

# Jacques Derrida

14	Emmanuel Levinas <i>Levinas, 22 octobre 1905 - 25 avril 1995</i> <i>Textes choisis</i> <i>Levinas, 22 octobre 1905 - 25 avril 1995</i>	de l'Université de Lille III Éditions Cerf
21	Jacques Derrida <i>Levinas, 22 octobre 1905 - 25 avril 1995</i> <i>Textes choisis</i>	de l'Université de Lille III Éditions Cerf
35	<i>« Surmoi pas de journalisme »</i>	
<b>TÉMOIGNAGES</b>		
51	Valerio Adami <i>Jacques Derrida, « portrait allégorique »</i>	PSL
53	Jean-Luc Nancy <i>Le 5 d.</i>	MONS
56	Hélène Clément <i>Levinas et l'écriture</i>	
62	Abdelkader Benhabib <i>Levinas et l'écriture</i>	
66	Jack (John D.) Caputo <i>Levinas et l'écriture</i>	
71	Claudio Bonaguidi <i>Levinas et l'écriture</i>	
73	Marcus Antonia Sauer <i>Levinas et l'écriture</i>	

Ce Cahier a été dirigé par

Marie-Louise Mallet et Ginette Michaud

Jacques Derrida

Ouvrage publié et traduit avec le soutien  
du Centre National du Livre  
des Éditions Galilée  
et  
et de l'Université de Californie (Irvine)  
où Jacques Derrida enseigne la philosophie et les *Humanities*

B  
2430  
D484  
J29  
2004

Tous droits de traduction, de reproduction  
et d'adaptation réservés pour tous pays.

© Éditions de l'Herne, 2004  
22, rue Mazarine 75006 Paris

N° ISBN : 2-851-97-098-4

Ce Cahier a été dirigé par

Michel Lacroix, Michel et Ginette Michaud

# Un(e) spectre nommé(e) avenir

Safaa Fathy

Quelque chose est pourri dans le royaume de Danemark.  
Shakespeare

*Something is rotten in this age of hope.*  
Heiner Müller

Au fil de ces pages, je tenterai de suivre les traces d'une « lignée » en forme circulaire. Elle commence par Derrida et elle revient à lui, puisque le schème du fantôme (sous ce nom ou sous un autre) s'annonce déjà dans ses écrits dès l'« Introduction » à *L'Origine de la géométrie*<sup>1</sup>. La « lignée » que je suis ici est pour ainsi dire a-chronologique et anachronique. Point de départ : *Spectres de Marx* et *Feu la cendre*, ou encore la « Lecture » qui suit *Droit de regards*, via Benjamin et Shakespeare afin d'arriver à *Hamlet-machine* de Heiner Müller. En guise de marche arrière, et tout en cherchant la femme (comme il se doit pour tout crime), je reviendrai enfin au livre qui ouvre les pages de cette lecture, après avoir posé quelques questions. Les spectres ont-ils un sexe ? Connaissent-ils la différence sexuelle ? Peuvent-ils être des travestis ou alors des androgynes ? Le spectre du communisme qui hante l'Europe, est-il au féminin ou au masculin ? Puisque la vieille Europe est *Une* et le communisme est *Un*, pourrait-il y avoir un mariage entre les deux dans une dramaturgie qui fait jouer et danser les spectres sur la scène de théâtre de l'Europe ? Quel est l'apparaître d'un corps qui se joue dans l'espace de son absence ? Est-ce plutôt un corps avant le corps ou un corps qui se détache de lui comme une enveloppe invisible ? De quel corps parle-t-on ? Est-ce un corps politique (État), ou un corps géographique (Europe) devenu politique de nos jours ? Est-ce un corps propre ou fictif, ou enfin un corps allégorique ? Une image ? Serait-il question de corps de femme, d'homme, de corps inerte, voire de cadavre ? Ou alors, est-il question d'une hallucination du corps en forme de spectre ? S'agit-il enfin d'un corps glorieux, ou machinal, ou d'une virtualité machinique ou technique qui subsiste après la disparition du corps ou sa matière ?

Ou peut-être faut-il faire signe, comme le spectre/*ghost beckons*<sup>2</sup>, aux restes d'un corps, par exemple : crânes, cendres chaudes ou froides. Car il est possible qu'il s'agisse là de certaines figures du corps au féminin réduit à la cendre. Sur la scène de l'Europe, le protagoniste chez Müller prend corps dans le corps de la femme morte, brûlée, pendue ou saignée à blanc. Sur cette scène de *Hamlet-machine*, il y a là proprement cendre face à l'antagoniste nommée « cendre refroidie » de l'argent phallique et logocentrique (SM, 82).

## SHAKESPEARE EN EUROPE ET LE SPECTRE DE L'HISTOIRE

« Shakespeare qui genuit Marx qui genuit Valéry (et quelques autres) » (SM, 23). Le *Manifeste communiste* s'ouvre sur le personnage d'un spectre qui hante l'Europe *geht um* et non *l'es spuckt* de Freud. Celui-ci est probablement comme le Monarque assassiné de Danemark qui sillonne l'Europe,

la surveillance et la hante. À partir de lui d'autres spectres de nuits politiques ont vu le jour. Il y a ainsi des spectres de jour comme de nuit. Voilà peut-être une généalogie fictive : c'est le Roi/Chose spectre de Danemark qui *genuit* le spectre du communisme, qui *genuit* le spectre de « il y là cendre », etc. Peut-être. Derrida lui-même fait signe vers la scène vide entre une génération et une autre. « *Da*, puis *fort*, *exit* Marx » (SM, 23). Comme *exit Ghost*. Entre-temps il y a eu et il y a là tragédie, celle de l'Europe qui *genuit* à son tour la tragédie monde. Derrida dénombre dix genres de spectres chez Marx (SM, 227-234). Ils appartiennent au domaine de l'esprit ou de l'être, mais comme les anges, ils sont asexués. Face aux dix spectres de Marx il y a les dix plaies qui dessinent sur fond noir l'avenir du monde. Dix plaies qui hantent le monde et non seulement l'Europe. Dix plaies suintant d'un corps aussi asexué. Des plaies d'apocalypse et non de rédemption. Je reviens à ma lecture.

Si je reprends *Hamlet-machine* depuis cette visière, ou ce cap, il s'agirait alors, comme vous voyez, de la mise en scène d'un drame dont les lieux sont soit fictifs, soit historiques, voire mythiques, et dont les personnages sont des allégories dansant d'un sexe à un autre. D'après *Spectres de Marx*, et dans l'espace de ce rapport à soi qui se produit dans ce lieu métonymique qui s'appelle l'Europe, l'expérience vivante et politique du spectre fut portée par un certain Hamlet. Et Hamlet aurait été la figure et le temps d'un futur antérieur pour tous. « [...] voici le nom d'un crâne à venir entre les mains de Hamlet » (SM, 23). Il aura pour nom Marx. Lorsque spectre il y a, il y a un état pourri et le temps sort alors de ses gonds. Mais chez Heiner Müller, lorsque spectre il y a, il y a aussi littérature et possibilité inépuisable de retour. La dernière fois, ou la fin d'un certain récit européen. La fin de l'histoire, de son secret, à Elsinore, où le serpent qui a piqué le Roi/Chose a d'ailleurs piqué l'oreille de tout le Danemark (H, 804), et peut-être même l'oreille de toute l'Europe. La fin d'un royaume métonymise ainsi la fin d'un certain récit européen. Cette mise en scène de la fin ne serait-elle pas une « hantologie » de l'événement à venir, se demande Derrida quand il dit « répétition et première fois, voilà peut-être la question de l'événement comme question du fantôme » (SM, 31). La première fois prend toujours la figure de la dernière. Et début et fin fusionnent ainsi dans la figure de l'événement comme spectre.

Sur la scène de l'Europe, un spectre, dit Derrida, d'après Shakespeare, est toujours un revenant car il commence par revenir dans l'espacement d'une répétition ontologique de l'être, sans lequel il ne peut y avoir de revenants ni de spectres. Et sans l'être il ne peut y avoir l'androgynie de ce non-être, le spectre. Les revenants reviennent sous divers noms, formes, sons et significations. Ils jouent, et le jeu spectral est redoutable puisque sa nature investie par le langage devient la proie d'un sentiment infini<sup>3</sup>. Benjamin aussi donne l'exemple de *Hamlet* de Shakespeare : Polonius aurait été saisi par la folie à cause de ses réflexions (O, 261).

Qui *genuit* qui ? Müller dit : « Ce que je cherche : la trace sanglante des *ancêtres oubliés*... Je suis l'ange de la patrie mon amour est aux morts<sup>4</sup>. » Le dialogue a lieu entre les textes, dans la répétition donc. C'est elle, cette même répétition qui accomplit la loi tragique du *Trauerspiel*, dont *Hamlet-machine* est issu<sup>5</sup>. La loi de cette itérabilité idéalisante (SM, 160) est ainsi spectrale. Un héritage qui traverse les âges et les lieux et dont « L'universalité de son temps est spectrale, non mythique » (O, 258).

Non seulement Shakespeare et ses spectres remplissent le théâtre de Müller, mais ils sont la source même de ce qui donne sens au non-sens qu'était le rideau de fer.

Si je ne croyais pas à l'invisible, à un rapport causal du pur psychique, de ce qui est indivulgable, englouti avec le monde physique des coups à donner ou à recevoir, de la lutte et du combat, si je ne savais pas que ce que nous avons souffert en secret [...]. Était écrit quelque part et devait, refaçonné sous une forme quelconque, apparaître dans le monde visible comme combat et comme vengeance [c'est-à-dire comme l'événement d'une certaine rédemption ; je traduis] je ne tiendrais plus la vie pour digne d'être vécue et il me faudrait désespérer de l'Allemagne [...] maintenant l'enfant est dans la fontaine ; on s'en est accommodé ; il ne crie plus ; il ne fait plus de bêtises ; il est en lieu sûr là où il est, économie, Horatio, économie [...]<sup>6</sup>.

Économie, économie, *thrift*, Horatio, dit Hamlet lorsque la viande du repas funéraire du roi mort est servie froide au festin de noces de sa veuve. Économie, voilà encore un maître mot, l'économie qui *genuit* des morts. Hamlet est une figure d'emprunt qui porte toujours l'héritage des esprits du passé, et l'esprit à venir. Sur le théâtre de cette Europe de la hantise et de la tragédie, des spectres et des revenants, Hamlet de la machine à produire des Hamlet (devenu *tekhné* donc) dit :

Je souffle. LAVE-TOI LE MEURTRE DU VISAGE MON PRINCE / FAIS LES DOUX YEUX AU NOUVEAU DANEMARK [...] à présent je te prends, ma mère, dans le sillage invisible, le sien, de mon père. [...] À présent va à tes noces, putain, large sous le soleil danois, qui brille sur ce qui est vivant et ce qui est mort<sup>7</sup>.

## DIALOGUER AVEC LES MORTS ET GREFFES DES SPECTRES

« Au fond, le dernier à qui un spectre peut apparaître, adresser la parole ou prêter attention, c'est en tant que tel, un spectateur » (*SM*, 33). Nous sommes donc au théâtre face aux spectres en tout genre, mais ils ne nous adressent pas la parole, ils ne nous parlent pas. « *Speak* ». Parle. Or il se peut que cette affaire ne soit pas une affaire de parole mais plutôt d'écriture. Du reste, la pièce est écrite, n'est-ce pas ? Jouée par la suite, et même si le spectre du *King/Thing* parle avec le fils, la parole reste néanmoins un dialogue écrit, celui qui nous arrive par-delà la parole du Roi/Chose. Il crie vengeance, certes, contre les hommes, mais ce Roi/Chose exempte les femmes. D'ailleurs, aucune femme ne meurt assassinée dans *Hamlet*. Et lorsque Hamlet est sur le point d'assassiner sa mère, le spectre Chose/Roi lui réapparaît, lui interdit l'acte et l'enjoint de lui parler au lieu de la tuer : « *Speak to her, Hamlet* » (*H*, 818). De lui parler donc. Une vengeance au nom de laquelle il faut épargner la mère, au nom de la mémoire contre l'oubli. Ou de l'amour contre la mort. Au nom du Roi mort pour la vivante Reine. Une vengeance dont le socle est un serment, où le spectre du père est en bas, en dessous ou sous quelque chose, sous terre selon la traduction de Yves Bonnefoy, « *Ghost [beneath] swear* » (*H*, 805). Ou alors il fallait entendre par « *Speak to her* », que les mots sont un poison mortel qui pénétrera l'oreille de la Reine pour la faire mourir.

La morale de l'histoire, c'est qu'il faut parler, parler avec les spectres. Müller lui-même le dit :

L'aspect principal quand on écrit depuis si longtemps, c'est un dialogue avec les morts plus qu'avec les vivants, et ce dialogue dure jusqu'à ce que l'on soit mort. Le drame était à l'origine – en tout cas la tragédie – conjuration des morts, et cela a encore un sens [...]. Il se peut que quelque part, en quelque temps, quelque chose qui est en train de disparaître revienne à la surface, mais certainement après ma mort, et cela concerne la différence entre le temps du sujet et le temps de l'histoire. (*FI*, 174)

Il s'agit de rien de moins qu'une conjuration. Non d'un spectre mais du spectre de la mort elle-même dans son temps historique.

Parler sans fin éloigne la mort, le langage devient conjuration du revolver braqué sur celui qui parle [...] le corps-à-corps avec le mal doit être maintenu jusqu'à l'apparition du Messie [...]. La libération des morts ne nous mettra pas à l'abri de cette autre mort qui est la résurrection des vivants. L'ange de la révolution n'habite les cimetières que tant qu'il n'a pas pris son envol. (*EC*, 25)

Parler sans fin. Il faut parler. Ou alors écrire pour une « autre Dora<sup>8</sup> », autre que celle de Benjamin, dit Derrida dans *Lignées*. Quand plus d'un ou d'une porte le même nom cela déjoue la mort, et ce qui s'abat sur les têtes ou les capes, ce n'est plus le poids lourd de cercueils mais la légèreté si lourde de papiers, disons de l'archive : « des coffres de papiers, si légers, aériens, des tours de rhétorique, des traits d'esprit, des tournures de langage » (*L*, 952). De la femme en archive en attente. Car l'une des figures de l'attente est un tas de papiers : archive.

Après que Müller eut traduit *Hamlet* en allemand, les deux cents pages du manuscrit initial de son *Hamlet-machine* se sont fusionnées en huit pages. Horatio, le tiers exclu dans *Hamlet*, le « *scholar* » l'ami fidèle, devient le contre-exemple de son personnage shakespearien dans *Hamlet-machine*, où il est tué par Hamlet. Il doit alors apparaître dans un cimetière sous forme d'ange (de l'histoire) et dialoguer avec Hamlet. Mais l'Histoire réelle a fait défaut, dit Müller, pour qu'un tel dialogue puisse avoir lieu et c'est ainsi que le dialogue se scinde en deux monologues séparés de Hamlet et d'Ophélie<sup>9</sup>.

Ce que dit Derrida à propos du cinéma, vaut aussi pour le théâtre, les différentes temporalités des spectres, ces « greffes » de spectralités, ou cette mémoire spectrale littéraire ou historique, personnelle ou collective, revient et revient toujours dans ce que l'on appelle l'héritage. « Il [le cinéma] inscrit des traces de fantômes sur une trame générale [...] »<sup>10</sup>. Ce que Benjamin aurait aussi appelé des allégories. « Les spectres, comme les allégories profondément significatives, sont des manifestations issues du domaine de la tristesse ; c'est l'homme en proie à la tristesse, remuant des pensées sur les signes et sur l'avenir, qui les attire » (O, 209-210). Des spectres allégoriques issus forcément du domaine de la tristesse et de la perte et qui nous nourrissent par de belles-lettres et d'arts. Ils sont nos mères, mais « on devrait coudre les femmes, un monde sans mère » (HM, 70).

Et si *Hamlet-machine* met en marche des spectres qui dansent dans un jeu sur le rythme, c'est parce qu'il y a eu une opération de type derridien, par greffes de citations, insertions. Cette puissance spectrale émane d'un certain commerce avec le théâtre pour le théâtre et sur le théâtre et encore sous la scène (*beneath*), là où il fallait jurer de n'avoir rien vu, ou su ou entendu. « Commerce et théâtre de fossoyeurs. » Adieu, dit le Spectre du père à Hamlet, ne m'oublie pas. « Remember me. » C'est qu'il y a reproduction de spectres au nom de la vie contre l'oubli. Ou au nom de la mémoire de l'oubli. L'appropriation et la réappropriation des morts par la littérature, par la langue, est un dialogue muet avec les morts, mais jamais interrompu. Oui, il y a mémoire, mais elle ne coïncide pas avec l'oubli. « L'anachronie pratique et promet l'oubli », dit Derrida (SM, 182). Et aussi : « L'oubli finira par y trouver son intérêt. Il travaille au corps (deuil, sépulture, legs). Allée, elle est allée dans un cimetière – acheminée. À chaque trait, à chaque pas, elle, l'allée, s'en est allée » (L, 909). L'oubli secrète aussi la cendre refroidie, non métallique cette fois, la cendre autrefois chaude d'une femme fantôme désormais refroidie.

Lorsque Derrida évoque la cendre, la différence sexuelle pointe alors son nez. La cendre refroidie avait dans sa lignée une cendre chaude endeuillée ou inscrite dans le rien de l'« il y a là cendre ». « Cette phrase [...]. Pendant près de dix ans, allées et venues de ce spectre, visites inopinées du revenant. La chose parlait toute seule. Je devais m'expliquer avec elle, lui répondre [...] »<sup>11</sup>. Voilà donc encore une phrase qui parle, et qui doit toujours parler, ou répondre par responsabilité, par écrit (cachet de lettre faisant foi) et par voix, pour garder sa crypte. Crypte et deuil, anasémie et angle. D'ailleurs, « angle » est le maître mot de *Lignées* « un angle après l'autre » (L, 948). Voilà qu'un texte hante l'autre et dialogue avec lui. L'angle est un revenant de « Fors », où angle fait crypte et crypte enferme et fusionne deuil et jouissance dans l'instant de la perte. N'oublions pas que le Roi/Chose est mort à cause d'un royaume et à cause d'une femme, à cause d'un sexe féminin et d'un lit nuptial.

Voici un autre fantôme qui nous parle sans arrêt, « Le corps glorieux est à la fois celui qui part et celui qui parle »<sup>12</sup>, ce corps christique, revenant, fantomal, idéalisé, dictant la loi est levé et détaché du corps charnel. L'autre est la mort de l'un... l'esprit ne meurt pas. Il rôde et doit regagner le purgatoire après avoir parlé et avant le chant du coq.

## L'EUROPE DE LA FEMME, UNE ALLÉGORIE EN NOIR ET BLANC.

### UNE MACHINE QUI PRODUIT L'AVENIR

Un ange, le visage sur la nuque, Horatio<sup>13</sup>.

Heiner Müller

Dans une note en bas de page, Derrida, citant Samuel Weber, souscrit au caractère « féminin de la chimère-marchandise », mais la question fondamentale demeure : « Mais comment stabiliser le sexe d'un fétiche ? » (SM, 265). Or pour lui un fétiche pourrait être un corps donné ou prêté, emprunté en somme, un corps intangible néanmoins, un corps de chair qui reste un corps a-physique (SM, 203). Les deux donc à la fois, un corps spectral mais de chair. Plus précisément, « une chair » (SM, 203). Comment partir de la chimère, fétiche, pour arriver à la femme ? Puisqu'il me semble que le corps fantomal procède d'un corps d'homme, dans la philosophie politique en tout cas. Mais quand on

tourne la page vers la littérature et les belles-lettres, le corps fantomal devient le tragique féminin en noir et blanc. Corps propre, non ensanglanté. Dans le sillage des belles-lettres Derrida poursuit à l'envers dans un autre texte antérieur à *Spectres* : « N'oublions jamais en effet que cette genèse de la différence sexuelle se développe comme une généalogie de l'ombre et de la lumière. Noir et blanc, développement photographique de part en part. J'entends toujours le mot de développement selon ce code<sup>14</sup> », et il ajoute plus tard ce que nous savons depuis lui, que phénomène, fantôme, fantôme ou photographie sont issus de la lumière de ce qui n'a lieu qu'une fois mais qui est virtuellement reproductible à l'infini.

Les anges n'ont pas de sexe. Mais les fantômes au féminin qui ne sont pas des anges rôdent et font les cent pas, et le vagin castrateur d'une femme, selon notre cher Freud, est une méduse. Nous sommes, ne l'oublions pas, toujours dans le sillage de la littérature. Sur scène. *Fort / exit Spectres de Marx / da / Feu la cendre*, « Lignées », ou encore « Lecture » de *Droit de regards*. Ainsi, dans « Lignées » : « Encore le clair de lune, le viol de sépulture : comme si une fille, une fille folle [...], comme si le fantôme de cette jeune folle continuait à faire des siennes, à s'exhiber la nuit dans le vieux cimetière je la vois danser, légère [...] fleur aquatique, méduse aérienne, anémone de mer » (L, 961). Méduse fait une autre apparition dans « Lignées » pour aller à la rencontre de ladite méduse (L, 962).

Chez un autre homme de lettres, il y a aussi des spectres de femmes. On n'aurait pas oublié que derrière les spectres du communisme se cache le spectre de Rosa Luxembourg, ou même celui d'Ulrike Meinhof. Dans les *Manuscrits de Hamlet-machine*, Jean Jourdeuil souligne que la série de femmes revenantes citées après que Ophélie a été recrachée par la rivière (« Je suis Ophélie. Que la rivière n'a pas gardée ») sont des femmes réelles en revenance et non des chimères. Elles ont eu des noms qui leur ont survécu : Ulrike Meinhof, Inge Müller, Rosa Luxembourg. Leur apparition au théâtre, la voici : « La femme à la corde, la femme aux veines ouvertes, la femme à l'overdose SUR LES LÈVRES DE LA NEIGE, la femme à la tête dans la cuisinière à gaz. Hier j'ai cessé de me tuer » (HM, 72-73). La femme allégorique est un croisement (androgynie) entre le devenir spectre et l'archétype révolutionnaire originaire, qui prend toujours ou porte toujours le visage d'une femme chez Müller. La révolte est surtout celle de la femme amoureuse, car la femme révolutionnaire amoureuse déchire de ses mains sanglantes les photographies des hommes qu'elle a aimés, elle jette ses vêtements au feu, ou alors elle rejette la semence qu'elle a reçue (HM, 73-80).

Ces femmes parlent donc, mais après leur mort, elles parlent uniquement parce qu'elles sont devenues spectres. Ophélie apparaît d'abord dans une scène intitulée « L'Europe de la femme ». Après avoir été rejetée par la rivière, son cœur est désormais une horloge. Cette horloge de temps compté et de cycle casanier (puisqu'elle est dans la maison) est l'emblème de sa captivité. Ophélie elle-même est l'emblème de toutes les femmes et, en sa qualité de victime et de revenante, elle peut être innocente. Elle va d'abord plaider, se lamenter sur les femmes suicidées, ensuite se révolter contre le foyer réglé dont la rythmique phallique habite son cœur. Elle déterre ainsi l'horloge qui fut son cœur, pour aller dans la rue, vêtue de son sang. Dans la scène suivante, elle donne son cœur/horloge à manger à Hamlet, qui, dans son dédoublement infini, veut à cet instant devenir femme, autrement dit devenir un spectre à venir ou en devenir et non simplement un revenant du passé. Un événement qui viendrait de ce qui n'est pas encore là. Devenir femme, ou être femme : cette possibilité du féminin représente dans la dramaturgie de Müller le seul salut possible.

## DIALOGUES AVEC BENJAMIN

Müller dit et écrit à son tour en dialoguant avec Benjamin. Car Müller dialogue en permanence avec Benjamin. Ainsi quand Benjamin dit que la femme est « l'instance rédemtrice sécularisée » (O, 82) le Hamlet de *Hamlet-machine* répond : « Je veux être une femme » (HM, 74). Dans le désespoir absolu du *Trauerspiel*, elle, la femme, fait aussi surface dans la dramaturgie de Müller, non seulement en brisant la mécanique du temps, mais aussi en faisant figure d'une nouvelle prophétesse sécularisée dans le personnage d'Électre. Pour Benjamin, l'allégorie, en tant que concept personnifié, prend son caractère allégorique parce que séparée de sa réalisation historique. Ainsi, et là nous revenons encore aux mythes, le voisinage entre le mythique et l'allégorique nous éloigne de l'histoire. « La perspective du mythe se développant dans l'allégorie... » (O, 179). Et la phrase agit *a posteriori* et *a priori* sur trois têtes qui nous hantent et qui, comme par enchantement et d'un coup, saignent comme des femmes :

« Du sang sortant du réfrigérateur. Trois femmes nues : Marx Lénine Mao. Disent en même temps, chacun dans sa langue, ce texte IL FAUT BOULEVERSER TOUS LES RAPPORTS ! » (HM, 79).

Retour chez Derrida qui, dans « Lignées », dialogue aussi avec Benjamin et autour de la femme. Sa réponse fait effraction. Par mots dire. Par le dire écrit. Il parle. « Effraction : l'effraction serait la vision même [...] le viol d'une sépulture sur un fond de nuit noir. À minuit, le drap blanc d'un fantôme qui alors se dresse hors de la tombe comme un sexe immense et me donne en silence, donne à mes hallucinations tous les mots, les mots comme des lois » (L, 924). Un fantôme dicte les mots et les lois.

Il y a aussi les travestis chez Müller. Horatio, ce tiers exclu, est un ange, et en tant que tel il dit « Tu aimeras ce que tu as tué » (M, 33). Ce spectre de l'ami assassiné par Hamlet devient Horatio/Polonius, tout comme Gertrude/Ophélie, ou Claudius/Père de Hamlet. Le dédoublement des personnages incorpore et fusionne les spectres et fait Écho à l'allégorique en eux. L'allégorie, dit Benjamin « a sa demeure la plus durable à l'endroit où l'éphémère et l'Éternel se touchent au plus près » (O, 242), à savoir là où l'événement et l'Histoire remplie et messianique se livrent à la dialectique. Autre conséquence de l'allégorique puisque le fragment est une unité vivante quasi monstrueuse, et puisque le texte lui-même est une hypothèse en attente d'histoire et de représentation, le texte reste ouvert sur le monde ruminant sa propre culpabilité. « C'est la culpabilité qui interdit au signifiant allégorique de trouver en lui-même l'accomplissement de sa signification » (O, 242). Il s'agit ainsi de rien de moins que de l'avenir.

Dans « Lecture » de *Droit de regards*, il est aussi question du tiers exclu (LE, XX), il est ici la raison même du désir. Quand il y a deux, il y a un troisième, ce tiers exclu, à qui je donnerais le nom d'Horatio puisqu'il est, comme Hamlet, un archétype anachronique du témoin qui échappe au massacre, et qui est régi par la loi de la *philia*. Celle qui hiérarchise la survivance dans le face à face et détermine quelle serait la face qui devrait voir la face qui s'efface de la face du monde sensible de l'autre ; et qui lui doit la dette de porter son deuil ; et qui aura pour legs la garde de son nom. Cela est souvent l'affaire des femmes. Horatio est peut-être alors une femme, portant son visage sur la nuque. Ce quelqu'un qui est déjà un autre, hétérogène à lui, porte l'image de son visage. Et les yeux qui regardent derrière implorent ce qui vient. « L'avenir est sa mémoire » (SM, 68).

« Les spectres, comme les allégories profondément significatives, sont des manifestations issues du domaine de la tristesse ; c'est l'homme en proie à la tristesse, remuant des pensées sur les signes et sur l'avenir, qui les attire » (O, 209-210). Je cite à nouveau ce passage en soulignant le mot « avenir ». L'avenir revient d'avance du passé, dernière répétition et première fois. L'événement, répétition et première fois/dernière fois relève d'une analogie. Il est analogique à la question fantomale (SM, 31). Y a-t-il au fait *une question* de fantôme ?

Or si question il y a, elle est la question du non-savoir à venir (SM, 68) ou peut-être de ce qu'on va devenir.

## LES FEMMES, LA CENDRE

Mais les femmes à venir protègent et sauvent, dit Müller en chœur avec Dostoïevski. « La seule alternative qu'il [Dostoïevski] ait trouvé était la grâce. La femme, la prostituée, assure le salut de Raskolnikov. » Seul l'amour sauve. Puis il donne un exemple qui n'est pas un exemple parmi d'autres, il donne l'exemple de l'expérience des camps. « Parmi les expériences faites dans les camps de concentration, certaines consistaient à refroidir le corps de détenus. Ensuite on plaçait une femme sous eux et le sexe leur sauvait la vie » (FI, 203). Quand les trois femmes nues, Marx Lénine Mao, disent en une seule voix et chacune dans sa langue qu'il faut bouleverser tous les rapports, c'est de cela qu'il s'agit, du passé dont il faut façonner un avenir, d'un passé sanglant qui deviendrait immaculé comme une vierge qui aurait connu déjà tous les arts de l'amour. Elle serait un spectre nommé avenir.

Le feu pour femme est un élément anthropologique et ordalique. Pour Benjamin, « L'ordalie est transgressée par le logos vers la liberté. Voilà la parenté la plus profonde entre le procès juridique et la tragédie à Athènes. La parole du héros quand elle brise, solitaire, la cuirasse rigide de soi, devient un cri de révolte. La tragédie entre dans cette image du procès ; elle aussi renferme un processus d'expiation » (O, 123). À quoi Derrida répond en faisant référence à cette citation de Benjamin : « Ce nom, Ordalie, ressemble à un nom de femme<sup>15</sup>. » Femme en épreuve qui traverse l'*Ordeal* soumise à l'*Urteil*.



Dans toutes les langues. L'ordalie, comme la tragédie, est destinée à expier. Une femme est destinée à expier.

Ce feu, cette main au feu ordalique, traverse toute une littérature en commençant par Virginia Woolf et en passant par Celan (*dein aschenes Haar Sulamith*), Müller et Derrida. Dans *Feu la cendre* Derrida lie le lieu de *là* à la femme consumée en cendre : « la ressemblance esquissée par cet homophone *là* faisait trembler d'une femme le fantôme au fond du mot, dans la fumée, le nom propre au fond du nom commun. La cendre n'est pas ici mais il y a *là* Cendre » (F, 17). Quant à Müller, il y a mise à feu, il brûle et fait table rase du lieu. Afin que l'à venir advienne, il faut commencer par mettre le feu : « Je mets le feu à ma prison [...]. Je vais dans la rue, vêtue de mon sang », ce à quoi Derrida répond ou correspond : « il n'y a cendre que selon l'âtre, le foyer, quelque feu ou lieu. La cendre comme maison de l'âtre... » (F, 25). Mais la cendre ontologise l'âtre et ne l'efface pas. En effet, il y a *là* deuil qui ontologise les restes (SM, 30). C'est qu'il n'y a pas de table rase chez Derrida, il y a toujours des restes qui restent à être ranimés ou alors à être enterrés chauds. « La phrase se pare de toutes ses morts » (F, 39). Mais non, c'est la phrase qui est morte et non sa crypte.

Le dernier mot reste celui de la lumière qui, dans son cycle quasi infini, vient et revient, tourne et retourne, toujours malgré la prochaine nuit, et les fantômes sont des êtres chers issus, certes, de la tristesse, mais aussi de l'écriture. Quand les femmes se mettront à écrire, il y aura des fantômes, je vous jure (*[beneath] swear*) qui rôderont en plein jour. « Fantômes et phantasmes, toujours l'écriture du paraître, de l'apparition et de l'apparence, la brillance du *phainesthai* et de la lumière. Genèse inverse : que la lumière fût ! » (LE, XVI)

#### NOTES

1. Jacques Derrida fait référence à ces écrits dans *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, « La philosophie en effet », 1993, p. 154. Désormais abrégé en SM.
2. William Shakespeare, *Hamlet*, Acte III, scène IV, London, The Illustrated Stratford Shakespeare, Chancellor Press, 1993, p. 804. Désormais abrégé en H.
3. Walter Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, trad. de Sibylle Muller, Paris, Flammarion, 1985, p. 261. Désormais abrégé en O.
4. Heiner Müller, *Erreurs choisies*, Paris, L'Arche, 1988, pp. 23-24. Désormais abrégé en EC.
5. Je cite *Hamlet-machine* en allemand : « *Auftritt Horatio. [...] DU KOMMST ZU SPÄT MEIN FREUND FÜR DEINE GAGE/KEIN PLATZ FÜR DICH IN MEINEM TRAUERSPIEL* » (Heiner Müller, *Material*, Leipzig, Verlag Philipp Reclam jun., 1989, p. 42). Désormais abrégé en HM.
6. Heiner Müller, *Fautes d'impression*, Paris, L'Arche, 1991, p. 9. Désormais abrégé en FI.
7. Heiner Müller, *Hamlet-machine et autres pièces*, trad. de Jean Jourdeuil et Heinz Schwarzinger, Paris, Minuit, 1985, pp. 71-72.
8. Jacques Derrida, « Lignées », dans *Mille e tre, cinq*, avec Micaela Henich, William Blake & Co. Éd., 1996, dessin 952. Désormais abrégé en L.
9. Heiner Müller, *Manuscrits de Hamlet-Machine*, transcription de Julia Bernhard, trad. de Jean Jourdeuil et Heinz Schwarzinger, Paris, Minuit, 2003, p. 29. Désormais abrégé en M.
10. Jacques Derrida, « Entretien avec Antoine de Baecque et Thierry Jousse », *Cahiers du Cinéma*, n° 556, avril 2001, p. 78.
11. Jacques Derrida, *Feu la cendre*, Paris, Des femmes, 1987, p. 8. Désormais abrégé en F.
12. Jean-Luc Nancy, *Noli me tangere*, Paris, Bayard, 2003, p. 75.
13. Je cite en entier ce passage si influent sur l'œuvre de Müller. L'ange de *Hamlet-machine* doit certainement s'incliner devant son père, celui de Benjamin, « *Angelus Novus* ». Ce passage est également tout à fait pertinent en ce qui concerne le corps de cet article : « Il existe un tableau de Klee qui s'intitule "Angelus Novus". Il représente un ange qui semble sur le point de s'éloigner de quelque chose qu'il fixe du regard. Ses yeux sont écarquillés, sa bouche ouverte, ses ailes déployées. C'est à cela que doit ressembler l'Ange de l'Histoire. Son visage est tourné vers le passé. Là où nous apparaît une chaîne d'événements, il ne voit s'attarder, réveiller les morts et rassembler ce qui a été démembré. Mais du paradis souffle une tempête qui s'est prise dans ses ailes, si violemment que l'ange ne les peut plus refermer. Cette tempête le pousse irrésistiblement vers l'avenir auquel il tourne le dos, tandis que le monceau de ruines devant lui s'élève jusqu'au ciel. Cette tempête est ce que nous appelons le progrès » (Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire », dans *Œuvre*, t. III, Paris, Folio « essai », 2000, p. 434).
14. Jacques Derrida, « Lecture », dans Marie-Françoise Plissart, *Droit de regards*, Paris, Minuit, 1985, p. IX. Abrégé en LE.
15. Jacques Derrida, « Son malin génie. Préparatifs pour l'infini », préface à Safaa Fathy, *Ordalie et Terreur*, Bruxelles, Éditions Lansman, 2004, p. 6.