup>28</sup> Cet enjeu a été traité dans le premier chapitre : voir *supra*, « Le secret, derrière la trace ».

<sup>29</sup> Jacques Derrida, *Feu la cendre*, *op. cit.*, p. 59.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>31</sup> Amanda F. Grzyb, *Jacques Derrida and the Holocaust*, *op. cit.*, p. 44.

<sup>32</sup> Jean-Luc Nancy, *Le Partage des voix*, *op. cit.*, p. 81.

<sup>33</sup> Safaa Fathy, *D'ailleurs, Derrida*, 3<sup>e</sup> minute.

C'est essentiellement ce que suggère Guillaume Artous-Bouvet dans son article intitulé « Le supplément de fiction : Derrida et l'autobiographie » : « Il est d'abord question, dans *Feu la cendre*, de ce que le *je*, se relisant, croit pouvoir calculer, maîtriser, assujettir (à soi), s'appropriier, dans la singularité intime de son *auto*<sup>34</sup>. » En effet, *Feu la cendre* demeure dans sa prémisses une relecture par Derrida d'une phrase qui est ou fut « la sienne », quelque chose qu'il a lui-même écrit. Et pourtant, lorsqu'il relit cette phrase, il se sent étranger à elle, c'est du moins ce que la toute première entrée de voix du texte nous laisse lire :

Et près de la fin, au bas de la dernière page, c'est comme si tu signais de ces mots : « Il y a là cendre ». Je lisais, relisais, c'était si simple et pourtant je comprenais que je n'y étais pas, la phrase se retirait sans m'attendre vers son secret<sup>35</sup>.

Le jeu des pronoms est très important ici : un *je* s'y adresse à un *tu*, mais tous deux sont donnés pour figurer Derrida lui-même. Il est ce *tu* qui a écrit « Il y a là cendre » *comme* s'il s'agissait de sa signature, la phrase lui est donc intimement liée. Cependant, il est aussi ce *je* qui lit et relit cette phrase, comme obsédé, mais qui ne s'y retrouve pas, qui se sent étranger au lieu de cette phrase, à cette quasi-signature et donc à lui-même. Maintenant, la phrase fait bloc contre son auteur, comme si, une fois tracée, « n'importe qui aurait pu l'écrire<sup>36</sup> ».

Cette scène de séparation entre l'écrit et celui qui a écrit correspond au discours philosophique de Derrida quant à l'écriture qui est « sans père<sup>37</sup> », la trace qui se dissémine par elle-même ou l'impossibilité pour un auteur de déterminer le « sens » de son œuvre<sup>38</sup>. Toutefois, elle est mise en scène dans *Feu la cendre* d'une manière beaucoup plus sensible que s'il s'agissait d'un simple exposé théorique ou philosophique. La « scénographie » du texte permet

---

<sup>34</sup> Guillaume Artous-Bouvet, « Le supplément de fiction : Derrida et l'autobiographie », *Littérature*, art. cité, p. 105. C'est l'auteur qui souligne.

<sup>35</sup> Jacques Derrida, *Feu la cendre*, *op. cit.*, p. 15.

<sup>36</sup> Jean-Paul Sartre, *La Nausée* [1938], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1980, p. 137.

<sup>37</sup> Jacques Derrida, « La pharmacie de Platon », dans *La Dissémination*, *op. cit.*, p. 95.

<sup>38</sup> Jacques Derrida, *Schibboleth*, *op. cit.*, p. 60.

d'expérimenter ces propositions « théoriques » par l'intermédiaire d'un dispositif fictionnel, bien qu'il s'agisse toujours aussi d'un texte « philosophique ». Ainsi, à titre d'exemple, la deuxième voix du polylogue répond à la première :

D'autant plus que ce mot, là, vous ne le donniez plus à entendre. À l'écouter seulement, les yeux fermés, j'aimais me rassurer en murmurant la cendre, confondant ce là, oui, avec le singulier féminin d'un article définissant. Il fallait déchiffrer sans perdre l'équilibre, entre l'œil et l'oreille, je ne suis pas sûre d'avoir pu m'y arrêter<sup>39</sup>.

La dissociation à soi de l'auteur se poursuit et est poussée un cran plus loin. Derrida, à travers le masque d'une voix féminine (« je ne suis pas sûre »), s'adresse à la première voix, donnée, nous l'avons vu, comme la sienne, et emploie pour ce faire le « vous ». Il peut s'agir d'une prise de distance polie et respectueuse qui marque ironiquement l'étrangeté du sujet à lui-même, mais ce « vous » peut aussi être compris comme un indice du pluriel. Le « je » et le « tu » du premier paragraphe, bien qu'ils désignent tous deux Derrida, deviennent maintenant deux personnes. Il n'y avait qu'un auteur revenant sur sa propre phrase et nous faisons maintenant face à au moins trois « voix ». Et celles-ci ne font que se multiplier au cours du texte.

Cette dissolution du sujet se fait également sentir à travers d'autres propositions des voix de *Feu la cendre*. Par exemple, cette promesse que la phrase cachera toujours de possibles secrets à son auteur, qui « cette nuit même [...] peut encore découvrir de l'inconnu ou de l'inconscient à cette légende<sup>40</sup> ». L'indication temporelle « cette nuit même » se déplace toujours vers le futur, courant avec la rotation terrestre vers un avenir si près et pourtant interminable. Il y aura toujours une prochaine nuit et donc toujours la possibilité d'une découverte jusqu'alors dissimulée sous le secret de la phrase.

---

<sup>39</sup> Jacques Derrida, *Feu la cendre*, *op. cit.*, p. 15.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 33.

Dans un autre ordre d'idées, considérant le passé de la phrase plutôt que son futur, on peut songer à ce questionnement de l'auctorialité « dès le départ ». En effet, Derrida avoue n'être que le « présumé signataire<sup>41</sup> » d'« Il y a là cendre ». Il l'aurait « lue avant de l'écrire<sup>42</sup> » et n'en constituerait donc pas la source ou l'origine. Elle serait venue à lui à travers son expérience du langage et il n'aurait rien à voir avec sa « venue à l'écriture ». Un moment, il y aurait lu quelque chose comme sa signature, mais on ne s'approprie pas l'écriture et une signature demeure plurielle, « signatures », car il est « impossible, au départ, et illégitime, quoique légal, d'en exclure la multiplicité<sup>43</sup> ».

Ainsi, que ce soit en amont ou en aval du geste d'écriture, au moment de coucher ses mots sur le papier ou lors d'une relecture de ses propres écrits, la trace reste étrangère à son auteur. Si *Feu la cendre* n'est pour Derrida qu'un lieu parmi d'autres pour l'élaboration de ces propositions, ce titre a le privilège de les performer activement puisque le philosophe les joue lui-même en revenant à la phrase « Il y a là cendre » qui se trouve bel et bien à être « son » écriture.

Si on retourne aux tout premiers textes de Derrida, avec ici *De la grammatologie* comme principal exemple, on peut lire qu'il traitait déjà de cette non-appartenance du sujet à lui-même. Héritier de la psychanalyse, Derrida écrit que « le propre de l'homme n'est pas le propre de l'homme : il est la dislocation même du propre en général, l'impossibilité – et donc le désir – de la proximité à soi<sup>44</sup> ». Il ne s'agit pas seulement d'un enjeu textuel. L'humain ne peut englober son propre être par une quelconque introspection, on ne se saisit pas et « celui qui dit *je* au présent, dans l'événement dit positif de son discours, ne saurait avoir que l'illusion de la maîtrise<sup>45</sup> ». La

---

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>43</sup> Jacques Derrida, *Passions*, *op. cit.*, p. 18.

<sup>44</sup> Jacques Derrida, *De la grammatologie*, *op. cit.*, p. 96.

<sup>45</sup> Jacques Derrida, « La dissémination », dans *La Dissémination*, *op. cit.*, p. 361.



remarque de Guillaume Artous-Bouvet vaut pour *Feu la cendre*, mais recoupe également l'une des principales propositions de la philosophie derridienne critiquant la métaphysique occidentale : « Le je, déterminé comme "source du sens en général", ne peut plus se rassurer, par le discours ou la réflexion, dans l'évidence vivante de son présent à soi<sup>46</sup>. » C'est l'hétérogénéité du sujet qui s'impose et divise toute ipséité du sujet à lui-même.

L'écriture joue un rôle étrange dans cette dynamique du rapport à soi puisqu'elle représente simultanément un rappel de notre absence de contrôle, de notre mortalité, mais aussi une tentative de réappropriation, de rassemblement *de* et *à* soi. Pour être plus précis, on ne peut nier l'indépendance de l'écrit par rapport à son auteur : « Écrire, c'est produire une marque qui constituera une sorte de machine à son tour productrice, que ma disparition future n'empêchera pas principalement de fonctionner et de donner, de se donner à lire et à réécrire<sup>47</sup>. » Malgré tous nos efforts et tous nos dénis, cette réalité est inscrite à même « la structure itérative de l'écriture<sup>48</sup> » et chacun peut, en « se relisant », ressentir une vive étrangeté à soi et affirmer, face à sa propre calligraphie, ce « je n'y suis pas ».

Pourtant, l'écriture constitue aussi un mouvement de résistance de l'humain contre sa mortalité. Dans sa conception usuelle, le signe écrit est un monument, un tombeau qui préserve une signification, une adresse de l'être, à l'abri du temps – les écrits restent. Il existe donc nombre de pratiques d'inscription de soi, de désirs autobiographiques, et l'écriture, comme tout graphème, « est d'essence testamentaire<sup>49</sup> ». Nous écrivons contre notre dissipation dans la mort, mais aussi pour la fixation de notre identité. Cependant, il n'y a ni présence ni constance. Et bien que l'écriture

---

<sup>46</sup> Guillaume Artous-Bouvet, « Le supplément de fiction : Derrida et l'autobiographie », *Littérature*, art. cité, p. 100. C'est l'auteur qui souligne.

<sup>47</sup> Jacques Derrida, « Signature, événement, contexte », dans *Marges, op. cit.*, p. 376.

<sup>48</sup> Sarah Kofman, « Un philosophe "unheimlich" », dans *Lectures de Derrida, op. cit.*, p. 16.

<sup>49</sup> Jacques Derrida, *De la grammatologie, op. cit.*, p. 96.

possède une certaine valeur de pérennité même dans l'éventualité de sa disparition, de son incinération, « elle résiste à tant et tant d'éclipses, elle garde toujours une chance de revenir, elle s'encense à l'infini<sup>50</sup> », son auteur, lui, « va bien mourir<sup>51</sup> », et cela, peu importe son legs.

Ces considérations, si l'on revient à *Feu la cendre* et à son polylogue, permettent de voir l'autocommentaire élaboré par Derrida comme une active « confrontation à l'autre en soi<sup>52</sup> ». Le philosophe se refuse à une réappropriation réconfortante de son écriture et ne procède pas à une « élucidation » de sa phrase. Il ne la « rapatrie » pas dans le giron d'une quelconque « intentionnalité ». Peu importe la manière, la « révélation » de sa signification n'aurait pu être qu'un artifice, une seconde inscription à sa surface qui serait tout aussi fragile. Ainsi, il n'y a « aucun monument, aucun Phénix, aucune érection qui tienne<sup>53</sup> » dans *Feu la cendre*. Plutôt que de tenter de stabiliser un sens de la phrase en affirmant sa mainmise sur celle-ci, sa paternité, Derrida en décuple la puissance de signification et la gonfle, la dissémine hors de sa portée. Son écriture n'est donc pas présentée comme une production dont il aurait le contrôle, mais au contraire donnée en tant qu'elle le dépasse. L'écrit ne confirme pas l'identité du sujet comme un portrait immuable tracé à tel instant, tel moment de vérité de soi, puisqu'on pourra toujours le relire, le réinterpréter, le réinvestir de significations nouvelles.

En cela, le polylogue est exemplaire puisque le retour à soi de l'autocommentaire, le repli vers une phrase « ancienne » ne passe pas par une subjectivité campée dans son unicité, mais bien dans cette multitude de voix. Ainsi, le polylogue de *Feu la cendre* s'accorde avec une certaine conception derridienne d'une subjectivité composite et souple. Dans un passage de *D'ailleurs*,

---

<sup>50</sup> Jacques Derrida, *Feu la cendre*, *op. cit.*, p. 39.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>52</sup> Guillaume Artous-Bouvet, « Le supplément de fiction : Derrida et l'autobiographie », *Littérature*, art. cité, p.105.

<sup>53</sup> Jacques Derrida, *Feu la cendre*, *op. cit.*, p. 45.

*Derrida*, le philosophe souligne le soin qu'il faut donner à cette « plurivocité » dans le discours. Il s'y penche longuement et explique :

Et d'une certaine manière, dès qu'on parle, alors dès que *je* parle, dès qu'un « je » parle, ce *je* lui-même est constitué et rendu possible dans son identité de *je* par cet enchevêtrement de voix. Une voix habitant l'autre d'une certaine manière, hantant l'autre. Et je crois que la répression, toutes les répressions, et en particulier la répression sexuelle, la répression sexuelle de la femme, commence là où on essaie de faire taire une voix ou de réduire cet écheveau, cette tresse, à une seule voix, à une sorte de *monologique*<sup>54</sup>.

Le polylogue constitue donc un dispositif d'écriture qui permet à Derrida de revenir sur sa propre écriture en ce qu'elle le concerne, d'une manière intime, mais aussi en évitant d'effacer sa différence à lui-même et à sa phrase. Cette façon de faire est à lire comme une objection posée à l'encontre d'une vision ontologique du sujet qui serait un être uni et unique, volontaire, conscient et présent à lui-même. Il s'agit donc d'une « mise en cendre » performative d'une présumée auctorialité stable, de la capacité d'un auteur (ou un exégète ; les lectures ne sont que d'autres écritures) à connaître ou décider du « sens » de son écrit et, enfin, d'une subjectivité unie et rassemblée.

On peut ainsi – ce sera ma dernière remarque concernant le polylogue – voir son déploiement dans *Feu la cendre* comme une manière de faire percevoir la subjectivité de l'auteur – et par extension de tout sujet – selon les modalités du quasi-concept de la cendre. Il y aurait un écho entre les propositions philosophiques concernant la « cendre » et la forme donnée à l'énonciation de ces propositions. Comme l'écrit Guillaume Artous-Bouvet, « la cendre, en sa vertu de dispersion "extrême", c'est "moi"<sup>55</sup> ». Le sujet est tout aussi friable, divisible et fragile que la cendre. Il ne peut lui aussi être contenu dans un corps déterminé et propre ; il y a perméabilité,

---

<sup>54</sup> Safaa Fathy, *D'ailleurs, Derrida*, 59<sup>e</sup> minute. Je souligne en tentant de rendre compte de l'intonation du locuteur.

<sup>55</sup> Guillaume Artous-Bouvet, « Le supplément de fiction : Derrida et l'autobiographie », *Littérature*, art. cité, p.106.

influence, spectralité et, à jamais, notre « désir de présence<sup>56</sup> » ne pourra se déployer que dans le deuil d'une « origine » toujours déjà perdue.

## 2. *Doublement du texte, instabilité du corps*

Dans la section précédente, nous avons montré comment la division de la voix de Derrida à travers le polylogue opérait un jeu de doubles par rapport à la figure de l'auteur. Des voix se donnaient comme la sienne et pourtant autre, des voix étrangères et intérieures à la fois, comme si quelque part hantait un reflet du philosophe, son *Doppelgänger*. Cette situation compliquait l'analyse du texte et le rendait instable puisque toute énonciation s'y trouvait piégée. Dans cette deuxième partie du chapitre, il sera encore une fois question de doubles et d'instabilité, mais cette fois la doublure concernera plus directement *Feu la cendre* ou, pour être plus précis, le « corps du texte » de *Feu la cendre*.

Je me pencherai donc sur la cohabitation des diverses versions de *Feu la cendre*, leurs statuts particuliers et leurs interactions. Comme je l'ai mentionné plus haut, il existe trois « états » du texte *Feu la cendre* : la première publication au sein de la revue *Anima* en décembre 1982<sup>57</sup>, la reprise par les éditions Des femmes en 1987<sup>58</sup> et un enregistrement sonore produit simultanément dans cette maison, sous la direction de Michelle Muller et dans la collection « Bibliothèque des voix<sup>59</sup> ». L'analyse de *Feu la cendre* ne saurait selon moi faire abstraction de la coprésence de ces versions. D'abord, parce que ces dernières ne sont pas strictement identiques, tant au plan de leurs « médialités » qu'au niveau « textuel » à proprement parler – les mots ne sont pas toujours les mêmes –, mais également parce qu'aucune d'entre elles ne peut être considérée comme ayant

---

<sup>56</sup> Jacques Derrida, *De la grammatologie*, *op. cit.*, p. 200.

<sup>57</sup> Jacques Derrida, « Feu la cendre », *Anima*, n° 5, décembre 1982, p. 47-99.

<sup>58</sup> Jacques Derrida, *Feu la cendre*, *op. cit.*

<sup>59</sup> Jacques Derrida, *Feu la cendre* [enregistrement sonore], texte intégral lu par Carole Bouquet et l'auteur, Paris, Des femmes, coll. « Bibliothèque des voix », 2004 [1987], 76 minutes.

l'ascendant sur les autres. Ainsi, elles ne doivent pas être lues dans une perspective génétique où la chronologie accorderait préséance à la plus ancienne copie dans un désir d'origine ou à la plus récente dans un fantasme d'achèvement. Ces trois « états » sont trois « incarnations » différentes de *Feu la cendre*, à la fois mêmes et autres, un et multiples, répétitions synchrones et décalées<sup>60</sup>.

Je tenterai, dans un premier temps, de rendre compte des liens et différences unissant les versions du texte. Pour simplifier le parcours de ma lecture, je procéderai en isolant des « couples ». Je commencerai par le texte écrit en revue et en publication individuelle pour ensuite me tourner vers le duo graphique et audio assemblé par les éditions Des femmes. À partir de cette lecture des particularités des versions et de leur intrication, je voudrais relire ce tremblement de « l'être de l'œuvre » dans la perspective de la réfutation de l'herméneutique qui occupe le propos de *Feu la cendre*. Enfin, je prélèverai un exemple précis du tremblement opérant entre les trois versions du texte, qui pose un réel problème au lecteur attentif de l'« objet » *Feu la cendre*. Ce jeu de différences orchestré (ou pas) par Derrida n'en est qu'un parmi d'autres. Il peut cependant prétendre à une certaine exemplarité. Il provoque de troublantes et productives apories, relègue le désir d'accéder à un quelconque « sens » du texte au rang de rêve inatteignable.

#### A) *Feu la cendre : de la revue à l'opus*

Je me pencherai d'abord sur les différences reposant entre la version du texte parue dans la revue *Anima* et sa reprise aux éditions Des femmes. Les distinctions entre les versions sont mineures et peuvent facilement passer inaperçues. D'ailleurs, il n'y a, à ce jour à ma connaissance, aucun commentaire de *Feu la cendre* qui prenne en compte le texte tel qu'il se présente dans sa version de 1982. Il est vrai que nous avons, dans les deux cas, sensiblement affaire au même polylogue

---

<sup>60</sup> Comme s'il s'agissait des trois voies d'une même route ; est-ce un rappel du « *Dreiweg* » du poème « *Aschenglorie* » ?

accompagné de citations. Toutefois, des nuances dans le contexte, dans les détails de la mise en page et de la ponctuation ainsi que certains ajouts textuels doivent être soulignés.

De fait, nous lisons « Feu la cendre » et *Feu la cendre* dans deux situations dissemblables. Un texte n'a pas le même statut, il n'est pas lu de la même manière, s'il fait partie d'un ensemble ou s'il est livré seul. On peut arguer que la réédition de textes d'abord publiés en revue est une démarche courante dans le monde universitaire. Cette façon de faire ne serait qu'une stratégie de diffusion de la recherche et on ne devrait pas lui attribuer une autre signification que celle d'un phénomène sociologique. Cependant, je crois que la publication « en deux temps » de *Feu la cendre* mérite l'attention. La bibliographie de Derrida est composée d'un nombre impressionnant de ces reprises de textes – initialement publiés en revue, issus de communications en colloques ou réécriture de séances de ses séminaires – et leurs doubles « contextes » font partie intégrale de ce qui doit y être lu. Si, comme je l'ai rappelé plus haut, « *Il n'y a pas de hors-texte*<sup>61</sup> », on ne peut faire fi par exemple – je prends et évoque trop rapidement quelques textes tirés pêle-mêle de l'œuvre du philosophe, mais bien d'autres titres mériteraient d'être ici nommés – du fait que *Mémoires – Pour Paul de Man* fut en grande partie prononcé à Yale où de Man lui-même enseignait, que les deux textes d'*Ulysse gramophone* furent avant tout des communications orales, ce qui, thème de l'exposé, implique un choix quant à la prononciation de mots qui peuvent simultanément appartenir à plusieurs langues, la parole devant trancher à certains lieux du texte alors que la graphie coupe autrement, ou encore que la transmission de l'archive qu'est après tout le texte de *Mal d'Archive* joue sur sa réception. Il est indubitable que Derrida travaille son écriture en considérant chaque fois le lieu et la manière dans laquelle elle est ou sera transmise. Il est très conscient de cette situation et, selon les circonstances, de la « doublure » de cette situation.

---

<sup>61</sup> Jacques Derrida, *De la grammatologie*, op. cit., p. 220. C'est Jacques Derrida qui souligne.

Dans le cas spécifique de « Feu la cendre » et *Feu la cendre*, il ne faut pas oublier que la revue *Anima* s'apparente bien plus à la création littéraire qu'à la philosophie. L'invitation de Derrida par « des amis<sup>62</sup> » à y participer est donc un événement particulier quant au contexte de sa pratique d'écriture. La frontière entre littérature et philosophie est mince, Derrida est le premier à nous le rappeler, mais il s'adresse ici à des littéraires. Le caractère poétique de « Feu la cendre » primant sur l'élaboration de propositions philosophiques peut être imputé à cette première situation du texte. Mais il n'est ici question que de l'étiquetage de la réception de « Feu la cendre » et nous ne saurions y accorder une trop grande valeur.

L'importance du contexte d'inscription de « Feu la cendre » dans une revue par rapport à *Feu la cendre* en tant que livre réside ailleurs. En fait, elle concerne directement le quasi-concept de la « cendre » derridienne et son déploiement. Le cinquième numéro de la revue *Anima* dans lequel se trouve le texte de Derrida a pour thème la cendre : « *Anima 5 en cendres* ». « Feu la cendre » et sa conceptualisation particulière de la cendre sont donc livrés à ses lecteurs au milieu d'une dizaine d'autres cendres, d'autres textes de cendre. La divisibilité de la « cendre » en tant qu'elle est pensée par le philosophe est donc déjà, de par sa position non particulière au sein d'un regroupement un peu aléatoire, mise de l'avant. La cendre de ce qui est perdu et inatteignable, perdu jusqu'au point de ne pas pouvoir être identifié même dans l'absence, cette cendre qui elle-même échappe à la préhension et ne se retrouve plus, éparpillée dans les lettres, interstices et blancs du texte, cette cendre-là, n'est qu'une parmi d'autres. Ce que Derrida y lit et y donne à lire, la figure de Celan notamment, n'a pas préséance sur ce que les autres textes de ce numéro d'*Anima* incinèrent. D'autres mémoires, d'autres deuils hantent les parages de « Feu la cendre » et ce mot de « cendre ». On ne peut venir à bout de les penser, de les bénir toutes pour elles-mêmes et on

---

<sup>62</sup> Jacques Derrida, *Feu la cendre*, *op. cit.*, p. 8.

ouvre alors sa bénédiction à l’au-delà de ce qu’il est possible de savoir, à une altérité qui nous dépasse et nous dépassera toujours.

L’insertion de « Feu la cendre » au cœur du numéro d’*Anima* rappelait donc, à une plus grande échelle, les propositions du philosophe. Plus qu’une correspondance entre « le fond et la forme », il y avait là une pensée du lieu, du contexte ou, peut-on aller jusqu’à dire, de l’urne du texte. Dans son passage chez les éditions Des femmes, *Feu la cendre* perd cette relation aux autres titres d’*Anima*. Ces derniers se perdent dans la reprise, y sont effacés, incinérés.

Le transfert apporte également d’autres transformations. En effet, quelques ajouts se glissent dans l’édition du livre. Il s’agit de courts, voire très courts, extraits qui s’intègrent au fil du polylogue sans modifier le déroulement général du texte et sans être soulignés d’aucune façon. Le plus long d’entre eux constitue une « entrée de voix » du polylogue à lui seul. Il est intégré à ce qui pourrait être identifié comme une section de reconnaissance des « cendres » dans l’écriture d’auteurs importants pour Derrida, soit Mallarmé, Baudelaire et Nietzsche. La « voix » s’insère entre les autres comme un supplément, une objection contre un oubli ou plus précisément ici, le rappel d’une oubliée de « Feu la cendre », Virginia Woolf. Je cite ici l’intégralité de ce paragraphe, qui contient lui-même une longue citation :

Par ces citations, ces références, vous autorisez la cendre, vous construisez une université nouvelle, peut-être. Écoutez plutôt Virginia Woolf, dans *Three Guineas* : « L’argent gagné [par les femmes] ne devra en aucun cas aller à la reconstruction d’une université à l’ancienne, et comme il est certain qu’il ne pourra être consacré à la construction d’une université fondée sur de nouvelles bases, cette guinée portera la mention : “Chiffons, essence, allumettes”. On y attachera cette note : “Prenez cette guinée, et réduisez l’université en cendres. Brûlez les vieilles hypocrisies. Que la lumière du brasier effraie les rossignols ! Qu’elle empourpre les saules ! Que les filles des hommes éduqués fassent la ronde autour du feu ! Qu’elles entretiennent la flamme en y jetant des brassées de feuilles mortes, et des plus hautes fenêtres que leurs mères se penchent et crient : Brûle ! Brûle ! Car nous en avons fini avec cette “éducation”<sup>63</sup> !

---

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 51.



Ce moment du texte est fort de sens et plus encore lorsqu'on connaît sa « secondarité » par rapport au reste du polylogue. Cet ajout, cette voix nouvelle, en quelque sorte, accuse les autres d'ériger une forme d'autorité de la cendre en ne mentionnant que certains auteurs, qui font tous partie du canon universitaire, tous des hommes également. Elle « donne » aussi la parole à Virginia Woolf en la citant aussi longuement. En effet, le texte de Woolf représente plus du trois-quarts du paragraphe et il s'agit, symboliquement, de son intervention directe dans le texte. C'est comme si Woolf objectait par elle-même la nécessité d'une autre pensée du canon. Une cendre réfléchie et recueillie seulement à partir de l'écriture des hommes en serait une qui brûle, sacrifie et exclut les voix féminines. Il faut une écoute de la cendre plus large.

Dans une perspective génétique, il serait légitime de se demander si cet ajout relève de l'initiative d'Antoinette Fouque et des membres de l'équipe éditoriale chez Des femmes ou de Derrida, qui a souhaité enrichir son texte de la mention d'une auteure, importante féministe qui plus est, peut-être par repentir ou simplement pour saluer la maison qui accueillait la reprise de son texte. Peu importe la petite histoire de ce supplément, il s'agit, dans le cadre du polylogue, d'une « autre voix » par rapport à celles du texte et celle, auctoriale, de Derrida. À travers elle, on rappelle qu'il y avait effectivement et il y aura toujours, ne serait-ce que virtuellement, la possibilité d'un ajout par rapport à *Feu la cendre* et la « cendre » qui n'en finit jamais de se consumer.

Une autre différence, beaucoup plus discrète, s'insinue entre la version de la revue *Anima* et celle du livre. Dans une entrée de voix (située relativement tôt dans le texte, il s'agit du quatrième paragraphe) concernant la phrase « Il y a là cendre », Derrida insère une phrase isolée et puissante comme une « sentence<sup>64</sup> » : « En elle, elle portait le lointain<sup>65</sup>. » Cette phrase mystérieuse donne à

---

<sup>64</sup> Jacques Derrida, *Feu la cendre*, *op. cit.*, p. 7.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 17.

lire d'un seul trait une spatialité aporétique, une gestation de l'altérité au sein du phrasé ou encore l'incarnation d'une lecture au futur antérieur. Elle mériterait d'être lue et relue longuement. Elle peut évoquer la poésie de Celan, par le mot « porter », si investi dans le vers « *Die Welt ist fort, ich muss dich tragen*<sup>66</sup> » ou encore par le « lointain » et son éloge<sup>67</sup>. Façonnée comme un vers, une infinité pourrait y être enfouie, trouvée, lue, perçue, imaginée. C'est une simple phrase ajoutée dans une seconde version d'un texte, mais d'elle pourrait jaillir un nouvel *opus* encore.

C'est là que se cache le jeu de Derrida. Avec « En elle, elle portait le lointain », il reproduit presque à l'identique le geste d'écriture où « Il y a là cendre » prend sa source. En effet, la phrase secrète autour de laquelle tournoie tout *Feu la cendre* est du même type. Comme il a été mentionné précédemment, elle est inscrite silencieusement à l'intérieur de la seconde version de « La pharmacie de Platon ». Est-ce que « En elle, elle portait le lointain » est aussi la crypte d'un deuil ? Est-ce que Derrida sauve et perd à travers elle la mémoire d'un être cher, d'un événement ? Ou cette phrase n'est-elle qu'une relance, un tour supplémentaire, la répétition d'un si petit ajout, mais qui pourra, avec de la chance, se révéler semence, source, don d'un autre texte encore, d'une autre voix ? Une phrase qui, peut-être, peut-être, comme « Il y a là cendre », aura porté en elle du lointain.

Il existe d'autres points de différence entre les deux versions de *Feu la cendre*. Moins marquants que ceux que je viens de commenter, ce ne sont que de petits riens qui peuvent passer inaperçus. On ne pourrait vraisemblablement pas tenter de les lire pour eux-mêmes et leur accorder une glose s'ils n'étaient si nombreux. Sans faire un relevé systématique de ces écarts entre « Feu la cendre » et son homonyme *Feu la cendre*, je soulignerai que les pages de gauche sont en caractères romains dans la revue *Anima* et que les citations qui les composent sont encadrées de

---

<sup>66</sup> Paul Celan, « *Grosse, Glühende Wölbung* », dans *Atemwende*, *op. cit.*, p. 93.

<sup>67</sup> Paul Celan, « Éloge du lointain (*Lob der Ferne*) » [1952], dans *Choix de poèmes*, trad. fr. Jean-Pierre Lefebvre, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1998, p. 43.

guillemets anglais. Dans la version parue aux éditions Des femmes, on trouve des italiques et des guillemets français. Évidemment, les typographies diffèrent et ces choix sont peut-être seulement dus à des protocoles éditoriaux. Les modifications attirent davantage l'attention si l'on s'attarde à la ponctuation des deux versions. Dans le passage de l'une à l'autre, les points de suspension, points d'interrogation, parenthèses et tirets disparaissent, se transforment ou se subvertissent. Parmi les cas les plus curieux, on peut prendre pour exemple un « ? » devenu « ...<sup>68</sup> », une parenthèse laissée ouverte dans *Anima*, puis refermée à la page 19 du livre<sup>69</sup>, un tiret greffé à la fin d'une entrée du polylogue<sup>70</sup> (comme pour marquer une interruption) et, aux pages de gauche, une variabilité de la présence ou non d'un point en fin de citation.

Il ne s'agit, bien entendu, que de détails, peut-être moins, des poussières qui peuvent être balayées hors de toutes considérations, comme des cendres. Toutefois, il faut savoir y être attentif dans le contexte général du texte et de ses propositions. En effet, ces variations *inaudibles* de l'écrit peuvent être lues comme autant de rappels furtifs de l'entremêlement des versions graphique et sonore du texte. Entre « Feu la cendre » et *Feu la cendre*, la ponctuation – paradoxalement destinée à la vocalisation, mais s'y effaçant pourtant – fluctue sans qu'il soit possible à la mise en voix du texte de pouvoir en témoigner. Il y a là un jeu, un tremblement.

#### B) Feu la cendre : *entre codex et phono-texte*

Il est maintenant temps d'aborder l'enregistrement sonore de *Feu la cendre*. Dans cette partie, je tenterai de distinguer d'un côté, le texte graphique de *Feu la cendre* contenu dans un codex, dans « la forme traditionnelle et sauve du livre<sup>71</sup> » et, de l'autre côté, son phono-texte, son pendant

---

<sup>68</sup> Jacques Derrida, *Feu la cendre*, *op. cit.*, p. 25.

<sup>69</sup> Je ne considère pas la chose comme une simple correction de coquille puisqu'une autre parenthèse est laissée ouverte à la page 17 de la même édition. Tout porte à croire que cette pagination particulière est délibérée.

<sup>70</sup> Jacques Derrida, *Feu la cendre*, *op. cit.*, p. 21.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 10.

sonore, sa mise en voix effectuée par Jacques Derrida et l'actrice Carole Bouquet. Il s'agit du premier texte « mis en son » de Derrida, mais il a aussi enregistré, toujours dans la collection « Bibliothèque des voix » et sous la direction de Michelle Muller, *Circonfession*<sup>72</sup>. La mise en voix de *Feu la cendre* conserve donc une certaine exceptionnalité dans le corpus derridien, mais ne constitue pas un hapax, une fantaisie d'un moment sans lien avec l'ensemble. Au contraire, la mise en voix du texte, telle qu'elle est réalisée et réfléchie par Derrida, vient appuyer de nombreux arguments de la « déconstruction » concernant la textualité et son insaisissabilité.

Pourtant, cette composition audio-graphique n'a été que très peu commentée. Les lectures francophones de l'œuvre, à l'exception d'un court texte de Roger Laporte<sup>73</sup>, ne mentionnent le plus souvent qu'au passage cet aspect. Du côté anglophone, elle séduit par son inaccessibilité – la mise en voix du texte n'a pas été traduite, le pourrait-elle ? La traduction rencontre ici une limite – et est traitée comme un mystère sacré plus qu'elle n'est vraiment analysée ou lue.

Cette absence relative de commentaires est peut-être due au prologue détaillé qui précède *Feu la cendre*. Derrida s'y concentre sur cette double nature du texte, cet entrelacement des lettres et de la parole. Bien que cet avant-propos soit d'une grande richesse et permette de mieux comprendre ce geste de la mise en voix, il reste beaucoup à dire quant à cet enregistrement « inséparable de [la] pratique de la déconstruction-dissémination-traduction<sup>74</sup> ». Je m'appuierai ici sur ce prologue de Derrida pour tenter d'en approfondir les réflexions, mais surtout pour établir des correspondances entre les propositions ou constats qui y sont avancés et la réalisation concrète du phono-texte de *Feu la cendre*. Je tenterai aussi de souligner comment cette mise en son du texte

---

<sup>72</sup> Jacques Derrida, *Circonfession* [enregistrement sonore], texte intégral lu par l'auteur, Paris, Des femmes, coll. « Bibliothèque des voix », 1993, 335 minutes.

<sup>73</sup> Roger Laporte, « S'entendre-parler », dans *Études*, Paris, P. O. L, 1990, p. 83-96. Notons que Roger Laporte a lui aussi participé au cinquième numéro de la revue *Anima*. Il y signe la première séquence de son *Moriendo*.

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 89.

s'inscrit en droite ligne dans la pensée de l'écriture déployée par Derrida dès *La Voix et le phénomène* et *De la grammatologie*.

Si *Feu la cendre* est le premier titre du corpus derridien qui donne lieu à un enregistrement sonore, c'est peut-être avant tout parce qu'il constitue « un dispositif d'écritures qui, pourrait-on dire, *faisait appel* à la voix, à des voix<sup>75</sup> ». En effet, dans sa version papier, la « conversation apparemment imprononçable<sup>76</sup> » qu'est le polylogue de *Feu la cendre* se lit dans l'attente d'une vocalisation. Les codes d'écritures – à savoir les tirets et adresses – donnent déjà le texte comme une transcription de voix. Il y a donc, dès le départ, le spectre d'une mise en son. De plus, c'est Derrida aussi qui le fait remarquer, « cette tension risquée entre l'écriture et la parole, cette vibration de la grammaire à la voix, [...] est aussi l'un des thèmes du polylogue<sup>77</sup> ». Ainsi, déjà au second paragraphe du livre, on souligne la difficulté de « déchiffrer sans perdre l'équilibre, entre l'œil et l'oreille<sup>78</sup> ». D'autres rappels de la non-adéquation entre l'écriture et sa profération ponctuent l'ensemble de *Feu la cendre*. Dans cette perspective, il est demandé au lecteur d'avoir « de l'oreille pour la flamme si une cendre est silencieuse, comme s'il brûlait du papier à distance<sup>79</sup> ».

Cependant, l'appel d'une mise en voix, le désir d'une parole que le texte semble porter en lui se confrontent aussi, dans un *double bind* bien particulier, à sa propre « impossibilité ». En effet, même si l'éventualité d'une mise en voix habite le texte et le travaille de l'intérieur, elle est aussi pensée comme une virtualité, un secret, une indécision à préserver, quelque chose qui doit

---

<sup>75</sup> Jacques Derrida, *Feu la cendre*, *op. cit.*, p. 8. C'est Jacques Derrida qui souligne. On peut noter l'incise du « pourrait-on dire » dans la phrase. L'expression fait justement écho à ce dont il est question, la possibilité du dire, de la haute voix. C'est un parfait exemple de l'humour derridien qui se loge dans les détails des formules toutes faites, dans une attention portée à l'idiome.

<sup>76</sup> *Ibid.*

<sup>77</sup> *Ibid.*

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 59.

demeurer caché au creux de l'écrit. *Feu la cendre*, d'une certaine façon, « se destinait à l'œil, il ne s'accordait qu'à la voix intérieure, une voix absolument basse<sup>80</sup> ». Il y aurait donc une place réservée à la vocalisation du texte, hospitalière, mais, dans un même temps, cette place devrait être laissée vide.

Derrida condense cette aporie en un seul mot, qui nomme d'un trait ses versants opposés : « interdit<sup>81</sup> ». L'enregistrement sonore, « l'acte de haute voix<sup>82</sup> », est d'abord « *interdit*<sup>83</sup> » puisqu'il menace de trahir le texte. Il risque d'effacer les indécisions que protège l'écriture, de trancher où un flou demeurerait ou, à l'inverse, de laisser planer un doute sur un homophone que la page distinguait. Toutefois, cette vocalisation est déjà contenue, en puissance, dans l'écrit. L'alphabet phonétique entrelace inévitablement la parole au graphe. L'*inter-diction* laisse donc aussi entendre le reflet du « dire » à l'intérieur du mot écrit. La diction, même dans le silence de la page, est déjà là ; elle y est interne. C'est la structure de la langue, de l'écriture dont il est question, de son caractère double, biface. En ce sens, la vocalisation de *Feu la cendre* peut être considérée comme une « auto-traduction<sup>84</sup> » effectuée par Derrida. En effet, l'« inter-diction » de la mise en voix est comparable à la traductibilité/intraductibilité du texte. Toutes deux impliquent une variabilité du texte, sa transformation en un autre qui demeure pourtant le même. Il s'agit de formes particulières de la supplémentarité de la trace telle qu'elle a été décrite dans le premier chapitre de ce mémoire. La structure du langage implique toujours la possibilité d'un transfert, d'une

---

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>81</sup> Il est à noter que ce mot, « interdit », est aussi choisi par Derrida dans son prologue à l'enregistrement sonore de *Circonfession*. « Le risque irrémédiable que [la mise en voix] fait courir à la phrase et donc cette étrange alliance de ce qui est *nécessaire*, légitime, appelé sans doute, mais *interdit*. » (Jacques Derrida, *Circonfession* [enregistrement sonore], *op. cit.*, 2<sup>e</sup> minute. Je souligne en tentant de rendre compte de l'intonation du locuteur.)

<sup>82</sup> Jacques Derrida, *Feu la cendre*, *op. cit.*, p. 9.

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 9. C'est Jacques Derrida qui souligne.

<sup>84</sup> Ginette Michaud, « *Aschenglorie* de Paul Celan : "point d'intraductibilité", les enjeux d'une traduction "relevante" », dans *Jacques Derrida. L'art du contretemps*, Montréal, Éditions Nota Bene, coll. « Nouveaux essais *Spirale* », 2014, p. 115.

traduction, puisque les signifiants sont, dans une certaine mesure, modifiables, traductibles, dicibles.

Cela dit, Derrida ne s'arrête pas au seuil de l'« interdit » pesant sur une possible mise en voix du texte puisqu'il la réalise. Le risque est pris et l'aporie affrontée. Néanmoins, l'enregistrement du texte ne s'effectue pas sans que quelques décalages se glissent entre la page et le son. La transposition ne s'effectue pas à l'identique. Il s'agit bel et bien du « même » texte, mais nombre de différences séparent les versions. Pour la plupart, elles sont d'ordre technique, provoquées par les conditions médiatiques de la mise en voix. D'autres correspondent à des décisions, des choix dans l'écriture du phono-texte. Chacune modifie l'entrelacement du graphique et du sonore et est révélatrice à sa façon. J'analyserai ici trois d'entre elles.

Premièrement, la sonorisation du texte implique un autre mode de relation entre le polylogue et les citations tirées de « La pharmacie de Platon », *Glas* et *La Carte postale*. Dans le livre, la distinction de ces « catégories » du texte passe par la pagination : le polylogue se déploie sur les pages de droite et les citations l'interrompent parfois en s'affichant sur les pages de gauche. Le plus souvent, une des deux pages demeure blanche, mais il y a aussi, parfois, superposition des fils de texte. Par exemple, la première ligne de citation se pose, sur le plan horizontal, au milieu d'un paragraphe du polylogue. Du côté des lecteurs, l'ordre du texte n'est pas dicté et il faut traduire la disposition spatiale des pages dans une chronologie de lecture. Cet enjambement de blocs de texte rappelle les deux colonnes de *Glas* et leurs paragraphes insérés. En jouant de la spatialité de l'écriture, Derrida vient perturber la linéarité et rend instable le défilement usuel du texte. D'une logique temporelle, le lecteur est déplacé dans une « mise en scène spatiale<sup>85</sup> » qui trouble les repères. Ce trouble entre les pages de gauche et de droite est très intéressant, mais il est surtout

---

<sup>85</sup> Jacques Derrida, « Parergon », dans *La Vérité en peinture, op. cit.*, p. 58.

intraductible dans la mise en voix du texte. Comment transférer ce jeu de la juxtaposition dans un médium sonore où l'inscription se fait dans une temporalité plutôt que dans un espace ? La page écrite permet d'entretenir une simultanéité relative des textes, leur imbrication, mais la superposition sous un mode semblable de pistes de voix les rendrait inintelligibles. D'une autre manière, leur linéarisation dans une stricte succession chronologique effacerait l'indécision de la version papier. On s'aperçoit donc que, pour la mise en voix, « les décisions les plus contradictoires étaient simultanément requises<sup>86</sup> ».

Face à ce dilemme, Derrida et Michelle Muller choisissent une forme de compromis inventif. La transition entre les pages de droite et celles de gauche s'effectue bel et bien à des moments précis du texte, parfois en correspondance avec la spatialisation de la page<sup>87</sup>, parfois à un moment plus inattendu<sup>88</sup>. On tranche dans l'indécision du livre, mais il aurait été difficile de faire autrement sans risquer la cacophonie. En revanche, ces transitions sont marquées par l'insertion d'extraits de *Stimmung*, une pièce musicale composée par Karlheinz Stockhausen<sup>89</sup>. Cette pièce vocale sans instrument dans laquelle une demi-douzaine de vocalistes prononce ou chante des « noms magiques », « des noms de divinités issus d'une multitude de culture et en un aussi grand nombre de langues<sup>90</sup> », crée une autre forme de déstabilisation dans la réception du texte. *Stimmung* tient en quelque sorte le rôle de ces « autres voix » constamment appelées dans le polylogue et hante les vides du texte. Symboliquement, on pourrait l'entendre comme les cendres disséminées dans les blancs du livre. Par rapport au codex, le flottement entre la chronologie et la relation des

---

<sup>86</sup> Jacques Derrida, *Feu la cendre*, *op. cit.*, p. 10.

<sup>87</sup> Jacques Derrida, *Feu la cendre* [enregistrement sonore], *op. cit.*, piste 3, 6'50 minute.

<sup>88</sup> *Ibid.*, piste 8, 6'5 minute.

<sup>89</sup> Pour plus de détails sur la pièce, voir le deuxième chapitre.

<sup>90</sup> Richard Toop, *Six Lectures from the Stockhausen Course Kürten 2002*, Kürten, Stockhausen Foundation for Music, 2005, p. 39.



blocs de texte est remplacé par la greffe d'un corps étranger et non identifié ; c'est, d'une certaine manière, une trahison fidèle, l'instabilité demeure.

Deuxièmement, un autre exemple de différence entre le texte et le phono-texte concerne l'identification des « voix » du polylogue. Comme nous l'avons vu, le polylogue derridien est conçu de manière à laisser indéterminables le nombre et l'identité des « locuteurs » qui y participent. Une réalisation sonore de ce polylogue menace donc cet aspect du texte puisque la voix qui interprétera chaque paragraphe sera d'une manière ou une autre identifiable. C'est un peu comme le passage de la partition à l'interprétation concrète qui réduit la gamme des potentialités à une réalité. Parmi les stratégies possibles pour une mise en voix respectueuse de la « polylogique » de *Feu la cendre*, Derrida et Muller ont opté pour l'enregistrement des voix de l'auteur et de l'actrice Carole Bouquet. De cette manière, la vocalisation du texte est réalisée conformément aux enjeux du polylogue : les voix correspondent à la fois à celle de Derrida et à d'autres, elles sont parfois masculines ou féminines<sup>91</sup>, pareilles à elles-mêmes dans leurs retours ou tout autres d'une entrée de voix à l'autre.

Mais Derrida prend bien soin de le souligner dans son prologue : « si la version enregistrée donne à entendre deux voix, dont l'une paraît masculine, l'autre féminine, cela ne réduit pas le polylogue à un duo, voire à un duel<sup>92</sup> ». Le fait que seules deux voix se donnent à entendre dans la lecture du texte ne doit pas laisser croire qu'il n'y a là que deux personnages. Le polylogue ne se réduit pas à un dialogue, la dissémination polylogique, à une dialectique. Les voix de Derrida et Bouquet doivent donc être, d'une certaine manière, divisées, scindées à l'intérieur d'elles-mêmes.

---

<sup>91</sup> Pour continuer d'agir de manière active sur le flou de la différence sexuelle, l'attribution des répliques entre Derrida et Bouquet ne se conforme pas toujours à l'accord de genre « silencieux » du texte écrit. Des paragraphes marqués « dans la grammaire de la phrase » comme provenant d'une énonciatrice féminine sont lus par Derrida et d'autres, masculins, par l'actrice.

<sup>92</sup> Jacques Derrida, *Feu la cendre*, *op. cit.*, p. 12.

Pour ce faire, les répliques sont distribuées entre l'actrice et le philosophe sans être restreintes à une alternance régulière. Le/la même « vocaliste » peut lire plusieurs énoncés à la suite. Le passage d'une « entrée de voix » à l'autre est souvent marqué par un changement de ton, d'intonation, mais surtout par la mention « une autre voix » proférée par l'autre membre de la paire. Ainsi, Carole Bouquet récite les trois premiers paragraphes de *Feu la cendre*, soit de « Et près de la fin [...] » à « Y fut-elle jamais ?<sup>93</sup> », tandis que Derrida murmure : « une autre voix » aux deux transitions d'une *voix* à l'autre<sup>94</sup>. Par la suite, Derrida prête sa voix au texte et il n'y a pas à ce moment de marque indiquant le changement de « personnage », la différenciation des voix suffit. La lecture du texte se poursuit selon ce *modus operandi*, mais aucune logique de répartition n'est établie. Il n'y a pas de nombre précis de blocs de voix pouvant être proférés à la suite par les « actants », qui peuvent lire trois longues « entrées de voix » sans autre interruption qu'« une autre voix », tout comme leur « tour de parole » peut se limiter à une phrase de quelques mots. Les paragraphes se suivent alors sans qu'il soit possible à l'auditeur de prévoir qui, de Derrida ou Bouquet, prononcera la prochaine réplique. Par contre, le « découpage » du livre est respecté et aucun changement de voix ne s'effectue à l'intérieur des « paroles » de *Feu la cendre*.

Cette façon de faire préserve dans la mesure du possible l'esprit du polylogue, son caractère étrange et déstabilisant, l'impossibilité de nommer ces « voix ». Les grains de voix de Derrida et de Bouquet ne correspondent pas à un « personnage » donné, ils se donnent parfois la réplique à eux-mêmes, et pourtant ils créent une toujours possible liaison entre les « entrées de voix » qui,

---

<sup>93</sup> Jacques Derrida, *Feu la cendre*, *op. cit.*, p. 15.

<sup>94</sup> Jacques Derrida, *Feu la cendre* [enregistrement sonore], *op. cit.*, piste 2, 0'0 minute.

bien que différenciées, ne sont pas complètement étrangères les unes aux autres. Un fragile équilibre entre le même et l'autre est conservé<sup>95</sup>.

Enfin, un troisième type de différenciation entre la version graphique et sonore de *Feu la cendre* mérite d'être signalé. Ce dernier serait constitutif de toutes les mises en coprésence d'un texte écrit et de sa sonorisation puisqu'il ne repose pas sur la forme particulière de *Feu la cendre*, mais sur le fonctionnement des langues alphabétiques en général. En effet, une non-correspondance entre le graphique et le sonore demeurera toujours active. Bien qu'on puisse tenter de transformer l'écrit en parole et vice versa – le transfert d'une forme à l'autre est même « inévitable » ou du moins toujours déjà intrinsèquement programmé –, des décalages, des intraduisibles s'immisceront constamment dans le processus. Les homophones, homonymes, ponctuations, intonations et autres traits propres à un certain médium font partie intégrale de la dynamique de la langue. Peu importe le système d'« écriture phonétique » déployé, la différence demeurera. Derrida l'affirme dès *De la grammatologie* : contrairement à ce que propose la sémiologie saussurienne, les échecs de correspondances entre signe parlé et écrit n'auraient rien de l'exception ou de l'erreur<sup>96</sup>. Ils font partie du langage qui ne peut échapper à la « différance », il s'agit de la condition même de son fonctionnement. Pour signifier, pour « pointer » en direction d'autre chose que lui-même, un signifiant doit pouvoir être donné « pour » quelque chose d'autre et donc être modifiable, substituable, pervertible. Du même coup, le signifiant possède lui aussi sa matérialité, sa forme

---

<sup>95</sup> Le duo de voix Derrida-Bouquet permet aussi, à un moment précis de *Feu la cendre*, un autre jeu de « pareil au même ». Dans les pages de gauche (*op. cit.*, p. 42), les deux versions de « La pharmacie de Platon » sont citées pour indiquer la modification qui se glisse entre 1968 et 1971 : la fameuse phrase « Il y a là cendre ». L'enjeu de ce(s) passage(s) se trouve justement à être la seconde lettre de Platon à Denys et plus précisément la répétition, la reproductibilité de la textualité : « *J'espère que celle-ci ne se perdra pas. Vite, un double... graphite... carbone... relu cette lettre... brûle-la. Et maintenant il faudrait distinguer, entre deux répétitions...* ». Si, au plan graphique, rien ne distingue, hormis leurs datations, l'extrait tiré de *Tel Quel* de celui tiré de *La Dissémination*, leur mise en voix les différencie. En effet, d'une répétition à l'autre, Jacques Derrida et Carole Bouquet échangent leurs lignes. Dans le jeu de citations emboîtées, chaque mot d'abord prononcé par le philosophe l'est une deuxième fois par l'actrice et inversement (piste 5, 8'55 minute). Il s'agit donc de deux fois le même, et pourtant autre, texte.

<sup>96</sup> Jacques Derrida, *De la grammatologie*, *op. cit.*, p. 53.

particulière. Cette réalité du signifiant peut aussi, à tout moment, être reçue « pour elle-même » et ne peut être aplaniée, effacée, diluée dans le « sens » de ce qui est signifié.

Avec l'entrelacement du livre et des voix de *Feu la cendre*, Derrida souligne cette particularité du langage et en joue. Un relevé exhaustif des lieux de différences entre ce qui est donné à voir et ce qui est à entendre est évidemment impossible puisqu'il recoupe, à des degrés divers, l'ensemble de l'œuvre. Toutefois, certains moments peuvent attirer l'attention sur leur caractère double, doublé. On peut penser à « l's muet<sup>97</sup> » qui vient profaner le mot de « cendre » en insinuant sa divisibilité, sa multitude, ce trait graphique que la voix « laisse muet<sup>98</sup> » même lorsqu'elle le nomme. On peut également rappeler les variations homonymiques entre « (sans, sens, sang, cent D R E)<sup>99</sup> » qui ouvrent vers la fin du texte la cendre à l'écoute de sa dissémination. Dans l'enregistrement, plutôt que de répéter quatre fois : « *sã* », Carole Bouquet spécifie, sans épeler, l'orthographe de ce qu'elle prononce : « (sans, sans toi, sens, en ce sens, sang, le sang qui coule, cent, la centaine ... cendre)<sup>100</sup> ». Non seulement une tricherie phonétique est découverte, « sens » ne se prononce pas « cen- », mais la déclinaison du phonème se trouve à dérouler, en un geste d'une prouesse poétique impressionnante, les « thèmes » mêmes de *Feu la cendre* : le deuil, le multiple, la signification. Enfin, il ne faut pas négliger que toute l'idée de l'inscription secrète du nom d'Élie<sup>101</sup> dans « Il y a là cendre » tient dans cette non-correspondance entre l'écrit et la voix. La « forgerie<sup>102</sup> » de Derrida consiste à « entendre » la phrase sans limiter notre compréhension de celle-ci à sa graphie.

---

<sup>97</sup> Jacques Derrida, *Feu la cendre*, *op. cit.*, p. 43.

<sup>98</sup> Jacques Derrida, *Feu la cendre* [enregistrement sonore], *op. cit.*, piste 6, 3'35 minute.

<sup>99</sup> Jacques Derrida, *Feu la cendre*, *op. cit.*, p. 59.

<sup>100</sup> Jacques Derrida, *Feu la cendre* [enregistrement sonore], *op. cit.*, piste 8, 5'25 minute.

<sup>101</sup> À ce sujet, voir le deuxième chapitre.

<sup>102</sup> Jacques Derrida, *Feu la cendre*, *op. cit.*, p. 35.

Cependant, l'essentiel du jeu dans la composition audio-graphique de *Feu la cendre* se trouve ailleurs. En effet, il faut noter que Derrida, tout au long du texte, mais plus particulièrement dans le prologue, traite de cette « indécision entre l'écriture et la voix<sup>103</sup> » en insistant sur les homophones « là » et « la ». Si l'écrit ne peut laisser planer le doute entre les deux options (l'accent détermine le sens), la prononciation ne peut les distinguer sans ambiguïté. Il ne s'agit pas seulement du « masque simple<sup>104</sup> » d'une homophonie. Ce couple devient d'une certaine manière le symbole du rapport du codex et de l'enregistrement du texte. La principale raison de l'importance accordée à ces homophones est qu'ils se trouvent cachés au cœur même d'« Il y a *là* cendre » puisque, à l'audition, « *la* cendre » hante la phrase<sup>105</sup>. Mais c'est surtout le fait que la différenciation à l'oreille du « là » et du « la » pose justement la question de la détermination. En effet, le *déterminant* « la » se pose comme l'affirmation de la possibilité d'identifier « la » cendre, ce qui est proprement la cendre, celle-ci. Au contraire, l'adverbe « là » signifie un certain flou dans la localisation de quelque chose, c'est un ailleurs, un « par là-bas » opposé à la portée de l'ici. Il y a donc, condensé en « un seul terme », une seule paire d'homophones, un effet de tremblement dans notre capacité d'identification et de définition de la signification.

Lors de la mise en voix du texte, Derrida ajoute un degré de complexité en nouant ensemble les deux formes du couple « là/la » : la forme écrite, qui les distingue et en stabilise la différence alors que la forme sonore, au contraire, laisse planer une indécision entre eux. En insistant sur l'idée que « la page et le volume sonore [sont] indissociables dans leur hétérogénéité même<sup>106</sup> », Derrida interdit en quelque sorte au lecteur d'appuyer sa lecture du texte sur l'une ou l'autre de ses

---

<sup>103</sup> Jacques Derrida, *Feu la cendre*, *op. cit.*, p. 8.

<sup>104</sup> Jacques Derrida, « Mallarmé », dans *Tableau de la littérature française*, *op. cit.*, p. 377.

<sup>105</sup> Ce n'est pas non plus un hasard si Derrida, bien qu'il le taise, choisit le(s) mot(s) « la » pour jouer sur le versant sonore du langage. Rappelons-le, le « la » est aussi une note musicale, celle du diapason qui permet l'accord, *Stimmung*, entre les instruments ou les chants.

<sup>106</sup> Jacques Derrida, *Feu la cendre*, *op. cit.*, p. 9.

versions. Il faut savoir composer avec les deux, simultanément, puisqu'il s'agit, justement, d'une composition. À deux niveaux, donc, de manière exponentielle, les lecteurs doivent garder irrésolue la question de la détermination même du mot, du texte. En somme, dans la synchronicité de leurs formes graphique et audio, « la » et « là », la détermination et l'indétermination peuvent et doivent simultanément être considérées comme intriquées dans une différence à la fois discernable et indiscernable. Il faut accepter, dans l'expérience de lecture, une constante oscillation entre la possibilité et l'impossibilité de déterminer exactement « ce qui est écrit », « la » ou « là ». Dans le jeu de ces homophones, travaillé par la mise en forme de *Feu la cendre*, sa mise en voix, mise en cendres, se cache l'irréductibilité de la « différence ».

Cette dynamique vertigineuse de l'indécidable ne se poserait pas avec la même acuité si l'enregistrement sonore du texte était donné comme sa vérité, la « bonne » manière de le lire. Derrida prend donc soin de ne pas ériger la mise en voix du texte en une parole de « révélation » ou un *logos* autoritaire, la voix du père qui reprendrait le contrôle sur sa production. Dans le prologue, il est clairement indiqué qu'il ne faut pas, en tant que lecteur, « substituer la scène vocale au livre, mais [...] donner à l'une et à l'autre, l'une et l'autre s'affectant ou se relançant ainsi, leur espace ou plutôt leur volume *respectif*<sup>107</sup> ». Les deux versions du texte doivent être reçues conjointement, un peu à la manière d'un diptyque. Aucune n'a préséance sur sa doublure. De plus, cette mise en voix particulière ne représente qu'une « interprétation, une seule parmi d'autres<sup>108</sup> ». Comme la mise en scène d'une pièce de théâtre, elle doit être considérée comme inscrite dans un ensemble de répétitions potentielles la dépassant largement. On pourra toujours la réinterpréter, la réactualiser, car « elle ne signe ni la loi ni la vérité. D'autres interprétations restent possibles – et

---

<sup>107</sup> *Ibid.* C'est Jacques Derrida qui souligne.

<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 9.

sans doute nécessaires<sup>109</sup>. » C'est un appel à « d'autres voix », un appel à d'autres lectures, au retour et à la réinvention qui maintiennent le texte « vivant ».

À partir de ces indications concernant le texte et l'élaboration de relations entre l'écrit et sa sonorisation, on peut considérer, à la suite d'Amanda Grzyb, que Derrida provoque ici une inversion de la « séquence traditionnelle de la parole-avant-l'écriture<sup>110</sup> » en offrant une parole née du graphique. En effet, c'est à cette conception, le « logocentrisme », cette « métaphysique de l'écriture phonétique<sup>111</sup> » que s'attaquait Derrida dans *De la grammatologie*. Selon cet angle, la mise en voix de *Feu la cendre* constituerait une objection performative à l'idée que l'écrit n'est qu'une transposition de la parole, première, en une différente modalité.

Si on la considère d'un autre angle, on peut aussi comprendre que la synchronie des versions graphique et audio, « indissociables dans leur hétérogénéité même<sup>112</sup> », écarte *Feu la cendre* de toute logique chronologique. La page est « cousue » au volume sonore et ne doit pas être pensée comme son origine. Dès le départ, la mise en voix y était prévue, structurellement préinscrite comme un potentiel ineffaçable, qu'elle soit réalisée ou non. Ni le texte ni la parole ne vient « avant » son pendant. Il n'y a là que deux reflets sans source déterminable : « Il y a des choses, des eaux et des images, un renvoi infini des unes aux autres mais plus de source. Il n'y a plus d'origine simple. Car ce qui est reflété se dédouble *en soi-même* et non seulement comme addition à soi de son image<sup>113</sup>. » Ainsi, la version écrite de *Feu la cendre* peut être considérée comme une transcription, « une seule parmi d'autres<sup>114</sup> », de sa version sonore. La gramphonie pourrait

---

<sup>109</sup> Jacques Derrida, *Feu la cendre*, *op. cit.*, p. 9.

<sup>110</sup> Amanda F. Grzyb, *Jacques Derrida and the Holocaust*, *op. cit.*, p. 52.

<sup>111</sup> Jacques Derrida, *De la grammatologie*, *op. cit.*, p. 11.

<sup>112</sup> Jacques Derrida, *Feu la cendre*, *op. cit.*, p. 9.

<sup>113</sup> Jacques Derrida, *De la grammatologie*, *op. cit.*, p. 53.

<sup>114</sup> Jacques Derrida, *Feu la cendre*, *op. cit.*, p. 9.

« engendrer » d'autres écrits. En effet, si l'enregistrement ne doit pas être entendu comme « vérité » face au texte écrit, l'écrit n'est pas davantage la « loi » de la voix.

On perd pied devant cette conception d'une textualité mouvante, ne correspondant jamais pleinement à elle-même. On peine en effet à accepter que le texte doive être lu sans être stable, comme s'il était constamment envahi de ses potentielles métamorphoses. Un feu qui, sans cesse, serait en train de couvrir sous lui. C'est un peu comme si Derrida, par l'intermédiaire d'un tour de passe-passe, un écran de fumée, à savoir la fusion de l'écrit et de la voix, même et autre à la fois, parvenait à faire disparaître sous nos yeux le « corps du texte ». Bien qu'il y ait là du texte, un reste de texte, il n'y a plus d'« être » du texte. L'écriture est soutirée à l'ontologie. Les mots, qu'ils soient écrits ou prononcés, deviennent tremblants, évanescents : « Où sont des mots sur une page<sup>115</sup> ? » Mais *Feu la cendre* n'est que la mise en pratique, la performance, la preuve par l'exemple ou la mise en cendres de cette pensée textuelle. Tout cela se trouvait déjà dans *De la grammatologie* ou encore, un peu plus tard, dans *La Carte postale* :

Tu me l'as dit un jour, je crois, j'écris toujours *sur* le support, à même le support mais aussi à son sujet. Résultat escompté, ça le déforme, j'entame ainsi sa destruction tout en le montrant, lui, en train d'*être* ce qui se détruit, tombe en pièces, un peu théâtrales, puis s'incinère sous tes yeux et il n'y a plus que tes yeux<sup>116</sup>.

Enfin, autre façon de métaphoriser l'événement textuel à l'œuvre dans ce texte, en combinant le livre et sa mise en voix, tout se passe comme si Derrida « brûlait du papier à distance, avec une loupe, concentration de lumière à force de voir pour ne pas voir<sup>117</sup> ». Le texte n'est plus contraint à une forme fixe ; en s'ouvrant à l'écoute de sa dissémination, sa lisibilité dépasse sa visibilité. Et on se met à lire derrière les mots.

---

<sup>115</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>116</sup> Jacques Derrida, « Envois », dans *La Carte postale*, *op. cit.*, p. 32. C'est Jacques Derrida qui souligne.

<sup>117</sup> Jacques Derrida, *Feu la cendre*, *op. cit.*, p. 59.



Plusieurs propositions ont été avancées concernant les effets de « doublure » que les versions de *Feu la cendre* provoquent. Il s'agit d'entendre dans ce mot ce qu'il dit de la répétition ou de la mascarade (on fabrique le double d'un document avec ce que cela implique de modifications, de trahisons possibles, et un rôle peut être tenu par une doublure, un autre). Le mot peut aussi être appliqué à la mise en voix du texte par l'auteur accompagné de Carole Bouquet. On a alors affaire à un « doublage », un peu comme il se pratique au cinéma. La bande image est conservée, mais une bande-son lui est surajoutée, greffée, avec une relative adhérence, mais également avec ses inévitables accrocs et décalages.

L'essentiel des observations que nous avons faites quant à ces jeux de « doublure » nous permet de voir qu'elles constituent toutes une certaine mise à mal ou, pour reprendre la formule initiale de ce chapitre, mise en cendres de l'« identité » du « corps » de *Feu la cendre*. Puisque plusieurs versions du texte le composent par leur amalgame, sans hiérarchie, celui-ci ne se donne véritablement à lire que dans la cohabitation de ses versions et doit donc être considéré comme une somme de toutes leurs différences et leurs intervalles. On ne peut plus dès lors déterminer ce qu'*est* exactement le texte de *Feu la cendre*. Une mouvance, une instabilité y demeurera, car Derrida nous l'offre en y préservant, à travers l'urne de l'écriture, contradictions et virtuels détournements. Cette impossibilité de circonscrire exactement le « corps » de *Feu la cendre* le soutire – et avec lui la phrase « Il y a là cendre » – à l'emprise de toute ontologie. On pourrait travestir le leitmotiv et lancer ici : il y a là « *Feu la cendre* ». Mais nous n'avons accès qu'à ses restes, qu'à des miettes qui figurent quelque chose de plus grand qu'elles. Je le rappelle : « *Il y a* ne veut pas dire *existe*, *reste* ne veut pas dire *est*<sup>118</sup>. » Et cela déborde largement la question du « sens » du texte. Comment

---

<sup>118</sup> Jacques Derrida, *Glas*, *op. cit.*, p. 56B. C'est Jacques Derrida qui souligne.

une herméneutique pourrait-elle prétendre parvenir à saisir la signification d'un objet dont la forme, le lieu et l'être ne sont pas déterminables ?

Je terminerai en mentionnant un dernier jeu entre les doublures de *Feu la cendre* qui peut être lu comme la figure de toutes les autres, la métonymie qui les condense. Au tout dernier paragraphe de la première version parue dans *Anima*, on peut lire : « Or c'est d'un retrait qu'il s'agit, pour laisser sa chance à un don sans la moindre mémoire de soi, au bout du compte, *pas un corpus*, un tas de cendre insoucieux de garder sa forme<sup>119</sup>. » Derrida conclut ainsi son texte en soulignant que ce dernier est modifiable et ne constitue pas un « corpus » établi. Cela correspond aux propositions de la « déconstruction ». Sarah Kofman avait d'ailleurs déjà écrit pour rendre compte du travail du philosophe : « À la conception platonicienne du corpus, J. Derrida oppose un corps sans parties propres ni hégémoniques constitué de greffes : sans corps principal<sup>120</sup>. »

Mais la chose devient plus intéressante encore quand on s'aperçoit que la version de *Feu la cendre* repris aux éditions Des femmes donne plutôt à lire : « Or c'est d'un retrait qu'il s'agit, pour laisser sa chance à un don sans la moindre mémoire de soi, au bout du compte, *par un corpus*, un tas de cendre insoucieux de garder sa forme<sup>121</sup>. » Le « s » devient un « r » et « par » se substitue à « pas ». On peut d'abord croire avoir affaire à une simple coquille, ce n'est pas impossible. Après tout, dans l'enregistrement audio, Carole Bouquet prononce distinctement : « pas un corpus<sup>122</sup> ». Il faut toutefois savoir se faire attentif à la différence, qu'il s'agisse d'une coquille ou pas. La transformation du « pas un corpus » en « par un corpus » constitue peut-être un amendement, un repentir du philosophe. Le « don » de l'écriture ne saurait en effet se passer de « corpus ». La

---

<sup>119</sup> Jacques Derrida, « Feu la cendre », *Anima*, art. cité, p. 97. Je souligne.

<sup>120</sup> Sarah Kofman, « Un philosophe "unheimlich" », dans *Lectures de Derrida*, *op. cit.*, p. 16.

<sup>121</sup> Jacques Derrida, *Feu la cendre*, *op. cit.*, p. 61. Je souligne.

<sup>122</sup> Jacques Derrida, *Feu la cendre* [enregistrement sonore], *op. cit.*, piste 8, 9'00 minute.

matérialité du texte est fragile et peut se vouloir « sans mémoire de soi », insoucieuse de « garder sa forme », elle n'en est pas moins nécessaire à l'adresse. Pour qu'il y ait la chance d'un don du texte, il faut quelque chose, que ce soit une « bouteille à la mer<sup>123</sup> » ou une simple pierre. Bien qu'il ne s'y maintienne pas, le « retrait » passe donc « par un corpus ».

Mais s'il s'agit d'une correction effectuée entre 1982 et 1987, pourquoi donc avoir conservé « pas un corpus » pour la mise en voix ? C'est, encore une fois, une manière de fabriquer une indécidabilité. Les différentes « incarnations » de *Feu la cendre* forment son « corpus », elles sont ce qui le compose. Toutefois, elles ne peuvent être reçues comme un corpus puisque chacune n'est que le reflet des autres, sans autorité ou stabilité. Le « retrait » dont il s'agit, la mise en cendres de *Feu la cendre*, passe « par » la dissolution du corpus, sa dissémination. L'aporie est irrésolue, il faut à la fois qu'il y ait et qu'il n'y ait pas un rassemblement de ce qui « serait » *Feu la cendre*. Ainsi, « pas un corpus » et « par un corpus » reposent l'un sur l'autre et se relancent sans fin.

### **3. *Double des textes, porosité des limites***

Dans la partie précédente, l'enjeu était de rendre compte de la multiplicité « interne » de *Feu la cendre*. Bien qu'il ne s'agisse que d'un seul texte, un certain nombre d'« incarnations » en rendait la définition exacte difficile, voire irréalisable. La suite concernera également la déstabilisation, la mise en cendres de ce qu'on nomme par le nom de « Feu la cendre », mais plutôt que de se concentrer sur son « corps », son sein, je me tournerai vers la conception des limites, des frontières, de ce « corps » du texte. Je m'intéresserai donc encore au détournement de l'ontologie pratiqué par Derrida, où le tremblement de ce qui constitue « l'intérieur » de ce qu'« est » le texte cèdera la place à un certain brouillage de sa délimitation. Je tenterai ainsi de mettre au jour la composition

---

<sup>123</sup> Paul Celan, « Allocution prononcée lors de la réception du prix de littérature de la Ville libre hanséatique de Brême », dans *Le Méridien & Autres Proses*, op. cit., p. 57.

de *Feu la cendre* – et quelques « autres » titres, bien que la distinction, c'est là le sujet même, devienne de plus en plus fragile – en ce qu'elle provoque une rupture de la « clôture » du texte, ou du moins « ce que la philosophie peut se représenter sous ce nom, selon la ligne, droite ou circulaire, entourant un espace homogène<sup>124</sup> ». Pour le formuler autrement, par rapport à la question typique de l'ontologie « Qu'est-ce que ? », on se déplacera des variations actives à l'intérieur du « est » vers la partialité de tout découpage de ce qu'on cherche à définir, du « ce que », donc.

Plus concrètement, j'essaierai de rendre compte des jeux de perméabilité et d'interpénétration de différents textes avec *Feu la cendre*. En effet, bien que ce texte soit fait de mots contenus entre deux couvertures, il contient lui-même des citations extraites d'autres œuvres. En les y greffant – et en insistant sur les jeux et effets de ces greffes –, Derrida ouvre *Feu la cendre* à ces « hôtes » et invalide nos habitudes de distinctions des textes. Les titres sont reliés entre eux, donnés à relire, par-delà leurs reliures. *Feu la cendre* ne se contente pas de citer d'autres textes – *La Dissémination*, *Glas* et *La Carte postale* en premier lieu, mais d'autres encore –, il en est composé à part entière et ils participent directement de sa composition. Les pages de gauche font partie de *Feu la cendre* au même titre que les pages de droite, même si elles appartiennent (d'abord ?) à d'autres ouvrages. On ne peut plus dès lors simplement classer les sections selon leur lieu de provenance, leur « origine ». Les textes s'entrecroisent et une seule et « même » phrase peut appartenir à plusieurs. Mais y a-t-il toujours plus d'un d'entre eux, à la fois un et plusieurs ?

La « doublure » permet une fois de plus d'illustrer le geste d'écriture, la stratégie textuelle déployée par Derrida. Il faut pour ce faire se représenter la doublure d'un tissu<sup>125</sup>. Doubler un

---

<sup>124</sup> Jacques Derrida, « Tympan », dans *Marges, op. cit.*, p. XXI.

<sup>125</sup> Faut-il rappeler la proximité du texte et du textile ? Au sujet de la texture, on peut renvoyer à l'introduction de « La pharmacie de Platon » (dans *La Dissémination, op. cit.*, p. 79-80), ou encore rappeler les mots de Sarah Kofman : « Le texte est comme un linceul où s'entrecroisent mille fils de provenance diverse. Tissu de différences, il est toujours hétérogène. » (Sarah Kofman, « Un philosophe "unheimlich" », dans *Lectures de Derrida, op. cit.*, p. 16.)

vêtement ou un manteau consiste en effet à coudre ensemble deux morceaux d'étoffe de manière à ce qu'ils se superposent et s'épaississent l'un l'autre. Après la doublure, les tissus peuvent encore être distingués, mais ils sont également inséparables. La textualité de *Feu la cendre* est travaillée de manière semblable. Derrida double son polylogue de citations aux provenances marquées, corps étrangers, mais ces dernières sont adjointes au texte jusqu'à y être intégrées. On ne peut nier la marque de leur différence, mais les distinguer parfaitement, les séparer, les découper hors de l'ouvrage consisterait à rompre la doublure, à déchirer le texte. En ce qui concerne le rapport de *Feu la cendre* aux autres textes dont sont tirées les lignes des pages de gauche, on pourrait dire qu'il est comparable à une courtepointe dont les pièces seraient interchangeables. Il n'y a pas d'ordre, de positionnement ou d'organisation précise des liens qui unissent les titres, mais ceux-ci s'influencent et évoluent en commun, doivent être lus ensemble. Il y a une indétermination et une souplesse des rapports entre les œuvres qui créent une complexité<sup>126</sup> sans limite, mais aussi une liberté. C'est une invitation « à relier, à relire en tous cas. À l'envers et à l'endroit, en reprenant par tous les bouts<sup>127</sup> ». Face à cette invitation, Alexis Nouss affirme qu'une lecture « méridienne » s'impose donc à nous tant les livres de Jacques Derrida « tissent et retissent une parole, une pensée sur des motifs ou des tropes repris de l'un à l'autre, renvoyant les uns aux autres<sup>128</sup> ». Cette intrication a pour vertu de « diminuer » les affirmations des textes, de les « garder d'un savoir d'autorité, d'une lecture maîtrisée et surtout maîtrisante<sup>129</sup> ». Autrement dit, d'en empêcher toute récupération par une herméneutique cherchant à les dominer.

---

<sup>126</sup> Du latin *complexus* : « entrelacé » ou plus précisément « fait de plusieurs fils, tissés ensemble ».

<sup>127</sup> Jacques Derrida, *Glas*, *op. cit.*, p. 135B.

<sup>128</sup> Alexis Nouss, « *Wundgelesenes* », *Études françaises*, art. cité, p. 222.

<sup>129</sup> *Ibid.*

Cette conception de la textualité, à savoir une vision des textes comme ouverts, intriqués les uns dans les autres, est une des propositions fortes de la « déconstruction » et est loin d'être exclusive à *Feu la cendre*. Derrida en aura traité tout au long de son œuvre, tissant en réseau souple les lieux d'« exposition » de cette textualité qui est, Kofman le rappelle, « ouvert[e] ainsi, en droit, sur tous les textes, de tous temps, de tout genre, [d']une épaisseur infinie<sup>130</sup> ». On ne saurait rendre compte de l'intégralité des moments où Derrida aborde cette question – par définition, l'idée d'intégralité s'effrite ici puisqu'« un supplément de supplément est toujours possible<sup>131</sup> » –, mais le choix d'une sélection n'est pas interdit. En pensant à ce que Derrida écrit au sujet du poème de Celan dans *Béliers*, nous pourrions dire que « [n]ous ne *pouvons* pas faire ici ce que nous *devrions* faire, à savoir écouter [*Feu la cendre*] dans la chambre d'échos de tout l'œuvre de [Derrida]<sup>132</sup> ». Il nous faut donc trahir et sélectionner, recouper autrement, pratiquer une lecture au risque de nous y « prendre les doigts<sup>133</sup> ».

Pour commencer un (trop) rapide tour d'horizon passant d'un titre à l'autre, traçant le fil rouge d'une couture entre *Feu la cendre* et bien d'autres textes, on peut d'abord citer *De la grammatologie* où « l'idée du livre » est déjà attaquée puisqu'elle est l'idée d'« une totalité, finie ou infinie, du signifiant<sup>134</sup> ». Selon Derrida, cette conception est « profondément étrangère au sens de l'écriture » et ne représente qu'une tentative logocentriste de restreindre sa puissance de « disruption<sup>135</sup> ». La clôture des livres et leur étanchéité ne seraient qu'une institution conservatrice maintenant en place une rigidité illusoire. Un livre n'est jamais un volume parfaitement clos.

---

<sup>130</sup> Sarah Kofman, « Un philosophe “unheimlich” », dans *Lectures de Derrida*, op. cit., p. 18.

<sup>131</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>132</sup> Jacques Derrida, *Béliers*, op. cit., p. 59.

<sup>133</sup> Jacques Derrida, « La pharmacie de Platon », dans *La Dissémination*, op. cit., p. 79.

<sup>134</sup> Jacques Derrida, *De la grammatologie*, op. cit., p. 30.

<sup>135</sup> *Ibid.*

Dans *Feu la cendre*, Derrida traduit cette vision en ne « refermant » pas son polylogue sur lui-même. De cette manière, le texte s’amorce par un « Et<sup>136</sup> », une réponse ou une suite qui pointe en direction d’un inaccessible commencement. Il y a quelque chose « avant » *Feu la cendre*, le texte en témoigne, mais il le laisse masqué, invisible, perdu comme une cendre. Dans le même esprit, Derrida conclut l’ouvrage avec l’ouverture d’une promesse : « ce que maintenant par amour je viens de faire et je m’en vais vous dire –<sup>137</sup> ». Une parole est annoncée, une parole d’amour destinée à ce « vous » qu’on ne peut identifier, qui est peut-être « nous », mais cette parole est interrompue par un tiret et la fin du livre. Elle devient un secret de *Feu la cendre*, une virtualité à la fois contenue dans le texte et le dépassant complètement. À la fois dans et hors *Feu la cendre*, le secret se tient dans l’embrasure, car le texte est une porte laissée ouverte.

Ainsi, le texte, par son écriture, sa structure, laisse place à ses continuités, il se déborde lui-même. Cependant, cette structure ne concerne que *Feu la cendre* « en tant que tel » et ce qui pourrait être encore lui, des extensions du « même » texte. Mais l’ouverture du texte derridien passe aussi, et peut-être surtout, par son hospitalité à l’« autre » de manière concrète. Les pages de gauche sont un parfait exemple de cette intégration de « corps étrangers » au sein d’un texte et des conséquences de ce type de geste sur la lecture. Ces citations « disent quelque chose de la cendre » et forment une « archive incomplète »<sup>138</sup> des allées et venues du mot dans l’écriture du philosophe. Ces extraits peuvent être lus en ce qu’ils complètent la « définition » du quasi-concept derridien de la cendre. Ils rassemblent les moments où il en a été question. À travers eux, Derrida indique que le quasi-concept de la cendre doit également être pensé par rapport à la quête de vérité hégélienne et l’archive de l’adresse et des rapports interpersonnels.

---

<sup>136</sup> Jacques Derrida, *Feu la cendre*, *op. cit.*, p. 15.

<sup>137</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>138</sup> *Ibid.*, p. 11.

Toutefois, ces citations sont elles-mêmes données comme des cendres. Elles sont fragmentaires, éparses et séparées de tout contexte. Elles ne font qu'apparaître et interrompre le polylogue de *Feu la cendre*, mais ne bénéficient pas d'une introduction, d'une glose ou d'un quelconque commentaire. Elles sont placées là, abandonnées. Loin de fournir une « encyclopédie » de la cendre, elles rappellent plutôt que cette dernière échappera toujours à la préhension et à la totalisation. De cette façon, si ces citations « disent quelque chose de la cendre », c'est aussi à travers leur « mise en scène ». La « cendre » s'éparpille, se dissémine et ne saurait être contenue dans *Feu la cendre* ; il faut aussi la chercher ailleurs. Les extraits traitent de la cendre, certes, mais ce qu'ils en disent repose surtout dans la forme « incinérée » de leur dire. Par leur incomplétude – il ne s'agit que de parties d'un tout plus grand –, ils poussent à se tourner vers le « reste » des autres textes.

On peut en donner comme exemple le jeu autour de la mention du « phénix » dans *Feu la cendre*. Le mot figure dans le polylogue ce désir de renaissance, de récupération de ce qui devrait être brûlé et à jamais disparu. Les voix du texte se « rebellent<sup>139</sup> » contre ce symbole de la sémiologie hégélienne et affirment contre l'oiseau immortel la combustion de la cendre et l'inévitable perte. Enfin, une citation tirée de *La Carte postale* et nommant ce « phénix » est glissée dans le polylogue à un moment où il est (brièvement) question de l'oiseau légendaire. On y lit : « Le 27 août 1979. Tu viens d'appeler. Ah non, surtout pas Phénix (d'ailleurs c'est d'abord pour moi, dans ma langue fondamentale, la marque...<sup>140</sup> » Le découpage de l'extrait ne donne pas à lire de quoi « Phénix » est la marque – « marque » faisant, rappelons-le, partie du grand paradigme de la trace – pour l'énonciateur. C'est comme si l'information avait été perdue, brûlée.

---

<sup>139</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>140</sup> *Ibid.*, p. 42.



Par contre, celui ou celle qui tentera de retracer cet extrait dans les « Envois » de *La Carte postale* le trouvera sans peine et y lira : « *Le 27 août 1979. Tu viens d'appeler. Ah non, surtout pas Phénix (d'ailleurs c'est d'abord pour moi, dans ma langue fondamentale, la marque d'une anisette casher, en Algérie.* <sup>141</sup> ». En remontant le fil, en retournant au texte que la citation lie à *Feu la cendre*, on apprend que le terme « marque » est à comprendre comme une marque commerciale, celle d'une boisson d'Algérie. Le passage à *Feu la cendre* avait brûlé l'aveu de ce trait biographique – symbole, marque, de l'enfance juive et algérienne de Derrida – et transformé la mémoire de cette anisette en des considérations philosophiques sur le fonctionnement des signes.

On pourrait à partir de là croire que la « vérité » de « Phénix » est restituée. Il aura suffi de retrouver son origine pour que l'oiseau ressuscite de ses cendres et recouvre la plénitude de sa signification. Ce serait tomber, deux fois plutôt qu'une, dans le piège de notre soif de « sens ». D'abord, la reprise tronquée de l'extrait dans *Feu la cendre* ne constitue pas simplement un effacement par rapport au lieu de son extraction. Bien qu'elle représente effectivement une certaine perte quant à la première occurrence, la seconde répétition est également productrice<sup>142</sup>. En la greffant à *Feu la cendre*, même partielle (ou justement grâce à cette incomplétude), Derrida y donne à lire autre chose. Concrètement, la coupure de la phrase fait résonner, par son « itération<sup>143</sup> », le mot « marque » tout autrement et le contexte du livre souligne la relation du phénix à la cendre. Ensuite, la redécouverte de la « source » de cette citation n'en annule pas complètement l'incinération. Elle est dès le départ, dès l'origine, incomplète. En effet, un secret

---

<sup>141</sup> Jacques Derrida, « Envois », dans *La Carte postale*, *op. cit.*, p. 258. J'intègre le blanc de cinquante-deux caractères qui creuse le paragraphe cité.

<sup>142</sup> Jacques Derrida, « Signature, événement, contexte », dans *Marges*, *op. cit.*, p. 377.

<sup>143</sup> *Ibid.*, p. 381.

infranchissable entoure cet appel téléphonique – « Tu viens d'appeler » – qui provoque (mais peut-on en être sûr ?) la mention du « phénix ». De même, un blanc ronge la suite du texte, le brûle. Les cendres que figure l'absence de cinquante-deux caractères ne trahiront jamais ce qui a été, aurait été dit de cette anisette casher d'Algérie. Le retour à *La Carte postale* n'est donc pas une révélation, une récupération d'origine et de plénitude. Un peu plus loin, on arrive à apercevoir quelques bribes supplémentaires à travers la cendre, mais l'essentiel n'est pas retrouvé. La perte est sans retour. Après tout, c'est ce qui est écrit : « surtout pas Phénix ».

Je donnerai un autre exemple de citation « ouvrant » le texte au-delà de ses propres limites, cette fois articulé autour de l'autre grand ouvrage intégré à *Feu la cendre*, à savoir *Glas*. On doit dans un premier temps noter que ces deux textes sont composés de la juxtaposition de deux « colonnes », d'adjonction de morceaux. Si *Feu la cendre* lie son polylogue aux extraits de ses pages de gauche, *Glas* présente de son côté deux « colonnes » (Hegel et Genet) qui, apposées l'une à l'autre, « fonctionnent » ensemble sans être explicitement liées par leurs discours. C'est aux lecteurs de voir, de tendre l'oreille plutôt, aux ponts qui peuvent se tendre entre les textes.

Cette remarque faite, on peut aussi signaler que toutes les citations de *Glas* dans *Feu la cendre* sont tirées de la colonne A qui concerne (surtout) Hegel. Ainsi, le geste qui consiste à insérer des citations de la première colonne de *Glas* implique la nécessité de tenir compte de la seconde<sup>144</sup> et d'y être attentif. Cette hétérogénéité de *Feu la cendre*, son « interminable réseau de branchements d'écoute *en allo* [...] oblige à compter avec la pièce rapportée<sup>145</sup> » et subitement c'est tout *Glas* qui hante *Feu la cendre*, pas seulement les quelques ponctions qui en ont été

---

<sup>144</sup> *Glas* présente un dispositif typographique où la droite et de la gauche sont accolées sans être syntaxiquement organisées, tout comme dans *Feu la cendre*.

<sup>145</sup> Jacques Derrida, *Glas*, *op. cit.*, p. 136B.

explicitement soutirées. Et avec *Glas* viennent Hegel, Genet et d'autres encore dans une tresse interminable.

Bien entendu, il faut savoir s'arrêter. Dans ce jeu d'entremêlement des textes, de liaison des textures en courtpointe, on commence par tirer sur le fil d'une phrase et on se retrouve avec une bibliothèque entière. « Les textes que nous lisons renvoient à d'autres textes à n'en plus finir<sup>146</sup> » : la tâche est titanesque et s'y atteler avec trop de sérieux relèverait de la folie. Mais les échos, calculés ou non dans l'écriture, ne s'interrompent pas pour autant. Une infinité de ces traces se perdra, se consumera sans reconnaissance et deviendra cendres. Ce que Derrida nous rappelle, c'est qu'il faut se faire hospitalier à ces échos lointains : ne pas les nier, ni prétendre en maîtriser l'errance.

Ainsi, il faut, bien qu'il n'y ait aucun manuel d'instruction, aucune indication précise sur la « manière » de le faire, tenter de lire *Feu la cendre* à la lumière de « La pharmacie de Platon », *Glas* et *La Carte postale* qui s'y trouvent tissés. À cette liste de première ligne et déjà établie avec la version d'*Anima* en 1982, s'ajoutent « Télépathie<sup>147</sup> » et *Schibboleth*<sup>148</sup> vers lesquels pointe le prologue introduisant la publication aux éditions Des femmes<sup>149</sup>. Cependant, il ne s'agit là que des textes de Derrida explicitement mis en relation avec *Feu la cendre*. La liaison des œuvres, leur « mise en scène spatiale » peut être « effective ou virtuelle<sup>150</sup> ». Ce qui signifie que *Feu la cendre* est cousu de maints autres titres sans que ceux-ci soient nécessairement nommés, cités, exposés en son sein. On peut à cet égard penser aux autres textes où Derrida traite de la cendre, comme ceux

---

<sup>146</sup> Jean Greisch, *Herméneutique et grammatologie*, Paris, Éditions du CNRS, coll. « Phénoménologie et herméneutique », 1977, p. 188.

<sup>147</sup> Jacques Derrida, « Télépathie » [1981], dans *Psyché*, *op. cit.*, p. 237-270.

<sup>148</sup> Jacques Derrida, *Schibboleth*, *op. cit.*

<sup>149</sup> Jacques Derrida, *Feu la cendre*, *op. cit.*, p. 11.

<sup>150</sup> Jacques Derrida, « Parergon », dans *La Vérité en peinture*, *op. cit.*, p. 58.

que j'ai mentionnés au premier chapitre, l'entretien « Avoir l'oreille de la philosophie<sup>151</sup> » ou le texte « Sauver les Phénomènes<sup>152</sup> ». Que ces derniers aient été écrits avant ou après *Feu la cendre* importe peu puisqu'ils nous sont maintenant donnés à lire dans une synchronie. La relation peut réfléchir la chronologie, mais ne doit pas s'y soumettre. À cela s'ajoutent tous les autres « polylogues » de Derrida qui croisent *Feu la cendre* par leur forme. Et encore, il ne faut pas oublier les nombreuses œuvres « invoquées » par Derrida sans qu'il en soit le signataire ou les autres titres contenus dans le cinquième numéro d'*Anima*. Comme les cercles de l'onde, le réseau entourant *Feu la cendre* ne cesse de croître. Il suffit d'ouvrir sa lecture.

Ma tentative de retracer le réseau qui entoure *Feu la cendre* (ou que, à l'inverse, *Feu la cendre* encercle : il faut penser la spatialité de ces relations des deux manières à la fois et se rappeler que « nous sommes ici dans une logique qui rend possible l'inscription du plus grand dans le plus petit, ce qui brouille l'ordre de toutes les limites et interdit de *ranger les corps*<sup>153</sup> ») ne peut ainsi n'être qu'incomplète. Des œuvres, des phrases, de minces éclats pourront toujours venir s'ajouter à la liste<sup>154</sup>, se glisser dans l'ensemble, car « un supplément de supplément est toujours possible<sup>155</sup> ». Ce trait est structurel, la textualité est pensée de cette manière par Derrida, mais il est aussi performé dans ce texte qui illustre cette infinité virtuelle. De cette manière, Joana Masó le note, les pages blanches du livre sont données à lire comme « des traces invisibles d'autres textes, incinérés, ruinés, qu'aucune marque ne pourra montrer ou signaler du doigt<sup>156</sup> ». Un espace est

---

<sup>151</sup> Jacques Derrida, « Avoir l'oreille de la philosophie », dans *Écartés*, *op. cit.*, p. 303-316.

<sup>152</sup> Jacques Derrida, « Sauver les Phénomènes. Pour Salvatore Puglia », dans *Penser à ne pas voir*, *op. cit.*, p. 179-200.

<sup>153</sup> Jacques Derrida, « Spéculer – sur “Freud” », dans *La Carte postale*, *op. cit.*, p. 383. C'est Jacques Derrida qui souligne.

<sup>154</sup> Personnellement, j'ai, cette année, secrètement ajouté à cette liste interminable le roman *La Sainte Famille* d'Anne Élane Cliche, le carnet *Maharajah* de Joann Sfar, « écrire le livre, allumer l'feu avec les pages », quelques souvenirs et d'autres traces éparses.

<sup>155</sup> Sarah Kofman, « Un philosophe “unheimlich” », dans *Lectures de Derrida*, *op. cit.*, p. 17.

<sup>156</sup> Joana Masó, « Cendres et dessin : la représentation en ruine chez Jacques Derrida », *Protée*, art. cité, p. 92.

conservé pour les oubliés, ce qui est tu. Ainsi, le spectre d'innombrables inconnus, d'un irréductible incalculable, demeurera toujours tapi à l'intérieur du texte « *car les envois totalement incinérés n'ont pu être indiqués d'aucune marque*<sup>157</sup> ». Chaque blanc de la page se fait l'éventuelle urne d'une cendre, peut-être, qui, quoi qu'il en soit, demeurera muette, mais que cette mise en scène bénira symboliquement.

Si *Feu la cendre* performe ou met en pratique cette idée d'une texture qui déborde l'œuvre, il en est de même pour la grande majorité des textes de Derrida. Il s'agit d'un trait particulier de son travail, une « stratégie » d'écriture récurrente qui s'amplifie de cette récurrence. En effet, la mise en réseau des textes est rendue exponentielle par le fait que, Sarah Kofman l'affirme avec assurance, « tous les écrits de J. Derrida produisent la théorie de la greffe textuelle et mettent en jeu une telle pratique<sup>158</sup> ». Ainsi, nous travaillons dans ce mémoire à partir de *Feu la cendre*, mais cette question de la « doublure des textes » pourrait s'effectuer à partir de maints autres « centres », tous plus arbitraires les uns que les autres. Les configurations varient et varieront d'une lecture à l'autre. Par exemple, lorsque Guy-Félix Duportail se prête au relevé des textes pratiquant un pareil « espacement de l'écriture<sup>159</sup> », il nomme « La double séance », « Pour l'amour de Lacan », « Fors », « Le puits et la pyramide » et d'autres encore, mais pas *Feu la cendre*. Ce texte est pourtant un possible « noyau », comme en témoigne le présent mémoire. Il se trouve explicitement inséré dans une toile de textes, mais l'ensemble de l'œuvre de Derrida est une « architecture complexe aux strates enchevêtrées, [...] un "objet d'art spatial"<sup>160</sup> » sans ordre ni cœur.

---

<sup>157</sup> Jacques Derrida, *Feu la cendre*, *op. cit.*, p. 44 et « Envois », dans *La Carte postale*, *op. cit.*, p. 9. C'est Jacques Derrida qui souligne.

<sup>158</sup> Sarah Kofman, « Un philosophe "unheimlich" », dans *Lectures de Derrida*, *op. cit.*, p. 17.

<sup>159</sup> Félix-Guy Duportail, « Le moment topologique de la phénoménologie française », *Archives de philosophie*, n° 1, t. 73, 2010 ; [en ligne], URL : <https://www.cairn.info/revue-archives-de-philosophie-2010-1-page-47.htm> ; consulté le 15 janvier 2019.

<sup>160</sup> Rudy Steinmetz, *Les Styles de Derrida*, *op. cit.*, p. 114.

La philosophie dite traditionnelle chercherait à établir et fixer les rapports des textes entre eux, à tracer une hiérarchie entre les textes clés et les mineurs, entre ceux dits de « jeunesse » et ceux de la « maturité », entre les sources et les commentaires et, de plus, elle chercherait à naturaliser cette organisation, à la prétendre « vraie » au-delà des lectures humaines<sup>161</sup>. Contre cette habitude, Derrida s'applique à rendre caduque pareille conception de la textualité. Il la rend « impossible » en déplaçant les cadres, en insérant ses textes les uns dans les autres, en minant d'avance toute tentative de rigidifier l'organisation de ses écrits. Cette façon de faire, cette volonté de lier sans toutefois ordonner, ne trouve d'ailleurs pas son origine chez Derrida. Elle s'apparente grandement au projet du « Livre » mallarméen. En effet, les livres de Derrida, renvoyant l'un à l'autre, se corrigeant, anticipant leurs suites, sont comme les feuillets interchangeables, les feuilles volantes que Mallarmé rêvait de relier sans reliure<sup>162</sup>. Entre eux, ils forment d'une certaine manière cette « grande œuvre d'art » irréaliste qui n'est qu'une, une seule, mais qui est aussi faite de plusieurs, elles aussi tout aussi seules, « toute et toute seule<sup>163</sup> ». Cette « structure » de l'œuvre derridienne est particulière et froisse la logique. Elle est l'affirmation d'une absence de structure, d'une nécessaire absence de structuration bien qu'il y ait « du » lien entre les textes. Devant elle, il est de mise de conserver une certaine souplesse dans la lecture.

Cette souplesse réside dans le caractère non définitif et sans autorité des délimitations effectuées à travers la lecture. Il est impossible de lire sans choisir, sélectionner et donc sectionner les textes, l'entre-les-textes, la texture<sup>164</sup>, et la « démarche » de Derrida ne correspond pas à l'abolition pure et simple de toute forme de découpage, de cadrage<sup>165</sup>. Il s'agit plutôt de permettre

---

<sup>161</sup> *Ibid.*, p. 108.

<sup>162</sup> *Ibid.*, p. 114.

<sup>163</sup> Jacques Derrida, « Envois », dans *La Carte postale*, *op. cit.*, p. 168.

<sup>164</sup> Jean Greisch, *Herméneutique et grammatologie*, *op. cit.*, p. 188.

<sup>165</sup> Jacques Derrida, « Parergon », dans *La Vérité en peinture*, *op. cit.*, p. 85.

un certain jeu de ces cadres, une détente de la séparation « entre » l'intérieur et l'extérieur. Il s'agit, surtout, de lever l'illusion sur leur prétendue naturalité. La « déconstruction » s'en prend ainsi, je cite ici Sarah Kofman, à cette « limite que la métaphysique voulait à tout prix conserver : l'opposition du dedans et du dehors [qui] est constitutive de la logique de l'identité, de la logique<sup>166</sup> ». En s'inscrivant dans un vaste réseau mobile et disséminant, *Feu la cendre* se pose comme une réfutation de la logique de l'identité. Comment déterminer ce qu'« est » *Feu la cendre* puisqu'il est impossible de savoir où « ça » débute et se termine, et « ce que » ça implique ?

Enfin, il faut comprendre que Derrida tente de déstabiliser l'habitus ontologique de la détermination des corps, « car le *legein* ou le *logos* comme rassemblement, comme *Sammlung* ou *Versammlung*, que Heidegger tient pour plus originaire que le *logos* comme raison ou logique, c'est déjà un déploiement de force et de violence<sup>167</sup> ». Ainsi, le rassemblement, le regroupement, le recueil comportent une menace virtuelle. Regrouper, c'est toujours déjà catégoriser, définir et exclure. Et le découpage peut être celui du livre : on fait des mots, des phrases, des pages un ensemble ficelé d'un titre et on le distingue du « reste ». La violence de la définition arbitraire s'additionne des fissures et oppositions qu'elle crée. Bien sûr, le tort causé aux textes est incomparable au mal infligé aux humains, mais dans la catégorisation des titres, découpage autoritaire de la textualité, dans le ceci est cela alors que ceci ne l'est pas, se reflètent les mêmes gestes de pensée qui poussent à catégoriser (« en grec, la *katêgoria* elle-même voulait dire accusation ou blâme<sup>168</sup> ») les personnes et à trancher entre elles à coups de « je », de « nous », de « tu » et d'« eux ».

---

<sup>166</sup> Sarah Kofman, « Un philosophe "unheimlich" », dans *Lectures de Derrida*, op. cit., p. 19.

<sup>167</sup> Jacques Derrida, *Séminaire La bête et le souverain. Volume I (2001-2002)*, op. cit., p. 424.

<sup>168</sup> *Ibid.*, p. 206.

En somme, les performances textuelles et « mises en cendres » pratiquées par Derrida – tant par le polylogue (qui marque la pluralité identitaire de l'énonciation), le jeu des versions (qui implique un constant tremblement, une non-identité), que par l'impossibilité d'une délimitation des frontières de *Feu la cendre* – sont donc motivées par une réfutation de l'herméneutique – le « sens » de *Feu la cendre* est inaccessible, indéfinissable –, mais ce geste d'écriture-lecture s'inscrit également dans une réflexion « éthique » plus large. Donner à expérimenter l'incapacité à établir un sens précis, la détermination d'un sens « un et unique » ébranle l'assurance d'une forme de « savoir » qui, dans l'aveuglement de sa prétendue lumière, peut donner lieu à de graves violences. Penser la cendre avec Derrida revient ainsi à penser notre responsabilité comme lecteur : une responsabilité aussi interminée et interminable que celle des voix qui se tressent dans *Feu la cendre*.



## CONCLUSION

### La cendre qu'il reste

Il est difficile de conclure, et donc de refermer, ce qui n'aura été, finalement, qu'une longue introduction. En effet, ce mémoire ne saurait être considéré comme autre chose qu'une ébauche par rapport à la question de l'interprétation chez Jacques Derrida. Il y a été montré que la lecture derridienne des textes, bien qu'incisive et attentive à la textualité, ne s'arrête jamais à la fixation d'un sens unique. Un espace est soigneusement conservé à un au-delà de la lecture, une place laissée à la venue d'un trait qui serait passé inaperçu ou même d'un secret qui demeurera pour toujours illisible. Cependant, cette définition même implique que les textes où Derrida déploie cette pensée de la « dissémination » de la signification sont eux aussi soumis à cette dérive incontrôlable. Les écrits de Derrida qui traitent de l'impossibilité de maîtriser la signification par une herméneutique dominante sont eux-mêmes tout aussi immaîtrisables. On peut même aller jusqu'à dire, ce fut l'enjeu de ce mémoire, qu'ils se débattent et résistent activement aux possibles tentatives d'élucidation qui pourraient en être tentées. En se faisant fuyants et indéfinissables, ils viennent, de façon retorse, performer et appuyer leurs propres propositions quant au caractère insaisissable de l'écriture. Toutefois, cette résistance ne constitue qu'une facette de ces textes ; il faut aussi se garder de réduire l'écriture de Derrida à son refus d'être réduite à quoi que ce soit.

Dans cette perspective, même si j'ai concentré toute mon attention sur la lecture d'un seul de ces textes, *Feu la cendre*, tant resterait (et restera toujours) à écrire à son propos, que ce soit encore par rapport à l'interprétation et au détournement de l'herméneutique traditionnelle ou bien en ce qui a trait à de si nombreux enjeux ou détails clés qui ont dû être écartés, sacrifiés par ma

lecture particulière<sup>1</sup>. Ainsi, mon analyse de *Feu la cendre* ne vaut que ce qu'elle offrira à d'autres, une lecture ne se révélant que dans l'après-coup lorsqu'elle sera lue à son tour.

Certes, le quasi-concept de « cendre » a, dans le premier chapitre, été reliée à quelques termes privilégiés du corpus derridien : « trace », « reste » et « secret ». Il a été établi que la cendre appartenait à ce réseau, ce « paradigme » mobile posé contre la rigidité du signe saussurien. La cendre derridienne serait donc une forme, une variation de la « trace », une itération de ce mot-pensée du texte et peut-être même la « meilleur[e] »<sup>2</sup>. Elle rend possible une réflexion sur l'écriture dans ses mécanismes et décalages, elle réfute aussi une conception du texte comme communication limpide, mais aurait l'avantage – plus près du reste et du secret par ses traits éthérés – de s'écarter plus distinctement de la notion classique du signe. Pour résumer, la cendre en tant qu'autre figure de la trace permettrait à Derrida d'insister davantage sur trois points : d'abord, la divisibilité de toute écriture et donc l'impossibilité de définir les frontières (externes ou internes) d'un texte et de le confiner à un certain corps, voire à un certain être : il y a là cendre, jamais « une » cendre ; ensuite, la consubstantialité du reste et de son origine, ce qui implique que nulle « vérité » du texte ne lui préexisterait ou demeurerait préservée comme pure Idée derrière lui : il n'y a seulement que la cendre ; enfin, l'irrévocabilité de la combustion qui inscrit l'écriture du côté du deuil et de la perte sans qu'un retour à une signification claire, limpide et univoque soit envisageable : il n'y a plus que la cendre, il n'y a toujours eu que la cendre et il n'y aura que la cendre. Toutefois, le quasi-

---

<sup>1</sup> Je pense aux allusions discrètes, mais nombreuses, tracées en direction de Heidegger (« La cendre comme maison de l'être... » (*Feu la cendre, op. cit.*, p. 25) ou encore « Je comprends que la cendre n'est rien qui soit au monde, rien qui reste comme un étant. Elle est l'être, plutôt, qu'il y a – c'est un nom de l'être qu'il y a là mais qui, se donnant (*es gibt ashes*), n'est rien [...] » (*ibid.*, p. 57)). Il faut rappeler que Celan était lui aussi un grand lecteur de l'auteur d'*Acheminement vers la parole*. Je pense aussi à Francisco de Quevedo en tant que représentant du conceptisme espagnol, style littéraire ayant peut-être influencé Derrida plus qu'on le soupçonne ou qui, du moins, résonne fortement avec son travail d'écriture. Je pense enfin à mille autres pistes de lecture, la plupart invisibles, indiscernables mais promises, rêvées dans leurs absences, leurs cendres.

<sup>2</sup> Jacques Derrida, *Feu la cendre, op. cit.*, p. 27.

concept de la cendre n'a pas pour autant été épuisé. Il faudrait encore le lire au plus près de ses retours dans l'œuvre de Derrida et prendre le temps de le lier à l'« impression », à la « marque », à la « cicatrice », à la « circoncision » et à tous ces autres mots du paradigme de la trace qui viennent se nuancer, voire se contaminer réciproquement<sup>3</sup>.

D'une autre manière, au deuxième chapitre, la hantise des pages de *Feu la cendre* par le souvenir de Paul Celan a été attestée, du moins devinée. Effectivement, la phrase « Il y a là cendre » constituerait une salutation posthume au poète et tout *Feu la cendre* serait donc dédié à Celan. Certains éléments du texte le laissent croire : le choix de la pièce *Stimmung* de Karlheinz Stockhausen pour accompagner la mise en voix aux éditions Des femmes, ainsi que quelques passages, le plus marquant étant : « Tu disais tout à l'heure qu'il ne pouvait pas y avoir de phrase d'"aujourd'hui" pour ce mot de cendre. Si, il n'y en a qu'une peut-être dont la publication soit digne, elle dirait le brûle-tout, autrement dit holocauste et le four crématoire, en allemand dans toutes les langues juives du monde<sup>4</sup>. » De plus, Derrida aurait lu dans « Il y a là cendre », en un second temps et donc après l'avoir écrite, son propre nom secret : « Élie ». La découverte de cet impensé enfoui au creux de la phrase, cet événement d'écriture, serait le point de départ de *Feu la cendre*. Reliant silencieusement les noms de Celan et Derrida, la sentence performe d'un seul souffle ce qu'elle exprime : « Il y a là cendre » cache en son sein les signatures illisibles, promises à l'oubli, de ceux qui l'ont tracée. Il y a là, dans la phrase même, cendre. Enfin, cette présence de Celan dans *Feu la cendre* se fait également sentir par la proximité des propositions derridiennes et ce que le poète a donné à entendre de sa poétique lors de son célèbre discours du « Méridien ». Le

---

<sup>3</sup> Et encore, comment, à partir de *Feu la cendre*, penser d'anciens syntagmes comme « langue de feu » ou « écrit en lettres de feu » ? Quel est ce lien entre l'écriture et le feu ? Est-ce que la cendre derridienne permettrait de lire ces lettres « de feu », lettres « en flamme » ou « enflammées » ?

<sup>4</sup> J. Derrida, *Feu la cendre*, *op. cit.*, p. 41.

quasi-concept de « cendre » tel qu'il est déployé par Derrida serait en quelque sorte une traduction-lecture, un condensé de la pensée de Paul Celan. Si plusieurs points de correspondance ont été décrits entre la philosophie de la « cendre » et l'œuvre de Celan, une relecture plus approfondie des textes du poète permettrait probablement d'éclairer d'autres aspects de *Feu la cendre*<sup>5</sup>. D'une toute autre manière, un second regard descellerait peut-être les traces d'autres spectres, d'autres textes hantant l'écriture de *Feu la cendre*. Il y aura toujours quelques moments négligés, de l'indiscernable à même les phrases, du reste qu'on ne découvrira pas, de la cendre au fond du texte.

Enfin, il a surtout été question des « mises en cendre » effectuées par Derrida sur son propre texte, l'intérêt premier de ce mémoire ayant été de relever les stratégies employées dans la structure de *Feu la cendre* pour venir déstabiliser son texte, rendre impossible son interprétation unidimensionnelle et assurée. En d'autres mots, nous avons souligné les gestes d'écriture qui redoublaient les propositions philosophiques en les performant, en les faisant expérimenter à même la lecture. Bien que d'autres caractéristiques de *Feu la cendre* auraient pu s'ajouter à la liste<sup>6</sup>, il a été ici question de trois « mises en cendres » particulières.

La première réside dans la forme polylogale du texte. En divisant de manière indéterminée sa voix auctoriale, Derrida se déleste symboliquement de son autorité sur sa propre phrase et crée une tresse de voix différentes défilant tout autour d'« Il y a là cendre ». Ainsi, le polylogue subvertit

---

<sup>5</sup> Par exemple, on peut se demander si le jeu sur les homophones « la » et « là » que performe Derrida dans *Feu la cendre* est inspiré de la pratique de Celan. Ce serait une autre reprise en hommage d'un trait stylistique. Après tout, Celan joue lui aussi des accents dans son discours du « Méridien ». Je le cite : « On peut, j'en suis tout à fait conscient, lire ce mot de plusieurs manières, on peut lui donner des accents différents : l'accent aigu de l'actualité, le grave de l'histoire – aussi de l'histoire littéraire –, le circonflexe – un signe d'extension – de l'éternel. Je mets – je n'ai pas d'autre choix –, je mets l'accent aigu. » (Paul Celan, « Le Méridien », dans *Le Méridien & Autres Proses, op. cit.*, p. 64.) Bien entendu, la traduction incinère la subtilité du geste. Mais comme je ne lis malheureusement pas l'allemand, je laisse à un éventuel lecteur germanophone le soin d'investiguer à ce sujet.

<sup>6</sup> Je pense, entre autres choses, au vocabulaire de *Feu la cendre*. Les voix du texte usent de très peu de mots, mais le « sens » de ceux-ci paraît varier d'un paragraphe à l'autre. Plutôt que d'ériger des concepts précis et de chercher à les maintenir dans leur définition, Derrida insiste sur la mobilité des termes, leur instabilité. Ainsi, exemple premier, la « cendre » n'est pas exactement la même pour toutes les voix de *Feu la cendre*. Il en va certainement de même pour d'autres syntagmes du texte, reste à les relever.

l'autocommentaire qui habituellement éclaire pour, au contraire, investir la phrase commentée d'une multitude de mouvements signifiants opposés jusqu'à la rendre pratiquement illisible. L'impossibilité d'identifier avec certitude les voix du texte et d'évaluer le niveau de « bonne foi » qui leur correspond, le degré d'adhésion ou de distance prise par Derrida face à sa propre écriture, ne permet pas à une démarche herméneutique de se saisir ni d'« Il y a là cendre » ni de *Feu la cendre*. En somme, tout se passe comme si, en divisant sa figure d'auteur, Derrida en venait, selon la formule de Nietzsche, à ne plus représenter « lui-même que la cendre grise tandis que le feu [du texte] a été sauvé et propagé à tous les horizons<sup>7</sup> ». La phrase est libérée de l'emprise des prétendues intentions de son auteur et se dissémine sans illusion de contrôle ou supposées directions.

La deuxième « mise en cendre » dont il a été question réside dans la liaison des différentes versions de *Feu la cendre*. Derrida appose la parution en revue de « Feu la cendre », son édition à la maison Des femmes et l'enregistrement de sa mise en voix pour produire une certaine « doublure » de son texte. Puisque plusieurs « corps » du texte cohabitent sans qu'un seul puisse prétendre à une autorité sur les autres, les différences entre ces versions mettent en œuvre une certaine forme d'écriture instable. En effet, de discrètes nuances distinguent les versions, mais Derrida, dans la préface de 1987, demande à ses lecteurs de les lire « ensemble ». Les lecteurs ne doivent donc plus trancher entre une forme ou une autre, mais tenter de considérer cette dissymétrie. Ainsi, certaines phrases – « en elle, elle portait le lointain<sup>8</sup> » – et certains passages sont en quelque sorte soulignés sans l'être, car ils n'appartiennent qu'à une occurrence ou l'autre du texte ; ailleurs, ils disparaissent, deviennent cendres. Derrida joue aussi des différences

---

<sup>7</sup> Friedrich Nietzsche, « Le livre presque devenu un homme » (aphorisme 208), dans *Humain, trop humain*, trad. fr. Roberto Rovini, *Œuvres philosophiques complètes*, t. I, textes et variantes de Giorgio Colli et Mazzino Montinari, Paris, Gallimard, 1968, p. 144.

<sup>8</sup> Jacques Derrida, *Feu la cendre*, *op. cit.*, p. 17.

médiatiques qui séparent – dans leur indissociabilité – les formes graphique et sonore de l’écriture. De cette manière, des différences « illisibles ou inaudibles » se glissent entre l’enregistrement du texte et ses pendants imprimés. À chaque ligne, même dans ce qui reste « identique », des différences, une différence continue, vient rendre le texte étranger à lui-même. L’interprétation de *Feu la cendre* est grandement compliquée par ce processus puisqu’il est, du fait de ce jeu des versions, impossible de stabiliser définitivement « ce qu’est » le texte *Feu la cendre*.

Enfin, nous avons noté que la forme du polylogue derridien était probablement inspirée des réflexions de Maurice Blanchot sur l’écriture : en effet, il semble bien que Derrida inscrive encore une fois *Feu la cendre* dans une lignée blanchotienne en venant « doubl[er] son texte d’un autre qui l’entretient et l’efface par une sorte de demi-réfutation permanente<sup>9</sup> ». Blanchot serait ainsi, peut-être, tout comme Nietzsche cité plus haut, un spectre important hantant *Feu la cendre*, un de ces « autres<sup>10</sup> » – mais peut-être un peu plus que les autres – que Derrida cache, consciemment ou pas, dans « Il y a là cendre »<sup>11</sup>. Celan n’est pas le seul fantôme du texte, leur nombre est et sera toujours incalculable.

Ce constat nous mène à la troisième « mise en cendre » abordée : la porosité des limites de *Feu la cendre*. De fait, ce texte est, il reste ouvert à la venue de ce qui, de prime abord, lui serait extérieur. En amorçant *Feu la cendre* par un « et » (logique de l’interruption, de déliaison liante), en le terminant – sans le terminer – sur une promesse (logique de la suspension et de l’appel), en lui greffant des citations qui, « dans une logique<sup>12</sup> qui rend possible l’inscription du plus grand

---

<sup>9</sup> Maurice Blanchot, *Faux Pas*, Paris, Gallimard, 1943, p. 52.

<sup>10</sup> Jacques Derrida, *Feu la cendre*, *op. cit.*, p. 55.

<sup>11</sup> Devrait-on donc considérer *La Part du feu* dans la lecture de *Feu la cendre* ? Lire de concert « Du côté de chez Nietzsche » et « La littérature et le droit à la mort » ? Le réseau des textes est un tissu sans fin.

<sup>12</sup> C’est, dans un tour sur soi-même, cette même logique qui me pousse à citer cet extrait de « Spéculer – sur “Freud” » comme si *Feu la cendre* l’impliquait silencieusement. Il n’y a nulle mention de cette phrase dans les citations des pages de gauche, mais de nombreux passages de *La Carte postale* s’articulant autour de la perte, de la disparition du texte et d’une mise sous silence. L’invitation à fouiller dans les cendres des textes est lancée.

dans le plus petit<sup>13</sup> », sous-entendent qu'elles sont incomplètes, à relire et relier à leurs sources, et en travaillant le blanc des pages comme un constant rayonnement d'absence, Derrida décloisonne son écriture. Les frontières du texte se dissolvent et laissent place à un va-et-vient virtuellement infini de ce qui peut être considéré « dans » ou « hors » l'œuvre. Cette dernière « mise en cendre » du texte représente une puissante réfutation de l'habitus herméneutique et des réflexes ontologiques de l'interprétation puisque Derrida montre ainsi qu'on ne peut définir les « bords » d'un texte que de façon arbitraire. Comment déterminer le « sens » si l'objet analysé est sans limites fixes ou, plutôt, strié d'un nombre illimité de lieux et manières où tracer ce qu'on considère ses frontières ? Il y a toujours, si l'on sait se faire attentif, débordement.

Voilà donc ce dont il aura été question dans ce mémoire. *Feu la cendre* y a été analysé en ce qu'il protège le sens de la phrase « Il y a là cendre » de toute définition. L'herméneute ne peut arrêter son mouvement signifiant et le réduire à un faisceau unifié. Par les stratégies textuelles qui y sont déployées, le texte se fait gardien de la sentence, écran, voile infranchissable devant la signification. Il est un cerbère, à la fois un et multiple, alerte, sentinelle triptyque de la crypte. *Feu la cendre* est ainsi une défense impénétrable placée devant ceux et celles qui voudraient déchiffrer – entendre : s'approprier, trahir et contrefaire – le secret d'« Il y a là cendre ».

Cette garde du sens se transmet également en écho à l'ensemble de l'œuvre de Derrida, voire à l'écriture « en général ». De fait, *Feu la cendre* se donne comme un rappel, un avertissement, *animadversio*, contre les dangers d'une herméneutique s'arrogeant la maîtrise de la signification et contre toute prétention à une Vérité. Non seulement ces affirmations univoques ne peuvent être qu'illusoires – Derrida le montre avec son quasi-concept de « cendre » – mais, de plus, elles peuvent représenter une violence, un coup porté à ce qu'on écarte, raye, efface.

---

<sup>13</sup> Jacques Derrida, « Spéculer – sur “Freud” », dans *La Carte postale*, op. cit., p. 366.

L'interprétation doit donc, si elle ne veut pas s'aveugler d'elle-même, s'avouer forcément aveugle à l'infini potentiel sémantique de tout texte.

Au cours de ce mémoire, le principal point aveugle, relevé par moments mais jamais directement affronté, aura été la part réelle et historique de la cendre dans l'écriture de Jacques Derrida et, surtout, de Paul Celan. Il a été question de la « cendre » comme quasi-concept textuel, philosophique ou littéraire, mais il s'agit aussi d'un terme, du moins d'un symbole, profondément ancré dans l'horreur de l'Holocauste. Le mot « cendre », même si l'on court toujours le risque de l'oublier, pointe en direction de la disparition des victimes des fours crématoires et de l'effacement que leurs corps et mémoires ont subi. Pour Celan, ces cendres-là, véritables cendres voletant au ciel d'Europe, sont les restes d'une vie, de souvenirs et de proches. Derrida traite à travers *Feu la cendre* de l'interprétation des textes et de ses limites, mais il rappelle également, même en silence, l'« ininterprétable » de l'Holocauste. La « pensée » de la cendre se heurte ici au réel et à sa violence.

Derrida n'a certes pas connu les camps de la même manière que Paul Celan et « Nul ne témoigne pour le témoin », mais la mort de ce dernier fut sans conteste un choc pour lui, comme un retour de l'événement. En effet, on ne peut s'empêcher de concevoir le suicide de Celan – et de tant d'autres « survivants » de l'Holocauste – comme un assassinat différé, un après-coup de la brûlure nazie. Cela a dû être un terrible deuil. Non seulement le suicide d'un ami provoque-t-il toujours une certaine forme de culpabilité – Aurais-je pu voir ? Aurais-je pu l'aider ? – mais celui-ci s'inscrivait comme une suite de la haine, une conséquence de ce qui, pouvait-on penser, aurait dû être résolu. C'est comme si cette guerre absolue contre l'autre n'avait jamais pris fin, que rien n'était terminé et que la menace n'avait été oubliée qu'un temps, latente et souterraine. C'est là un



fruit de la « pire des violences<sup>14</sup> » dont parle Derrida, une violence qui se propage sournoisement au-delà du temps de son action tout en effaçant activement ses traces. On ne peut imaginer à quel point, mais tout cela devait résonner douloureusement aux derniers jours d'avril 1970.

Jusqu'à la fin de sa vie d'écriture, Derrida aura fait de Celan une grande figure du deuil, de sa propre expérience du deuil. En 2003, dans la seconde année du *Séminaire La bête et le souverain*, Derrida convoquait encore le souvenir de Celan lorsqu'il traitait de la mort et du deuil. Pour être plus précis, il donnait alors à réfléchir les différences entre inhumation et incinération comme étant les deux seules possibilités, « en Occident [...] à ce moment précis de l'histoire des sépultures<sup>15</sup> », pour le corps du défunt<sup>16</sup>. Toutes deux sont problématiques, hantées par un « *double bind* auto-immunitaire<sup>17</sup> », mais l'incinération est, selon Derrida – il ne l'affirme pas directement, mais le texte le laisse transparaître –, plus cruelle. En effet, l'incinération qui « fait disparaître le cadavre<sup>18</sup> » représente une « annihilation absolue<sup>19</sup> » et menace d'effacement le souvenir du disparu. Pour un amoureux de la mémoire qui « ne jette à peu près rien<sup>20</sup> », cette absence de lieu pour la mémoire de l'autre est comme un deuil supplémentaire.

Toutefois, Derrida glisse dans la séance du 5 février 2003<sup>21</sup> que « disparaître sans laisser de traces<sup>22</sup> » peut être une volonté individuelle et elle devrait être respectée. Le suicide peut en effet être le souhait de son extinction complète et de l'absence de commémoration. Pour incarner cette idée, Derrida choisit un exemple discret, mais il faut y être attentif : « en se jetant du pont

---

<sup>14</sup> Voir *supra*, p. 62, note 52.

<sup>15</sup> Jacques Derrida, *Séminaire La bête et le souverain. Volume II (2002-2003)*, *op. cit.*, p. 210.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 210-246.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 210.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 233.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 241.

<sup>20</sup> Safaa Fathy, *D'ailleurs, Derrida*, 31<sup>e</sup> min.

<sup>21</sup> Le même jour, selon la quatrième de couverture des éditions Galilée, que la lecture de *Béliers* à l'Université de Heidelberg. Est-ce possible ? Est-ce un secret de la date ? Voir Jacques Derrida, *Béliers*, *op. cit.*

<sup>22</sup> Jacques Derrida, *Séminaire La bête et le souverain*, *op. cit.*, p. 211.

Mirabeau<sup>23</sup> ». La sentence est courte et tranchante, comme s'il ne fallait pas insister, ne pas révéler quoi que ce soit à ceux qui ne savent pas déjà. Celan est là sans être nommé, il reste absent, demeure « cendre » dans sa perte irrémédiable. Cependant, Derrida poursuit en rappelant qu'à l'occasion d'un pareil suicide, l'État et la famille doivent chercher à se « réapproprier » – le choix du terme n'est pas innocent – le corps et décider de lui donner une « sépulture dite normale<sup>24</sup> ». La loi dicte de retrouver la dépouille et de la contraindre, fût-ce contre le désir du défunt, à un rituel qu'elle certifie. Ce court passage du séminaire – il ne s'agit que d'un paragraphe en vérité – constitue une forme de blâme à demi-mots adressé par Derrida contre l'inhumation de Celan au cimetière parisien de Thiais. Un tort a été causé. Le poète aurait dû avoir droit à sa propre disparition.

À peine quelques semaines après ce 5 février 2003, Derrida fit face à la mort d'un autre ami : Maurice Blanchot. Il assista à la cérémonie de son incinération le « lundi 24 février<sup>25</sup> » et consacra, le mercredi 26, une partie de la séance de son séminaire à lui rendre hommage. Pour ce faire, il voulut « lui laisser la parole et le dernier mot<sup>26</sup> ». Il choisit donc de citer les « premiers mots<sup>27</sup> » du livre *Le Dernier à parler* que Blanchot avait écrit à la mémoire de Paul Celan :

Platon : *Car de la mort, nul n'a de savoir*, et Paul Celan : *Nul ne témoigne pour le témoin*. Et pourtant, toujours, nous nous choisissons un compagnon : non pour nous, mais pour quelque chose en nous, hors de nous, qui a besoin que nous manquions à nous-mêmes pour passer la ligne que nous n'atteindrons pas. Compagnon par avance perdu, la perte même qui est désormais à notre place<sup>28</sup>.

Derrida, à la fois par pudeur et pour suivre la ligne d'écriture de son séminaire, déplace d'une certaine manière le deuil de Blanchot et le fait passer ici par l'expérience du deuil de Celan,

---

<sup>23</sup> *Ibid.*

<sup>24</sup> *Ibid.*

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 250.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 252.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 253.

<sup>28</sup> Maurice Blanchot, *Le Dernier à parler*, Montpellier, Fata Morgana, 1984, p. 9. C'est l'auteur qui souligne.

autrefois partagée avec lui. À la mort de l'ami, pour ne pas se réapproprier l'évènement et risquer l'offense, Derrida préfère laisser les mots de l'autre parler d'eux-mêmes, d'autant plus que ce sont justement les mots d'un adieu à un autre ami commun, désigné dans la dédicace de l'exemplaire du *Dernier à parler* offert à Derrida comme celui qu'ils n'ont tous deux « pas su préserver du naufrage<sup>29</sup> ». En procédant de la sorte, Derrida s'assure que Blanchot devienne – ou reste –, à la suite de Celan, le « dernier à parler ».

Cet hommage témoigne de l'importance qu'accorde Derrida à la justesse des mots d'adieux et rappelle également la place occupée par Celan parmi « ses » disparus. En effet, la phrase « Il y a là cendre », ajoutée à « La pharmacie de Platon » en 1972, serait, pour Derrida, la première marque écrite à l'occasion de la mort d'un ami, l'occasion d'une fin du monde. D'ailleurs, Derrida évoque dans cette séance du séminaire le vers de Celan qu'il avait fait gardien de tout *Chaque fois unique, la fin du monde* et en quelque sorte la formule par excellence du deuil : « *Die Welt ist fort, ich muss dich tragen* [Le monde s'en est allé, je dois te porter]<sup>30</sup> ». Il le mentionne pour, renversement, en faire une citation de Blanchot : « Le monde vient à manquer. “Le monde manquait”, c'est aussi une citation. “Le monde manquait”, ce sont trois mots qu'on peut lire aussi dans les premières pages de *Celui qui ne m'accompagnait pas*<sup>31</sup>. » Le geste est puissant. Derrida n'affirme pas ici qu'il s'agit bel et bien d'une citation, il n'érige pas une chronologie de la sentence, mais en le supposant simplement, en traçant de son écriture la possibilité de cette histoire du vers, il inverse virtuellement les positions de Blanchot et Celan et croise leurs écritures posthumes. Celan qui cite Blanchot, c'est Celan qui vient après lui, dans l'après-coup, qui lui répond. Par cette simple association entre « *Die Welt ist fort* » et « Le monde manquait », c'est comme si Derrida venait

---

<sup>29</sup> Jacques Derrida, *Séminaire La bête et le souverain*, op. cit., p. 253.

<sup>30</sup> Jacques Derrida, « Avant-propos », dans *Chaque fois unique, la fin du monde*, op. cit., p. 11.

<sup>31</sup> Jacques Derrida, *Séminaire La bête et le souverain*, op. cit., p. 252.

souligner dans les textes de ces amis un endeuillement réciproque, Celan et Blanchot depuis toujours endeuillés l'un de l'autre, « compagnon[s] par avance perdu[s]<sup>32</sup> ». Pour rester fidèle aux disparus, Derrida se fait leur lecteur, un lecteur attentif qui ne fait que retracer – quasiment sans traits – des liens à l'intérieur des autres textes pour y inscrire une réponse, presque en silence.

Enfin, cette séance du *Séminaire La bête et le souverain* semble receler d'autres demi-mots, clin d'œil et secrets lancés en direction de Blanchot et Celan. Il pourrait n'y avoir là que coïncidences, mais *Feu la cendre* et « Il y a là cendre » paraissent y être de possibles clés. Si dans son discours Derrida se concentre sur *Le Dernier à parler* et son rapport explicite à Paul Celan, il prend également soin de mentionner d'autres textes de Blanchot : « Le dernier mot<sup>33</sup> » et « Le tout dernier mot<sup>34</sup> ». Il est vrai que le rappel de ces textes pourrait n'être motivé, simplement, que par la proximité de leurs titres et cette idée d'une parole dernière<sup>35</sup>. Toutefois, Derrida insiste sur les dates de leurs publications et de leurs reprises. « Le dernier mot<sup>36</sup> » est d'abord paru en 1950, puis repris en 1983, tandis que « Le tout dernier mot » est daté de 1968 avant d'être signé à nouveau en

---

<sup>32</sup> Maurice Blanchot, *Le Dernier à parler*, *op. cit.*, p. 9.

<sup>33</sup> Maurice Blanchot, « Le dernier mot » [1950], dans *Après coup* précédé par *Le Ressassement éternel*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1983, p. 57-81.

<sup>34</sup> Maurice Blanchot, « Le tout dernier mot » [1968], dans *L'Amitié*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1971, p. 300-325.

<sup>35</sup> On peut aussi croire que « Le dernier mot » est indiqué par Derrida pour un certain passage, presque à la toute fin, qui ne pourrait résonner plus fortement avec les thèmes de son séminaire : « Je me prosternai, je me perdis devant lui comme devant un souverain et, en le prenant pour maître, je l'enchaînai à sa souveraineté. Et nous fûmes liés de telle sorte qu'il se vit obligé, pour redevenir lui-même, de me dire : "Je te berne, car je ne suis qu'une bête", mais, sur cet aveu, je redoublai d'adoration et, à la fin, il n'y eut plus l'un auprès de l'autre qu'un triste animal gardé par un serviteur qui en écartait les mouches. Un rayon de soleil, dressé comme une pierre, les enfermaient tous deux dans une illusion d'éternité. Ils jouissaient béatement du repos. » (Maurice Blanchot, « Le dernier mot », dans *L'Amitié*, *op. cit.*, p. 80.) D'une toute autre façon, « Le tout dernier mot » – avant-dernier chapitre de *L'Amitié*, étrangement précédé d'un autre intitulé « Le dernier mot » (le même titre que le récit de 1950, mais là s'arrête la ressemblance) et suivi d'un chapitre (presque) éponyme au livre, « *L'amitié* » – est peut-être relevé par Derrida pour, en vérité, donner à lire les premières lignes qui le suivent : « *De cet ami, comment accepter de parler ? Ni pour l'éloge, ni dans l'intérêt de quelque vérité. Les traits de son caractère, les formes de son existence, les épisodes de sa vie, même en accord avec la recherche dont il s'est senti responsable jusqu'à l'irresponsabilité, n'appartiennent à personne. Il n'y a pas de témoin.* » (Maurice Blanchot, « *L'amitié* », dans *L'Amitié*, *op. cit.*, p. 326. Les italiques sont dans le texte.)

<sup>36</sup> Et ce fameux dernier mot – même s'il « ne peut être un mot, ni l'absence de mot, ni autre chose qu'un mot » (Maurice Blanchot, « Le dernier mot », dans *L'Amitié*, *op. cit.*, p. 77) –, le récit le désigne comme « l'écho du mot *il y a* » (*ibid.*, p. 66). Derrida le note lors de la séance du 26 février. (Jacques Derrida, *Séminaire La bête et le souverain*, *op. cit.*, p. 252.)

1971. Comme « La pharmacie de Platon » de Derrida, ces textes sont inscrits, doubles, de part et d'autre du décès de Paul Celan. S'agit-il d'un geste d'écriture complice à l'inscription d'« Il y a là cendre » dans l'*après-coup* de la mort de Celan ? Des différences sont-elles lisibles d'une itération du texte à l'autre ? Peut-on – ou même doit-on – alors se pencher sur *Thomas l'Obscur* de Blanchot, premier livre célèbre pour ses deux versions dissemblables et disproportionnées (datées réciproquement de 1941 et 1950 ; encore une fois l'abysse de l'intervalle ne peut être ignoré) ? Derrida, plus tard dans la même séance du *Séminaire La bête et le souverain*, invite directement à le faire et « à lire ou à relire *l'une ou l'autre, l'une et l'autre* des deux versions de *Thomas l'Obscur*<sup>37</sup> ». Après tout, l'écriture de « Le dernier mot » y est intimement liée. La rédaction des deux textes est contemporaine et ils sont, d'une certaine manière, pensés de concert<sup>38</sup>.

Il y a là beaucoup de questions laissées en suspens. Certes, une impression de secret se glisse dans l'entremêlement de ces textes, mais le tout demeure ténu. On peut espérer que la lecture du séminaire de 1976-1977, intitulé « Blanchot – *Thomas l'Obscur* » et pour l'instant inédit, saura fournir quelques réponses, ou ne serait-ce que quelques pistes – quelques traces à filer – de lecture à ce propos. Derrida affirme y avoir tenté une « comparaison<sup>39</sup> », l'enjeu des versions ne peut donc pas y être complètement absent. Cependant, s'y reposer avec trop de confiance ne serait probablement – ce sont des mots de Blanchot dédiés à Celan – qu'« espérer qu'il y aurait quelque chose à déchiffrer et, par là, s'enfermer encore dans l'illusion que le sens ou la vérité serait libre,

---

<sup>37</sup> Jacques Derrida, *Séminaire La bête et le souverain*, *op. cit.*, p. 265. Je souligne.

<sup>38</sup> « En 1935, Blanchot travaille déjà depuis trois ans sur *Thomas l'Obscur* (qu'il n'achèvera qu'en 1940) lorsqu'il interrompt son écriture “qui n'en finissait pas” pour rédiger *Le Dernier Mot*, un court récit qu'il décrit comme “une tentative de court-circuiter l'autre livre en cours afin de surmonter l'interminable et d'arriver par une narration plus linéaire, pourtant péniblement complexe, à une décision silencieuse...” » (Edition-originale.com, « BLANCHOT : Le dernier mot. Première version inédite. Manuscrit autographe et tapuscrits complets inédits » ; [en ligne], URL : <https://www.edition-originale.com/fr/litterature/editions-originales/blanchot-le-dernier-mot-premiere-version-1935-44538> ; consulté le 15 janvier 2019.)

<sup>39</sup> Jacques Derrida, *Séminaire La bête et le souverain*, *op. cit.*, p. 265.

là-bas<sup>40</sup> ». Il faut savoir se rappeler que, peu importe les interprétations, excavations, dévoilements et prétendues illuminations, il n'y aura pas de vérité du texte. Quoi qu'il arrive, la cendre reste.

---

<sup>40</sup> Maurice Blanchot, « Le dernier à parler » [1984], dans *Une voix venue d'ailleurs*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/essais », 2002, p. 75.

## BIBLIOGRAPHIE

### 1. Corpus principal

- DERRIDA, Jacques, « Feu la cendre », *Anima*, n° 5, décembre 1982, p. 47-99.  
—, *Feu la cendre*, Paris, Des femmes, 1987.  
—, *Feu la cendre* [enregistrement sonore], texte intégral lu par Carole Bouquet et l’auteur, Paris, Des femmes, coll. « Bibliothèque des voix », 1987, 76 minutes.

### 2. Corpus secondaire

- CELAN, Paul, « Le Méridien » [1960], dans *Le Méridien & Autres Proses*, trad. fr. et éd. Jean Launay, Paris, Seuil, coll. « La Librairie du XXI<sup>e</sup> siècle », 2002, p. 59-84.  
—, *Atemwende*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1967.  
—, *Strette*, trad. fr. André du Bouchet, Paris, Mercure de France, 1971.

- DERRIDA, Jacques, « La pharmacie de Platon », *Tel Quel*, Paris, n° 32 et n° 33, hiver et printemps 1968, p. 3-48 et p. 18-59.  
—, *La Dissémination*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Tel Quel », 1972.  
—, *Glas*, Paris, Éditions Galilée, coll. « Digraphe », 1974.  
—, *La Carte postale – De Socrate à Freud et au-delà*, Paris, Flammarion, 1980.  
—, *Schibboleth – Pour Paul Celan*, Paris, Éditions Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1986.  
—, « Télépathie » [1981], dans *Psyché. Invention de l’autre*, Paris, Éditions Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1987, p. 237-270 (rééd., 1998).

- STOCKAUSEN, Karlheinz, *Stimmung*, interprété par Suzanne Flowers, Penelope Walmsley Clark, Nancy Long, Roger Covey-Crump, Gregory Rose et Paul Hillier, Gregory Rose (dir.), Londres, Hyperion records, janvier 1983.

### 3. Textes critiques concernant le corpus

- ARTHOUS-BOUVET, Guillaume, « Le supplément de fiction : Derrida et l’autobiographie », *Littératures*, vol. 2, n° 162, 2011, p. 100-114 ; [en ligne], URL : <http://www.cairn.info/revue-litterature-2011-2-page-100.htm> ; consulté le 15 janvier 2019.

- DERRIDA, Jacques, « “Il n’y a pas le narcissisme” (autobiophotographies) », dans *Points de suspension. Entretiens*, choisis et présentés par Élisabeth Weber, Paris, Éditions Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1992, p. 209-238.

- EAGLESTONE, Robert, « Cinders of Philosophy, Philosophy of Cinders: Derrida and the Trace of the Holocaust », dans *The Holocaust and the Postmodern*, Oxford, Oxford University Press, 2004, p. 279-299.
- GRZYB, Amanda F., *Jacques Derrida and the Holocaust: "Cinders", Deconstruction, and excessive Responsibility*, mémoire de maîtrise, London, University of Western Ontario, 1996.
- LAPORTE, Roger, « S'entendre-parler », dans *Études*, Paris, P.O.L, 1990, p. 83-96.
- LEVIN, David Michael, « *Cinders, Traces, Shadows on the Page: The Holocaust in Derrida's Writing* », dans *Postmodernism and the Holocaust*, Alan Milchman et Alan Rosenberg (dir.), Amsterdam, Brill-Rodopi, 1998, p. 265-286.
- LUKACHER, Ned, « Mourning becomes Telepathy », dans Jacques DERRIDA, *Cinders*, trad. angl. Ned Lukacher, Lincoln, University of Nebraska Press, 1991, p. 1-18.
- MASÓ, Joana, « Cendres et dessin : la représentation en ruine chez Derrida », *Protée*, vol. 35, n° 2, 2007, p. 89-92.
- NOUSS, Alexis, « *Wundgelesenes* », *Études françaises*, « Derrida lecteur », vol. 38, n° 1-2, 2002, p. 219-238.
- PERETTI, Cristina de et Paco VIDARTE, « La cendre et autres restes », dans *Passions de la littérature. Avec Jacques Derrida*, Michel Lisse (dir.), Paris, Éditions Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1996, p. 303-321.
- SEGERS, Winibert, « Incinérer/traduire », dans *Apparitions de l'auteur*, Cécile Hayez et Michel Lisse (dir.), Berne, Peter Lang, 2005, p. 207-216.

#### 4. Autres écrits de Jacques Derrida

- DERRIDA, Jacques, *La Voix et le phénomène. Introduction au problème du signe dans la phénoménologie de Husserl*, Paris, Quadrige/PUF, 1998 [1967].
- , *De la grammatologie*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1967.
- , *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1967.
- , *Marges – de la philosophie*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1972.
- , *Positions*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1972.
- , « Avoir l'oreille de la philosophie », entretien avec Lucette Finas, dans *Écart. Quatre essais à propos de Jacques Derrida*, Lucette Finas (dir.), Paris, Fayard, coll. « Digraphe », 1973, p. 303-312.
- , « La question du style », dans *Nietzsche aujourd'hui ?*, vol. I. « Intensités », Paris, Union Générale d'Éditions, 1973, p. 235-288.
- , « Mallarmé », dans *Tableau de la littérature française t. III. De Madame de Staël à Rimbaud*, Dominique Aury (dir.), Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1974, p. 368-379.



- , « Fors – les mots anglais de Nicolas Abraham et Maria Torok », préface à Nicolas ABRAHAM et Maria TOROK, *Cryptonymie – Le verbier de l'Homme aux loups*, Paris, Aubier Flammarion, coll. « champs », 1976, p. 9-73.
- , *La Vérité en peinture*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1978.
- , « Ocelle comme pas un », dans Jos Joliet, *L'Enfant au chien-assis*, Paris, Éditions Galilée, coll. « Lignes fictives », 1980, p. 9-43.
- , « Les morts de Roland Barthes » [1981], dans *Chaque fois unique, la fin du monde*, textes présentés par Pascale-Anne Brault et Michael Naas, Paris, Éditions Galilée, coll. « La philosophie en effet », p. 57-98.
- , « Préjugés : *Devant la loi* », dans Jacques Derrida, Vincent Descombes *et al.*, *La Faculté de juger*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1985, p. 87-140.
- , « Pas », dans *Parages*, Paris, Éditions Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1986, p. 9-116 (rééd., 2003).
- , *Ulysse gramophone*, suivi de *Deux Mots pour Joyce*, Paris, Éditions Galilée, 1987.
- , *Psyché. Inventions de l'autre*, Paris, Éditions Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1987 (rééd., *Volume I*, 1998).
- , *Mémoires – Pour Paul de Man*, Paris, Éditions Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1988.
- , « Circonfession », dans Jacques Derrida, avec Geoffrey BENNINGTON, Paris, Seuil, coll. « Les Contemporains » 1991 (rééd., 2008).
- , *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*, Paris, Réunion des Musées nationaux, coll. « Parti pris », 1991.
- , « *Istrice 2. Ick bunn all hier* », entretien avec Maurizio Ferraris, dans *Points de suspension. Entretiens*, choisis et présentés par Elisabeth Weber, Paris, Éditions Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1992, p. 309-336.
- , « Contresignatures », entretien avec Jean Daive, dans *Points de suspension. Entretiens*, choisis et présentés par Elisabeth Weber, Paris, Éditions Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1992, p. 377-384.
- , *Passions. L'« offrande oblique »*, Paris, Éditions Galilée, coll. « Incises », 1993.
- , *Sauf le nom*, Paris, Éditions Galilée, coll. « Incises », 1993.
- , *Spectres de Marx. L'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*, Paris, Éditions Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1993.
- , *Politiques de l'amitié*, suivi de *L'oreille de Heidegger*, Paris, Éditions Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1994.
- , « Avances », dans Serge Margel, *Le Tombeau du Dieu artisan*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 1995, p. 7-43.
- , *Mal d'Archive. Une impression freudienne*, Paris, Éditions Galilée, coll. « Incises », 1995.
- , « ..... » *Les cahiers du Grif*, hors-série n° 3, « Sarah Kofman », 1997, p. 131-166.
- , *Donner la mort*, Paris, Éditions Galilée, coll. « Incises », 1999.
- , « Le parjure, peut-être (“brusques sautes de syntaxe”) », *Études françaises*, « Derrida lecteur », vol. 38, n°s 1-2, 2002, p. 15-57.
- , « Avant-propos », dans *Chaque fois unique, la fin du monde*, textes présentés par Pascale-Anne Brault et Michael Naas, Paris, Éditions Galilée, coll. « La philosophie en effet », p. 9-12.
- , *Béliers. Le dialogue ininterrompu : entre deux infinis, le poème*, Paris, Éditions Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2003.

- et Jürgen HABERMAS, *Le « concept » du 11 septembre. Dialogues à New York (octobre-décembre 2001) avec Giovanna Borradori*, trad. fr. Christian Bouchindhomme et Sylvette Gleize, Paris, Éditions Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2004.
- , « Poétique et politique du témoignage », dans le *Cahier de L'Herne Derrida*, Marie-Louise Mallet et Ginette Michaud (dir.), Paris, L'Herne, coll. « Les cahiers de L'Herne », 2004, p. 521-539.
- , *Séminaire La bête et le souverain. Volume I (2001-2002)*, Michel Lisse, Marie-Louise Mallet et Ginette Michaud (éds.), Paris, Éditions Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2008.
- , *Séminaire La bête et le souverain. Volume II (2002-2003)*, Michel Lisse, Marie-Louise Mallet et Ginette Michaud (éds.), Paris, Éditions Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2010.
- , *Histoire du mensonge. Prolégomènes*, Paris, Éditions Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2012.
- , « Sauver les phénomènes. Pour Salvatore Puglia », dans *Penser à ne pas voir. Écrits sur les arts du visible 1979-2004*, Javier Bassas, Joana Masó et Ginette Michaud (éds.), Paris, Éditions de la Différence, coll. « Essais », 2013, p. 179-192.
- , « Labyrinthe et archi/texture. Entretien avec Eva Meyer », dans *Les arts de l'espace. Écrits et interventions sur l'architecture*, Ginette Michaud et Joana Masó (éds.), avec la collaboration de Cosmin Popovici-Toma, Paris, Éditions de la Différence, coll. « Essais », 2015, p. 25-46.

## 5. Sur l'œuvre de Jacques Derrida

- ANTONIOLI, Manola (dir.), *Abécédaire de Jacques Derrida*, Mons, Sils Maria, coll. « Abécédaire », 2006.
- BARROSO, Henrique, « *Glas* et la question de l'écriture fragmentaire chez Jacques Derrida », mémoire de maîtrise, département de langue et littérature française, Université McGill, Montréal, 1991.
- BENNINGTON, Geoffrey, *Jacques Derrida*, avec Jacques DERRIDA, Paris, Le Seuil, coll. « Les contemporains », 1991 (rééd., 2008).
- BERNARD, Mathieu, *Le pouvoir du mot : le performatif, l'événement et la traduction dans quelques textes de Jacques Derrida*, mémoire de maîtrise, département des littératures de langue française, Université de Montréal, Montréal, 2014.
- CAPUTO, John, *The Prayers and Tears of Jacques Derrida. Religion without Religion*, Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press, 1997.
- CLÉMENT, Bruno, *L'Invention du commentaire. Augustin, Jacques Derrida*, Paris, PUF, coll. « Écriture », 2000.
- COHEN-LEVINAS, Danielle, *Le Devenir-juif du poème. Double envoi : Celan et Derrida*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, coll. « Humanités à venir », 2015.

- COTTON, Nicholas, *Économie de la perversité baudelairienne. Une lecture de Donner le temps de Jacques Derrida*, mémoire de maîtrise, département des littératures de langue française, Université de Montréal, Montréal, 2013.
- COTTON, Nicholas et François JARDON-GOMEZ, « Entre monologue et dialogue, le polylogue : limites et relance d'un concept », colloque international « Entre monologue et dialogue », Stéphanie Smadja, Stéphanie, Françoise Dubor et Pierre-Louis Patoine (org.), Paris, Université Paris 3 – Sorbonne Nouvelle, mai 2016. Inédit.
- DELAIN, Pierre, « Derrida, reste et restance », dans *Derridex* ; [en ligne], URL : <https://www.idixa.net/Pixa/pagixa-0611021232.html> ; consulté le 15 janvier 2019.
- DENIAU, Guy (dir.), « Déconstruction et Herméneutique », *Revue Le Cercle herméneutique*, n° 2, mars 2004, p. 61-73.
- DUPORTAIL, Guy-Félix, « Le moment topologique de la phénoménologie française », *Archives de philosophie*, n° 1, t. 73, 2010, p. 47-65.
- DYSON, Frances, *Sounding New Media: Immersion and Embodiment in the Arts and Culture*, Berkeley, University of California Press, 2009.
- FATHY, Safaa, *D'ailleurs, Derrida* [DVD], Paris, distribution Montparnasse, 1999, 68 minutes.
- GOLDSCHMIT, Marc, *Une langue à venir. Derrida, l'écriture hyperbolique*, Paris, Éditions Lignes, 2006.
- GREISCH, Jean, *Herméneutique et grammatologie*, Paris, Éditions du CNRS, coll. « Phénoménologie et herméneutique », 1977.
- HACHÉ, Luc, *Un non-événement qui a pourtant eu lieu : la rencontre entre Gadamer et Derrida*, mémoire de maîtrise, département de philosophie, Université de Montréal, Montréal, 2010.
- HONGU, Ioana, *Gadamer et Derrida : entre l'unité du sens et le sens « différé »*, mémoire de maîtrise, département de philosophie, Université de Montréal, Montréal, 2008.
- HUANG, Hairong, *From the "Trap" of Rhetoric to the Critique of Criticism: A Study of Western Thinking on Rhetoric, from Friedrich Nietzsche to Jacques Derrida, Michel Foucault, Paul de Man and Roland Barthes*, Paris, Honoré Champion, coll. « Bibliothèque de littérature générale et comparée », 2013.
- IDEL, Moshé, « Jacques Derrida et les sources kabbalistiques », dans *Judéités. Questions pour Jacques Derrida*, Joseph Cohen et Raphaël Zagury-Orly (dir.), Paris, Éditions Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2003, p. 133-156.

- JORIS, Pierre, « *Derrida/Celan talk (Derrida/Celan)* », *Rue Descartes*, n<sup>os</sup> 89-90, 2016, p. 172-180.
- KOFMAN, Sarah, *Lectures de Derrida*, Paris, Éditions Galilée, coll. « Débats », 1984.
- LEVINE, Michael G., « *Spectral Gatherings: Derrida, Celan, and the Covenant of the World* », *Diacritics*, vol. 38, n<sup>o</sup> 1-2, printemps-été 2008, p. 64-91.
- MICHAUD, Ginette, « “À voix basse et tremblante” : phonographies de l’accent, de Derrida à Joyce », dans *Les Langues du roman. Du plurilinguisme comme stratégie textuelle*, Lise Gauvin (dir.), Montréal, Les Presses de l’Université de Montréal, 1999, p. 15-35.
- , *Tenir au secret (Derrida, Blanchot)*, Paris, Éditions Galilée, coll. « Incises », 2006.
- , *Juste le poème, peut-être (Derrida, Celan)*, suivi de *Singabrer Rest : l’amitié, l’indeuillable*, Montréal, Le temps volé, coll. « de l’essart », 2009 ; rééd., *Derrida, Celan. Juste le poème, peut-être*, Paris, Hermann, coll. « Le Bel Aujourd’hui », 2017.
- , *Jacques Derrida. L’art du contretemps*, Montréal, Nota Bene, coll. « Nouveaux Essais Spirale », 2014.
- , *La Vérité à l’épreuve du pardon. Une lecture du séminaire « Le parjure et le pardon » de Jacques Derrida*, Montréal, Les Presses de l’Université de Montréal, coll. « Humanités à venir », 2018.
- RAMOND, Charles, *Dictionnaire Derrida*, Paris, Ellipses, 2016.
- RIFFATERRE, Michael, « La trace de l’intertexte », *La Pensée : revue de rationalisme moderne*, n<sup>o</sup> 215, octobre 1980, p. 4-18.
- SISCAR, Marcos, *Jacques Derrida. Rhétorique et philosophie*, Paris, L’Harmattan, 1998.
- STEIMETZ, Rudy, *Les Styles de Derrida*, Bruxelles, De Boeck, coll. « Le point philosophique », 1994.
- SZYJAN, Clara Jennifer Rachel, *La déconstruction de l’onto-théologie par Jacques Derrida : détour littéraire et mise en relief de la matrice langagière comme « différence »*, thèse de doctorat, département de philosophie, Université de Montréal, Montréal, 2015.
- TEMMAR, Malika, « Oralité et parole philosophante dans les notes de séminaire de Jacques Derrida », *Genesis*, n<sup>o</sup> 39, 2014, p. 87-92.
- THOUARD, Denis, *Pourquoi ce poète ? Le Celan des philosophes*, Paris, Seuil, coll. « L’ordre philosophique », 2016.

## 6. Autres ouvrages

- ADORNO, Theodor W., *Prismes. Critique de la culture et de la société*, trad. fr. Geneviève Rochlitz et Rainer Rochlitz, Paris, Payot, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 2003 [1955].

- BARTHES, Roland, « Le bruissement de la langue », dans *Essais critiques IV. Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, coll. « essais », 1984, p. 93-96.
- BEAUJOUR, Michel, *Miroirs d'encre. Rhétorique de l'autoportrait*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1980.
- BLANCHOT, Maurice, *Faux Pas*, Paris, Gallimard, 1943.  
 —, *La Part du feu*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1949.  
 —, « La pensée et l'exigence de la discontinuité », dans *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1969, p. 1-11.  
 —, « Le tout dernier mot » [1968], dans *L'Amitié*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1971, p. 300-325.  
 —, « Le dernier mot » [1950], dans *Après coup* précédé par *Le Ressassement éternel*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1983, p. 57-81.  
 —, *Le Dernier à parler*, Paris, Fata Morgana, 1984.  
 —, « Le dernier à parler » [1984], dans *Une voix venue d'ailleurs*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/essais », 2002, p. 69-107.
- BOUSSEYROUX, Michel, « Quelle poésie après Auschwitz ? Paul Celan : l'expérience du vrai trou », *L'en-je lacanien*, n° 14, janvier 2010, p. 55-75.
- COHEN-LEVINAS, Danielle, *La Voix au-delà du chant. Une fenêtre aux ombres*, Paris, Librairie philosophique Vrin, coll. « Essais d'art et de philosophie », 2006.
- COTT, Jonathan, *Conversations avec Stockhausen*, trad. fr. Jacques Drillon, Paris, J.-C. Lattès, coll. « Musique et musiciens », 1979.
- CERTEAU, Michel de, « Histoire et mystique », *Revue d'histoire de la spiritualité*, n° 189, 1972, p. 69-82.
- DUCHARME, Réjean, *L'Avalée des avalés*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1966.
- FREUD, Sigmund, *L'Homme aux loups* [1918], trad. fr. Janine Altounian et Pierre Cotet, Paris, PUF, coll. « Grands textes », 1990.
- GADAMER, Hans-Georg, *Vérité et méthode. Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique* [1960], trad. fr. Étienne Sacre, Paris, Seuil, coll. « Essais », 1976 (rééd. 2018).  
 —, *Qui suis-je et qui es-tu ? Commentaire de « Cristaux de souffle » de Paul Celan* [1973], trad. fr. Elfie Poulain, Arles, Actes Sud, coll. « Sciences humaines », 1987.
- GRONDIN, Jean, *Hans-Georg Gadamer, une biographie* [1999], trad. fr. Jean Grondin, Paris, Grasset, coll. « Collège de philosophie », 2011.

- HUSSERL, Edmund, *L'origine de la géométrie* [1936], trad. fr. Jacques Derrida, Paris, PUF, coll. « Épiméthée : Essais philosophiques », 1962.
- KRISTEVA, Julia, « Polylogue » [1974], *Polylogue*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1977, p. 173-222.
- KOSMICKI, Guillaume, « Karlheinz Stockhausen », dans *Musiques savantes – de Ligeti à la fin de la guerre froide*, Marseille, Le mot et le reste, 2014, p. 123-127.
- LEVINAS, Emmanuel, « La trace de l'autre » [1967], dans *En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger*, Paris, Vrin, coll. « Bibliothèque d'Histoire de la Philosophie », 2001.
- , « Paul Celan : de l'être à l'autre », dans *Noms propres*, Paris, Fata Morgana, coll. « Essais », 1976, p. 59-66.
- LEVINAS, Michaël, « La musique spectrale et l'ensemble Itinéraire : ce qui fait date, ce qui fait école », dans *Le Dossier de la lettre de l'Académie des beaux-arts* ; [en ligne], URL : [http://www.academie-des-beaux-arts.fr/lettre/minisite\\_lettre74/La\\_musique\\_spectrale%C2%A0et\\_l%E2%80%99ensemble\\_Itin%C3%A9raire%C2%A0\\_\\_ce\\_qui\\_fait\\_date,\\_ce\\_qui\\_fait\\_%C3%A9cole.html](http://www.academie-des-beaux-arts.fr/lettre/minisite_lettre74/La_musique_spectrale%C2%A0et_l%E2%80%99ensemble_Itin%C3%A9raire%C2%A0__ce_qui_fait_date,_ce_qui_fait_%C3%A9cole.html) ; consulté le 15 janvier 2019.
- MÉCHOULAN, Éric, *Lire avec soin*, Paris, ENS, coll. « Perspective du care », 2017.
- MICHAUD, Ginette, *Lire le fragment*, Ville Lasalle, Éditions Hurtubise HMH, coll. « Brèches », 1989.
- NANCY, Jean-Luc, *Le Partage des voix*, Paris, Éditions Galilée, coll. « Débats », 1982.
- NIETZSCHE, Friedrich, « Le livre presque devenu homme » (aphorisme 208), dans *Humain, trop humain*, trad. fr. Roberto Rovini, *Œuvres philosophiques complètes t. I*, textes et variantes de Giorgio Colli et Mazzino Montinari, Mazzino, Paris, Gallimard, 1968, p. 144.
- OSSOLA, Carlo, « Le paradoxe herméneutique », dans *La Pluralité interprétative. Fondements historiques et cognitifs de la notion de point de vue*, Alain Berthoz, Carlo Ossola et Brian Stock (dir.), Paris, Collège de France, coll. « Conférences », 2010, p. 57-74.
- RABATÉ, Dominique, *Louis-René des Forêts, la voix et le volume*, Paris, José Corti, 1991.
- , *Poétiques de la voix*, Paris, José Corti, 1999.
- RICOEUR, Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1990.
- TOOP, Richard, *Six Lectures from the Stockhausen Course Kürten 2002*, Kürten, Stockhausen Foundation for Music, 2005.

WOLFSON, Elliot R., « Conservation du secret par sa révélation », dans *Abraham Aboulafia cabaliste et prophète. Herméneutique, théosophie et théurgie*, trad. fr. Jean-François Sené, Paris, Éditions de l'éclat, 1999, p. 19-40.

ZUMTHOR, Paul, « Entre l'oral et l'écrit », *Les Cahiers de Fontenay*, n° 23, juin 1981, p. 9-33.