

Trace et archive, image et art

Jacques Derrida

Dialogue. Collège iconique. INA. 25/06/2002

Jean-Michel RODES : Nous sommes extrêmement honorés d'accueillir ce soir Jacques Derrida. Je voudrais rappeler que cette soirée, comme toute une série de soirées de cette quinzaine, marque les dix ans du dépôt légal de la radiotélévision. On a fait une fête à ce sujet hier, on fera d'autres manifestations. Je ne sais pas si Jacques Derrida s'en souvient, mais en 1993 il a signé un texte, en compagnie de nombreux autres intellectuels (Pierre Bourdieu, Régis Debray, Pierre Nora et j'en oublie), qui a permis que ce dépôt légal existe et qu'on ait maintenant une vraie trace de la radio et de la télévision en termes d'archives. Donc on est doublement honorés de le recevoir ici ce soir. Pour rappeler un peu la règle du jeu, on va commencer par voir un film documentaire, ensuite nous ferons une interruption pour nous désaltérer et nous reviendrons pour une séance de questions-réponses.

François SOULAGES : On ne présente pas Jacques Derrida. Jacques Derrida, je vous remercie infiniment, au nom de l'INA, au nom du Collège iconique et au nom de tous les gens qui sont ici. Merci d'avoir accepté de venir travailler avec nous ce soir. Comme le disait Jean-Michel, il y aura dans cette soirée quatre rythmes différents : d'abord, dans une première partie, nous allons voir ensemble un film d'un peu plus d'une heure, qui s'appelle *D'ailleurs Derrida* et qui est fait par Safaa Fathy. Je la remercie aussi beaucoup de nous avoir donné le droit de voir ce film, qui est un très beau film, comme vous allez le voir. Après, il y aura une restauration rapide. À partir de 20 heures au plus tard, nous allons mettre en place un dialogue philosophique, comme nous l'avons entendu avec Jacques Derrida. Et à partir de 22 h 30 ou 23 h, il y aura une discussion tout à fait libre, avec une petite fête, où on boira un peu de champagne. Comme le rappelait Jean-Michel, ce soir nous faisons deux choses : premièrement, nous clôturons le Collège iconique de cette année 2001-2002, et je tiens à remercier tous les gens qui ont participé cette année à ce collège. Il était consacré, comme les autres années, à l'image. La deuxième chose, c'est que nous fêtons à notre manière les dix ans de l'Inathèque, les dix ans de la loi du 20 juin 1992 qui étend le dépôt légal à la radiotélévision dans une perspective patrimoniale et de recherche. Patrimoine, recherche, on reviendra peut-être sur ces

mots. Vous avez accepté de venir travailler avec nous ce soir non pas pour faire une conférence, ce qui serait peut-être plus facile, si j'ose dire, parce qu'avec une conférence, on sait ce qui se passe, on la rédige et on la donne, mais pour penser des problèmes que nous allons vous soumettre. Des problèmes relatifs au film, à l'image, à la photographie, à l'archive, à l'art. Des problèmes que nous travaillons ici tant bien que mal depuis un certain nombre d'années, chaque mois. On pourrait intituler la séance de ce soir «De la trace au tracé, et retour», en lui donnant comme sous-titre «Le travail du temps». Car nous aimerions nous interroger aujourd'hui sur le travail fait sur le temps, sur le travail fait par le temps, sur le travail fait avec le temps. Que ce soit l'art, l'archive, la photographie, l'image et le film, je crois qu'on est toujours renvoyé aux mêmes choses: qu'est-ce que sont ces réalités, sinon des dialogues spécifiques avec le temps, avec ses rythmes? Et peut-être qu'on pourrait renverser la question et se dire: qu'est-ce que la philosophie, sinon un dialogue sur le temps, sur les traces, sur les tracés? En effet, vous le savez, il faut du temps pour penser. Lors de la séance précédente, un réalisateur de films numériques nous expliquait que, dans un film comme *Gladiators*, qui est un film à succès pour enfants, adolescents, adultes, etc., le temps des plans n'excède jamais cinq secondes, c'est-à-dire que le spectateur n'a jamais le temps de se mettre en pensée, déjà il y a une autre image qui arrive, un autre type d'image qui arrive. Je crois que ce qui serait bon, c'est justement de se donner le temps de faire les choses. Et nous aimerions donc vous offrir du temps, non pas parce qu'on pourrait vous donner du temps – qui possède le temps? Aussi bien vous que nous, aussi peu nous que vous –, mais parce que nous aimerions vous offrir cet espace pour qu'il soit, dans un temps particulier, six heures, un espace de temps offert, dans la mesure où on suivrait notre accord, ce que l'on pourrait appeler de façon pompeuse notre «contrat», on essaierait de vous donner des problèmes et non pas de vous poser des questions pour que vous travailliez ces problèmes devant nous. Et, de cette manière spécifique de poser les problèmes, je crois qu'on pourrait espérer que cette manière soit une condition peut-être pour nous indispensable pour vous offrir, pour nous offrir ce temps de la réflexion. Donc le dispositif de l'interrogation est la condition nécessaire de la possibilité du temps de la réflexion. Que les choses se fassent sans urgence, sans zapping, sans coupure, avec respect (j'insiste beaucoup sur l'éthique de la recherche), avec rythme, et en sachant aussi qu'à la fin on sera tout juste au début. Peut-être voulez-vous dire quelques mots sur le film que nous allons passer.

Jacques DERRIDA : Quelques mots d'abord pour vous remercier de m'accueillir ici, de me donner tout ce temps, de me donner la chance de vous servir de matériau plus ou moins pensant, et de partager avec vous une réflexion risquée. C'est une chance redoutable que vous m'offrez ici, parce qu'à la fois je vais être exposé à l'image, dans des conditions où mon invincible et irréductible narcissisme risque de souffrir, je vais être exposé à l'image et exposé à la nécessité de parler de ces images devant et avec des personnes qui, comme vous, sont rompues à cette problématique. Moi, à ma manière, j'ai dû m'intéresser à l'image, mais je ne l'ai jamais fait comme vous le faites, vous êtes tous ici des experts de l'image en général et de l'image filmique, cinématographique, de l'archive. Donc, en fait, j'ai plus à apprendre de vous ici en m'exposant. Donc voilà, c'est le remerciement de quelqu'un qui est un peu inquiet de ce qui va lui arriver, c'est ce remerciement que je veux vous adresser. Il se trouve que, quand vous parliez de temps donné, je me suis dit, après avoir pensé, toujours narcissiquement (chez moi, chacun le sait, le narcissisme a toujours été le moteur de la pensée), que j'avais écrit un petit livre qui s'appelle *Mal d'archive*, où la souffrance de la pulsion d'archives était analysée, le pouvoir, la dimension politique de l'archive, et je dis ceci en référence à l'anniversaire que vous fêtez aujourd'hui, les dix ans du dépôt légal pour le patrimoine, que la question d'archives est une question politique... Donc le narcissisme incorrigible qui me rappelait que j'avais été l'auteur d'un petit livre qui s'appelle *Mal d'archive* me rappelait aussi que j'avais écrit un livre qui s'appelle *Donner le temps* dans lequel, entre autres choses, je suggérais que la seule chose – qui n'est pas une chose – qu'on puisse donner, c'est le temps. Voilà, vous me donnez l'inappréciable, c'est-à-dire du temps, un long temps pour l'image et pour la réflexion. Vous me demandez de dire un mot du film. Je crois que le film, dont je salue l'auteur ici, sur ma droite, Safaa Fathy, comme on dit en anglais, *speaks for itself*. Mais, dès son titre, malgré tous les problèmes de temporalité qu'il pose, qu'il pose par sa facture même, en tant qu'œuvre, on y reviendra, les problèmes de temps, du temps du film et du temps calculé par l'auteur du film, en dehors de ces problèmes de temps qui sont aussi posés par moi au passage dans le film, il se trouve que, dès son titre, il déplace le temps vers l'espace puisqu'il s'appelle *D'ailleurs*. Et l'intraduisible «d'ailleurs» du titre marque qu'il s'agit d'espace, d'une promenade temporelle dans un espace qui déplace. Le propos de Safaa Fathy, c'était de me montrer dans un espace ou depuis un lieu qui ne sont pas ceux dans lesquels habituellement on s'attend à me trouver. Vous verrez que, dans le film, aucun lieu n'est nommé, n'est identifiable. On peut croire qu'on est en

Algérie alors qu'on est en Espagne ou en Amérique. Donc la question du temps est constamment réinscrite dans une topologie très perverse finalement, en tout cas très surprenante, qui joue sur la surprise de l'espace. Au fond, c'est la question de l'espacement, du devenir espace du temps, du devenir temps de l'espace, que ce film met en œuvre. Moi aussi, je salue votre institution et ceux qui l'animent, et je me réjouis qu'on puisse fêter aujourd'hui ou hier un événement qui a confié légalement, statutairement à cette institution le dépôt légal des œuvres patrimoniales et de recherche. Ça pose la question, vous l'effleuriez au passage, du patrimoine, c'est-à-dire de la famille, du père, de la filiation. Et vous verrez que la question de la filiation n'est pas totalement absente du film. Je m'arrête pour ne pas prolonger trop longtemps. En tout cas, je voulais surtout vous remercier tous et toutes ici.

François SOULAGES : Je vais rappeler ce sur quoi nous sommes tombés d'accord avec Jacques Derrida, le contrat que nous avons passé. Il m'a dit: non pas une conférence, mais essayer de faire un dialogue. Et moi j'ai ajouté : un dialogue philosophique. Donc non pas du tout une interview (c'est très bien, une interview, mais il y a d'autres lieux), ni même une discussion, encore moins, si j'ose dire, une polémique, parce que la polémique, à mon avis, ça paraît assez hystérique, futile et vaniteux, mais plutôt un dialogue, c'est-à-dire une écoute, un silence, comme tout à l'heure on a fait silence devant une image. Donc avec du temps. Ce n'est pas le temps de l'urgence, mais c'est le temps du rythme. Je trouve que c'est un luxe qu'on peut s'offrir. Le temps du rythme, le temps de l'événement, le temps du il y a, il y a de la pensée. Donc le temps du dialogue autour de la problématique «De la trace au tracé, et retour», ou «Le travail du temps».

Donc nous allons faire ça en cinq actes. Le premier tournera sur le film, après une demi-heure nous passerons à l'image, ensuite la photographie. Le quatrième acte sera sur l'archive, bien sûr, et le cinquième sur l'art. Le tout sera suivi, aux alentours de 22 h 30, d'une discussion informelle. Nous allons donc essayer de mettre en place un dialogue, non pas pour poser des questions, mais pour soulever des problèmes. Poser des questions, c'est vouloir des réponses, alors que soulever des problèmes, c'est essayer de dessiner une problématique. Poser des questions, vouloir des réponses, c'est se mettre dans le savoir technique, qui est très utile, alors que soulever des problèmes c'est se mettre dans la réflexion que, pour faire vite, j'appellerais philosophique. Le savoir technique débouchera sur une fusion, alors que la réflexion

philosophique débouchera, je crois, sur une solitude. La fusion nous permettra de dire : nous savons, mais ce n'est pas ce que je voudrais, ce que nous voudrions ce soir. Alors que la solitude nous poussera à dire : je m'interroge. Le «nous savons» déboucherait sur quelque chose qu'on connaît bien, qui existe, qui est par exemple l'émotion télévisuelle ou le savoir télévisuel, et là nous serions plutôt dans la méditation. Donc nous allons travailler sur ces cinq plans: film, image, photographie, archives, art. Je poserai au début un problème inaugural et je remercierai Jacques Derrida, non pas d'y répondre, mais de prendre la parole à partir de là. Ensuite, d'autres personnes prendront la parole et le tout essaiera de tourner sur l'image.

Première piste: le film. D'abord, je crois qu'on a tous été marqués par le côté remarquable du film, par le rapport entre les images et les prises de parole. On a voulu avoir ce temps de rupture pour ne pas réagir à chaud sur le film. On pourrait se rappeler que l'écriture, chez un écrivain, qu'il soit un être de la littérature, de la philosophie ou de la psychanalyse, etc. – le etc. étant d'ailleurs assez peu clair, étant quelque chose d'indéfini et non pas d'infini, parce que tout être qui écrit n'est pas forcément dans l'écriture de l'écrivain. Par exemple, le théoricien n'est pas forcément dans l'écriture, ou le vouloir démontrer n'est pas forcément dans l'écriture, il est plutôt parfois dans l'exposition, dans le vouloir démontrer. Bien qu'on pourrait aussi renverser les choses et revenir sur la question de l'écriture et de la trace, et se dire qu'un théoricien, par exemple, d'un système formel en axiomatique est aussi un homme d'écriture. Enfin disons que l'écriture chez l'écrivain est d'abord une écriture sur l'écriture, même si bien sûr elle peut être écriture sur autre chose. C'est ce que j'appellerai une écriture puissance deux. De même, la fabrique et le montage d'images sont, pour le créateur d'images, que ce soit des images fixes ou des images en mouvement, donc pour le réalisateur d'images... On peut bien entendre ce mot, *réalisateur*, c'est celui qui réalise quelque chose; quoi? on pourrait poser la question: est-ce que c'est une image? une image d'image? ou peut-être un passage? Le réalisateur, c'est peut-être celui qui permet à l'image de passer du réel à la réalité, de l'inconscient à la conscience, du désir d'image à son incarnation. Bref, celui qui travaille, qui fabrique, qui monte des images travaille sur l'image lui aussi. Donc là encore, on pourrait dire image puissance deux. C'est-à-dire que nous sommes face à deux trajets, deux trajectoires, deux dispositifs apparemment parallèles: l'écriture serait écriture d'écriture, et l'image serait image d'image. Mais les choses sont plus compliquées. Elles sont triplement nouées parce que toute image appelle les mots, toute combinaison d'images encore plus. Et même si nous sommes sans voix, face à des images il y a un appel. Ensuite, tout mot est gros d'images et toute combinaison de

mots encore plus. Enfin, le sujet regardant l'image ou l'écrit est sujet d'images et de mots, de mots-images et d'images-mots. Face à cette apparente impossibilité de discussion, de rapport entre l'image et le mot, je crois que deux questions s'imposent. Premier problème, problème général, très général: quels problèmes pose l'écrit sur l'image, à partir justement de ce qu'on a vu tout à l'heure? Que reste-t-il de cette dernière après l'écrit? Est-ce que l'écrit tue l'image? Question particulière, plus existentielle que personnelle, qui s'adresse non pas à vous en tant que personne privée, intime, mais plutôt à vous en tant que personne filmée, dans un film : que se passe-t-il quand on est filmé, quand on se voit dans un film, quand on se revoit? Est-ce qu'il y a une réactivation des choses quand le film a été fait sur soi ou à l'occasion de soi? Je dirais un film privé, c'est-à-dire qui prive le public de sa réception, ou un film public, commercial, et en tout cas dans l'espace public, et l'espace public est quelque chose sur lequel on pourrait insister. Pourquoi mettre une histoire privée dans un espace public? Qu'est-ce qui devient public dans ce passage par le film? Bref, que ce soit un film privé, un film public, un film vu en public comme ce soir, c'est là où est le problème, je crois: vous ne pouvez pas répondre à ce film ici, en ce moment, d'un seul coup, vous ne pouvez pas y répondre par un film, alors qu'à l'écriture vous pouvez répondre par l'écriture, à la parole par la parole, parfois à des images nous pouvons répondre par des images. Mais là, vous allez répondre par une parole ou par un silence, par une présence vivante de vous-même, corps et esprit. Bref, peut-on répondre à un film, voilà le fond de mon problème, peut-on répondre à un film par autre chose qu'un film, un film de film, un film puissance deux, une culture, une histoire?

Jacques DERRIDA : D'abord, je vous remercie de tout ce que vous avez dit, c'est-à-dire beaucoup. Le contrat que vous avez rappelé était, je le rappelle à mon tour, pour me protéger, c'est que tout ça est livré à l'improvisation, en tout cas pour moi, à une totale improvisation. Comment répondre à un film? Quand vous dites que maintenant je dois répondre au film – non pas répondre *du* film, ça, c'est l'auteur, moi je n'ai pas à répondre *du* film –, donc que je dois répondre au film, au moins à la vision, à l'expérience que je viens d'en avoir, certains d'entre vous, probablement la plupart, ont vu le film pour la première fois, moi je l'ai vu déjà plusieurs fois. Comment répondre de cette expérience singulière de la vision pour la énième fois du même film? Vous avez supposé que je devrais y répondre soit par le silence, tentation à laquelle j'ai du mal à ne pas résister, soit par la parole, étant entendu, avez-vous dit, que cette parole ne

serait pas filmée. Regardez ! Nous sommes filmés et archivés. Donc je sais que, comme ce fut le cas lorsque Safaa Fathy me filmait, je suis déjà sous caméra, avec les problèmes de temps et d'espace que cela pose, prêt une fois de plus à protester contre la caméra, comme je le fais dans le film, comme les poissons. La difficulté n'est pas moindre. Le fait que j'aie à répondre par des mots devant une caméra, voilà qui répète la situation du tournage dont nous venons de voir le résultat à l'instant. Alors la question de l'écriture et de l'image. Il se trouve, et c'est ce que j'ai fini par non seulement accepter mais par admirer dans le travail de Safaa Fathy, après y avoir opposé, elle le sait, une résistance sinon interminable du moins durable, ce que j'ai accepté et fini par admirer, c'est l'art avec lequel elle a soumis, sans violence, la parole à l'image, c'est-à-dire fait en sorte que tout ce que je pouvais dire – tout à l'heure il faudra distinguer, vous m'y ferez penser si je l'oublie, entre la parole improvisée dans le film, et le plus souvent la parole était totalement improvisée, et la parole lue, parce qu'il y avait des textes lus dans le film, lus par Safaa Fathy ou même par moi ; je voudrais revenir sur cette question tout à l'heure, elle est très difficile. En tout cas, Safaa Fathy a réussi à faire que, sans être blessée, violentée ou soumise, la parole néanmoins fût ou restât sous la loi de l'image. Les paroles étaient là *comme* des images, faites pour être, en quelque sorte, entraînées par la nécessité du rythme, de l'enchaînement, de la conséquence iconique, et c'est pourquoi c'est un film et ça n'est pas un cours. Il y a un morceau de cours qui est filmé, il n'y a pas seulement des textes lus par elle ou par moi, il y a un morceau de cours qui est filmé. Mais tout cela, des paroles improvisées, calculées ou lues, tout cela est totalement iconique. Iconique veut dire structuré selon la nécessité et la loi de l'image, visuelle ou musicale. La musique arabo-andalouse qui donnait la tonalité générale du film était aussi la loi à laquelle la parole discursive, la parole en somme qui est ma parole habituelle, qui est la parole d'un prof de philo, de quelqu'un qui fait des conférences, qui en général parle dans des situations institutionnelles très particulières, cette parole était déportée. Et la déportation de la parole soumise à la loi iconique était en quelque sorte non seulement mise en œuvre par le film, mais elle était le thème du film. La déportation, toutes les déportations, tous les déplacements, l'exil, «l'ailleurs», le «d'ailleurs», l'ailleurs du «d'ailleurs», la digression, le en plus, le d'ailleurs, le venu d'ailleurs, l'autre part, l'autre part de moi-même, tout cela était à la fois la thématique et l'acte, la mise en œuvre du film. Et je dois dire que, Safaa Fathy qui est ici peut en témoigner, je suis entré dans cette expérience à reculons, avec beaucoup d'inquiétude, de résistance et de crispation. C'est non pas pendant l'expérience du tournage mais après la rencontre du montage, du travail fait, auquel je n'ai eu aucune part, c'est devant le travail fait que j'ai compris ce que

je n'ai pas compris pendant le tournage, ce que j'essaie d'expliquer, c'est-à-dire cette autorité de l'iconique sur le verbal, ou sur l'écrit. Alors naturellement, si je dis que j'ai aimé et admiré cela après coup, son travail à elle, c'est parce que la parole, tout en étant ainsi assujettie à l'image, à l'iconique, n'y était pas pourtant violentée. Et par là je veux dire que, à cause du tempo, à cause de l'art de l'interruption, de l'art de la métonymie, c'est-à-dire du faufileage, je suppose que tout le monde l'a vu, il y a une thématique très organisée qui est faufilee d'un bout à l'autre, on pourrait nommer ça «circoncision», «survivance», «spectralité», «maranisme», «le sublime», toute cette tresse de thèmes est faufilee dans le film, très discrètement mais très sûrement, et s'il n'y a pas eu de violence à l'égard de la parole, c'est que la réserve de parole était donnée à entendre ou à pressentir. Je veux dire par là (vous me direz si ce que je dis rejoint le sentiment ou l'expérience de chacun) qu'on pouvait sentir que la parole était retenue, à l'heure même où elle était désarmée, livrée à l'improvisation absolue, elle était retenue, réservée, il y avait d'autres choses à dire qui restaient là en puissance, mais en tout cas pas réprimées, pas opprimées ou pas interdites. Je vais prendre un ou deux exemples, parce que je voudrais quand même dire des choses que je suis peut-être seul à pouvoir dire ici et qui pouvaient cursivement, furtivement, passer très vite ou inaperçues. Par exemple, à un moment donné, un plan montrait, dans ce qui était la maison de mon enfance, puisque Safaa Fathy est allée (je le dis aussi en marge pour que vous le sachiez) filmer toute seule en Algérie, parce que je ne pouvais pas y aller, dans des lieux que je lui ai indiqués, des lieux de mon enfance : mon lycée, le cimetière, la maison où j'ai vécu jusqu'à l'âge de dix-neuf ans sans partir, sans venir en France, eh bien il y a un plan à un moment donné qui montre très furtivement un carrelage, qui est le carrelage de l'entrée de la maison où j'habitais. Je ne sais pas si ç'a été remarqué, mais ce carrelage comporte une inégalité. Ce sont des fleurs géométriquement ajustées et le maçon a dû se tromper, il a mis un carrelage de travers, chose qui m'a pendant toute ma vie arrêté. Chaque fois que j'entrais dans ce vestibule, je voyais ce carrelage qui n'était pas comme il devait être. Dans le livre que nous avons publié ensemble après le film, je m'explique sur tout ce que ce carrelage tenait en réserve de mémoire, de parole interrompue, de métonymie. Et là, dans l'image, il y avait une réserve de parole infinie dont je ne puis donner qu'une petite idée dans *Tourner les mots*. L'expression «tourner les mots» répond à votre question. Il s'agit de tourner les mots, c'est-à-dire d'éviter les mots, d'éviter l'autorité du discursif, ascendant qui est une catastrophe pour un film, en filmant les mots. Elle a filmé les mots. Eh bien, en montrant ce carrelage disjoint ou mal adjointé, elle a filmé un discours qui, dans ma tête, est interminable. Pour la musique, même chose: à un moment, on voit le piano de ma mère, dans la même

maison, et là aussi c'est la réserve d'un discours interminable pour tout ce qui concerne la circoncision, etc. Et à un moment donné, puisque je suis dans le registre de l'interminable, il y a dans le petit discours que j'improvise à la fin sur l'indécidable, sur l'aporie de l'indécidable qui est la condition de la décision, qui doit être traversée, non pas traversée comme un moment, mais comme un moment interminable, il y a là un discours sur le temps, sur cette étrange expérience du temps qui fait que là où un moment s'arrête, où je dois passer de l'indécidable à la décision, néanmoins l'indécidable demeure, donc le temps de l'indécidable continue indéfiniment alors même qu'il a été interrompu. Et cette parole sur le temps, puisque vous avez beaucoup et très bien parlé du temps tout à l'heure, elle est une réserve du film. Dans le temps du film, une heure, 1 h 08, il y a des intrusions de discours sur le temps qui sont interminables et qui sont respectées comme interminables. Par exemple, avec la scène des poissons, je dis que quand je suis avec des poissons, la question qui se pose à moi, c'est: nous vivons dans le même instant, les poissons et moi, mais ils ont une expérience du temps incommensurable à la mienne et je me demande tout le temps comment ils endurent le temps qu'on leur fait vivre derrière cette vitre, qui ressemble à la vitre d'une caméra. Je compare ma temporalité à la leur, là où elles sont intraduisibles l'une dans l'autre et incommensurables l'une à l'autre. Donc ce discours sur le temps, si j'avais le temps maintenant (nous sommes dans la même situation : nous sommes filmés et il ne faut pas que je parle trop longtemps), je vous dirais qu'il y a dans cette remarque au sujet des poissons et du temps, de leur temps et du mien, remarque interrompue à un moment donné pour des raisons de facture du film, il y a en réserve non seulement beaucoup d'autres choses mais dans ma tête, de façon très précise, la lecture potentielle d'une remarque de Heidegger dans [*Sein und Zeit*](#) qui, à un moment donné, se demande si les animaux ont le temps, s'il y a une temporalisation de l'animal. Il a l'air de penser que non, pas de *Dasein* animal, et pourtant il se pose la question. Si j'avais eu le temps, j'aurais devant la caméra déployé, développé, à ma manière de philosophe professionnel et intarissable, un long discours sur la temporalisation du vivant, du vivant animal, du vivant humain, etc. Mais ça, je ne le fais pas et je ne veux pas le faire, mais, en tout cas pour moi, à regarder le film, j'ai l'impression que cette interruption ne me faisait pas violence, que ça restait là comme ça, qu'il y avait les poissons, l'image des poissons, et que c'était très bien comme ça, et que la parole n'était pas violentée par l'image, que la parole était tournée. Alors évidemment, avec les mêmes mots, la même parole, on pouvait faire d'autres films, d'autres images. Là, il y a le choix, la signature de l'auteur du film, qui n'est pas la mienne, et qui a, par une compréhension multiple, qui est à la fois l'intelligence de qui je suis ou de ce que j'écris,

mais aussi l'intelligence du film à faire, de ce qu'elle voulait faire, parce que ce film, c'est à la fois un portrait de moi et un autoportrait de l'auteur du film, qui a choisi ses thèmes, qui les a choisis au moment où elle m'interrogeait mais qui ensuite, dans le matériau considérable puisque ceci ne représente que 10 %, enfin un petit pourcentage du matériau original, a choisi ses thèmes. C'est ce que je lui ai dit au début : «Vous allez sélectionner, vous allez écrire votre texte, vous allez le signer, et c'est un autoportrait de Safaa Fathy d'une certaine manière, indissociablement.» Et là, il y a eu, je ne dirais pas un contrat, je ne crois pas aux contrats, moi, en général, mais il y a eu, dans la dissymétrie dont je parle aussi (à un moment donné je parle de la dissymétrie pour la circoncision, on est soumis dissymétriquement à une loi), dans la dissymétrie mutuelle en quelque sorte, un accord dont elle a gardé l'initiative et le secret, et qui a donné lieu à ce film. Il y a eu un accord à la fois au sens de l'alliance et de la musique.

Je ne sais pas si j'ai répondu à la première question, mais pour garder du temps, vous garder du temps, nous garder du temps, je passe très vite à la seconde sur le privé et le public. Premier point: ce que Safaa Fathy a voulu faire, me semble-t-il, mais elle vous le dira mieux que moi et elle me corrigera si je me trompe, c'était déplacer (c'est là que le mot «d'ailleurs» trouve une de ses portées) l'image publique que, dans la mesure où je suis public, est en général répandue à mon sujet: philosophe, professeur, Parisien, etc. Là, elle a montré que je venais d'ailleurs, et toute l'histoire non française, non académique était évidemment le lieu de l'*emphasis*, de l'insistance. Bien qu'il y ait une scène d'enseignement, l'insistance est surtout sur des choses très étrangères à mon image publique. Mais, en même temps, la frontière entre le privé et le public n'était pas respectée. C'est comme si on voulait, par un film (c'est une des portées possibles, une des interprétations possibles parmi beaucoup d'autres), donner un corps à cette question qui est pour nous tous une question fondamentale, qui a toujours été une question fondamentale, et aujourd'hui plus que jamais: d'où vient la distinction privé/public, quelle est son histoire, quelle est sa légitimité, comment franchit-on la frontière? On sait que cette frontière se déplace aujourd'hui plus que jamais, et évidemment, dans un film comme celui-là, la frontière entre le public et le privé est constamment indécidable. Si j'en avais le temps, si on en avait les moyens, on pourrait montrer que tel thème (je le dis d'ailleurs dès le début, dans l'image qu'elle a sélectionnée comme initiale) de mon discours philosophique disons, ou attiré comme philosophique, a une origine privée, singulière, secrète, qu'on ne peut pas penser ce qu'on appelle la déconstruction sans penser la circoncision d'un petit juif d'Algérie, etc. Par conséquent, la mémoire privée du public est ici constamment réactivée. Je crois que cette

distinction privé/public est une distinction qui a une histoire, une histoire relativement récente. Non seulement le film pose la question philosophique, c'est-à-dire qu'on pourrait imaginer qu'on montre ce film à des étudiants de philosophie comme introduction à la question: «Que veut dire privé, que veut dire public?» Qu'est-ce qui dans ce film était privé ou public ? Quel est le critère? Ça pourrait marcher comme ça. Naturellement, dans tout ce qui est dit, tout ce que je dis en improvisant concernant le «nous», concernant le destinataire, concernant le pardon, l'hospitalité, où chaque fois j'essaie de poser la question d'une limite entre par exemple une hospitalité inconditionnelle, pure, absolue, qui ne peut pas être politique, qui ne peut pas être réglée par la loi, par des lois politiques, par des règles politiques, entre cette hospitalité inconditionnelle et l'hospitalité conditionnelle, c'est-à-dire l'immigration, l'accueil, les passeports, la législation, il y a une question sur la distinction entre le privé et le public. L'hospitalité absolue, inconditionnelle, n'est pas publique, elle ne peut pas être publique. Elle est secrète. Ça ne veut pas dire qu'elle est privée, mais elle est secrète. Même chose pour le pardon, qui n'est ni l'amnistie, ni la prescription, ni l'excuse. Le pardon pur et inconditionnel ne peut pas être une chose publique, il doit rester secret. C'est ce qui est dit dans ce cours sur le pardon. Et donc la question public/privé est une des questions essentielles du film, et évidemment elle n'est pas simplement le contenu du film, elle est l'acte du film lui-même, la chose film qui est par essence publique, parce que le film est commercialisé, il passe sur une chaîne publique, c'est un film de télévision, coproduit par Arte, donc le film est public, comme tout écrit publié est public. Mais que se passe-t-il quand on publie, avec le statut maximal de la publicité qui est aujourd'hui celui de la télévision ou du cinéma, quand on publie quelque chose qui vous dit: ceci est privé, ceci est absolument privé, ceci est secret, quand en somme on vous montre une porte qui se ferme sur un secret qui doit être gardé, puisque dans le film il y a aussi un motif politique qui consiste à accuser le politique, non seulement le totalitarisme, mais le politique en général, d'être une violence contre le secret et donc contre le privé? Le film le dit. Que se passe-t-il quand on montre publiquement un film sur une chaîne publique où il est dit: l'exhibition ou la manifestation, l'acte qui consiste à extorquer un secret (la police ou la politique), c'est inadmissible, et on montre ça, on montre le secret? Ce film est une manière de montrer, en tout cas c'est comme ça que je l'ai ressenti, mais naturellement c'est mon expérience, je ne sais pas si c'est la vôtre, mais j'ai eu le sentiment que ce film montrait un secret demeuré secret, montrait un secret sans le violer. Comment peut-on montrer un secret, le phénoménaliser, sans lui faire perdre sa séparation de secret? Parce que le secret, ça veut dire ça, c'est la séparation. Je crois que si ce film est réussi, comme j'ose le croire, mais je dis ça

non pas à cause de l'acteur que j'y ai été, puisque j'y ai été aussi un acteur, mais à cause de l'auteur du film, si ce film est réussi, c'est dans la mesure où il a pu montrer un secret sans lui faire violence, sans l'exhiber comme tel. Est-ce que c'est possible d'exhiber un secret comme secret?

Alors pour répondre à la dernière phase de votre question, naturellement, pour vous citer encore, je crois que non seulement dans nos discussions, et c'est mon cas, nous sommes au-delà ou en deçà, en tout cas en dehors du savoir, de la compétence technique, nous sommes au-delà du savoir, mais justement, ce que je suis en train de dire, c'est la discrétion de ce film qui au fond ne donne rien à savoir du secret en question. Vous me demandez ce qui se passe quand on se revoit. Je me suis beaucoup revu puisque j'ai vu ce film plusieurs fois. Que se passe-t-il? C'est très difficile à décrire, je ne vous le cacherais pas. C'est très difficile à décrire parce que, naturellement, on demande pardon, comme c'est dit dans le film, surtout dans la situation actuelle: non seulement on se montre, mais on est là dans la salle avec ceux à qui on impose ce spectacle; donc vraiment, et je le dis sans coquetterie, on se sent très coupable, en espérant que ceux qui regardent le film n'en voudront pas au film ou à l'acteur, au personnage qui parle tout le temps et qui parle de lui le plus souvent, et qu'on n'en voudra pas non plus à celui qui, ici, est en train de se regarder avec vous. Je vous dis tout de suite, pour me rassurer au moins sinon pour vous rassurer, que tout ça me paraît totalement non réappropriable. C'est-à-dire qu'au fond, ce qui me permet d'endurer sans trop de souffrance et sans trop de gratification des expériences comme celle-ci, de me revoir dans ce film, c'est que ce n'est pas moi. Alors c'est moi, indéniablement, mais en même temps ce que ce film montre, c'est le point où ce n'est pas moi, ce n'est pas un point d'ailleurs, c'est le verdict implacable qui m'empêche de me réapproprier quoi que ce soit de ce film et, par conséquent, de le regarder si j'ose dire comme si c'était un autre, à cause justement de la réserve dont je parlais en commençant. C'est-à-dire qu'autorisation m'a été donnée par ce que ce film est, parce ce qu'il fait (ce ne serait pas nécessairement le cas de tout film à mon sujet), par la réserve du film qui me permet au fond, sans que j'aie à renier quoi que ce soit de ce que je dis là, de ne pas me sentir vraiment engagé dans ce que j'ai de plus propre par le film. Et ça aussi, et je m'arrêterai là parce que je ne veux pas garder la parole trop longtemps, ça aussi, c'est dit par le film, non seulement par ce que j'y dis, mais par ce que le film dit lui-même et montre lui-même, c'est-à-dire la circoncision, la trace, la coupure comme interruption de la réappropriation. Coupure d'avec soi qui est la condition de cette expérience, non seulement grâce à la circoncision au sens littéral, mais à ce

qui est dit à un moment donné d'une circoncision qui n'est pas seulement propre à la culture juive ou à telle ou telle culture ou religion abrahamique, juive ou musulmane, mais propre à une expérience universelle qui suppose cette coupure, cette non-réappropriabilité de l'idiome. Ce qui est absolument singulier chez chacun de nous, ce qui est absolument idiomatique, la signature disons, c'est paradoxalement ce que je ne peux pas me réapproprier. Ça m'est absolument propre, mais je ne peux pas me le réapproprier, c'est ça le paradoxe, et c'est ce qu'un film nous donne à penser. Le film me dit: tu ne peux pas te réapproprier cette chose-là. L'idiome, ton idiome absolu, ce que tu es, ce que tu penses, ce que tu dis depuis la première circoncision, tout cela qui est ton idiome, qui est ton propre absolu, eh bien c'est un propre qui n'apparaît qu'à l'autre et donc qui n'est pas réappropriable, tu ne peux pas te réapproprier ton propre, ton propre appartient à l'autre. Et le film, l'expérience du film, c'est ça, ça n'est pas à moi, non seulement ce n'est pas moi, mais ça n'est pas à moi et je ne peux pas posséder ça, je ne le veux pas et je ne le dois pas. Et je crois que cela a un rapport avec ce qui est dit de la coupure, de la circoncision, du sublime, etc., c'est que le plus propre ne se laisse pas réapproprier. C'est ce que j'appelle quelque part l'«exappropriation», c'est que l'appropriation est une expropriation. Eh bien, le film, je ne dirai pas seulement qu'il montre ça. Il le montre, c'est iconique, c'est une image qui donne à voir ou une image qui se donne à entendre, iconique et musicale. Le film ne donne pas simplement cela à voir et à entendre, mais il est cela et il fait cela, il coupe, c'est un art de la coupure. Le film est un art de la coupure. Et on sait très bien que tout revient à l'art du montage, à l'art de l'«édition», de l'editing, au sens anglais. Au début j'ai fait allusion au couper-coller, *edit*, comme on dit en anglais. Je crois que c'est la marque de l'art dans un tel film, c'est d'abord un art de la couture et de la coupure, savoir comment enchaîner, interrompre, reprendre tel développement engagé ici et interrompu, changement de plan, changement d'image, changement de rythme, et puis un moment après (on pourrait en faire la démonstration si on revoyait le film) on voit le fil qui a été coupé réapparaître et coudre en quelque sorte, se coudre, se faufiler. C'est un art de la coupure, de l'interruption qui pourtant laisse vivre. Comme la circoncision : c'est une coupure qui ne coupe pas. Vous avez remarqué qu'à plusieurs reprises, si je peux me permettre, c'est très indécent, ce que je fais, je suis en train d'insister sur le film et sur ce que je dis dans le film, mais à plusieurs reprises il est question non seulement de circoncision mais d'excision, une différence sexuelle qui est très présente dans le film d'un bout à l'autre, avec une certaine insistance, qui répond à l'insistance de Safaa Fathy évidemment. Mais si je fais allusion aussi souvent à l'excision qu'à la circoncision, c'est que moi il y a une grande différence entre les deux, une différence qu'on ne

mesure pas assez et dont on n'a pas encore assez pris la mesure historique et culturelle. La violence, c'est que la circoncision coupe mais sans mutiler, alors que l'excision mutile. J'interromps ici un développement qui pourrait être très long. Ce film est de l'ordre de la circoncision, non de l'excision, et ça fait une grande différence. Voilà, je vais m'arrêter là parce que je crois que je parle trop.

François SOULAGES : Au niveau du tempo qu'on s'est donné, on a dépassé d'un quart d'heure, donc je vous propose qu'on s'engage sur l'image et puis que peut-être d'autres questions viennent. Vous avez dit «coupure, couture, articulation des deux». Est-ce que l'image n'est pas justement l'articulation de choses quasiment contradictoires? Est-ce qu'il n'y a pas, propres à toute image, des antinomies? C'est-à-dire est-ce qu'une image ne nous oblige pas par exemple à poser à la fois que le réel ne peut pas être donné par l'image, mais pourtant que le problème du réel, que le rapport que l'on peut avoir à lui, par ou sans l'image d'ailleurs, ne peut pas être occulté? La deuxième antinomie, pourrait-on dire, c'est que l'image possède son autonomie (c'est ce que vous disiez tout à l'heure), une sorte d'échappée du film, et pourtant elle est toujours reçue par une conscience imageante, la vôtre n'étant pas la même que la nôtre parce que nous n'avons pas vécu la même chose dans ce film. Et troisième antinomie ou contradiction ou choses à tenir ensemble: comment comprendre que l'image peut être à la fois du côté de ce qu'on pourrait appeler, si on prend des catégories très simples, l'imagination reproductrice, et de l'autre côté de l'imaginaire créateur? Bref, est-ce que face à une image on peut réfléchir ces antinomies, ce que j'appellerais ces «à la fois»? Est-ce qu'on va pouvoir donner des réponses comme ça, par une sorte de tour de passe-passe? Ou est-ce qu'au contraire il ne faudrait pas essayer de tendre ces antinomies, de les transformer en problèmes pour dégager une problématique, un horizon, mais à la fois un horizon de pensée (et je pense au travail de Safaa Fathy sur la réalisation de ce film), un horizon d'action? En d'autres termes, est-ce qu'une image, ça ne nous oblige pas à nous mettre dans une tension à la fois réflexive et artistique, voire peut-être technique, le tout sous le couvert (mais on retrouvera cela tout à l'heure) de la création? Donc est-ce que dans l'image même, surtout pour celui qui pense, qui pense avec des mots mais peut-être aussi avec des images, il n'y a pas cette confrontation à quelque chose que je qualifie, pour faire vite, d'antinomique?

Jacques DERRIDA : Il faut que je fasse des réponses brèves visiblement, parce que je parle trop longtemps. Il est difficile de répondre vite sans tours de passe-passe à des questions énormes, à toutes ces questions qui sont considérables, qui sont toutes les questions de l'image qui nous occupent tous: qu'est-ce qu'une image? la question de la *mimêsis*, la question de l'image reproductrice? Pour, sans trop de tours de passe-passe, reconduire la complexité de ces questions à ce dont nous parlons, l'exemple du film, il est évident (mais c'est une façon de reconduire l'antinomie) que chaque image vaut pour elle-même, en tout cas c'est ce que devrait faire un film. Au fond, l'image n'a de valeur proprement filmique ou iconique que là où elle se passe de ce qu'elle est censée représenter, de son référent, comme on dirait pour aller vite. Et j'essaie d'imaginer – d'imaginer, justement – ce que pourrait être ce film ou l'expérience de ce film pour des gens qui, au fond, ne savent rien de moi. Essayons d'imaginer qu'on présente ce film à des gens qui ne savent rien de moi – il y en a beaucoup quand même! Qui parle, qui est ce personnage-là? Est-ce que ce film garderait quelque intérêt? Ça veut dire que, en fait, ce film n'a pu être produit, financé, montré, etc. que dans la mesure où on supposait qu'un certain nombre de personnes, un nombre limité mais en tout cas suffisamment grand, pourraient être curieuses de voir à l'image quelqu'un dont on sait d'autre part ceci ou cela, plus ou moins, un personnage public. Mais imaginons par fiction qu'on montre ce film à quelqu'un qui ne sait rien de moi, disons, et qu'il regarde ça, il doit comprendre d'abord la langue (je reviendrai sur la question de la langue). Moi, je pense que la valeur proprement iconique et filmique de cette œuvre, qui est classée comme document par Arte, c'est un document, mais nous nous sommes empressés de dire: «Ceci n'est pas un document, ce n'est pas un documentaire, c'est aussi une fiction.» Il y a une fiction, on pourrait montrer qu'il y a là une fiction. Donc les gens regardent une fiction. Ce n'est pas un documentaire puisque le film ne présente pas la personne, on ne dit pas: celui-ci est professeur, etc. Même mon nom n'est pas prononcé. Ni mon nom, ni ma fonction, ni ma profession. Donc on regarde ça comme une fiction. Quelqu'un zappe et tombe sur ce film à la télévision, il regarde ça, il ne reconnaît pas, est-ce que c'est un documentaire ou une fiction? Pour que le film ait une valeur iconique, il faut partir de l'hypothèse que quelqu'un peut le regarder justement dans cette situation, sans rien savoir, ni du genre du film, ni surtout de ce que le personnage est, autrement dit de ce que l'image est censée représenter. Cette image ne représente rien qu'elle-même, elle se présente, il y a des paroles, il y a des images, et voilà. Alors cette question de la *mimêsis*, cette immense question de la *mimêsis*, il se trouve que, avec

d'autres ici, j'ai passé des années et des années à méditer sur elle, sur les paradoxes et les apories justement de la *mimêsis*, je ne vais pas maintenant vous faire un cours là-dessus, j'en serais absolument incapable, ni vous imposer cela. Mais il est évident que c'est la question de la *mimêsis* au cinéma, qui ne se pose pas de la même manière que dans la peinture, la littérature ou la musique, bien que tous ces éléments soient convoqués dans le film: il y a de la musique, il y a de la peinture (il y a *L'enterrement du Comte d'Orgaz*), il y a de la littérature bien naturellement. Donc la question reste posée. Mais si ceci est un film, au-delà du genre et de la distinction des genres entre documentaire et fiction, l'image doit valoir pour elle-même, sans garantie de référence, sans référence. Image sans référence. Et c'est ça qui guide, au fond, je suppose que c'est ce qui a guidé Safaa Fathy. Elle ne s'est pas demandé: est-ce que je vais faire un portrait fidèle que les gens vont reconnaître? Non. Est-ce que ça va être beau et bon, ou intéressant, ou je ne sais pas quoi, ou captivant à regarder sans rien savoir d'autre? Est-ce que le film peut se regarder comme images visuelle ou acoustique sans rien d'autre? Moi, je crois que c'est ça, le critère. Je ne dis pas que c'est tout le temps comme ça qu'on regarde le film, mais il y a en nous, même pour les gens qui me connaissent, qui ont des références à ce sujet, quelqu'un qui regarde le film abstraction faite de toute référence et qui regarde le film pour l'image, l'image pour l'image, l'image iconique ou visuelle ou musicale, et l'image dans l'image puisqu'on a filmé des tableaux. Je me rappelle – c'est ça que je voulais dire au sujet de la littérature et de la citation, parce qu'il y a des citations : non seulement on voit des tableaux sur l'écran, mais il y a des textes cités à une ou deux reprises –, je me rappelle, puisque j'ai dit que la condition pour que quelqu'un accède à ce film sans rien savoir d'autre, la condition minimale, c'est non seulement de ne pas être aveugle ni sourd, mais aussi de connaître la langue française, et je me rappelle une discussion qui eut lieu à l'initiative d'Arte, quand ce film est sorti, et quelqu'un, un responsable d'Arte (je ne me rappelle pas son nom, ce n'était pas Thierry Garrel, qui justement avait un point de vue opposé), qui s'inquiétait, alors que le film n'avait pas encore été diffusé, de ce que ce film, tellement lié à la langue française, non seulement parce qu'on y parlait français, mais parce qu'on y citait des textes très français, très marqués, très idiomatiques, de ce que ce film risquait, à cause de la longueur de certaines citations, de ne pas être bien reçu par exemple en Allemagne puisque c'est Arte et que le premier pays étranger où c'était diffusé, c'est l'Allemagne. Donc nous avons été un certain nombre à essayer de le convaincre que non seulement ça ne devait pas être un obstacle, mais que c'était la chose intéressante à tenter, de faire que les mots, et les mots les plus idiomatiques, voire les plus intraduisibles, grâce à un travail de sous-titrage, passent comme images. C'est-à-

dire que les mots eux-mêmes, dans leur caractère intraduisible, précisément parce qu'ils étaient intraduisibles, devaient fonctionner, si on peut dire, comme des images. Ils allaient entendre des mots, qu'ils les comprennent ou non. Et d'ailleurs, même en français, tout le monde ne comprend pas, personne ne comprend tout, tout le monde ne comprend pas tout ce qui se dit, même parmi des spectateurs cultivés, tout le monde ne comprend pas tout. Et quand on ne comprend pas tout d'un langage, ce qui arrive tout le temps, même quand on est très intelligent et très cultivé, on ne comprend jamais tout, ça veut dire que le mot fonctionne comme une image. Il garde sa réserve discursive, sa réserve de pensée, sa réserve théorique, philosophique, tout ce que vous voudrez, mais il est d'abord là comme une image et c'est ça qui fait œuvre. Alors voilà ce que je me dis quand je me revois.

François SOULAGES : Avez-vous des questions à poser, à la fois sur l'image, sur le film?

Gérald CAHEN : Une question très rapide. Vous parliez de coupure. Je me demande si la première coupure n'est pas celle qui passe entre la parole et l'image. Parce que très souvent on vous entend parler mais on voit une image de vous au repos. Là, vous parlez et en même temps vous êtes tout entier dans ce que vous dites, même si on imagine une intériorité, quelque chose d'autre. Dans le film, on vous entend parler, on suit votre discours, on s'intéresse à votre discours, et en même temps on voit une image de vous qui est tout autre parce que vous êtes sous le regard de la caméra et on sent que vous sentez ce regard et que vous répondez à ce regard en vous disant quelquefois: «Combien de temps ça va durer? Est-ce que ça va bientôt finir?» On sent un peu ça. Alors à la fois ça peut être une gêne, on peut dire qu'il y a un mensonge de l'image, et en même temps on peut dire que c'est peut-être plus vrai que vrai puisque ça reconstitue une sorte de hiatus et que vous parlez toujours à la fois d'un narcissisme et d'une quête d'identité, et là on sent bien qu'il y a un dédoublement de personnalité qui est intéressant et qui nous conduit un peu à l'idée du secret dont vous parliez.

Jacques DERRIDA: Vous avez tout à fait raison et vous avez très bien dit les choses. Cette coupure entre image et parole, par exemple, elle est pratiquée de mille manières, non seulement

parce que quelquefois on me voit, comme vous dites, au repos, sans parler, sans ouvrir la bouche, et il y a ma parole qui résonne off; quelquefois il y a des textes qui sont lus pendant que je fais autre chose; quelquefois j'ai l'air de parler et on ne m'entend pas. Donc la coupure n'est pas une, il y a mille manières de jouer de la coupure. Et en effet ça donne le sentiment, que vous avez très bien décrit, d'une inadéquation entre le geste et la parole, ou entre le corps et la parole, et cette inadéquation, qui est un des motifs du film finalement, dit quelque chose du secret. Je ne suis pas là où je parle, là où ça parle, je suis ailleurs et il y a une parole plus vieille que moi. Je ne me rappelle plus très bien à quels moments, mais il y a des moments où je me promène, on ne me voit pas parler et on entend ma voix. Il y a une parole plus ancienne que moi, plus vieille que ce moment-là, qui continue de parler, qui me précède, et c'est ce corps qui court après sa parole ou la parole qui court après ce corps qui donne le sentiment, en effet, du secret, de l'interruption qui interdit, enfin qui «entredit».

Patrick CHARAUDEAU : Je voudrais d'abord dire que ce qui m'étonne, c'est qu'il y ait à la fois un appel au dialogue et une sorte d'embrigadement du débat que l'on veut séquentialiser en un certain nombre de moments, de temps, de thèmes. On dirait qu'il y a comme un contrat passé entre vous deux, qu'en même temps vous récevez puisque vous ne croyez pas trop aux contrats. Et puis, il y a aussi quelque chose du côté de la protection. C'est dommage. Pourquoi vous protéger? Vous avez déjà une parole autorisée. Et donc j'ai envie de faire quelques réflexions sans savoir si c'est le film qui me les a inspirées, si c'est votre pensée, si c'est vous comme acteur, si c'est vous ici présent. Deux ou trois réflexions comme ça.

D'abord sur le «d'ailleurs». C'est curieux, quand vous avez dit «d'ailleurs» au départ en présentant le film, j'ai plus pensé au temps qu'à l'espace. Je me suis dit: tiens, ça correspond bien à la pensée de Derrida qui ne veut pas qu'il y ait clôture dans le temps. Parce que le «d'ailleurs», c'est une marque linguistique qui veut dire qu'on a toujours quelque chose à rajouter, comme quand, devant *Le Comte d'Orgaz*, dans l'église de Santo Tomé, vous avez envie de rajouter encore quelque chose au texte que vous avez lu. Et à tout moment vous avez envie de rajouter quelque chose. J'avais envie de mettre ça en rapport justement avec l'espace et le fait, comme je l'ai dit très rapidement tout à l'heure, que quand vous vous trouvez dans la synagogue de Santa Maria la Blanca à Tolède, vous ne la nommez pas. Or, justement, cette synagogue n'est plus lieu de culte, donc elle échappe au temps, donc elle n'est peut-être pas

nommable comme lieu spatial. Et je me demandais si finalement le plus important n'était pas l'identification au temps plutôt qu'à l'espace. Il semble qu'on s'accroche toujours davantage à l'espace qu'au temps; peut-être parce qu'on y a des repères visuels et qu'on a la possibilité de le nommer plus facilement que le temps. Et pourtant, peut-être qu'on ne peut pas nommer l'espace si on ne peut pas l'«adscrire», comme dirait Ricœur, dans le temps, si on ne trouve pas un type de relation identifiant l'espace au temps. C'est une première réflexion que je me suis faite. Et je me suis demandé si finalement ce temps qui vous obsède tant, après lequel vous courez constamment, ce n'est pas ça le plus important.

La deuxième réflexion, et je m'en tiendrai simplement à ces deux-là (j'en avais une troisième, peut-être qu'elle viendra sur la lancée, parce que, comme je vous ai dit, je ne veux pas structurer mes réflexions), tourne autour de la problématique identitaire que vous avez mise en place: fantasme du moi, perte de l'identité, peut-être ne sommes-nous que des sommes de différences... Mais quand même, est-ce qu'on n'a pas besoin ne serait-ce que de l'illusion d'une «essentialisation»? Peut-on vivre sans cela?

Jacques DERRIDA: L'illusion de...?

Patrick CHARAUDEAU: D'une essentialisation, de l'essentialisation du moi, ou de l'essentialisation du soi. Serait-ce d'ailleurs une «quête d'inessentiel», comme dirait Lacan? Est-ce qu'on peut quand même, même si on sait qu'on est hétérogène, pluriel, même si on sait qu'on varie en fonction du regard de l'autre, enfin toute la problématique phénoménologique de la constitution du soi, est-ce que, au fond du fond, votre quête est bien celle de la déconstruction de l'identité, et ne serait-elle pas au contraire d'essayer de se demander s'il n'y aurait pas quelque chose d'*essentiel*, une essence, derrière, quelque part? Est-ce votre image du moi? Est-ce qu'à ce moment-là vous n'avez pas besoin d'une objectalisation qui passerait par ce film, de vous objectaliser par la représentation d'un moi-l'autre dans ce film? Et quand vous dites «ce n'est pas moi», Barthes l'avait dit aussi en regardant une photo de lui enfant, peut-être que c'est une part de vous et peut-être que c'est une part de cette essentialisation de vous dont vous avez besoin, en tout cas que moi je ressens comme ça. Étant, de par mon contact avec bien

des cultures étrangères, dans cette problématique de la pluralité de l'identité, je me dis : mais peut-on vivre malgré tout avec seulement de la pluralité? est-ce que nous n'avons pas besoin de la construction, serait-elle illusoire, de cette essentialisation?

Je terminerai, parce que c'est en rapport avec ce que vous avez dit sur le fait que quand j'écris, j'efface la singularité du destinataire. Mais quand on prend la parole, aussi. Quand on parle, on ne fait jamais que construire l'autre, et donc l'autre n'existe pas en tant que tel ou n'existe qu'à travers la construction qu'on en fait. Et donc que fait-on là: est-ce une trahison de l'autre et de soi, ou au contraire aide-t-on cet autre à exister, ou finalement n'est-ce pas nous-mêmes que nous aidons à exister à travers cette construction que nous faisons de l'autre et qui rejoint peut-être cette essentialisation? Ce sont quelques réflexions très désordonnées, vous m'excuserez, que je vous livre comme ça.

Jacques DERRIDA: Il est sûr qu'on est toujours en train de construire l'autre, et quelquefois pour son bien, quelquefois non. Mais d'abord, je voudrais vous rassurer. Il n'y a eu aucun contrat entre M. Soulages et moi-même, aucun contrat. À supposer que de l'ordre soit mis dans la discussion, il n'était pas destiné à embrigader qui que ce soit. Moi je suis arrivé ici les mains dans les poches, sans rien préparer du tout. Mais reste à savoir si, quand on essaie de structurer un peu une discussion, on embrigade. La limite est difficile à placer, mais on ne peut pas non plus faire le choix du chaos ou de l'improvisation absolue, il faut lancer la chose. Ensuite, chacun se débrouille. En tout cas, moi, ici, je suis arrivé sans aucune espèce de schéma ou de dessein préalable. Maintenant, sensible à vos questions, je vous dirai ceci. Premièrement, sur le «d'ailleurs» où vous avez senti que ce n'était pas seulement une question d'espace mais que, dans la rhétorique, le «d'ailleurs» signifie «on va rajouter quelque chose», vous savez, ça n'a pas échappé à la personne qui a choisi le titre de ce film. C'est même le sens principal, comme vous l'imaginez. Alors moi, ensuite, j'ai insisté sur le «d'ailleurs» dans l'espace, venu d'ailleurs, etc., mais l'intérêt de cet idiome intraduisible (s'il y a quelque chose d'intraduisible, c'est le titre, intraduisible dans aucune langue), c'est qu'il joue sur le «d'ailleurs» comme «venu d'ailleurs» et puis cette clause de rhétorique qui annonce ou une digression ou une addition. «Donnez-moi un peu plus de temps, *d'ailleurs* j'ai encore quelque chose à vous dire.» Ça, ça n'avait pas échappé à la personne, c'est-à-dire à l'auteur du film, qui a choisi ce titre. En ce qui concerne la synagogue, que je n'ai pas nommée, je dois avouer qu'il y a beaucoup de

choses que je n'ai pas nommées dans le film, souvent par impuissance à nommer, quelquefois par choix. Dans ce cas-là, si je ne l'ai pas nommée, c'est parce que, au fond, au moment où je parlais, la nécessité ne s'en est pas fait sentir, peut-être que je n'étais même pas capable de le faire à ce moment-là. Et que cette synagogue ne fût plus un lieu de culte, vous me l'apprenez. Visiblement, vous connaissez beaucoup mieux Tolède que moi, je rends les armes, vous connaissez Tolède et cette synagogue beaucoup mieux que moi. Vous savez, moi j'étais un passant dans cette synagogue. Je ne l'ai pas choisie non plus, c'est Safaa Fathy qui a choisi ce lieu, on m'a mis là et je parlais. Donc j'étais bien incapable de dire quoi que ce soit de très sûr au sujet de ce lieu, sauf que, désaffecté ou non, c'était un lieu de culte. Je ne savais pas ce qu'on y faisait encore, mais on n'est pas dans un tel lieu sans s'apercevoir, ce qui n'a pas échappé non plus, que c'était un lieu de culte. Vous ne pouvez pas nier que c'est un lieu de culte, même si on n'y officie plus maintenant. Alors je suis d'accord avec vous pour dire qu'on ne peut pas vivre sans «l'illusion de l'essentialisation du moi» ou «du soi». Bien sûr, c'est même un peu ce que je disais: on se raccroche à ça, on cherche l'identité, on en a besoin. Mais entre ne pas pouvoir vivre sans l'illusion de l'essentialisation du moi et dire «il y a un moi essentiel», il y a là une différence considérable. Dès que je dis «illusion de l'essentialisation du moi», je reconnais, comme le personnage le dit dans le film, que le moi, on ne l'a rencontré nulle part, il n'y en a pas. C'est parce qu'il n'y en a pas de donné, de sûr, de stable, de constitué, qu'il y a de l'essentialisation, qui est un mouvement. L'essentialisation, le mot est bien choisi, c'est un mouvement pour rendre essentiel quelque chose qui ne l'est pas. Et donc, ce qui était esquissé dans le film, c'était quelque chose au sujet du fait que le moi est toujours le thème d'une tentative d'essentialisation, vitale sans doute, mais qui est une tentative d'essentialisation là où il n'y a pas d'essence du moi. Alors bien sûr, une fois qu'on a dit ça, ça veut dire que le moi n'est pas donné. Pour me servir encore de votre mot, qui n'est pas le mien, il y a une «quête» insatiable, interminable d'une identité du moi.

Patrick CHARAUDEAU: Une «quête inessentielle», avais-je dit.

Jacques DERRIDA: Inessentielle, une quête en tout cas, une quête du moi, une quête essentialisante du moi là où il n'y a pas de moi essentiel. Une fois qu'on a dit ça, et sur quoi

nous serions facilement d'accord, je reconnais que dans mon mouvement, assez commun, assez banal, pour me constituer une identité à moi, sans trop d'illusions, mais avec de l'illusion bien sûr, évidemment, ce film et un certain nombre d'autres choses sont une part de moi. Ce sont des parts de moi, à la fois parce que ce sont des morceaux de moi, mais quand on dit «une part de moi», ça veut dire que cette part n'est qu'une part, qu'il y a un morcellement. Quand on dit qu'il n'y a pas de moi, qu'il faut chercher à l'essentialiser, c'est qu'on cherche à le totaliser, c'est ça qui n'est pas possible. Il n'y a pas de totalité, il y a un effort pour totaliser, un effort interminable pour totaliser un moi qui n'est jamais totalisable. Alors il y a des parts, on a des parts. Mais, sans vouloir abuser du langage, je dirais que ce que le film dit, en français et en anglais, c'est naturellement une *part* de moi, indéniablement, de cet idiome que je ne peux pas me réapproprier et que le film me montre, me renvoie, mais aussi que ça *part* de moi. Ça part de moi, c'est-à-dire que ça procède de moi et que, procédant de moi, ça se sépare de moi. C'est pour ça que ça laisse une trace. Moi je peux mourir à chaque instant, la trace reste là. La coupure est là. C'est une part de moi qui est coupée de moi et qui donc part de moi aux deux sens du terme: elle procède, elle émane de moi mais en même temps en se séparant, en se coupant, en se détachant de moi. Et donc cette part de moi, je la gagne, je la retrouve narcissiquement, mais je la perds en même temps. C'est ce que je voulais dire tout à l'heure: qui perd gagne. Je la gagne, parce que voilà, le petit Narcisse peut être content de se voir là, etc., et en même temps je sais que ce n'est pas moi, que c'est parti et que ça se passe de moi. Comme je l'ai dit quelque part dans le film, j'aime les choses qui n'ont pas besoin de moi, les traces qui partent de moi. Et c'est la définition de la trace, puisque la trace est un des thèmes que vous avez choisis pour nous «embrigader» tous... La trace, c'est la définition de sa structure, c'est quelque chose qui part d'une origine mais qui aussitôt se sépare de l'origine et qui reste comme trace dans la mesure où c'est séparé du tracement, de l'origine traçante. C'est là qu'il y a trace et qu'il y a commencement d'archives. Toute trace n'est pas une archive, mais il n'y a pas d'archive sans trace. Donc la trace, ça part toujours de moi et ça se sépare. Quand je dis «reste», la trace part de son origine, moi par exemple, et reste comme trace, ça ne veut pas dire qu'elle l'est substantiellement ou essentiellement ou existentiellement. Dans des textes dont je ne peux pas parler ici maintenant, j'essaie de soustraire la sémantique du mot «reste» à l'ontologie, c'est-à-dire que le reste n'est pas une modification de «être» au sens de l'essence, de la substance, de l'existence. La trace reste, mais ça ne veut pas dire qu'elle est, substantiellement, ou qu'elle est essentielle, mais c'est la question de la restance qui m'intéresse, restance de la trace au-delà de toute ontologie. Mais ça, ça nous entraînerait

probablement trop loin.

Patrick CHARAUDEAU: Le reste, ça ne serait pas une objectalisation justement?

Jacques DERRIDA: Non, l'objectalisation, c'est une détermination déjà du reste qui suppose la notion d'objet. Vous voyez, là, si on avait le temps, on a beaucoup de temps mais enfin quand même, on n'a pas un temps infini, il faudrait voir que tout reste n'a pas la forme d'un objet. D'abord, l'objet est une détermination de l'être, il y a de l'être comme objet, de l'être comme sujet, et l'objectalisation est une des formes du reste, objet comme quelque chose qui est à la fois devant moi, jeté devant moi, substantiellement, etc. Mais tout être, tout étant n'est pas un objet, et toute trace n'est pas objectivante ou objectalisante. Donc quand je parle d'une trace qui part de moi, ce n'est pas forcément dans la forme de l'objet. Et même d'ailleurs dans ce dont nous parlons ici, c'est-à-dire de l'iconique, de l'image visuelle ou autre, je ne me presserais pas de dire d'une image qu'elle est un objet. Je vois très bien en quoi c'est tentant de dire d'une image qu'elle est un objet, mais il y a peut-être dans le sens du mot «image», dans l'héritage de la pensée de l'image, quelque chose qui résiste à l'objectivation, à l'objectalisation, et là, je reconnais que je ne peux pas traiter ce problème-là très vite. Mais moi, je ne me servais pas de ce mot-là sans précaution, de l'objectalisation en tout cas. D'ailleurs, si vous cherchez à analyser le plaisir ou le désir qui peuvent être les miens en regardant ces images qui partent de moi, ces traces qui partent de moi, si c'était vraiment de l'objectalité, je n'en retirerais aucun plaisir, ça ne m'intéresserait pas tellement. C'est donc que dans ces restes de moi ou ces traces de moi qui sont là à l'image il y a autre chose que de l'objet. Même les objets, ce qu'on appelle les objets, même le carrelage, le carrelage dont j'ai parlé tout à l'heure, j'ai parlé du piano de ma mère, et mille autres objets, il y a plein d'objets, ce ne sont pas des objets. Il est évident que c'est investi de telle sorte que leur objectivation est très limitée, elle est débordée par du... comment appeler ça? du sens, du désirable, de l'intentionnalité, des pôles intentionnels qui ne se réduisent pas à de l'objectalisation si on prend le mot «objet» au sérieux, rigoureusement. Maintenant, on peut faire dire à «objet» beaucoup de choses. On peut dire si on veut, c'est une question de terminologie, que les traces sont des types d'objets. Moi, je dirais plutôt le

contraire, que les objets sont des types de traces.

Michèle KATZ: Mon impression, c'est que vous vous mettez en danger, d'une certaine façon, et je suis admirative de cela parce que c'est très difficile de se mettre en danger. Je connais votre film, je l'ai même enregistré, j'ai travaillé sur vous, vous le savez, puisque j'ai fait un livre, et donc c'était avec vous que j'ai travaillé vos textes des *Circonfessions*, la bande audio, le film, etc. C'est mon impression de ce soir, que vous vous mettez en danger, là, alors que quand on lit vos livres, on n'a pas cette impression. Et que vous fabriquez du futur. Alors je voudrais rappeler ce livre, *Mal d'archive*, qui comporte un exergue, un préambule, un avant-propos, puis ensuite cent cinquante pages de texte, et puis qui se termine par un post-scriptum sur la *Gradiva*. C'est là que je voudrais en venir ce soir, car il me semble que ce film est quelque chose où je vais tenter en très peu de mots de dire ma conviction, qui est que vous ne ressemblez pas à Hanold de la *Gradiva* de Jensen (je suppose que tout le monde a lu la *Gradiva* de Jensen). Il est absolument convaincu que, retournant sur les pas de cette femme, dont on connaît des sculptures, elle remet sa sandale, etc., enfin il y a toute une esthétique de la *Gradiva* dans l'art et évidemment dans le texte de Freud. Il comprend tout, Hanold, c'est un archéologue, il va en faire de l'archéologie, il va retourner sur les pas de quelqu'un dont il est absolument certain de retrouver tout, y compris la trace des pas de la Gradiva de Jensen dans le sable, sur la terre. Alors la trace, j'en profiterai quand même pour reprendre une traduction allemande importante, *abdrückt*, ça veut dire qu'on l'a «tirée loin de», la trace. Pour moi, par définition, la trace n'est pas un objet, parce que justement elle dit quelque chose de l'absence de la personne qui est passée par là avant et qui n'est plus là. C'est donc l'objet même de la disparition. Comme vous le savez, j'ai déjà travaillé ici là-dessus. Donc la mise en danger de Jacques Derrida, ce serait de faire croire à un public que justement il est comme Hanold et qu'il va tellement croire à son personnage que finalement il va faire comme Hanold, il va avoir une sorte de délire et il va faire corps avec son désir de faire apparaître des pas, les siens. Donc voilà, c'est une petite manière de reprendre la question et de l'objet et de la trace et du sujet Derrida qui se regarde regarder, parler, voir, etc. dans un film. J'ai encore des questions: qu'est-ce qu'un portrait? C'est peut-être ce qu'on fait là, je me demande... Pour ce film, puisqu'on parle du film, j'ai eu la sensation que les vêtements, la figure que vous présentiez, c'est une figure très souvent qui joue ce danger d'identification pour le spectateur, et surtout si on vous

connaît. On voit très bien la critique, qui n'a aucun intérêt. Et pourquoi elle n'a aucun intérêt? Parce qu'en fait toute la question de l'archivation (un film, c'est une archivation finalement) est liée précisément à la coupure, mais à la coupure de quoi? Ce n'est pas la coupure entre l'image et le son, bien sûr, je ne pense pas, c'est la coupure entre l'impression et l'empreinte. C'est ce que vous dites dans [Mal d'archive](#) et que j'ai trouvé extrêmement structurant pour mon propre travail de peintre. Précisément qu'on court toujours le danger, quand on travaille sur l'empreinte, de devenir fou, de faire comme Hanold. Et dans un film, surtout si on joue dedans, on prend ce risque-là quand même aussi. Alors dans ce film-là, comment se séparent... je sais que je ne suis pas capable de répondre à ça, et c'est lié à la question: est-il possible d'exhiber un secret en tant qu'il reste un secret? Moi je ne suis pas cinéaste, donc je ne suis pas capable d'en parler, puisque le film est une empreinte également. C'est de la pellicule, la pellicule est un objet empreint, etc. Mais je garde cette question qui me paraît fondamentale pour toute cette conversation à propos de l'archive, parce que c'est tout de même l'archive qui nous réussissait aussi ce soir. Je vais m'arrêter là, j'ai l'impression d'avoir juste balayé quelques petites...

Jacques DERRIDA: Je crois, comme vous, que tout peut être reconduit, mais nous ne pouvons pas le faire comme ça ce soir très vite, à la coupure entre l'impression et l'empreinte, ou l'imprimé, la première coupure. Et ça vaut aussi pour le film, ça vaut pour la *Gradiva*. La première coupure entre l'empreinte, l'instant singulier de la présence supposée singulière de l'impression, et, collant presque à l'impression, l'empreinte laissée qui n'est pourtant déjà plus l'impression. La première coupure est là, et toutes les autres s'ensuivent. Alors, cela étant dit, d'accord avec vous, je ne suis pas sûr que je me mette en danger simplement là ou que je me mette en danger là plus que dans des livres, comme vous avez dit. D'abord, bien sûr, il y a du danger, c'est pour ça que j'ai résisté. Je disais tout à l'heure que j'avais eu beaucoup de mal à le faire, parce que je ressentais ça comme dangereux. Mais, en même temps, comme cela est dit dans le film, en m'exposant je me protégeais. J'ai fait les deux en même temps: je me suis exposé en me mettant en danger, pour reprendre votre formule, mais, me mettant en danger, j'ai construit ou tenté de construire une immunité contre le danger. J'ai beaucoup écrit sur l'auto-immunitaire, ce mouvement qui fait qu'à la fois on s'expose au danger en se protégeant contre le danger et qu'on détruit ses propres protections. D'une part, on détruit ses propres protections, mais en même temps on en construit d'autres. Et le passage, la séquence sur la résistance où il

est dit quelque part : «Au moment même de la transgression, c'est-à-dire de la transgression dangereuse, je fais quelque chose de dangereux, je construis déjà une résistance, je construis déjà une digue.» Eh bien, dans ce film, il y a le mouvement d'exposition au danger et puis des mécanismes de protection. Je ne crois pas que ce soit davantage le cas dans le film et que ce soit moins le cas dans les livres. On pourrait montrer que, dans l'écriture, différemment bien sûr, il y a aussi des processus à la fois de résistance dans la vulnérabilité, dans l'exposition vulnérable au danger, et que dans la protection elle-même il y a de l'autoimmunitaire, c'est-à-dire de la sécrétion d'autodestruction, les deux à la fois. En m'exposant au danger, je me protège, et en protégeant je détruis mes protections. C'est une loi, selon moi, irréductible, invincible et indépassable, et ça vaut aussi bien pour les livres que pour les films, et que pour la vie, pour l'existence en général. Quant à *Mal d'archive*, ce que vous avez dit de très généreux à ce sujet (je ne sais pas d'ailleurs si on peut appeler «généreux» le geste qui consiste à me distinguer de Hanold), je me suis rappelé en tout cas une anecdote quand vous avez cité le préambule. Une fois, aux États-Unis, on m'avait invité à parler de ce livre qui venait de paraître et le collègue américain m'a dit: «Mais qu'est-ce que c'est que ce livre qui commence par un avant-propos, se poursuit par une introduction puis par une préface, puis par des préliminaires, et à la fin par une thèse et un post-scriptum?» Il me disait que c'était très mal construit, à l'université on ne doit pas faire ça. Eh bien, ce préalable interminable, dans un livre (et je pourrais prendre d'autres exemples de livres de moi qui procèdent de la même façon), c'est aussi une défense, une résistance. C'est très offensif et c'est aussi une défense par laquelle, justement, pour revenir à la question précédente de l'illusion de l'essentialisation du moi, à la fois je me protège et je m'expose, ce qui veut dire que là où j'essaie de constituer une identité pour me protéger contre la dispersion, le chaos, la ruine, la précarité, etc., je sais que je survis, que je me protège en faisant ça, c'est-à-dire en ne constituant pas ce moi, en différant indéfiniment l'arrivée au but qui serait de constituer le moi. Parce que, comme c'est dit dans le film, quand le moi est menacé, ce n'est pas bien, il est en danger, mais si j'arrivais à un moi stable et solide, à un moi essentiel, à une identité rassurante, ce serait la mort. Ou le délire. Donc naturellement je me protège contre la dislocation entre projetant du moi, mais en projetant indéfiniment, parce que je sais que si un jour j'y arrive, ce sera la fin. Rien n'est plus mortel que l'identité ou que le moi. Le mouvement est encore ici de type auto-immunitaire, avec une protection de soi qui est difficile à distinguer de la destruction de soi.

Gérard HUBERT: Je voudrais juste interroger l'aspect politique du film. On a parlé de fabrique du futur. Vous parlez de Mandela, de Tutu, de votre propre expérience politique aussi à un moment donné, l'enfermement, etc. Ma question, c'est: est-ce que quelque part on n'a pas un dernier mot sur le politique? Je veux dire qu'on a le sentiment que vous pariez sur l'après-coup, sur le fait qu'il y aura un après-coup après cette parole, et que s'il y a en fait écriture, c'est dans le projet... on ne peut pas vraiment parler de projet, mais en tout cas dans l'inscription d'une trace d'une sorte d'«archiécriture», d'une histoire qui conserverait le secret (c'est ce que vous avez dit) à un moment où justement elle s'écrit aujourd'hui non seulement en montrant le secret mais effectivement en le violant. On pourrait citer beaucoup d'exemples, beaucoup de notions que vous avez mentionnées à un moment ou à un autre, qui sont très présentes actuellement dans le débat politique – fondamental, j'entends – au niveau mondial. Et donc on a le sentiment, là, que s'il y a écriture, parce que personnellement j'ai une lecture de vos travaux, que j'ai publiée, où il me semble qu'il y a plus une lecture de lecture fondamentale, mais s'il y a vraiment une écriture, au sens de l'archiécriture cette fois, alors il me semble que c'est sur ce pari-là qu'il est possible justement d'écrire une histoire qui conserve ce secret. Mais précisément, en marge de cette histoire que nous vivons aujourd'hui où ce secret est systématiquement montré du doigt, violé, inexistant en tant que tel.

Jacques DERRIDA: Deux ou trois remarques devant des questions immenses, évidemment. Bien sûr, entre ce qu'on disait tout à l'heure de la coupure et le secret, il y a un rapport évident. «Secret» veut dire coupure, *secernere*, ça veut dire «séparer». Alors je ne suis pas un «partisan» de la coupure ou du secret comme séparation. Le mot «secret» lui-même, en français, c'est-à-dire en latin, relève de la sémantique de la coupure, de l'interruption, mais il y a des langues où le secret n'est pas dit de la même façon. En grec, il est question de «crypte» par exemple, là le secret n'a pas de rapport avec la coupure. Même chose en allemand, *Geheimnis*. Donc le lien entre secret et coupure appartient aussi à une filiation étymologique, linguistique qui ne vaut pas partout de la même façon. Mais il est sûr, d'autre part, qu'il y a dans le texte, on pourrait en relever mille signes, une thématique politique, disons, qu'il s'agisse d'hospitalité, qu'il s'agisse du secret, qu'il s'agisse de la responsabilité du politique qui consiste à pratiquer l'autoanalyse, qu'il s'agisse de la différence sexuelle. Si on

voulait, on pourrait dire que le film est politique, politisé de part en part. Mais pour nous limiter, comme vous semblez souhaiter le faire, au plus aigu de notre temps à ce sujet, il est vrai que jamais autant qu'aujourd'hui la question du secret n'a croisé la question politique. Elle l'a toujours croisée, mais elle la croise aujourd'hui de façon très singulière. Et pas du tout sous les formes du viol du secret par la citoyenneté, par le totalitarisme, etc., mais du viol du secret par la technique, l'informatique, tout ce qui, dans les sociétés les plus démocratiques, met en péril le secret, non pas sous les formes policières ou tortionnaires habituelles, mais sous des formes douces et techniques. C'est un des enjeux politiques d'aujourd'hui et je crois que, naturellement, tous ceux qui ont la responsabilité de l'archivage, comme c'est le cas en ce lieu, font l'expérience de la chose. Où doit s'arrêter l'archive publique? Où doivent s'arrêter la collecte, la mise en ordre et la mise à la disposition publique de l'archive? Là où auparavant l'archive publique et nationale occupait un territoire extrêmement limité, aujourd'hui on peut tout archiver. Je me rappelle un colloque que nous avons organisé au Collège international de philosophie avec les archivistes des Archives nationales qui nous expliquaient quels étaient non seulement leurs problèmes, mais quels étaient les problèmes posés par leur nouveau pouvoir d'enregistrer tout et n'importe quoi; ils ne savaient plus où s'arrêter. On peut doubler la vie nationale, mettre des caméras et des magnétophones partout, et donc enregistrer la totalité de la vie d'un pays – pour parler des archives nationales, mais il y a aussi les archives internationales. Je sais que vous vous intéressez à la psychanalyse, et plus que ça. La question du secret, ce n'est pas nécessairement une question de secret professionnel. Entre le secret professionnel du médecin et de l'avocat, secret classique, et le secret professionnel du psychanalyste, il y a un abîme, c'est un autre secret. Où va-t-on arrêter l'archivage? C'est un problème politique, le problème de savoir ce que vont devenir les institutions psychanalytiques dans une démocratie, c'est un problème politique majeur et c'est encore une question de secret, de coupure, d'archivage, de comptes à rendre, de responsabilité civique. Eh bien, pour revenir au film, comme dans le film il est souvent question de psychanalyse, d'autoanalyse, de conscient et d'inconscient, tout ce qui y est dit dans le code politique de différents sujets, sur lesquels je ne reviens pas, concerne aussi, comme la psychanalyse est partout dans ce film, la question de la politique de la psychanalyse, du secret, non seulement de la psychanalyse comme institution, mais de tout ce qui concerne l'inconscient, ce qu'on appelle l'inconscient, et l'histoire de la psychanalyse. Je ne sais pas si j'ai répondu à votre question. Il y a aussi un impératif de temps, on pourrait parler longtemps...

Jean-Michel RODES : J'aurais bien aimé que vous développiez la question de la trace et de l'archive, la trace n'est pas encore de l'archive?

Jacques DERRIDA : Le concept de trace est si général que je ne lui vois pas de limite, en vérité. Pour dire les choses très vite, il y a très longtemps, j'avais essayé d'élaborer un concept de trace qui fût justement sans limite, c'est-à-dire bien au-delà de ce qu'on appelle l'écriture ou l'inscription sur un support connu. Pour moi, il y a trace dès qu'il y a expérience, c'est-à-dire renvoi à de l'autre, différence, renvoi à autre chose, etc. Donc partout où il y a de l'expérience, il y a de la trace, et il n'y a pas d'expérience sans trace. Donc tout est trace, non seulement ce que j'écris sur le papier ou ce que j'enregistre dans une machine, mais quand je fais ça, tel geste, il y a de la trace. Il y a du sillage, de la rétention, de la protention et donc du rapport à de l'autre, à l'autre, ou à un autre moment, un autre lieu, du renvoi à l'autre, il y a de la trace. Le concept de trace, je le dis d'un mot parce que ça demanderait de longs développements, n'a pas de limite, il est coextensif à l'expérience du vivant en général. Non seulement du vivant humain, mais du vivant en général. Les animaux tracent, tout vivant trace. Sur ce fond général et sans limite, ce qu'on appelle l'archive, si ce mot doit avoir un sens délimitable, strict, suppose naturellement de la trace, il n'y a pas d'archive sans trace, mais toute trace n'est pas une archive dans la mesure où l'archive suppose non seulement une trace, mais que la trace soit appropriée, contrôlée, organisée, politiquement sous contrôle. Il n'y a pas d'archives sans un pouvoir de capitalisation ou de monopole, de quasimonopole, de rassemblement de traces statutaires et reconnues comme traces. Autrement dit, il n'y a pas d'archives sans pouvoir politique.

Jean-Michel RODES: C'est un geste de pouvoir.

Jacques DERRIDA: C'est un geste de pouvoir. C'est ça que j'ai essayé de rappeler au début de *Mal d'archive* en me référant à l'*arkheion* en Grèce, le lieu où ceux qui avaient le pouvoir

de déposer et de disposer des comptes ou des documents qui avaient un intérêt politique pour la cité, ou un intérêt national, pourrait-on dire aujourd'hui. Et ce pouvoir avait statutairement autorité pour non seulement choisir ce qui devait être gardé ou non, mais aussi pour le localiser en un lieu, pour le classer, l'interpréter, le hiérarchiser. Tout cela suppose un certain nombre d'opérations de pouvoir, suppose de la hiérarchie, de l'hégémonie. Et je dirais qu'aujourd'hui encore c'est le cas. La gestion, la constitution d'une archive n'a pas forcément le visage de la violence totalitaire, de la censure, mais même en pays dits démocratiques, évidemment, dès qu'il y a une institution, il y a des personnes qui sont appointées et qui ont compétence reconnue pour contrôler l'archive, c'est-à-dire pour choisir ce qu'on garde et ce qu'on ne garde pas, ce à quoi à on donne accès, à qui on donne accès, quand et comment, etc. Il n'y a pas d'archives sans cette organisation quasi étatique, en tout cas légitime et politique, du matériau ainsi informé, c'est-à-dire auquel on donne forme justement par l'interprétation et la classification, la hiérarchisation, la sélection. Il n'y a pas d'archives sans destruction, on choisit, on ne peut pas tout garder. Là où on garderait tout, il n'y aurait pas d'archives. L'archive commence par la sélection, et cette sélection est une violence. Il n'y a pas d'archive sans violence. Cette violence n'est pas simplement politique au sens où elle attendrait qu'il y ait un État désignant des fonctionnaires qui ont compétence reconnue. Non, cette archivage a lieu déjà dans l'inconscient. Dans une seule personne, il y a ce que la mémoire, ce que l'économie de la mémoire garde ou ne garde pas, détruit ou ne détruit pas, refoule d'une manière ou d'une autre. Il y a donc constitution d'archives mnésiques là où il y a économie, sélection des traces, interprétation, remémoration, etc. Donc l'archive commence là où la trace s'organise, se sélectionne, ce qui suppose que la trace est toujours finie. C'est ce qui est dit au début du film, la finitude, la finité. Je reviens à ce niveau d'archi-écriture, archi-fondamental, de la trace. La trace est finie. Qu'est-ce que ça veut dire? Ça veut dire qu'une trace peut toujours s'effacer. Je pose dans [De la grammatologie](#) qu'une trace qui ne s'effacerait pas, qui pourrait ne jamais s'effacer ne serait pas une trace. Donc une trace peut s'effacer. Ça appartient à sa structure. Ça peut se perdre. D'ailleurs c'est pour ça qu'on veut les garder, parce qu'elles peuvent se perdre. Il appartient à la trace de pouvoir s'effacer, se perdre, s'oublier, se détruire. C'est sa finitude. Et c'est parce qu'il appartient à la trace d'être finie qu'il y a de l'archive, c'est-à-dire qu'on fait des efforts pour sélectionner, pour garder, pour détruire telles archives ou laisser mourir telles traces, pour laisser disparaître telles traces et garder telles autres, parce qu'on sait que les traces sont finies. Et une archive est toujours finie, toujours destructible, comme vous le savez très bien. Quels que soient les progrès qu'on peut faire dans le stockage et la conservation des

archives, nous savons qu'il appartient à toute archive de pouvoir être détruite. Il n'y a pas d'archives indestructibles, ça n'existe pas, ça ne peut pas exister. Et donc l'archivage est un travail fait pour organiser la survie relative, le plus longtemps possible, dans des conditions politiques ou juridiques données, de certaines traces choisies à dessein. Il y a toujours du dessein, il y a toujours de l'évaluation. Autrement dit, les archivistes les mieux intentionnés, les plus libéraux ou les plus généreux évaluent ce qui mérite d'être gardé. Qu'ils se trompent ou non, peu importe, ils évaluent toujours. C'est cette évaluation des traces, avec autorité et compétence, avec une autorité et une compétence supposées, qui distingue l'archive de la trace.

François SOULAGES : Comment vous articulez ce travail de l'archive et ce que vous appelez par ailleurs la «pulsion» d'archive?

Jacques DERRIDA : La pulsion d'archive, c'est un mouvement irrésistible pour non seulement garder les traces, mais pour maîtriser les traces, pour les interpréter. Dès que j'ai une expérience, j'ai une expérience de trace. Dès que j'ai une expérience de trace, je ne peux pas réprimer le mouvement pour interpréter les traces, les sélectionner, les garder ou non, donc pour constituer les traces en archives et pour choisir ce que je veux choisir. Interprétation active et sélective. C'est l'interprétation elle-même. Comme le disait Nietzsche, une interprétation est toujours active et sélective. Quand on interprète, on ne trouve pas un sens qui est là, donné, et qu'on n'aurait qu'à élucider ou dévoiler, on n'impose du sens, on constitue du sens. La pulsion d'archive, c'est une pulsion irrésistible pour interpréter les traces, pour leur donner du sens et pour préférer telle trace à telle autre. Donc préférer oublier, ce n'est pas seulement préférer garder. L'archive, comme je le dis quelque part, ce n'est pas une question de passé, c'est une question d'avenir. L'archive ne traite pas du passé, elle traite de l'avenir. Je sélectionne violemment ce dont je considère qu'il faut que ce soit répété, que ce soit gardé, que ce soit répété dans l'avenir. C'est un geste d'une grande violence. L'archiviste n'est pas quelqu'un qui garde, c'est quelqu'un qui détruit. Il garde beaucoup, mais s'il ne détruisait pas, il ne garderait rien. C'est quelqu'un qui prétend savoir ce qu'il faut détruire, ou disons ce qu'il faut laisser tomber. C'est ce qu'on fait tout le temps dans la vie, la pulsion d'archive: qu'est-ce qu'on va laisser tomber et qu'est-ce qu'on va répéter? Pardonnez-moi de me citer encore une fois, de

citer le personnage du film, mais c'est par économie. Quand à la fin le personnage dit: «retour éternel», motif nietzschéen bien connu, il dit: «Je voudrais tout garder, tout recommencer.» Et puis, à un moment donné, il y a une petite différence qui apparaît, et c'est l'avenir. «Je veux tout garder, tout répéter, le bon et le mauvais, sauf ce qui, même si ç'a été bon, garde du mauvais pour l'avenir, peut produire du mauvais dans l'avenir. Ça, je ne le maudis pas, mais je ne le bénis pas.» Ça veut dire que je voudrais le détruire, évidemment. Quand discrètement il dit: «Je ne maudis pas, mais je ne bénis pas», ça veut dire: «Si je pouvais faire que ça n'ait pas eu lieu», c'est évident. Je n'aime pas ça, donc je voudrais ne pas le garder. Le métier d'archiviste est un métier terrible. La pulsion d'archive est une pulsion terrible. C'est une pulsion destructrice, contrairement à l'image conservatrice qu'on en a. Les archivistes sont des conservateurs acharnés qui prétendent savoir ce qu'il faut détruire et qui, en général, s'y entendent assez bien. Et on ne saura jamais, par définition, ce qu'ils ont eu raison de détruire, parce qu'ils détruisent si bien que ça ne laisse pas de trace! Mais on sait qu'ils auront détruit, qu'ils auront détruit Dieu sait quoi. Ça peut être des œuvres d'art. Ce filtrage de l'archive, c'est une chose terrifiante parce que ça ne concerne pas seulement les documents publics, les archives de la télévision, de la radio ou les documents officiels, ça concerne par exemple les œuvres d'art. Il y a des œuvres d'art qui survivent, d'autres qui ne survivent pas. Il y en a qui vont dans des musées, et il y en a qu'on oublie, qui se détruisent. Il y a des œuvres littéraires sans génie et qui restent, et on soupçonne qu'il a pu y avoir des œuvres littéraires, artistiques, picturales, cinématographiques peut-être géniales dont on ne garde pas l'archive, dont l'archive, pour une raison ou une autre, n'a pas été ou a même été détruite. Et, par définition, on ne saura jamais, puisque ça a été détruit. Dans mon métier j'interroge les corpus canoniques, il y a Platon, Descartes, Kant... Et je me dis qu'il y a plein de tout petits autour qui étaient peut-être encore plus géniaux que ça, et puis il s'est passé Dieu sait quoi qui a fait que la société les a «suicidés», c'est-à-dire que ça a disparu. On ne peut pas naturellement méconnaître, ignorer ou oublier cette possibilité, qui est la condition. C'est un mal mais en même temps ce n'est pas forcément un mal parce que, sans cette sélectivité, il ne resterait rien du tout. Pour que certains chefs-d'œuvre survivent, il a fallu mettre à mort Dieu sait combien d'autres œuvres. Alors cette archivation sélective, qui est toujours à la fois bénéfique et monstrueuse, les deux à la fois, c'est une chance et une menace, ça ne vaut pas seulement dans les institutions sociales et politiques, ça vaut dans l'inconscient, c'est ce qui se passe dans l'inconscient, c'est ce qui se passe en nous. On garde des tas de choses, on sélectionne et on détruit. Pour garder, justement, on détruit, on laisse se détruire beaucoup de choses, c'est la condition d'une psyché finie, qui

marche à la vie et à la mort, qui marche en tuant autant qu'en assurant la survie. Pour assurer la survie, il faut tuer. C'est ça, l'archive, le mal d'archive.

Serge TISSERON: Une question me préoccupe que votre sensibilité à l'inconscient m'enhardit à vous poser. Je voudrais revenir au carrelage, parce qu'il me semble que vous nous avez fait un grand honneur en nous parlant de ce carreau qui a en quelque sorte arrêté votre regard ou votre pensée pendant ces dix-neuf ans que vous avez passés dans cette maison. Je pensais à cette histoire de carreau quand Patrick Charaudeau a évoqué le fait que vous vous protégez un peu. Immédiatement, évidemment, j'ai pensé à la formule «se tenir à carreau». Je commence par un mauvais jeu de mots, mais je n'ai pas pu m'empêcher d'y penser. Ce qui me paraissait plus intéressant, plutôt que de se tenir à carreau, c'était de réfléchir à ce que vous nous avez évoqué dans la façon, non pas de se tenir à carreau, mais de vous tenir au carreau. Ça me paraît extrêmement intéressant parce que, finalement, vous avez évoqué là une image, l'image de ce que vous voyez, une image visuelle de ce carrelage, de ce carreau qui n'était pas droit parmi les autres. Ça introduit ma première question: la place du visuel dans votre pensée. Il y a des textes de vous qui m'ont frappé par l'importance de la manière dont vous partez visuellement à la rencontre de quelque chose. Je pense notamment à deux textes, la préface à *L'Écorce et le noyau* de Nicolas Abraham et Maria Torok, où vous rendez visible le concept très compliqué de crypte chez Nicolas Abraham. Et puis ce texte sur le jeu du fort/da tel que Freud le raconte, je crois que c'est dans *Le Facteur de la vérité*, où là encore, en partant des mots que Freud emploie, vous montrez que la manière dont on voit en général le texte en le lisant n'est pas la seule manière dont on peut le voir. Ce texte-là m'avait beaucoup éclairé, comme une invitation à visualiser autrement le texte de Freud au moment où je le lisais. Mais à d'autres moments, quand je lis des textes de vous, je ne vois plus rien. Alors voilà, ma question était un peu de savoir quelle place vous donnez vous-même à la visualisation dans votre pensée. C'est quelque chose qui vous prend à un certain moment, que vous suivez un moment, dont vous vous méfiez, que vous repérez? Et encore une fois, puisque vous parliez de la façon dont vous vous arrêtez sur le carreau, je me sens autorisé à vous le demander. Ma deuxième question, à la suite, c'est que j'ai été frappé par le fait que, quand vous avez parlé de ce carreau, vous avez fait le geste de le remettre droit. Ce n'est pas rien... D'autant plus que vous travaillez sur la déconstruction. Alors pendant dix-neuf ans, si on peut dire, vous avez fait mentalement le geste de remettre

droit, donc ordonné, construit, quelque chose, et ensuite on sait combien vous avez travaillé sur la déconstruction. Mais il y a quand même ce prélude, ou ces prolégomènes ou cette préface, selon le mot qu'on choisit, où vous avez remis droit mentalement. Alors ma seconde question porte sur la place, non plus maintenant de l'image dans votre pensée, mais du geste: quelle place accordez-vous aux gestes et aux mouvements, à la kinésie, pour prendre un mot un peu spécialisé, non pas dans votre théorie mais dans l'organisation de votre pensée?

Jacques DERRIDA: Je vais, à la fois pour gagner du temps et me conduire encore de manière un peu indécente, comme je ne vais pas pouvoir vraiment répondre aussi bien que je le devrais, que je le voudrais, vous orienter vers d'autres textes de moi. Sur la question du voir et du ne pas voir, j'ai écrit ce que vous avez dit, mais j'ai aussi écrit un très long texte sur les aveugles, *Mémoires d'aveugle*. Ce qui me fascine, ce n'est pas seulement le voir, c'est le «ne pas voir». La cécité comme condition de la visibilité, et de la peinture et du dessin. La question de la vue m'a intéressé depuis toujours, dans la philosophie aussi, non seulement dans les arts visuels. Mais je ne suis pas pour le voir contre l'aveuglement, c'est plus compliqué. L'aveuglement est la condition du voir dans toute une tradition que j'essaie d'analyser entre autres lieux dans *Mémoires d'aveugle*. Alors maintenant, le carrelage et les carreaux. Là aussi, pardonnez-moi, je me suis expliqué mieux que je ne pourrais le faire maintenant dans le petit livre *Turner les mots* où j'en dis un peu plus. Une anecdote pour l'histoire de ce film: il se trouve que, à un moment donné, j'ai demandé à Safaa Fathy de filmer ça. Elle est allée seule en Algérie, je lui ai indiqué un certain nombre de lieux et je lui ai dit: «J'aimerais bien avoir une image de ce carrelage, auquel j'ai souvent beaucoup pensé.» D'ailleurs, je me rappelle qu'avant le film de Safaa Fathy il y avait eu un projet de film avec Nourit Aviv et un ami, Samuel Weber, américain, où il était question de faire un film, qui ne s'est jamais fait, au cours duquel je serais retourné en Algérie, avec ces deux amis, et au cours duquel, dans des «lieux de mémoire», comme dit l'autre, de mon enfance, j'aurais improvisé des considérations politiques sur l'Algérie. En prévision de cette expérience, que pour des raisons diverses nous n'avons jamais conduite à terme, j'avais improvisé devant un magnétophone, pour eux, une méditation sur ce carreau. Donc j'avais déjà ça en tête. Et j'ai dit à Safaa Fathy qu'il fallait aller filmer ce carreau. Puis, au moment du montage, Safaa Fathy me dit: «On a besoin de texte, ce serait bien si vous veniez dans le studio enregistrer quelque chose sur le carreau.» C'est la seule fois, je

crois, où je suis allé dans le studio. Donc je suis allé dans le studio, elle est là pour en témoigner, et j'ai improvisé pendant vingt minutes sur ce carreau. Ils n'en ont rien gardé. Voilà la cruauté de l'archivation! Ils ont détruit 99 % de ce qu'ils ont filmé! Donc tout ça est perdu. Mais, pour revenir à votre question, parmi les choses que je rappelle dans le petit texte que j'ai écrit sur le carreau dans le livre *Tourner les mots*, je dis exactement ce que vous voulez me faire dire, à savoir que j'ai passé mon temps à le remettre à l'endroit. Je cite même Hamlet dans la fameuse tirade où il dit: «Pourquoi suis-je né là?» Quand il parle du *time out of joint*, du temps disloqué, il dit: «Je suis né *to set it right*», c'est-à-dire pour remettre à l'endroit, pour réparer l'injustice faite à mon père. Dont l'idée de réparer quelque chose qui était tordu. Et dans le passage du livre, je dis que j'avais l'impression que quelque chose n'allait pas bien dans cette maison et je voulais le remettre à l'endroit, le remettre en place. Il y avait quelque chose de tordu. Mais ce n'est pas seulement une question de visibilité. C'est que chaque fois que je marchais, c'était dans mon corps que je sentais l'arête. Ce n'était pas seulement à voir le carreau ainsi mal fichu, mal placé, c'est que mon pas, pour revenir à la kinèse, était comme arrêté par ce carreau-là. «Ça ne marche pas, je ne marche pas bien, il faudrait... pas seulement avec les mains, mais avec les pieds, le remettre à l'endroit.» Donc c'est dans le geste, non seulement dans la parole, mais dans le geste du corps que je ressentais ce... comment appeler ça? cette dislocation, ce «désajointement», et que j'avais envie de le remettre en ordre. Alors la déconstruction, évidemment, on peut considérer que ça consiste justement à mettre les carreaux à l'envers, enfin à déranger un ordre. Mais ça consiste aussi à s'interroger sur ce qui ne va pas dans l'ordre, sur ce qui dans l'ordre est un désordre, ce que l'ordre cache comme désordre. La déconstruction, ça ne consiste pas seulement à remettre de l'ordre, mais ça s'intéresse au désordre. D'où l'intérêt que j'ai pris, l'intérêt douloureux, fasciné, etc., à ce carreau mal placé, et l'intérêt de style déconstructeur pour les choses qui sont mal agencées, là où elles sont solidifiées. Vous savez, mes parents ont acheté cette maison qu'ils ont fini de payer à la veille de l'indépendance et ils sont partis alors que mon père venait de finir de payer sa dernière traite. Je ne sais pas si ces carreaux étaient là avant qu'ils n'achètent cette maison en 1933, mais je suppose que ce ne sont pas mes parents qui ont fait ce carrelage, enfin peu importe. En tout cas, ce désordre... je cherche le mot... ce qui n'allait pas là était stabilisé pour toujours, et je suis sûr que c'est encore là. Moi je suis retourné dans cette maison en 1971, en 1984, le carreau était toujours là comme ça. Et je suppose que les successeurs qui habitent cette maison, que je connais d'ailleurs, ne vont pas le déplacer. Donc il y a un désordre qui a été stabilisé *for ever*. Eh bien, la déconstruction s'intéresse à ces choses qui ne marchent pas et qui sont scellées dans

l'ordre. Comme vous le savez, ce ne sont pas seulement des questions de politique, de droit, etc., ce sont des questions d'inconscient, des désordres qui sont scellés. Les carreaux, ce ne sont pas des pierres, ce n'est pas dans la nature. Ce sont des maçons à qui on a donné des carreaux géométriquement dessinés et qui un jour, dans ce qui fut une histoire, ont mal placé ce carreau. C'est une histoire. Donc la déconstruction s'intéresse à ce qui, historiquement, a institué un ordre dans lequel un désordre s'est scellé en quelque sorte et fixé. On m'a dit – hypothèse, je ne sais pas ce qu'il faut en penser, mais elle est intéressante – qu'en fait, chez certains artisans algériens, on fait exprès, c'est-à-dire que c'est une signature, il faut laisser un truc, un signe de quelque chose qui ne va pas pour garder la mémoire. Et il n'y aurait pas de mémoire sans ça. Si vraiment il n'y avait pas dans la mémoire un désordre, une cicatrice, cette cicatrice dont il est question dans le film, la marque d'une blessure, de quelque chose qui ne va pas, on ne se rappellerait pas. On sait très bien que la condition de la mémoire, c'est quelque chose qui ne va pas.

Marie-José MONDZAIN : Cette tradition venait de l'art des tisserands et du tapis où il fallait toujours produire un défaut dans les motifs géométriques. Ces carreaux par terre, je les connais bien, étaient des sortes de labyrinthes et d'entrelacs, où l'on voyait tout de suite une malfaçon, un nonajustement. C'était volontaire, par soumission au hadith qui dit que l'artisan ne doit pas faire un objet parfait et unifié jusqu'au bout parce qu'il y a un orgueil de totalisation dans l'œuvre qui porte atteinte non seulement à la transcendance, mais en fait qui porte atteinte à la vie. La vie de l'œuvre vient justement de ce qu'il y a ce défaut. Ça ne sert pas de signature, c'est le signe de la vie.

Jacques DERRIDA: Ça rejoint ce que je disais tout à l'heure : là où il y a totalisation et perfection, c'est la mort. Si vraiment j'arrive à un moi total sans fêlure, sans brisure ou sans désordre, sans «malplacement», c'est la mort.

Marie-José MONDZAIN: C'est la mort. Donc la déconstruction et la remise en place se jouent sans arrêt entre l'asphyxie et la respiration. À un moment, vous avez dit «image iconique ou

sonore», comme s'il y avait de l'image sonore et de l'image iconique, et qu'au fond l'objet du film donnait une image qui était iconique et sonore. Je voulais demander s'il n'y avait quand même pas une grande différence entre image iconique, c'est-à-dire le champ du visible, et l'image sonore qui concerne l'ordre de la voix... c'est votre voix. Est-ce que vous pouvez dire que vous ne vous reconnaissez pas dans la ligne sonore du film? Est-ce qu'il n'y a pas quelque chose de l'ordre d'une identification? Ce film est un fragment, il vous ressemble, il vous ressemble justement parce que vous, le théoricien du fragment, vous vous reconnaissez dans quelque chose qui vous ressemble comme n'étant pas vous puisque, ne vous ressemblant pas, il vous ressemble! Mais l'ordre de la voix est beaucoup plus difficile à démonter dans le registre de la non-identification. Comment dire: «Ce n'est pas moi qui parle.» Je vous ai entendu, je vous entends encore, c'est toujours vous...

Jacques DERRIDA : Pour vous, oui.

Marie-José MONDZAIN: Mais à qui ça s'adresse? Cette circulation fait que la voix sous-tend ou supporte quelque chose qui est peut-être proche de ce que vous essayiez tout à l'heure de situer comme un repère identificatoire, et qui est du côté de la voix. Quelque chose s'instaure qui est plus énigmatique dans l'ordre de l'identité, à savoir que vous répondez tout de même, vous êtes obligé de répondre de ce que vous dites dans ce film. Dans *La Voix et le Phénomène*, tout ça est très présent. Je vais ajouter quelque chose. Il y a un moment à la fin du film qui m'a troublée, dont on a parlé tout à l'heure aussi, c'est cette adresse et cette trahison, finalement, on rate sa destination, on trahit le destinataire. Et là, je revois évidemment toute cette façon qu'a le monde de se lézarder sous votre plume et dans votre voix, pour faire sens. Pourtant, j'entends aussi une autre voix, celle de Jean-Luc Godard. Godard a fait un petit film où il parle des images, qui s'appelle *Changer d'images*, et où il se fait filmer lui-même, y compris dans sa nudité. Il se fait même flageller... C'est un film de 9 mn 30. Il y a un moment très beau, très étrange. Il y a un moment où il dit: «L'image est quelque chose qui résiste au changement. On me demande si on peut changer d'images et montrer des images qui montreraient le changement. L'image résiste au changement. Ce qui change est entre les images. Et l'histoire des images, c'est l'histoire des textes.» On entend sa voix qui dit: «Tout texte est un envoi, une

adresse, tout texte est une lettre, une lettre à la bien-aimée. Quand Marx et Engels écrivent *Le Capital*, c'est un texte à la bien-aimée. Quand sainte Thérèse d'Avila écrit, c'est un texte à la bienaimée», etc. Il est dans une interrogation sur le caractère amoureux de l'écriture des textes et de l'engagement de l'image. Un peu plus loin, il se pose la question du bourreau et de la victime, la question politique: «Si je faisais un film qui raconte ce qui se passe vraiment entre un bourreau et une victime, je prendrais une lettre d'amour du bourreau à sa fiancée et une lettre d'amour de la victime à sa fiancée, et je ferais s'entrecroiser les lettres et tout d'un coup ça ferait un film, ça ferait des images.» Est-ce que l'envoi rate toujours son destinataire?

Jacques DERRIDA: Je n'ai pas dit ça.

Marie-José MONDZAIN : Il y a cette trahison, cette trahison dans l'adresse qui est un petit peu notre destin, malgré tout. Il y a là deux positions vraiment très différentes.

Jacques DERRIDA : Merci pour toutes ces réflexions d'abord, et les questions difficiles ensuite. Je commence par la fin. S'il y a une chose, parmi toutes les choses que Godard a faites et que je serais bien incapable de faire, il y a celle de se faire filmer, flagellé nu pendant dix minutes... Là, il y a une limite. J'ai beau vivre dangereusement, je ne le ferais jamais! Et pas seulement par pudeur, pas seulement parce que j'aurais honte (ce serait le cas), mais pas seulement pour cette raison, mais parce que j'aurais peur de la faute d'exhibition, de la complaisance exhibitionniste plutôt que l'impudeur qui consiste à se montrer. Donc là, vraiment, résistance absolue à cet égard-là. Quant à l'autre aspect du film de Godard et ce qui y est dit, moi je suis persuadé comme lui que *Le Capital* est une lettre d'amour. Évidemment, on est rares, on n'est pas très nombreux à penser ça. Je crois en effet, comme lui, que tout texte est d'une certaine manière une lettre d'amour, mais je n'ai pas dit pour autant que tout envoi manquait à sa destination. Chaque fois que j'ai pu m'expliquer un peu longuement à ce sujet, notamment dans une discussion de Lacan, le «Séminaire sur *La Lettre volée*», j'ai insisté très soigneusement sur la différence qu'il y avait entre «une lettre n'arrive pas à destination, manque sa destination», et «une lettre *peut* toujours *ne pas* arriver à destination, elle peut ne

pas arriver». Et il n'y aurait pas de lettre sans ce pouvoir ne pas arriver. Ce qui ne veut pas dire qu'elle n'arrive pas. Elle peut ne pas arriver, c'est ça, sa structure de lettre ou d'envoi. Et comme elle peut ne pas arriver, comme je laisse une lettre pouvoir ne pas arriver, il y a là une possible trahison. Pas nécessairement une trahison, un possible parjure et une possible trahison. Maintenant, que toute lettre soit une demande d'amour ou une déclaration d'amour, un envoi amoureux, trahison il y a parce que tel envoi amoureux, trahison possible il y a toujours, interminablement, comme possible interminable ; trahison il y a, parce que le ou la destinataire de cette lettre non seulement n'est pas absolument déterminable d'avance, et dès qu'il y a trace ça peut tomber dans les mains de n'importe qui, mais aussi parce que j'implique, quand j'écris, que cette lettre va constituer ou instituer le destinataire. Ne sera le ou la destinataire de mon geste d'amour, de mon offre ou de ma demande d'amour, ne sera le ou la destinataire de cet amour que celui ou celle qui recevra cette lettre, qui comprendra cette lettre, et qui donc n'existe pas encore, d'une certaine manière. J'écris non seulement parce que j'écris à quelqu'un que je connais ou que je suis supposé connaître, mais j'essaie d'instituer, par l'inscription d'une trace nouvelle, qui doit être un événement, le ou la destinataire, autrement dit l'autre. Ça peut être quelqu'un que je connais, mais ce quelqu'un que je connais ne sera le ou la destinataire de cette lettre qu'en la recevant, qu'en l'acceptant, qu'en la contresignant en quelque sorte. Donc ça veut dire que, au moment où je l'écris, l'autre n'existe pas, d'une certaine manière, pas encore. Et là, il y a de la trahison parce que c'est comme si je disais: voilà, je mets une condition à ce que ma demande d'amour, mon offre d'amour parvienne à l'autre, c'est que l'autre puisse recevoir, lire, déchiffrer, et donc contresigner cet envoi. Et ça, c'est une violence, ce qu'on ne peut pas ne pas ressentir comme une violence. Et c'est de cette violence que je demande pardon, c'est là qu'il y a une possible trahison toujours. Ayant dit cela, je reviens à la première question sur la voix et sur «reconnaître sa voix ou répondre de ce qu'on dit». Je suis d'accord avec vous: probablement, la voix est ce qu'il y a de plus identifiant ou identifiable pour les autres, que c'est dans la voix qu'on me reconnaît le mieux probablement, plus que dans l'image et dans ce que je dis. Mais pas pour moi, parce que, comme vous le savez sans doute, vous avez dû en faire l'expérience, comme moi et comme tout le monde, s'il y a une chose qu'on ne peut pas se réapproprier, encore moins que l'image, c'est sa voix. Quelque chose qu'on ne reconnaît pas, qu'on ne se réapproprie pas, c'est sa voix. Alors je suis persuadé qu'on me reconnaît mieux à ma voix qu'à d'autres signes ou d'autres traits, notamment visuels, gestuels ou kinésiques, mais moi, ma voix, je ne la reconnais pas. En tout cas, c'est le moins réappropriable de tout. La violence de l'expropriation relève plus de la voix que du reste. Et pas

seulement dans le film. Encore que dans ce film ma voix ne m'ait pas été insupportable. Mais ma voix m'est souvent non reconnaissable et insupportable quand, à la différence du film d'ailleurs, j'entends des enregistrements où je parle en situation magistrale, en situation d'enseignement, où je parle avec autorité. Non seulement je ne reconnais pas ma voix, mais je suis horrifié par l'accent pied-noir, par l'autorité, etc. Dans ce film, c'est adouci, heureusement. Néanmoins, je ne peux pas dire que je me reconnais dans ma voix. Maintenant, une chose est de se reconnaître ou de ne pas se reconnaître dans sa voix, et je dis qu'on ne se reconnaît pas dans sa voix, une autre chose est de répondre de ce qu'on dit. Je peux, sans me reconnaître dans ma voix, répondre de ce que je dis, c'est-à-dire, en somme, me sentir non seulement responsable des improvisations, mais capable virtuellement d'expliquer, de justifier ce que je dis. Mais là, répondre du contenu de ce qu'on dit, ce n'est pas la même chose que reconnaître sa voix. Donc là, pour tout ce que j'ai dit, je pourrais, si on m'en donnait le temps, en répondre, dire: voilà ce que j'ai voulu dire. Je pourrais expliquer davantage, justifier davantage. Je n'ai rien dit dans ce film dont je pourrais dire que je n'en répons pas, que je désapprouve, que je renie, pas du tout. Mais ça, c'est le contenu, le contenu philosophique discursif, ce n'est pas la voix. La voix, c'est en effet ce qu'il y a de plus intime, de plus privé, c'est pour ça que probablement l'effraction la plus pénétrante dans l'intimité passe par la voix plus que par ce que je dis ou par l'image, bien sûr. Mais cette intimité, l'autre y accède mais pas moi. Je ne me reconnais pas là-dedans.

François SOULAGES : On me fait signe pour dire que le temps est passé. D'abord, merci beaucoup. Deuxièmement, il y a encore mille autres choses, mille autres questions, donc j'espère à bientôt. On va se retrouver autour d'un verre et manger quelque chose. Merci beaucoup d'avoir clôturé cette année.

Jacques DERRIDA : Merci de votre secourable et généreuse patience.