

JACQUES DERRIDA

Penser à ne pas voir

ÉCRITS SUR LES ARTS DU VISIBLE

1979-2004

Textes réunis et édités

par Ginette Michaud, Joana Masó et Javier Bassas



ESSAIS

ÉDITIONS DE LA DIFFÉRENCE

PRÉSENTATION DES ÉDITEURS

Pendant trois décennies, les arts ont été un des lieux privilégiés de la déconstruction derridienne. De La Vérité en peinture (avec Valerio Adami et Gérard Titus-Carmel, 1978) à l'exposition Mémoires d'aveugle (dont Jacques Derrida assura le commissariat au Cabinet des Arts Graphiques du Louvre en 1990); de « Lecture » de Droit de regards (avec Marie-Françoise Plissart, 1985) à Demeure, Athènes (avec Jean-François Bonhomme, 1996); de « Lignées » dans Mille e tre, cinq (avec Micaëla Henich, 1996) à Atlan grand format (avec Jean-Michel Atlan, 2001), La connaissance des textes (avec Simon Hantaï et Jean-Luc Nancy, 2001) et Artaud le Moma (2002), Derrida élabore et problématise la notion philosophique de visibilité dans un dialogue étroit avec la production artistique, majoritairement contemporaine.

Le visible est pour Derrida le lieu de l'opposition fondamentale entre le sensible et l'intelligible, la nuit et le jour, la lumière et l'ombre. Il fait fond sur toutes les valeurs de l'apparaître ontologique et phénoménologique – le phénomène (phainesthai), la théorie (theorein), l'évidence, la clarté ou la vérité, le « dévoilement » – qui instituent une forte hiérarchie philosophique des sens. Par conséquent, le visible sera dès lors dénoncé par Derrida chaque fois que ce privilège de l'optique sera posé comme la question dominant toute l'histoire de la métaphysique occidentale.

Dans le geste de la déconstruction, les arts dits visuels seront un lieu important non seulement pour développer un questionnement propre à l'histoire de la philosophie mais aussi pour donner à penser un visible articulé par le mouvement de la trace et de la

différance, figures derridiennes de l'écriture. C'est ce déplacement du visible vers l'écrit qui est au cœur du questionnement derridien dans l'ensemble de ces textes et que nous regroupons sous ce titre : les arts non pas visuels mais du visible. Ces arts du visible sont, dans la déconstruction, profondément investis par le mouvement même de l'écriture puisque, comme le dit Derrida, « [...] même s'il n'y a pas de discours, l'effet de l'espacement implique toujours déjà une textualisation. Pour cette raison, l'élargissement du concept de texte est ici stratégiquement décisif. Ainsi, les œuvres d'art dont le silence est le plus accablant ne peuvent éviter de se laisser prendre dans un réseau de différences et de références qui leur donnent une structure textuelle¹. »

Dans les marges des grands livres et catalogues que Derrida consacre aux œuvres des artistes, l'attention qu'il accorde aux arts n'a donc cessé de croître. Parallèlement à ce travail plus théorique, on trouve également de nombreuses collaborations du philosophe avec des artistes, de même que des rencontres, des tables rondes et des entretiens avec des architectes, des historiens de l'art, des esthéticiens et des critiques de cinéma. La réflexion derridienne sur le dessin, la peinture, la photographie, le cinéma, l'installation vidéo et le théâtre prend forme, notamment dès les années quatre-vingt, dans diverses revues françaises et étrangères (Annali, Beaux-Arts Magazine, Cahiers du cinéma, Contretemps, Domus, Diagonal, Public, Rampike, Rue Descartes), de même que dans des ouvrages collectifs (Deconstruction and the Visual Arts et Passages de l'image), textes aujourd'hui souvent épuisés ou difficiles d'accès que le présent ouvrage recueille en grande partie.

Nous souhaitons, en réunissant dans ce recueil les principaux textes du philosophe sur la question des arts, rendre sensibles au lecteur quelques-uns des propositions et axiomes les plus inventifs de Derrida dans un domaine, celui de l'art et de l'esthétique, qui ne fut jamais confiné pour lui dans la délimitation ancienne des beaux-

1. Cf. Jacques Derrida, « *The Spatial Arts: An Interview with Jacques Derrida, with Peter Brunette and David Wills* », texte repris et traduit dans le présent recueil sous le titre « Les arts de l'espace. Entretien avec Peter Brunette et David Wills », p. 25-26.

arts, mais bien toujours saisi, de plein droit, comme le lieu mouvant d'une pensée.

Les textes du présent recueil s'échelonnent sur vingt-cinq ans, de 1979 à 2004, et sont organisés en trois grandes parties. La première partie présente des textes qui témoignent de la primauté philosophique du visible dans l'art, que Derrida déplace vers des questions de langue. La seconde partie regroupe, par ordre chronologique, les textes et collaborations avec divers artistes (François Loubrieu, Colette Deblé, Salvatore Puglia, Valerio Adami et Jean-Michel Atlan), où Derrida déploie sa réflexion autour de la singularité du dessin et de la peinture. Enfin, la troisième partie regroupe les textes que le philosophe a consacrés à la photographie (Kishin Shinoyama et Frédéric Brenner), à la vidéo (Gary Hill), au cinéma et au théâtre (Daniel Mesguich). Le tout dernier texte, paru dans La Quinzaine littéraire deux mois avant sa mort, éclaire le rapport complexe de Derrida à sa propre image.

L'ensemble de ces textes permet de retracer les grands motifs derridiens qui se dessinent de manière insistante dans le domaine des arts tout au long du volume. Dans sa critique de l'intelligibilité de l'art, Derrida inscrit les arts et le visible au cœur de l'écriture – loin d'une supposée universalité « par-delà la barrière des langues² » – et il pousse ainsi jusqu'à ses dernières conséquences l'idiomaticité de l'art : il interroge le statut de la citation dans la peinture de Colette Deblé ou du trope de l'anacoluthie dans celle de Jean-Michel Atlan ; il se demande aussi dans quelle langue on dessine – dessine-t-on toujours dans une langue et dessiner est-il toujours indépendant de la langue ? – au sujet des dessins de Valerio Adami. Il précise également qu'écrire sur l'art ne signifie pas écrire sur un contenu – sur un objet –, mais bien sur un ton : il s'agit moins du « contenu de ce que je dis de manière effective » que du « ton et [de] la voix »³, affirme-t-il dans l'entretien déjà cité avec Peter Brunette et David Wills. Il

2. J. Derrida, « Penser à ne pas voir », texte repris dans ce recueil, p. 56.

3. J. Derrida, « Les arts de l'espace. Entretien avec Peter Brunette et David Wills », *infra*, p. 37.

s'agit donc pour lui de penser la question du ton, à savoir de la voix et de l'écriture, indissociablement liée aux problèmes de l'art, tout comme ceux de l'archive filmique et photographique, les différentes façons de citer la tradition dans la peinture ou le rapport à la beauté et le désir de l'autre.

Un choix s'est évidemment imposé quant aux textes eux-mêmes, à l'évidence de facture très diverse (études monographiques, entretiens, conférences), que le lecteur trouvera ici. Sans prétendre à l'exhaustivité, nous avons voulu donner à lire un éventail de textes aussi riche et représentatif que possible, ce dont témoignent la conférence intitulée « À dessein, le dessin » prononcée dans le prolongement de l'exposition Mémoires d'aveugle et récemment publiée par Franciscopolis Éditions, et une intervention, toujours inédite, donnée en 2002 à la Fondation Maeght sur la notion de subjectile et de « dessous » dans l'œuvre d'Artaud – textes tous deux déposés dans le Fonds Jacques-Derrida de l'Institut Mémoires de l'édition contemporaine (IMEC) que nous présentons ici. Par ailleurs, n'ont pas été repris dans cet ensemble les textes sur les arts déjà parus aux éditions Galilée, en raison de leur accessibilité, pas plus que les nombreuses interventions de Jacques Derrida portant sur l'architecture, qui auraient pu constituer à elles seules un livre entier. Une bibliographie et une filmographie en fin de volume permettent de prendre toute la mesure des travaux de Jacques Derrida touchant les arts.

La présente édition reproduit les textes de Jacques Derrida tel que rédigés et disposés par lui lors de la première publication (paragraphe, sous-titres, usage de l'italique, signes diacritiques et ponctuation). Les textes ont tous été relus et délestés de leurs coquilles, de même que les citations qui, le cas échéant, ont été rectifiées sans signaler ce qui nous semblait des erreurs de transcription évidentes. Les références bibliographiques, le plus souvent clairement indiquées dans les textes mais parfois sous une forme abrégée, ont été précisées ; nous avons complété celles qui étaient manquantes, en le signalant chaque fois par la mention « (N. D. É.) ». Quelques mots entre chevrons ont été ajoutés par nous pour pallier certaines lacunes, le plus

souvent des mots sautés. Enfin, tout au long de ces textes, Jacques Derrida fait de multiples renvois à ses travaux antérieurs : ceux-ci sont référencés dès lors que la citation est explicite ou l'allusion développée de manière notable dans l'argument.

Nous remercions vivement Marguerite Derrida pour la confiance et l'appui qu'elle a donnés à ce projet, de même que Colette Lambrichs, directrice littéraire des Éditions de la Différence, pour son accueil enthousiaste. Nous remercions également les éditeurs des textes et les artistes pour leur généreuse contribution : Valerio Adami et Le Cherche Midi éditeur, Frédéric Brenner, Michel Champier, Colette Deblé et L'Atelier des Brisants, les éditions Galilée, Marc Guillaume et les éditions Descartes & Cie, Gary Hill, Georges Meguerditchian, Jean-Paul Michel et les éditions William Blake & Co., Colette Olive et les éditions Verdier, François Pallud et Imaginativ, Jacques Polieri, Salvatore Puglia et Jean-Michel Rodes, directeur délégué des Collections de l'Institut national de l'audiovisuel. Enfin, nous tenons également à remercier très chaleureusement Marie-Joëlle Saint-Louis Savoie pour la transcription de la conférence « À dessein, le dessin » et son aide précieuse à diverses étapes de la préparation du manuscrit, tout particulièrement dans la mise au point de la bibliographie et de la filmographie, de même que Cosmin Popovici-Toma pour la traduction française de « The Spatial Arts » et son aide dans la vérification de certaines références bibliographiques.

Le présent recueil a d'abord paru en traduction brésilienne (Jacques Derrida, Penser em não ver. Escritos sobre as artes do visível (1979-2004), tr. portugaise Marcelo Jacques de Moraes, révision technique João Camillo Penna, Florianópolis, Editora UFSC, 2012) et espagnole (Artes de lo visible (1979-2004), tr. espagnole Joana Masó et Javier Bassas, Castellón, Ellago Ediciones, coll. « Ensayo », 2013).

Ginette Michaud, Joana Masó et Javier Bassas

I. LES TRACES DU VISIBLE

LES ARTS DE L'ESPACE.

Entretien avec Peter Brunette et David Wills

Cet entretien de Jacques Derrida est inédit en français. « *The Spatial Arts: An Interview with Jacques Derrida* », tr. anglaise Laurie Volpe, a paru dans l'ouvrage collectif *Deconstruction and the Visual Arts: Art, Media, Architecture*, Peter Brunette et David Wills (éds), Cambridge, New York, Oakleigh, Cambridge University Press, coll. « Cambridge Studies in New Art History and Criticism », 1994, p. 9-32.

L'entretien a eu lieu le 28 avril 1990, à Laguna Beach, Californie. La version originale de la transcription n'a pu être retrouvée dans les archives Jacques-Derrida de l'Institut Mémoires de l'édition contemporaine (IMEC). Consulté à ce sujet, David Wills n'a pas non plus retrouvé les cassettes de l'enregistrement qui ont servi à la transcription puis à la traduction de l'entretien en anglais.

Par ailleurs, une traduction espagnole de l'entretien a été faite, à partir de la version anglaise, par Javier Ariza, Graciela de la Huerga, Luís García-Ochoa, Christine Harris, Juan Iribas, Andrés Muñoz et Miguel Olmeda, et a paru dans la revue *Acción Paralela. Ensayo, teoría y crítica de arte contemporáneo* (San Lorenzo del Escorial), volumes 1 et 2, 1995-1996, p. 4-19 (traduction reprise, dans une version légèrement modifiée par Joana Masó et Javier Bassas, dans Jacques Derrida, *Artes de lo visible (1979-2004)*, Ginette Michaud, Joana Masó et Javier Bassas (éds), Castellón, Ellago Ediciones, coll. « Ensayo », 2012, p. 15-52). L'entretien a également été traduit en portugais par João Camillo Penna, « *As artes espaciais: uma entrevista com Jacques Derrida, com Peter Brunette e David Wills* », dans Jacques Derrida, *Pensar em não ver. Escritos sobre as artes do visível (1979-2004)*, G. Michaud, J. Masó et J. Bassas (éds), tr. portugaise Marcelo Jacques de Moraes, Florianópolis (Brésil), Editora UFSC, 2012, p. 17-61. Une traduction italienne de l'entretien a aussi paru sous le titre « *Le arti spaziali. Un'intervista con Jacques Derrida* », dans Jacques Derrida, *Adesso l'architettura*, Francesco Vitale (éd.), Milan, Libri Scheiwiller, coll. « L'arte e le arti », 2008, p. 31-76.

Étant donné l'importance de cet entretien et sa diffusion internationale, et en l'absence du texte original, nous avons donc choisi de le présenter dans ce recueil.

Sauf indications contraires [(N. D. É.), (N. D. T.)], les notes de l'entretien sont celles de la traduction anglaise.

DAVID WILLS : Commençons par une question indiscreète, une question de compétence. Vous avez souvent évoqué, dans différents aspects de votre travail, ce que vous appelez votre « incompétence ». À titre d'exemple, dans votre entretien sur l'architecture avec Christopher Norris¹, vous affirmez être « techniquement incompétent » dans ce domaine ; à l'occasion de nos discussions sur le cinéma, vous avez dit la même chose, mais cela ne vous a pas empêché d'écrire sur un certain nombre de disciplines qui sont étrangères à votre formation. C'est comme si vous aviez l'intention de marquer les limites de vos contributions à chacun de ces domaines sans savoir exactement où placer ces limites.

JACQUES DERRIDA : Je vais essayer de répondre aussi directement que possible. En premier lieu, lorsque je me déclare incompétent, je le dis franchement, sincèrement, parce que c'est vrai, parce que je ne sais pas grand-chose sur l'architecture, et mes connaissances en matière de cinéma sont somme toute assez générales. J'aime beaucoup le cinéma, j'ai vu beaucoup de films, mais si l'on me compare à ceux qui connaissent l'histoire et la théorie du cinéma, je suis – et je vous le dis sans fausse modestie – incompétent. Il y va de même pour la peinture et davantage encore pour la musique. Et en ce qui a trait aux autres domaines, je pourrais dire la même chose avec autant de sincérité. Je me sens tout aussi incompétent dans les domaines de la littérature et de la philosophie, même si la nature de cette incompétence est différente. J'ai reçu une formation philosophique, donc je ne peux pas sérieusement affirmer que je suis incompétent dans ce domaine. Cependant, je me sens assez démuné lorsque je suis confronté à l'œuvre d'un philosophe, même lorsqu'il s'agit de ces philosophes que j'ai étudiés en profondeur. Mais c'est là un tout autre ordre d'incompétence.

En ce qui concerne mes compétences philosophiques, j'ai pu concevoir un certain programme, une certaine matrice de questionnements, qui me permet de commencer en posant, de manière générale, la question de la compétence, c'est-à-dire d'interroger la formation de

1. Jacques Derrida et Christopher Norris, « Jacques Derrida in Discussion with Christopher Norris », dans *Deconstruction: Omnibus Volume*, Andreas Papadakis, Catherine Cooke et Andrew Benjamin (éds), New York, Rizzoli, 1989, p. 72.

cette compétence, les processus de légitimation, d'institutionnalisation, et ainsi de suite – tous champs confondus –, puis de m'aventurer dans plusieurs domaines non seulement en avouant très sincèrement ma propre incompétence mais aussi en posant la question de la compétence comme telle, c'est-à-dire de ce qui définit les limites de mon domaine, les limites d'un corpus, la légitimité des questions, etc. Chaque fois que je me vois confronté à un domaine qui m'est étranger, l'un de mes intérêts ou investissements vise précisément la légitimité du discours, de quel droit on parle, comment l'objet est constitué – questions qui sont plutôt philosophiques en termes de style et d'origine. Même s'il est vrai que je me suis efforcé, dans le domaine de la philosophie, d'élaborer des questions déconstructrices, cette déconstruction de la philosophie entraîne un certain nombre de questions qui peuvent également se poser dans d'autres disciplines. Par ailleurs, j'ai toujours essayé de découvrir ce qui, dans un champ donné, le libère de l'autorité philosophique. Autrement dit, j'ai appris de la philosophie que c'est un discours hégémonique, structurellement hégémonique, qui considère que toutes les régions discursives en dépendent. Et à travers une déconstruction de ce geste hégémonique, on commence à percevoir dans chaque domaine – qu'il s'agisse de ce que nous appelons la psychologie, la logique, la politique ou les arts – la possibilité d'une émancipation à l'endroit de l'hégémonie et de l'autorité du discours philosophique.

Ainsi, chaque fois que j'aborde une œuvre littéraire, picturale ou architecturale, ce qui m'intéresse, c'est cette force déconstructrice à l'égard de l'hégémonie philosophique. Tout se passe comme si c'était cela qui menait mon analyse. Par conséquent, on peut toujours repérer chez moi le même geste, même si chaque fois j'essaie de respecter la singularité de l'œuvre. Ce geste consiste à trouver ou du moins à chercher tout ce qui dans l'œuvre représente sa force de résistance à l'endroit de l'autorité et du discours philosophiques ayant trait à l'œuvre. On peut repérer ou reconnaître la même opération dans les différents discours que j'ai élaborés au sujet d'œuvres singulières, mais je me suis toujours efforcé d'y parvenir en respectant la signature individuelle d'un Artaud, par exemple, ou d'un Eisenman².

2. Peter Eisenman (1932–), architecte et théoricien américain avec qui Derrida a travaillé sur le projet du jardin du Parc de la Villette à Paris en 1988, prenant pour point

Bien entendu, puisque nous entamons un entretien sur les « arts visuels », c'est la question générale des arts de l'espace³ qui prime, car c'est à l'intérieur d'une certaine expérience de l'espacement, de l'espace, que la résistance à l'autorité philosophique peut avoir lieu. Autrement dit, la résistance au logocentrisme a plus de chances d'apparaître dans ces arts. (Il va de soi qu'il faudrait également poser la question de ce qu'est l'art.) Voilà, donc, pour la compétence : il s'agit d'une incompétence qui s'accorde ou qui tente de s'accorder un certain privilège, celui qui consiste à parler depuis l'espace de sa propre incompétence.

Il est également nécessaire de rappeler – peut-être comme une sorte de précaution générale en vue de tout ce qui suivra – que je n'ai jamais personnellement pris l'initiative de parler de quoi que ce soit en rapport avec ces domaines. Chaque fois que je le fais, c'est parce que j'ai été invité à le faire ; compte tenu de mon incompétence, je n'aurais jamais pris l'initiative d'écrire sur l'architecture ou le dessin si l'occasion ou l'invitation n'était pas venue d'ailleurs. Et cela vaut pour tout ce que j'ai fait : je ne crois pas que j'aurais écrit quoi que ce soit si quelqu'un d'autre ne m'avait pas en quelque sorte provoqué à le faire. Bien entendu, on pourrait alors se demander : qu'est-ce qu'une provocation ? Qui est l'autre ? Il s'agit donc d'un mélange, d'une intersection entre le hasard et la nécessité.

PETER BRUNETTE : À cet égard, que ressentez-vous depuis que votre travail a commencé à s'orienter vers le droit, le cinéma et l'architecture ? Est-ce que vous avez des réserves quant à la manière dont votre pensée de la déconstruction a été modifiée ou formée de diverses manières ?

de départ le texte qui se transformera en *Khôra* (Paris, Galilée, coll. « Incises », 1993). Cf. aussi *Chora L Works. Jacques Derrida and Peter Eisenman*, Jeffrey Kipnis et Thomas Leiser (éds), New York, The Monacelli Press, 1997. (N. D. É.)

3. Nous avons choisi de traduire cette expression, « *spatial arts* », par « arts de l'espace », suivant la distinction établie par Jacques Derrida dans *De la grammatologie* (Paris, Minuit, coll. « Critique », 1967, p. 297) : « Le trait qui se prête à l'estampe, la ligne qui *s'imite* appartient à tous les arts, aux arts de l'espace autant qu'aux arts de la durée, à la musique non moins qu'à la peinture. Dans l'une et l'autre, elle dessine l'espace de l'imitation et l'imitation de l'espace. » C'est Jacques Derrida qui souligne. (N. D. T.)

J. D. : C'est très difficile à établir ; il y a du *feedback*, mais il se manifeste chaque fois sous une forme différente. Je n'arrive pas à y déceler une règle générale ; en un certain sens, ça m'étonne. À titre d'exemple, je suis un peu étonné de constater à quel point les schémas déconstructifs peuvent être mis en jeu ou investis dans des problématiques qui me sont étrangères, qu'il soit question d'architecture, de cinéma ou de la théorie du droit. Mais je ne suis étonné qu'à moitié, parce qu'en même temps le programme tel que je l'ai perçu ou conçu avait rendu cela nécessaire. Si quelqu'un m'avait demandé il y a vingt ans si je pensais que la déconstruction devrait intéresser des gens qui appartiennent à des disciplines qui me sont étrangères, telles que l'architecture ou le droit, par principe ma réponse aurait été « oui, c'est absolument indispensable », mais je n'aurais jamais cru que cela pourrait arriver. Lorsque j'y suis confronté, j'éprouve donc un mélange d'étonnement et de non-étonnement. Je suis évidemment obligé, jusqu'à un certain point, non pas de transformer mais plutôt d'ajuster ou de déformer mon discours, en tout cas de réagir, de comprendre ce qui se passe. Ce n'est pas toujours facile. Par exemple, dans le cas de la théorie du droit, je lis certains textes, les gens me racontent des choses, mais en même temps je ne la connais pas de l'intérieur ; j'observe ce qui est en train de se passer dans les « *critical legal studies* », je suis en mesure de suivre le contour conceptuel de ce qui se passe dans ce domaine. Et quand je lis vos travaux sur le cinéma⁴, je les comprends, mais seulement à titre passif ; je ne peux pas les reproduire ou écrire sur ce sujet à mon tour.

J'ai toujours l'impression d'être en bordure de ces choses et j'en ressens une certaine frustration – il ne m'est pas vraiment possible de m'approprier un tel travail, mais en même temps cela me fait plaisir qu'un tel travail soit fait par des gens qui sont eux-mêmes compétents et qui discutent de l'intérieur d'un domaine précis, avec ses propres données et son propre rapport à la nature de ce champ, à sa situation politico-institutionnelle. Par conséquent, votre travail est déterminé en grande partie par les données spécifiques de votre champ intellectuel,

4. Cf. Peter Brunette et David Wills, *Screen/Play: Derrida and Film Theory*, Princeton, Princeton University Press, 1989. (N. D. É.)

ainsi que par toutes sortes de choses liées à la scène américaine, à votre profil institutionnel, etc. Tout cela m'est étranger, et je reste en bordure de ces choses, mais d'un autre côté, c'est extrêmement rassurant et gratifiant, parce qu'il se fait du vrai travail. Je fais partie de ce travail, mais il se fait ailleurs.

D. W. : Pour aller encore plus loin, permettez-moi de vous poser une question concernant l'un de vos textes que j'admire le plus, *La Carte postale*⁵, et son rapport à la technologie : il s'agit moins du rapport entre la technologie et la pensée de Heidegger que de ce que vous dites dans « Envois » et ailleurs, par exemple, au sujet de la haute technologie. Par exemple, dès que j'entends parler d'un virus informatique et que j'apprends que de plus en plus de programmes sont conçus pour parer de telles attaques, il me semble que nous sommes là en présence du logocentrisme dans toute son obstination, faisant face à ce que nous pourrions appeler « l'inévitabilité de l'adestination ». C'est une question très simple et qui est primordiale dans votre œuvre. Bien que les universitaires aient relevé, par exemple, la dimension fondamentalement « architecturale » de votre œuvre, je pense qu'il reste encore à explorer la question des relations entre la pensée et la communication, au sens le plus simple, où vos idées ont à peine été effleurées. Pourriez-vous dire quelque chose à ce sujet ?

J. D. : Oui, vous avez raison, et paradoxalement cette question est plus intimement liée à mon travail. Je me dis souvent, et j'ai dû l'écrire quelque part – je suis sûr de l'avoir écrit quelque part⁶ – que

5. J. Derrida, *La Carte postale, de Socrate à Freud et au-delà*, Paris, Aubier-Flammarion, coll. « La philosophie en effet », 1980.

6. Cf. J. Derrida, « Circonfession », dans Jacques Derrida, avec Geoffrey Bennington, Paris, Seuil, coll. « Les Contemporains », 1991, p. 89 (rééd., 2008, p. 84-85). Cette question du parasite et du virus, ni mort ni vivant, est présente dans l'œuvre de Jacques Derrida dès « La pharmacie de Platon » (*La Dissémination*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1972, p. 147 et sq.) et *Glas* (Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1974) ; elle est également liée à la logique de la spectralité (cf., entre autres textes, *Spectres de Marx. L'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale* (Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1993 ; rééd., 2006), *Marx & Sons* (Paris, PUF et Galilée, 2002) et *Échographies – de la télévision* (avec Bernard Stiegler, Paris,

l'intégralité de mon travail, pour résumer la chose de manière très réductrice, est dominée par la pensée d'un virus – on pourrait l'appeler une « parasitologie », une « virologie », le virus étant plusieurs choses. J'ai écrit à ce sujet dans un texte récent portant sur la drogue⁷. Le virus est en partie un parasite qui détruit, qui introduit le désordre dans la communication. Même du point de vue biologique, c'est ce qui se passe avec un virus : il fait dérailler un mécanisme de type communicationnel, son codage et son décodage. D'un autre côté, c'est quelque chose qui n'est ni vivant ni non vivant ; le virus n'est pas un microbe. Et si l'on suit ces deux fils, celui du parasite qui interrompt la destination du point de vue de la communication – interrompant l'écriture, l'inscription, et le codage et décodage de l'inscription – et qui d'un autre côté n'est ni vivant ni mort, on a la matrice de tout ce que j'ai fait depuis que j'ai commencé à écrire. Dans le texte dont je viens de parler, je fais allusion à l'éventuelle intersection entre le sida et le virus informatique, deux forces capables d'interrompre la destination. En ce qui les concerne, on ne peut plus suivre leurs traces, ni celles des sujets, ni celles du désir, ni leurs traces sexuelles, etc. Si l'on est attentif à l'intersection entre le sida et ce que nous savons du virus informatique, on a les moyens de concevoir – non seulement d'un point de vue théorique mais aussi sociohistorique – ce que serait l'interruption d'absolument tout ce qui existe sur terre, y compris les services de police, le commerce, l'armée, les questions d'ordre stratégique. Toutes ces choses se heurtent aux limites de leur contrôle, ainsi qu'à la puissance extraordinaire de ces limites. C'est comme si tout ce que j'ai soutenu au long des vingt-cinq dernières années était prescrit par l'idée de destinerrance... Le supplément, le *pharmakon*, tous les indécidables – c'est la même chose. Ça se traduit non seulement technologiquement mais aussi technologicopoétiquement.

Galilée et Institut national de l'audiovisuel, coll. « Débats », 1996)), et à la question de l'auto-immunité qui traverse tous les derniers textes de Derrida. Cf. aussi J. Derrida, « Un ver à soie. Points de vue piqués sur l'autre voile », dans *Voiles*, avec Hélène Cixous, Paris, Galilée, coll. « Incises », 1998, p. 85. (N. D. É.)

7. J. Derrida, « Rhétorique de la drogue », dans *Points de suspension. Entretiens*, choisis et présentés par Elisabeth Weber, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1992, p. 241-267.

Crédits photographiques : © Droits réservés et ADAGP, 2013.

© SNELA La Différence, 30 rue Rampeau, 75020 Paris, 2013.