

## *Spectres de l'esthétique*

RUDY STEINMETZ

Les considérations sur l'art et ses grandes philosophies occupent dans l'oeuvre de Jacques Derrida une place significative. Il ne saurait s'agir d'en faire ici la recension exhaustive. Elle irait des textes où sont sollicitées les questions touchant au phénomène artistique compris dans sa plus vaste généralité (qu'est-ce que le beau?, qu'est-ce que l'art?, quelle est son origine?, etc.), comme c'est le cas avec *La vérité en peinture*, à tous ceux qui l'abordent sous l'une de ses manifestations singulières: ainsi, par exemple, de la photographie dans «Les morts de Roland Barthes», ou de l'architecture dans «Point de folie – maintenant l'architecture», voire encore, plus récemment, de la télévision dans *Echographies*. Bien d'autres lieux textuels mériteraient d'être mentionnés pour ce qu'ils interrogent à nouveaux frais la cohérence interne et les séquences de certains philosophèmes appartenant à la tradition occidentale de la réflexion philosophique sur l'art. L'on songe, entre autres, à *De la grammatologie* et à *Marges* où la problématique de la *mimesis*, liée à celles de l'analogie et de la métaphore, fait irruption en de nombreux passages-clés. Il en irait de même avec 'Economimesis' qui prend pour cible les motifs conceptuels les plus insistants (l'expression, l'imitation) de la troisième *Critique* kantienne<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Pour ne rien dire ici des textes, abondants, qui concernent la littérature.

Tous ces textes mériteraient à eux seuls une analyse patiente et circonstanciée. Nous n'en avons ni le temps ni les moyens. Toutefois, abstraction faite des auteurs qui y sont étudiés, lesquels comptent parmi les plus représentatifs de notre spéculation séculaire sur l'art (Platon, Aristote, Rousseau, Kant, Hegel ou Heidegger), au delà ou en-deçà des problèmes traités, une question se pose: la pensée derridienne serait-elle travaillée ou, mieux, hantée par une esthétique? Et si oui, quels en seraient à la fois le statut et la ligne directrice?

Question délicate, difficile, en ce qu'elle suppose au préalable que soit pris en considération le traitement que Derrida réserve aux notions connexes et complexes d'espace et de temps. Ce sont elles en effet qui conditionnent l'effectivité de toute expérience et, en conséquence, de l'expérience spécifique qu'est l'expérience esthétique. Une expérience consiste toujours dans la rencontre ou dans l'épreuve d'un étant-présent. Il faut que quelque chose se donne présentement, surgisse dans l'espace-temps de la présence, pour que sa saisie en soit rendue possible. L'expérience, déclare Derrida dans *De la grammatologie*, «a toujours désigné le rapport à une présence, que ce rapport ait ou non la forme d'une conscience»<sup>2</sup>. Cette dernière remarque est capitale. Car il arrive que ce qui se présente dans le présent échappe à la conscience, sans pour autant échapper à la phénoménalité. C'est le cas de ce que Jacques Derrida nomme, dans un mouvement de radicalisation de la linguistique saussurienne opéré en quasi simultanéité avec celui de la phénoménologie husserlienne, la différance. La différance, on le sait, est le terme qui, en vertu d'une approche à la fois historique et transcendantale de la philosophie n'allant pas sans s'inspirer de l'entreprise menée par Heidegger, «indique qu'une époque historico-métaphysique *doit* déterminer enfin comme langage la totalité de son horizon problématique»<sup>3</sup>. L'argument est bien connu: le signe, contrairement à ce qui fut dit et pensé dans tous les secteurs de notre savoir, ne s'ajoute pas à la vérité ou au sens pour en extérioriser ou en représenter l'évidence, il les constitue de l'intérieur. Cette constitution gênante pour la raison occidentale résolument attachée à l'idée illusoire, mais génératrice de son épistémè, d'un «signifié transcendantal»<sup>4</sup>, c'est-à-dire d'un sens pur, étranger ou indépendant de ses modes de désignation et de consignation, apparaît toujours négativement, sous la forme du déni et, notamment, du rejet de l'écriture en tant qu'instance de reproduction infidèle au mutisme

<sup>2</sup> Jacques Derrida, *De la grammatologie*. Paris: Minuit, 1967, p. 89.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 38.

–psychique, intuitif– de la signification prise en son état naissant. Le sens naîtrait d'abord à soi-même dans la sphère privée et interne d'une oralité mentale. Ce n'est qu'ensuite qu'il serait déposé dans des marques destinées à le fixer et à en assurer la circulation. Mais, à l'encontre de ses propres présupposés ou préjugés qui l'inclinaient, suivant l'analyse serrée de Derrida dont on négligera ici les étapes, à considérer l'audible comme «le milieu *naturel*»<sup>5</sup> du sens, Saussure a montré, non seulement que signifié et signifiant sont indissociables, mais, surtout, que le rapport de l'un à l'autre est arbitraire. Cela veut dire qu'il en va entre le sens et ses signes –fussent-ils mentaux–, d'une «institution»<sup>6</sup>, laquelle abolit toute espèce de hiérarchie que l'on pourrait être tenté d'introduire entre les substances expressives. La parole, même lorsqu'elle résonne dans l'intimité d'une voix intérieure, parce qu'elle est immotivée, n'est pas plus proche de l'âme ou de la source du sens que n'en serait prétendument éloignée l'écriture pour survenir dans l'après coup de sa répétition. Malgré les apparences, elles en sont toutes deux aussi rapprochées ou aussi distantes. Il n'y a pas un système expressif qui soit plus approprié qu'un autre à rendre le sens dans ce qu'il aurait d'intact ou de vierge, précisément parce que le sens est, dès l'origine, écarté de lui-même, impur, dispersé dans un champ général d'inscription où la différence entre signes oraux et signes graphiques s'érode. Dans cet espace indéterminé et général d'inscription, un chiasme originaire se noue entre oralité et scripturalité, entre intériorité signifiée et extériorité signifiante, vouant la vie du sens à un devenir infini et à un avenir improbable.

Cet entremêlement, ce chiasme, pour adopter ici volontairement la terminologie de Merleau-Ponty sur lequel, à l'invitation de Derrida, nous serons amenés à revenir plus loin, désigne le double mouvement contradictoire de la différance et amorce la conceptualisation de l'esthétique derridienne dans ce qu'elle peut avoir de singulier. Si le sens n'est jamais donné à lui-même autrement que dans l'émission et la distribution des signes, alors il est sans cesse obligé de sortir de lui-même, de se perdre pour se conquérir. Le temps du sens se confond avec son espacement, son devenir autre, sa dérobade, son infinie perte d'origine diluée dans le «jeu de la représentation»<sup>7</sup> qui n'est autre que le jeu de la différance, une différance dont Derrida précise qu'elle «ne se pense pas sans la *trace*»<sup>8</sup>. La trace est une notion hautement ambivalente où se

5 *Ibid.*, p. 63.

6 *Ibid.*, p. 65.

7 *Ibid.*, p. 55.

8 *Ibid.*, p. 83.

conjuguent, chez Derrida, l'empirique et le transcendantal. Le transcendantal, parce que la différance opérant le passage incessant et nécessaire du sens à ses manifestations indicielles –son institutionnalisation, son historialisation comme traçage–, n'est repérable sous aucune de celles-ci, les produisant toutes sans s'y produire ou s'y reproduire elle-même. Elle leur est antérieure en droit. L'empirique, parce que pour n'être réductible à aucune trace instituée, la différance n'en a pas moins son site dans l'inscription du sens en général, dans sa temporalisation et son altération indéfinies par quoi il advient à lui-même. S'il convient donc de «penser la trace avant l'étant»<sup>9</sup>, dans un excès qui précède l'exhibition du sens et en assure la condition transcendantale, il ne faut pas moins la penser dans l'étant, empiriquement, pour ce qu'elle n'a pas de lieu en dehors de cela même qu'elle génère, à savoir l'avènement du sens dans des marques par quoi il s'historialise. La trace traçante est donc une trace tracée, la différence entre elles se déroband à l'évidence de la présence pleine.

S'il y a une esthétique derridienne, c'est dans ce champ empirico-transcendantal tel qu'il vient d'être esquissé à larges traits qu'il faut la situer et en définir les contours. Ce champ, on vient de le voir à l'instant, implique la destitution du présent qui régit, dans toutes ses époques, ainsi que Heidegger et Derrida à sa suite en ont administré la preuve éclatante, l'histoire de la métaphysique occidentale jusqu'en son avancée la plus récente, la phénoménologie. L'esthétique, quant à elle, tel est bien ce qui fait problème, semble au contraire rivée au socle du présent. Peut-on imaginer une expérience esthétique qui ne serait pas liée à la 'spectacularité' d'un être-là? Qu'il s'agisse, dans l'Esthétique transcendantale de la *Critique de la raison pure*, d'un donné empirique ou, dans la *Critique de la faculté de juger* ainsi que dans les *Ideen I* de Husserl, d'un donné réduit à sa pure phénoménalité, l'expérience esthétique est enfermée dans la sphère de la présence comme en sa temporalité constitutive.

Etymologiquement, cette appartenance au présent se confirme. Le mot *aisthèsis*, comme on le sait, désigne la faculté de percevoir par les sens. S'il y va, dans cette perception, avant tout du sentir, ce n'est pas au détriment du senti. L'esthétique, depuis son invention par Baumgarten et dans la tradition qu'il institue où plongent Kant et Hegel, trouve son lieu d'élection dans la relation de réciprocité où un objet (perçu) et un sujet (percevant) font boucle, se ramassent dans le cercle de l'intimité identitaire (je fais l'épreuve de moi-même à la faveur de ce qui m'est

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 69.

offre sensiblement et avec quoi j'entre en résonnance; il y va d'une sorte d'évidence, de «co-naissance», dirait Merleau-Ponty, s'affirmant comme une reconnaissance réciproque du monde et de l'homme dans une synthèse englobante qui les dépasse tous deux).

On comprend aisément, en pareil contexte, que la tentative de mettre au jour une dimension esthétique de l'oeuvre de Derrida, paraisse, à certains commentateurs, vouée à l'échec. C'est ainsi que, pour Daniel Giovannangeli, excédant ou précédant toutes les oppositions classiques de la métaphysique, dont celle de l'absence et de la présence, «l'espace-temps de la *différance* ne peut être l'objet d'une esthétique»<sup>10</sup>. En effet, si la différence est «ce qui rend possible la présentation de l'étant-présent», nous avons déjà pu constater qu'«elle ne se présente jamais comme telle»<sup>11</sup>. Du reste, Jacques Derrida ne confirmait-il pas lui-même que le questionnement y afférant «ne devrait sans doute plus s'appeler *esthétique* transcendantale, ni au sens kantien, ni au sens husserlien de ces mots»<sup>12</sup>. Et à raison, puisque, en définitive, la différence «*n'est rien*»<sup>13</sup>.

Prenons garde ici à la façon de comprendre ce 'rien' et à ne pas déroger, encore une fois, à l'exigence de penser la différence dans sa composante empirico-transcendantale. Qu'il soit juste, d'un point de vue transcendantal, d'affirmer que la différence se dérobe à la présentification parce qu'elle n'est rien et ne se ramène donc à rien de mondain, de constitué et d'identifiable, ne doit pas conduire à dissocier un tel point de vue du point de vue empirique qui en constitue le complément indispensable. Une différence désincarnée, se soustrayant à toute effectivité, se situant au-delà ou en deçà de toute phénoménalité, deviendrait une entité vide, l'hypostase du rien, le néant absolu : elle serait *le rien*, un rien non plus transcendantal, mais transcendant, ineffable, inaccessible, étranger à toute détermination historique particulière. A la concevoir de cette façon, on verserait dans le travers de l'idéalisation dont Derrida s'est toujours employé à conjurer l'écueil.

En revanche, si l'on garde à l'esprit le caractère éminemment processuel ou dynamique de la différence qu'exprime la proposition selon laquelle «la différence diffère»<sup>14</sup>, on touche à ce qui en elle participe d'une esthétique paradoxale ou, mieux, spectrale. Que la différence diffère

<sup>10</sup> Daniel Giovannangeli, «La question de la littérature», dans *L'Arc. Jacques Derrida*. Paris : Duponchelle, 1990, p. 83, note 22 [première édition, 1973].

<sup>11</sup> Jacques Derrida, *Marges*. Paris : Minuit, 1972, p. 6.

<sup>12</sup> Jacques Derrida, *De la grammatologie*, p. 410.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 405.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 97.

signifie qu'elle est un mouvement différentiel qui s'affecte lui-même. Qu'elle n'est pas une substance ou une cause productrice de différences qui en seraient les effets dérivés ou qui émaneraient d'elle sans l'altérer, mais qu'elle est travaillée, emportée par sa propre différenciation. Il s'agit bien, avec la différence, d'un procès toujours en cours dans lequel le différer et le différé s'entraînent l'un l'autre dans une dissipation qui n'a ni commencement ni fin. La différence est toujours à la fois le différenciant et le différencié, la différence d'avec soi, la différence originairement différente. Il résulte de ce constat d'ambiguïté irréductible que si, de la différence en tant que telle, il ne saurait «y avoir de science», puisqu'elle n'arrête pas de se dissoudre et se dissimuler sous les différences ou sous les traces les plus diverses, on peut cependant en avoir une appréhension – esthétique –, dans la mesure où elle ne réside pas autre part que dans son «fait» ou dans son «oeuvre»<sup>15</sup>. Bien que rétive à toute approche positive, inadéquate à toute objectivité ou objectalité, la différence adhère aux différences, tient à ses effets, se projette dans l'altérité de ses marques, s'affiche ou comparaît dans la multitude des indices qui la disséminent<sup>16</sup>.

La phénoménalité de la différence lui est donc indispensable sans quoi elle se figerait ou se replierait sur elle-même telle une instance pure coupée du monde. Si la différence est «le jeu du monde», ce jeu n'a lieu que «dans le monde»<sup>17</sup>. Cependant, s'il faut tenir compte de la diversité de ses manifestations, s'il faut la déterminer comme différence prise à tel ou tel moment sous telle ou telle configuration phénoménale, il faut aussi et du même coup savoir biffer ses déterminations, les raturer sous peine de ne la saisir qu'au moyen de notions, de percepts, d'affects ou de concepts factuels ou mondains. Ne pas procéder à un tel raturage reviendrait cette fois à manquer sa transcendantalité; écueil inverse de celui dénoncé plus haut et sur lequel on risque toujours de se jeter tête baissée. «Découvrir un champ d'expérience transcendantale»<sup>18</sup> dont l'«objet» oscille sans relâche entre la présence et l'absence, le visible et l'invisible, passe entre ces oppositions sans que rien ne se passe, telle serait donc la tâche redoutable à laquelle doit s'affronter une

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 92.

<sup>16</sup> Pour plus d'explications, je me permets de renvoyer à mon livre, *Les styles de Derrida* (Bruxelles: De Boeck, 1994, ch. 4, pp. 95-120); on consultera également l'ouvrage de Silvano Petrosino, *Jacques Derrida et la loi du possible* (Paris: Les Editions du Cerf, 1994, troisième partie, pp. 165-192).

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 73.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 89.

phénoménologie de l'inapparent comme esthétique spectrale ou comme «hantologie»<sup>19</sup>.

La différence, dans le même temps, est et n'est pas ce qui apparaît. Elle disparaît dans son apparition. Elle fait retraite à même tous les traits sous lesquels elle s'offre à voir. Voilà le dilemme dans lequel nous sommes enfermés et que nous devons pourtant tenter de penser. Sachant que la différence est ou fait 'oeuvre', qu'en sa performance apparaît l'inapparent et que «ce qui est beau, c'est la dissémination»<sup>20</sup> à quoi elle donne lieu et où elle a lieu, il se pourrait bien que son jeu et sa force dislocatrice se «révèlent» mieux dans le jeu de l'art auquel Derrida a si souvent prêté son attention, que sous tout autre aspect revêtu par le jeu du monde. L'art, par la fréquence des analyses que lui consacre Derrida, a peut-être valeur d'exemple, il est peut-être l'exemplarité même de la différence, son symptôme majeur, sa voie royale de manifestation, de la même façon que la beauté est, chez Kant, l'exemple de la règle impensable conceptuellement qui préside au jugement de goût et fonde le sens commun, ou que le dessin au tableau noir d'une figure géométrique est, pour Husserl, l'exemple de son idéalité essentielle dont il faut sans cesse réveiller l'origine.

Restreignons notre angle d'attaque à un seul texte, exemplaire précisément. Dans *Mémoires d'aveugle*, Derrida tente de comprendre l'origine invisible du dessin. Deux hypothèses entremêlées sont formulées d'entrée de jeu qui se ramènent à «deux paradoxes, deux grandes logiques»<sup>21</sup> dans l'entrelac desquelles se déploie tout son raisonnement : une logique transcendantale et une logique sacrificielle. La première indique que, dans l'acte de dessiner, à même son opérativité naissante, dès son entame et l'instituant, une puissance aveugle travaille le visible et l'arrime à l'invisible. La seconde consiste dans la représentation ou la

<sup>19</sup> Jacques Derrida, *Spectres de Marx*. Paris: Galilée, 1993, p. 31. Si nous n'hésitons pas à employer l'expression de 'phénoménologie de l'inapparent' c'est que la possibilité même de la phénoménalité telle que Husserl en définit la condition apparaît à Derrida comme porteuse d'une ambivalence irrécusable. Le noème husserlien, qui est le corrélat de toute visée intentionnelle ainsi que le support de tout phénomène, n'appartient ni à la conscience ni au monde. Il est une instance insituable dépourvue de toute réalité assignable. «Une telle 'irréalité', son indépendance *et* par rapport au monde *et* par rapport à l'étoffe *réelle* de la subjectivité égologique, n'est-ce pas le lieu même de l'apparition, la possibilité essentielle, générale, non régionale du spectre ?» (*ibid.*, p. 216, suite de la note 2 de la p. 215).

<sup>20</sup> Jacques Derrida, *La vérité en peinture*. Paris: Champs-Flammarion, 1978, p. 108.

<sup>21</sup> Jacques Derrida, *Mémoires d'aveugle*. Paris: Editions de la Réunion des musées nationaux, 1990, p. 46.

thématisation (sous la figure du non-voyant qui n'a rien de délibéré) de cette force aveugle ou aveuglante qui s'empare du dessinateur au moment où il se met à dessiner. Si la première hypothèse désigne un aveuglement a priori, la deuxième concerne un aveuglement a posteriori. L'important ici étant qu'un aveuglement ne va pas sans l'autre, que l'aveuglement transcendantal ne se laisse pas séparer de l'aveuglement empirique ou sacrificiel qui tout à la fois lui donne corps, le porte au jour et le plonge dans la nuit : «un dessin d'aveugle», un dessin aveugle en sa source même, dans son opération graphique initiale, «est un dessin d'aveugle»<sup>22</sup>, un dessin dont le motif de la privation de la vue, de l'impuissance du regard, est à la fois l'emblème et l'énigme indéchiffrables. «Double génitif»<sup>23</sup> formant en ultime ressort, aux yeux de Derrida, la structure croisée ou la «ressource *quasi-transcendantale*»<sup>24</sup> du dessin.

On voit bien ici ce que la structure génératrice particulière du dessin peut avoir de redondant ou de répétitif avec la structure plus générale du système différence/différences dans laquelle elle s'emboîte à la manière des poupées gigognes : le trait du dessinateur est le fruit et la promotion de la trace traçante et anonyme de la différence, son geste est conduit par une main invisible qui le guide dans son errance et à laquelle, en retour, il donne corps et force de manifestation. Quoiqu'il en soit, c'est dans la pénombre du 'quasi-transcendantal', dans un aveuglement qui en aveugle un autre, dans la représentation de l'acte imprésentable de dessiner, dans l'événement du dessin, que Derrida se voit contraint d'en penser l'origine invisible. Et c'est parce que cette origine n'a de chance d'être saisie que sous une figuration particulière (celle, précisément, de l'aveugle), qu'elle reste invisible, protégée par cela même qui devrait la déceler. Le visible est le voile protecteur de l'invisible pour la même raison qu'il en est le révélateur.

Sans entrer dans les détails qu'appellerait l'analyse de cette logique paradoxale, bornons-nous à l'essentiel. L'«invu»<sup>25</sup> auquel se voit confronté le dessinateur se décline, pour Derrida, au rythme de trois disjonctions essentielles. Premièrement, au moment du tracement du trait inaugural de son dessin, le dessinateur ne voit pas ce qu'il trace, ni son motif, s'il y en a un, ni l'inscription naissante du trait qui reste inaperçue, cachée qu'elle est par la main et la pointe de l'instrument traçant. Ce qui devrait être présentement visible, l'entame du trait, est invisible. Aussi

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 10.

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

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 50.

le secours de la mémoire devient-il indispensable (ce qu'avait bien compris Baudelaire et que le mythe ou la légende de Dibutade exprime avec éloquence). Il s'agit de «l'aperspective de l'acte graphique»<sup>26</sup>. Deuxièmement, le trait ainsi tracé n'a pas d'identité, de consistance ou de présence à soi. Il n'est pas plus la limite externe d'une figure qu'il n'en est la limite interne. Le rapport du trait à lui-même s'instaure dans la division de soi à soi. Le trait est la diacriticité même dans ce qu'elle a de natif. C'est ce que Derrida appelle «l'inapparence différentielle du trait»<sup>27</sup>. Troisièmement, l'invisibilité naissante du trait et son ambiguïté constitutive fondent le recours inévitable à la discursivité, à la suppléance de la parole qui vient pallier son auto-dissimulation et son manque à être ce qu'il est. Le visible tramé d'invisible, l'in-visible, se fait dicible dans une «rhétorique du trait»<sup>28</sup> qui assume en le déplaçant ou en l'effaçant le propre du dessin.

Ces trois disjointures indiquent assez bien le caractère foncièrement hétérogène du visible que l'invisible vient «hanter jusqu'à se confondre avec lui»<sup>29</sup>. Afin de dégager les implications de cette hantise, Derrida se propose, à titre programmatique, de suivre, dans *Le Visible et l'Invisible*, «les traces de l'invisibilité absolue»<sup>30</sup>. Ce qui entraîne Derrida vers la phénoménologie merleau-pontienne, c'est l'analogie qui s'établit entre la logique transcendantale du dessin qui ne se sépare jamais de son autre, la logique sacrificielle, et ce que, de son côté, Merleau-Ponty thématise sous le nom de «transcendance pure»<sup>31</sup>. Tout en s'inscrivant dans le cadre de l'«ontologie du dedans» qu'élabore Merleau-Ponty à partir de la fin des années 50, ce que désigne une telle transcendance n'est pourtant pas neuf. C'est le thème du perspectivisme qu'élaborait déjà, dans le sillage de la théorie des esquisses de Husserl, le premier grand livre, *La structure du comportement*, qui est réexploité et mis au service d'une ontologisation de l'alternative du subjectif et de l'objectif que suspend ou dépasse le phénomène de la perception lorsqu'il est compris, non comme acte délibéré de la conscience constituante, mais comme une genèse qu'elle ne commande pas. Que la réalité des objets me soit donnée, non d'un

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>30</sup> *Ibid.*

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 57. Notons cependant la réticence qu'il manifestait en 1980 vis-à-vis de la phénoménologie dans ses variantes sartrienne et merleau-pontienne (cf. «Ponctuations: le temps de la thèse», dans *Du droit à la philosophie*. Paris: Galilée, 1990, p. 444).

bloc ou d'un coup, mais à travers les diverses perspectives sous lesquelles ils se présentent à moi ou sous lesquelles je les vise, implique que le monde ne se réduit pas à ce que nous pouvons appréhender de lui. Loin d'être contingente, une telle situation garantit au contraire au réel sa nécessaire 'objectivité'. Sans se situer au-delà de ma perception vécue qui est le lieu où les choses viennent à moi autant que je vais à elles, le lieu où je me trouve vivre en elles, le réel est toutefois en excès vis-à-vis de ce que m'en rapporte mes visées intentionnelles. C'est là, dit Merleau-Ponty, une «propriété essentielle» des choses, celle «qui fait que le perçu possède en lui-même une richesse cachée et inépuisable»<sup>32</sup>. Ce caractère inépuisable, intarissable du réel qui n'est rien d'autre que l'unité présumée, devinée, d'une multitude de profils, est ce qui fait son invisibilité. J'aurai beau prendre sur les choses un autre point de vue, me déplacer, adopter un regard différent, elles ne me seront jamais livrées dans leur intégralité. Et ce n'est pas seulement qu'il y ait du non-visible dans le visible (les faces cachées des objets que je pourrais voir en me mettant à la place de quelqu'un d'autre situé ailleurs), mais que, quelle que soit notre position, parce que la conscience est liée au corps, incarnée en lui et que celui-ci se meut dans le monde, nous n'aurons jamais de vue surplombante sur le réel, de vue dégagée, absolue, grâce à laquelle nous le verrions dans sa totalité. L'invisible est donc présent, toujours «là», écrit Merleau-Ponty, mais «sans être *objet*, c'est la transcendance pure»<sup>33</sup>. L'invisible est une présence absente, un spectre du visible, sa réserve, sa dimension latente, mais cependant opérante: il institue sans cesse son écart à notre égard pour ce que nous en faisons partie et n'en sommes qu'une partie.

Ce qui se dit des objets doit se dire du corps au monde et de la conscience qui s'y loge. Le corps est chose parmi les choses. Nous ne l'atteignons qu'au travers de ses profils. Et, donc, nous ne l'atteignons pas absolument, totalement. Nous sommes vis-à-vis de nous-mêmes comme sont les objets vis-à-vis de nous : en dérobade constante. Aussi notre existence est-elle, non pas pliée sur elle-même, mais envoûtée par l'extériorité: «celui qui voit ne peut posséder le visible que s'il en est possédé»<sup>34</sup>. La réflexion, si elle veut poursuivre sa tâche d'élucidation le plus loin possible, ne peut que prendre acte de la spectralité ou de

<sup>32</sup> Maurice Merleau-Ponty, *La structure du comportement*. Paris: P.U.F., 1990 (première édition, 1942), p. 201.

<sup>33</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'Invisible*. Paris: Gallimard, 1990 (première édition, 1964), p. 282-283; cité par Jacques Derrida, *Mémoires d'aveugle*, p. 57.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 177-178.

l'invisibilité du visible que nous sécrétons parce que nous lui appartenons par notre corps. L'opération perceptive nous découvre d'emblée jetés dans un monde qui est déjà-là, un monde que la conscience ne peut que constater, qu'elle ne saurait comprendre, mais qui la comprend. Même s'il n'existe que par lui, le visible appartient à un ordre qui dépasse et englobe l'ordre du perceptible. Cet ordre est celui de l'Être brut ou sauvage, celui d'une «Intra ontologie»<sup>35</sup> qui ne se compose de rien d'autre que des perspectives diverses qui se déploient en elle tout en générant, comme «par émanation»<sup>36</sup> dit Derrida, de l'invisible. Ainsi, c'est depuis l'Être et dans l'Être que la perception se produit comme perception *de* l'Être lui-même (le génitif est double), selon une opérativité dont nous ne sommes que les auxiliaires<sup>37</sup>.

Les preuves attestant de cette ontologie de l'indivision sont nombreuses et fameuses chez Merleau-Ponty. Elles mettent en oeuvre la notion de «chair» développée par Husserl et se réfèrent à ces expériences de réversibilité dont celle des mains touchantes et touchées a sans doute fait couler le plus d'encre. Ce n'est toutefois pas à cette dernière que nous voudrions nous attacher ici. Nous nous attarderons plutôt sur les expériences du miroir et de l'autoportrait qui intéressent également Derrida. Que le miroir soit un objet fétiche des peintres, qu'il définisse pour eux, sans doute obscurément et à leur insu, «une philosophie figurée de la vision»<sup>38</sup>, vient du fait que, en retour, «la vision est, chez Merleau-Ponty, miroir ou concentration de l'univers»<sup>39</sup>. Si l'instrument optique qu'est le miroir fait office de «regard pré-humain»<sup>40</sup>, c'est que, chiasmatisquement, l'oeil est en quelque sorte l'appareil organique dans le reflet duquel se mire l'univers. Il en va ici d'un narcissisme impersonnel et généralisé qui ne s'embarrasse ni de la distinction entre technique et nature ni de celle entre en-soi et pour-soi. C'est que la vision, loin de renvoyer à un sujet voyant, est un phénomène total ou absolu qui absorbe et enferme celui qui voit. Ce que le miroir me fait voir et concevoir, c'est l'envers visible de mon être voyant. Dans l'image spéculaire que me renvoie mon reflet m'apparaît ce que je suis pour autrui. Je vois autant

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 280.

<sup>36</sup> Jacques Derrida, *Mémoires d'aveugle*, p. 56.

<sup>37</sup> Cette structure ontologique est similaire à la structure qui fait que, chez Aristote, chez Kant ou chez Heidegger, l'art prolonge la nature qui se donne à elle-même à travers lui.

<sup>38</sup> Maurice Merleau-Ponty, *L'Oeil et l'Esprit*. Paris: Gallimard, 1993 (première édition, 1964), p. 32.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 32.

que je suis vu. Je deviens à moi-même mon propre spectacle. Toute cette part de non-visible (ma bouche, mes yeux, etc.), mon corps caché, me sont désormais accessibles comme s'il s'agissait, pour le sujet voyant que je suis, de choses appartenant au monde visible qui m'entoure. Je m'altère, me chosifie, deviens autre et pourtant accède un peu plus à moi-même. Je me réfléchis en portant sur moi le regard d'autrui. Je suis au dedans et au dehors de moi-même, abîmé dans une réflexion qui est une 'réflexion'. Je suis le monde auquel mon corps adhère. Je suis chair. C'est pourquoi les peintres ont été fascinés par le processus de l'autofiguration. Ils ont pressenti dans cette spectacularité, dans cette «spectacularité», que «la chair *est phénomène de miroir* et le miroir [...] extension de mon rapport à mon corps»<sup>41</sup>.

Ce rapport hétéroréflexif à soi est aussi au coeur de l'analyse derridienne de l'autoportrait. Quand un dessinateur se peint, son oeil fixe un miroir qu'il a préalablement disposé devant lui pour parvenir à capturer son image. Ce foyer spéculaire est en fait à la place du spectateur – en l'occurrence le spectateur de lui-même qu'est le dessinateur en train et au moment de se dessiner. Quoiqu'il en soit de l'identité de celui qui occupe le centre du miroir, l'autoportrait s'adresse toujours à un autre ou à de l'autre. Le spectateur, quel qu'il soit, pour faire fonctionner le dispositif spéculaire, doit en quelque sorte mettre ses yeux dans les yeux de celui qui (se) voit, plongeant son regard dans l'obscurité, frappant le dessinateur de cécité. Il y va d'une «aveuglante réflexivité»<sup>42</sup> qui s'interpose entre le regard de qui se voit et le regard de qui voit celui qui se voit ou devrait se voir. C'est pourquoi l'autoportrait est la ruine originaire de l'identité à soi. Une ruine qui est «le spectre de l'invisible qu'elle donne à voir sans jamais le présenter»<sup>43</sup>.

Malgré la parenté de ces analyses dont le protocole aboutit, de part et d'autre, à la levée de la distinction de l'objectif et du subjectif, de la passivité et de l'activité, du visible et de l'invisible, le recours de Derrida à l'invisibilité merleau-pontienne ne saurait être que d'une portée limitée. Sur ce qu'une telle invisibilité recèle, les deux hommes sont en profond désaccord. Que les clivages entre intérieur et extérieur, dedans et dehors, pour-soi et en-soi, soient renvoyés à un Etre vis-à-vis duquel ils ne sont que des dualités locales et immanentes, ne doit pas conduire à envisager

<sup>41</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'Invisible*, p. 309. Le miroir de la chair ou qu'est la chair, c'est l'intersubjectivité dans la subjectivité ou comme subjectivité, l'alter ego en tant qu'ego.

<sup>42</sup> Jacques Derrida, *Mémoires d'aveugle*, p. 65.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 69.

l'ontologie merleau-pontienne sur le modèle de la différance derridienne. En remarquant qu'avec la notion de chair il n'y a plus, chez Merleau-Ponty, ni commencement ni fondement absolu, mais «l'énigme de la différenciation»<sup>44</sup> comme «avènement de rien»<sup>45</sup>, Claude Lefort ne semble pourtant pas s'en être privé. Plus récemment, Françoise Dastur a proposé de voir dans l'Être merleau-pontien, un Être processuel, déhiscent, sans état stable, un Être qui «se creuse et s'ouvre en lui-même selon une différance qui n'est nullement exclusive d'une identité»<sup>46</sup>. De telles propositions font l'impasse sur tous les textes –y compris ceux de la dernière période– où Merleau-Ponty en appelle à une redescente ou un retour vers ce monde du silence qui fonde et prépare le monde sensé que fait jaillir le *logos* philosophique. S'il en va bien, avec l'amorce de cette ontologie neuve contenue dans les notes de *Le Visible et l'Invisible*, d'une ontogenèse incessante où les rapports que l'homme entretient avec le monde appartiennent à ce dernier, où tout ce qu'il fait pour le comprendre et le signifier s'ajoute à sa texture et en agrandit la trame, il reste que la réflexion –et à cet égard les textes antérieurs au «tournant» ontologique conservent toute leur pertinence–, s'enracine dans le terreau de l'irréfléchi dont elle doit humblement exprimer le sens larvé. Certes nous ne savons pas ce qu'est cette zone d'irréflexion, ce monde silencieux d'où nous naissons à nous-mêmes, avant que la philosophie ne nous apprenne son existence, «mais il est vrai qu'il était là : tout ce que nous disions et disons l'impliquait et l'implique»<sup>47</sup>. Ce sens d'avant le sens, cette signification préconceptuelle me dit mon attache au monde avant toute visée rationnelle, avant tout supplément discursif. C'est une parole muette qui n'est audible que sur le mode empathique de l'*Einfühlung*<sup>48</sup>, une vibration avec laquelle je résonne avant tout raisonnement.

44 Claude Lefort, *Sur une colonne absente*. Paris: Gallimard, 1978, p. 130.

45 *Ibid.*, p. 133.

46 Françoise Dastur, «Merleau-Ponty et la pensée du dedans», dans *Merleau-Ponty, phénoménologie et expérience*. Grenoble: Jérôme Millon, 1992, p. 46. Soit dit en passant, nous ne voyons pas comment la différance derridienne peut s'accommoder de l'identité qu'elle défait sans arrêt.

47 Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'Invisible*, p. 224.

48 Cf. *ibid.*, p. 226-236. Cette donation originale de l'Être n'empêche pas que ce que nous recevons de lui soit à 'créer' (*ibid.*, p. 224), puisque l'Être ne se donne que sous des perspectives contingentes. Le don tel que le conçoit Merleau-Ponty évoque le don derridien, lequel ne se résume pas à un simple échange. Avec cette différence capitale tout de même que l'Être merleau-pontien contient tout ce qui pourra jamais être dit ou inventé de lui (cf. *ibid.*). Il ne faut pas oublier, en effet, que toutes les différences ont lieu et se rassemblent dans l'Être, se font «de l'intérieur de l'Être» (*ibid.*, p. 268). De sorte que si le don ne se borne pas à être un échange, il n'est cependant pas non plus pure dissémination.

Ceci nous conduit à prendre nos distances vis-à-vis de l'affirmation de Bernard Charles Flynn pour qui la réflexion telle que l'envisage Merleau-Ponty «a la structure de la trace»<sup>49</sup> comme supplément d'origine, c'est-à-dire comme ce qui, chez Derrida, renvoie à un sens qui n'a jamais été présent ou qui n'est constitué qu'à retardement, après coup. On chercherait vainement une telle perte d'origine dans l'oeuvre de Merleau-Ponty. On y trouve au contraire, exaltée, l'existence d'un sens tacite, inaugural, sens vers lequel tout reflue, sens matriciel dont le langage, certes, réalise les intentions muettes, mais sens qui «continue d'envelopper le langage» et dans la profondeur duquel se décèle «l'unité préalable moi-monde»<sup>50</sup>.

Si l'unité du moi se brise dans l'expérience de l'autoportrait telle que l'interprète Merleau-Ponty, c'est pour retrouver ou se retrouver dans une unité plus profonde et plus fondamentale: celle toujours déjà-là du monde à la présence charnelle duquel j'adhère silencieusement et que présuppose tous mes jugements. Que l'invisible hante le visible n'empêche pas que l'ordre qu'ils instituent ensemble, dans leur recroisement fantomatique, soit celui d'un Etre qui les subsume sous lui en les rassemblant dans leur disparité même. Sartre ne s'y était pas trompé qui détectait dans l'invocation de l'Etre, toujours plus impérative vers la fin de la vie de Merleau-Ponty, une inquiétante tentation de l'absolu aux accents heideggeriens<sup>51</sup>.

Il n'y a en revanche rien d'analogue à cette tentation dans la façon dont Derrida décrypte le fonctionnement spéculaire du portrait de soi et dans les conséquences qu'il en tire. Dans la croisée des regards que l'autoportrait inaugure rien ne vient les focaliser ou les centrer. Il n'y a pas de silence préfigural et prédiscursif vers lequel se rapatrier. Mais, au contraire, nous l'avons dit, la supplémentarité immédiate de la parole, l'ajout primitif et décisif du dicible au visible survenant à l'«endettement sans fond»<sup>52</sup> sur lequel ouvre l'ubiquité de la vue dans la représentation picturale de soi. Pour m'autoportraiturer, il me faut adopter le regard de l'autre, être à sa place ou lui à la mienne, sans que cette réciprocité de vue, ce jeu de miroir et de renvois ne trouve à s'apaiser dans une quelconque unité ou identité stables.

<sup>49</sup> Bernard Charles Flynn, «Chair et textualité: Merleau-Ponty et Derrida», dans *Les Cahiers de Philosophie*, n°7 (printemps 1989), p. 207.

<sup>50</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'Invisible*, pp. 230 et 315.

<sup>51</sup> Cf. Jean-Paul Sartre, «Merleau-Ponty», dans *Situations philosophiques*. Paris: Gallimard, 1990 (première édition, 1961), p. 208.

<sup>52</sup> Jacques Derrida, *Mémoires d'aveugle*, p. 65.

Ce labyrinthe des regards fait songer au labyrinthe de la galerie de Dresde et au tableau de Téniers évoqués à la fin de *La voix et le phénomène* : il s'agit, ici comme là, d'une mise en abîme ou d'une specularité sans fond ni fin. Cet exemple, pris au domaine de l'art, épinglé comme un exergue, finissait, dans ce livre magistral, par résumer l'impossible tâche de la phénoménologie husserlienne : celle d'enchaîner la prolifération des signes à un noyau de sens homogène et fixe. Élément parmi beaucoup d'autres entrant dans la composition de cette esthétique derridienne dont nous avons tracer une première esquisse, mais dont il faudrait un jour dresser le tableau complet, il indique que la recherche de la vérité passe d'abord par la conjuration du spectre qui nous pousse à fantasmer sa révélation ultime. Mais il nous donne aussi et, peut-être, surtout à penser que c'est sous l'aspect de l'esthétique, sous son spectre, qu'il faut apprendre à revisiter l'oeuvre de Derrida dans ce qu'elle a de plus paradoxalement symptomatique.