



Valerio Adami, Jacques-Olivier Bégot, Daniel Bougnoux, Régis Debray,
Élisabeth de Fontenay, Françoise Gaillard, Jean Galard, Marc Goldschmit,
Marie-Louise Mallet, Élisabeth Roudinesco et Peter Sloterdijk

Un jour Derrida

Éditions de la Bibliothèque publique d'information

L'œuvre exappropriée, Derrida et les arts visuels

Jean Galard

DOI : 10.4000/books.bibpompidou.1381
Éditeur : Éditions de la Bibliothèque publique d'information
Lieu d'édition : Paris
Année d'édition : 2006
Date de mise en ligne : 17 janvier 2014
Collection : Paroles en réseau
EAN électronique : 9782842461980



<http://books.openedition.org>

Référence électronique

GALARD, Jean. *L'œuvre exappropriée, Derrida et les arts visuels* In : *Un jour Derrida* [en ligne]. Paris : Éditions de la Bibliothèque publique d'information, 2006 (généré le 15 mai 2023). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/bibpompidou/1381>>. ISBN : 9782842461980. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.bibpompidou.1381>.

L'œuvre expropriée, Derrida et les arts visuels

Jean Galard

Cet exposé est censé évoquer les diverses sortes de *jour*, ou les différents éclairages, que l'œuvre de Derrida apporte aux arts visuels et, plus spécialement, aux arts qui sont dits « plastiques », à ceux que l'on a appelés en italien les arts du *disegno*, avec un double sens qui s'entendait aussi en français avant la distinction graphique, survenue au XVIII^e siècle, entre le *dessein* et le *dessin*.

Si l'on prend l'expression « arts visuels » dans l'acception resserrée, désignant le dessin, la peinture et la sculpture, on constate que Derrida se montre toujours très prudent, très réservé. Il récuse même parfois complètement la possibilité d'en parler et d'en écrire. Ainsi, dans le texte intitulé « + R (par-dessus le marché) », qui prend place dans *La Vérité en peinture*, sa position est carrément hostile au commentaire :

« Quant à la peinture, sur elle, à côté d'elle ou par-dessus, le discours me paraît toujours niais, à la fois enseignant et incantatoire [...], en situation de bavardage, inégal et improductif au regard de ce qui, d'un trait, (se) passe (de) ce langage, lui demeurant hétérogène ou lui interdisant tout surplomb¹. »

Derrida, cependant, a écrit à propos de certains artistes et de leurs œuvres, à propos de Valerio Adami en premier lieu – et justement dans cette partie « + R » de *La vérité en peinture* –, à propos de Camilla Adami plus tard, ou à propos des gouaches, des aquarelles et des dessins d'Antonin Artaud, etc. Mais il le fait toujours par un biais qui donne adroitement une légitimité au discours *sur*, ou au discours d'*à côté*, notamment en ressaisissant ce qui, dans ces œuvres, est déjà écrit, par exemple des lettres, des mots, une signature, ou bien en analysant le bord d'une œuvre, la marge, le cadre, le titre, le *parergon*².

Si, au contraire, on prend l'expression « art visuel » dans une acception large, alors c'est toute l'œuvre de Derrida qui vient s'y attacher, puisqu'elle est une méditation sur le privilège donné, dans notre tradition occidentale, au phonocentrisme, au logocentrisme, et donc sur l'espacement qui s'en trouve écarté, mais aussi une méditation sur les relations, dans cette tradition, du penser et du voir, ainsi que sur les relations entre la visibilité intelligible (celle de l'*eidos* platonicien) et de la visibilité sensible (celle que Platon dénigre : celle de l'imitation, de l'écriture ou de la trace).

Quand il a été demandé, par Françoise Viatte, à Jacques Derrida s'il voulait bien construire le *dessein* d'une exposition de *dessins* du Louvre, suivant un thème à sa convenance, son choix s'est porté sur la question de la visibilité et de l'invisibilité, du voir et de l'aveuglement. Ce projet, par conséquent, ne constituait pas une parenthèse dans son travail – ni une exception à sa réticence à discourir sur le dessin, ni une dérogation à son refus de « bavarder » sur des œuvres visuelles. C'était la continuation de sa réflexion sur les paradoxes de la vue, en ceci qu'elle a à faire avec l'invisibilité. C'était aussi, peut-être, le début d'une révision, puisque Derrida dit s'être aperçu, à partir d'un certain moment, que le privilège traditionnel du visible était « constamment soutenu, fondé, lui-même débordé par le privilège du toucher ». Ces termes sont les siens, empruntés à « Penser à ne pas voir », transcription d'une intervention éditée tout récemment dans le

85

L'œuvre expropriée,
Derrida et les arts visuels
par Jean Galard

numéro 2005 / 1, page 67, de *Annali*³. Cette révision a trouvé son plein développement dans le livre de Derrida, *Le Toucher, Jean-Luc Nancy*⁴.

Dans cette période récente, le toucher n'est pas opposé, comme par un privilège nouveau, à la vue. Quand Derrida, longtemps auparavant, généralisait le concept de trace, d'écriture, de texte, on pouvait avoir l'impression, dit-il, qu'il choisissait en quelque sorte l'espace (celui de la vue) contre le temps (celui de la parole).

« Mais, en fait, ce qui était en jeu dans ce déplacement-là, ce n'était pas le remplacement d'une hiérarchie par une autre, c'était la mise en question radicale, et avec des conséquences illimitées, de tous les couples d'oppositions, de toute logique binaire qui opposerait précisément l'intelligible et le sensible⁵ [...] »

Or l'opposition traditionnelle du voir et du toucher est mise en question, à son tour, par *le toucher qui voit* (ill. 1), par l'exploration que fait l'aveugle avec ses doigts, ou par ce geste exposé de l'aveugle, mains tendues pour anticiper ce qui vient (ill. 2), pour *prévoir sans voir*.

C'est en pensant à cette mise en question derridienne de tous les couples d'oppositions que je reprends, en titre de cet exposé, le mot *exappropriation*, qui montre bien la mise en question radicale d'une logique binaire qui opposerait, par exemple, le mouvement d'appropriation et celui d'expropriation. Cette opposition-là aussi est défaire. Ces deux mouvements n'en sont qu'un : ils sont le mouvement de l'« exappropriation », par lequel, par exemple, on se porte vers le sens en tentant de se l'approprier, mais en sachant et en désirant qu'il reste étranger, transcendant, autre, qu'il reste là où il y a de l'altérité (comme il est dit dans *Échographies de la télévision*⁶.)

86

L'œuvre exappropriée,
Derrida et les arts visuels
par Jean Galard

J'en viens à *Mémoires d'aveugle*. Au cours des années 1990, le musée du Louvre, à l'initiative du Département des Arts graphiques et sous la conduite de celui-ci, a présenté diverses expositions, composées d'œuvres de sa collection de dessins, sous le titre générique *Parti Pris*. Jacques Derrida a inauguré en 1990, avec *Mémoires d'aveugle*, cette série de manifestations où l'institution témoignait d'une hospitalité peu ordinaire et à peu près « inconditionnelle » vis-à-vis d'un « commissaire » étranger à la profession.

La formule des *Partis Pris* a été explicitée par Françoise Viatte, qui était alors directrice du Département des arts graphiques, et par Régis Michel, conservateur en chef dans ce département, en avant-propos à *Mémoires d'aveugle*, ouvrage de Derrida, paru à l'occasion de l'exposition qui s'est tenue d'octobre 1990 à janvier 1991 (ill. 3) : il s'agissait, disent-ils, de « confier le choix d'un propos et des dessins qui le justifient, pris pour l'essentiel dans les collections du Louvre, à une personnalité notoire pour son aptitude au discours critique, si divers en soient les modes ». Le même avant-propos, avec les meilleures intentions hospitalières, justifiait cette *confiance* en ces termes : « Pourquoi la parole d'un profane dans un domaine où prime celle du spécialiste ? » Réponse : parce que « l'art s'accommode mal des monopoles, fussent-ils érudits, et que les historiens peuvent convenir que leur exégèse gagne à s'enrichir d'autres approches, d'un autre *regard*. »

On le voit, Jacques Derrida est qualifié tour à tour de « personnalité

notoire » et de « profane ». C'est en tant que profane, et non seulement en tant que personnalité notoire pour son aptitude au discours critique, qu'il est élu et bienvenu : il va rompre un monopole – et l'enrichir en même temps. Voyons comment.

Un rappel élémentaire, d'abord. En France, les musées d'art ancien sont, pour une large part de leurs collections, le résultat de l'expropriation d'œuvres qui étaient, jusqu'en 1792, des propriétés privées (royales, aristocratiques ou ecclésiastiques) et dont la Révolution fit des biens publics, nationaux. Les discours révolutionnaires sont toujours très solennels et souvent emphatiques sur ce thème de la nationalisation des grandes œuvres d'art du passé : il s'est développé, pendant la Révolution, une apologie de la réappropriation de l'art par le peuple, une rhétorique de la « restitution » des chefs-d'œuvre de l'humanité – même si certains de ces chefs-d'œuvre se trouvaient, comme *par hasard*, en Italie, en Espagne ou en Hollande – d'une restitution donc à leur légitime détenteur, à leur vrai destinataire, c'est-à-dire le peuple français, en raison de sa vocation dite universelle.

Ce fait historique de l'expropriation des collections privées d'œuvres d'art et de leur réappropriation pour un accès public n'a pas intéressé directement Jacques Derrida, que je sache. En revanche, sa réflexion a porté, avec insistance, sur deux thèmes qui entretiennent, chacun à sa façon, des relations de voisinage assez étroites avec la question de l'appropriation publique des œuvres ou des traces du passé.

Le thème des archives, d'abord, sur lequel il n'y a pas lieu de s'arrêter ici, mais qu'il faut au moins mentionner. Dans *Mal d'archives*⁷, Derrida s'est interrogé sur la question de la propriété de l'archive.

« On ne renonce jamais, dit-il, c'est l'inconscient même, à s'approprier un pouvoir sur le document, sur sa détention, sa rétention ou son interprétation. Mais à qui revient en dernière instance l'autorité sur l'institution de l'archive ? »

La réponse est nette et intransigeante : il n'y a pas de pouvoir politique sans le contrôle de l'archive.

« La démocratisation effective se mesure toujours à ce critère essentiel : la participation et l'accès à l'archive, à sa constitution et à son interprétation⁸. »

D'autre part, le thème du musée d'art. En 1996, au Museum of Modern Art de New York, dans une conférence sur Antonin Artaud, Derrida a parlé de « la grave et inépuisable question du Musée⁹ ». C'est que le musée ne retire pas seulement les œuvres à leurs « propriétaires » (quand le musée est révolutionnaire). Il retire aussi (et tout musée d'art le fait) l'œuvre à « la singularité de l'événement, à savoir le coup, le coup aléatoire mais aussi le coup indivisible ». Une exécution spéciale, chez Artaud, vise « la sorcellerie muséale comme maternité chrétienne et immaculée conception¹⁰ ». Dans le MoMA, Artaud le Mômo¹¹ « aurait aussitôt identifié la figure maléfique du grand expropriateur et de l'expert en curiosités de sorcellerie¹² ». Et

Derrida d'ajouter :

« On peut toujours se demander ce qui arrive, la vie ou la mort, l'une et l'autre, quand un corps se met en œuvre, puis quand, se laissant identifier, il se voit classer, célébrer ou momifier comme œuvre d'art, puis sauver, immuniser, sauvegarder, embaumer, accumuler, capitaliser ou virtualiser, exposer, exhiber dans ce qu'on appelle, pour quelque temps encore, un musée¹³. »

Outre cette « grave » et inépuisable question de la « sorcellerie » muséographique, sur laquelle il faudra revenir, le musée d'art pose aussi parfois, et durement, d'autres questions de légitimité : des questions de bon usage interprétatif, des questions de droit à l'interprétation, des questions de discours approprié sur les œuvres exposées.

Chez les conservateurs en charge de collections publiques, les responsabilités lourdes afférentes à la conservation produisent parfois une tendance à la réappropriation *professionnelle*. Et le travail de recherche savante, qui se fait entre collègues, renforce ce phénomène. De là proviennent des relations parfois difficiles avec les non-spécialistes, avec les profanes. C'est par exception, par une sorte de dérogation qui mérite d'être saluée, qu'un « profane », Jacques Derrida en l'occurrence, (parce qu'il est, en même temps, une « personnalité notoire pour son aptitude au discours critique »), se trouve invité à enrichir d'un « autre *regard* » l'exégèse dont les spécialistes sont les vrais professionnels, invité ainsi à faire une entorse salutaire à leur « monopole ».

Les historiens de l'art, les conservateurs de musées en particulier, se sentent titulaires d'une discipline mal connue et mal reconnue. Vis-à-vis des historiens d'histoire générale, vis-à-vis aussi des « littéraires », des psychanalystes ou des philosophes qui n'hésitent pas à commenter « leurs » œuvres – les œuvres dont ils sont en effet *responsables* –, ils s'estiment responsables aussi d'une discipline fragile : avec agacement parfois, ils défendent une discipline obligée de revendiquer ou d'implorer sa place *propre*.

Cette discipline consiste, au moyen de minutieuses enquêtes et d'un long entraînement de l'œil, à établir notamment des datations et ce qu'on appelle des « attributions ». Le spécialiste parvient, au prix d'un ingénieux labeur, à « attribuer » une œuvre à un artiste, ou, comme on préfère le dire en français, à la lui « donner ». Par exemple, *Le Concert champêtre* du Louvre est généralement « donné », aujourd'hui, au Titien plutôt qu'à Giorgione comme on le faisait autrefois. *Donné*, et non *rendu* ou *restitué*. Le mot est ici comme la reconnaissance de ce fait, qui était insupportable pour Artaud, à savoir que l'œuvre est séparée du corps et de l'événement qui l'ont fait arriver. Préalablement expropriée de ce corps, l'œuvre peut, en effet, être ensuite donnée à un *nom* d'artiste, à un nom propre, donnée comme par un geste qui serait à la fois d'offrande et d'autorité scientifique.

De leur côté, il faut l'admettre, les non-spécialistes – qui sont spécialistes en d'autres domaines, mais non en histoire de l'art – peuvent se montrer assez insoucieux de l'exactitude historique, « coupables » même d'approximations, d'amalgames, d'*indifférence*, c'est-à-dire d'insensibilité aux différenciations qu'opère l'histoire de l'art, ainsi que d'indifférence

aux œuvres mêmes, qu'ils « utilisent » rapidement, hâtivement, pour un discours et un dessein *étrangers*.

Tel est le reproche que l'historien d'art Meyer Schapiro a adressé en 1968 à Heidegger : « Heidegger [dans son essai *L'Origine de l'œuvre d'art*¹⁴, publié en 1950 et qui reprend une conférence de 1935] s'est servi de l'interprétation d'une peinture de Van Gogh¹⁵. » (ill. 4) « Heidegger l'a fait « pour illustrer une caractéristique intrinsèque de l'œuvre d'art – le dé-voilement de la vérité. En décrivant à sa façon une vieille paire de chaussures, dite par lui « de paysan », Heidegger *s'est servi* d'un tableau de Van Gogh, comme d'une simple *illustration*, pour y faire une 'projection perceptive' qui lui est propre, où s'exprime sa sensibilisation à ce qui se rattache à la glèbe, élément primordial de l'assise de la société¹⁶ ». Heidegger utilise Van Gogh à sa convenance et avec *indifférence* : « Le professeur Heidegger, dit Schapiro, n'ignore pas que Van Gogh peignit à plusieurs reprises des chaussures de cette sorte » (le catalogue de La Faille, disponible à l'époque où Heidegger rédigeait son essai, en répertoriait huit versions) ; « mais il ne précise pas quelle est la toile à laquelle il se réfère, comme si les différentes versions étaient interchangeables et nous présentaient une unique vérité¹⁷. »

Ainsi, le non-spécialiste qu'est Heidegger confond tranquillement des versions différentes. Le profane se sert de l'interprétation des œuvres d'art. Il se sert des œuvres. Et il s'en sert comme d'*illustrations*. En un sens, il les profane.

Derrida a observé ces conflits d'appropriation. Il l'a fait avec une particulière attention dans le long texte final, intitulé « Restitutions », de *La Vérité en peinture*, « assistant, non sans y prendre part, à un duel entre Heidegger et Schapiro pour savoir à qui reviennent *en vérité* les souliers délacés de Van Gogh ». À qui attribuer ces chaussures ? À qui les restituer ? Pour Heidegger, elles appartiennent à une paysanne revenue des champs. Pour Schapiro, il en va autrement. Le professeur Schapiro a pris soin d'interroger le professeur Heidegger pour savoir où il avait vu le tableau de Van Gogh. C'était, a répondu Heidegger, lors d'une exposition de mars 1930 à Amsterdam. La toile est donc une de celles que le peintre a réalisées à Paris en 1886-1887. Schapiro en conclut que ces chaussures sont celles d'un citoyen. Elles sont celles de Van Gogh lui-même. Elles sont l'autoportrait du peintre.

Ce duel est une âpre dispute entre Heidegger, qui voudrait « remettre ces chaussures, par paysan interposé, à ses pieds de terrien, avec un pathos de l'appel à la terre » (souvenons-nous que Heidegger prononce la première version de son texte en 1935 !), et, de l'autre côté, Schapiro, alléguant que ces chaussures furent celles d'un migrant et d'un citoyen – songeons que Schapiro publie d'abord sa note dans des mélanges en hommage à Kurt Goldstein, lequel avait dû émigrer à New York, via Amsterdam.

Derrida progresse dans son analyse, non seulement avec son habituelle pénétration à l'égard des textes affrontés, mais avec une attention du regard – ne serait-ce qu'en examinant la disposition des lacets détachés, ou en faisant remarquer que les deux souliers ne sont pas d'une même paire – ils appartiendraient plutôt, en effet, à deux pieds gauches.

Le « profane » qu'est Derrida fait observer qu'entre Heidegger et Schapiro,

puisqu'il s'agit d'un tableau de Van Gogh, « l'un des deux est un spécialiste. La peinture, et même Van Gogh, c'est un peu sa chose, il veut la garder, qu'on la lui rende¹⁸. » Il veut pouvoir la *donner* lui-même à un *sujet*. D'autant plus qu'il croit que les deux chaussures sont d'une même paire. Schapiro, on l'a vu, reproche à Heidegger de ne pas avoir identifié le tableau dont il s'agit. Mais Heidegger n'avait pas en vue un tableau particulier, ni même d'ailleurs un tableau en général. Il s'interrogeait alors, non sur l'œuvre d'art, mais sur « l'être-produit » et en proposait en effet *n'importe quel* exemple¹⁹. Heidegger veut parler de « l'être-produit » et Schapiro lui reproche de ne pas parler de l'œuvre d'art et, plus précisément, de *telle* peinture. Or le paradoxe est ici que Schapiro, historien de l'art, voulant parler de telle peinture, mène un procès qui en appelle aux chaussures réelles : « Le tableau est censé les imiter, représenter, reproduire. Il faut alors en déterminer l'appartenance à un sujet-réel ou prétendu tel²⁰ », à un individu, à Vincent Van Gogh lui-même. Schapiro, qui veut rappeler au profane qu'en peinture on a affaire à la peinture même et qu'il convient d'éviter toute « projection perceptive » ainsi que toute précipitation hors du tableau singulier, finit par donner l'exemple du contraire : « Il accouple les chaussures peintes et les pieds du peintre. » C'est faire « un trou dans la toile », commente Derrida²¹.

Voilà donc un « expert » en peinture, Meyer Schapiro, qui croit que des chaussures peintes appartiennent réellement à un sujet réel. L'attribution de Schapiro reste dans l'esthétique représentative, empiriste, précritique.

Heidegger, de son côté, paraît beaucoup moins vulnérable que Schapiro ne veut le croire. Il ne s'est pas *servi* avec précipitation de l'interprétation d'un tableau de Van Gogh. Au contraire, il a renvoyé *et* les chaussures délacées *et* le tableau à leur *inutilité*, à leur *détachement*²² (à leur délacement, si l'on ose dire, mais je ne crois pas que Derrida se soit permis un pareil jeu de mot), selon une pensée de l'être dont Schapiro ne se soucie en rien.

90

L'œuvre expropriée,
Derrida et les arts visuels
par Jean Galard

De ce duel, peut-on conclure que le philosophe *l'emporte*, qu'il gagne la partie face à l'historien de l'art ? La philosophie est-elle une « spécialité » parmi d'autres, à côté par exemple de l'histoire de l'art ? La philosophie a-t-elle, comme l'histoire de l'art, ses « spécialistes » et ses « profanes » ? Meyer Schapiro, historien de l'art, a-t-il eu le tort de s'aventurer dans la lecture du philosophe Heidegger et d'en *dire son mot* ? Est-il intervenu dans cette affaire en profane ? Pourrait-on dire qu'il n'entraîne pas dans les *attributions* de Schapiro de s'en prendre à Heidegger, de même que, pour certains, il n'était pas dans les *attributions* d'un philosophe comme Derrida de concevoir une exposition de dessins au Louvre (de s'y attaquer) ? Certainement non. Le tort de Schapiro a plutôt été celui-ci : « Il a revendiqué, avec les chaussures, l'autorité sur un domaine (le discours sur la peinture) dont il a cru que les frontières étaient déterminables²³. » Or aucune spécialité ne possède des frontières déterminables : ni l'histoire de l'art (dont l'objet, l'« art », est éminemment indéterminable), ni la philosophie (dont la tâche va jusqu'à s'interroger sur ce qu'est une détermination, une frontière et même un objet). Disons donc des « genres », plutôt que des « spécialités ».

La philosophie est-elle le genre de Derrida ? Derrida fait mieux qu'avoir un *genre*, il produit un *acte*, qui est d'interroger les certitudes, les évidences, les critères usuels, d'interroger tout ce qui fait l'achèvement, tout ce qui fait

la fin, le sans-à-venir. Si la philosophie a pour projet, ou *a eu* pour ambition, de construire un discours qui surplombe tous les autres, l'acte de Derrida, en revanche, a pour intention de miner ou de saper les discours et les textes reçus, afin d'ouvrir d'autres possibilités. Cela, en vue de l'affirmation de la vie, pour l'affirmation de l'événement, c'est-à-dire de l'imprévisible, qui se cherche et se trouve par tâtonnement, par exploration dans la nuit, par un geste d'anticipation analogue à celui de l'aveugle qui se risque, les mains tendues en avant²⁴ (ill. 5).

Ce qui vient, ce qui arrive, c'est la vie, l'événement, l'avènement, l'aléa, ce qui surprend. Vis-à-vis de l'événement, le musée est « le grand expropriateur », aurait pensé Artaud. La « sorcellerie muséale » retire à l'œuvre la singularité de l'événement. Elle sauvegarde l'œuvre. Elle la conserve pour la répétition de la contemplation, pour la représentation reproductive, quand ce n'est pas pour la reproduction technique. Elle s'attire ainsi l'exécration d'Artaud, d'Artaud le Mômô, qui nous enjoint d'exiger la singularité de l'événement, le coup indivisible. (Elle s'est attirée aussi l'exécration de Maurice Blanchot, dans « Le mal du musée », texte publié en 1971 dans *L'Amitié*²⁵.)

Cependant, le coup peut être redoublé, et même il doit l'être, il doit être ré-percuté, il doit avoir son contrecoup. Il faut réaffirmer la singularité du coup, rendre possible sa nouvelle percussion. Un musée peut donner cette chance. C'est ce que Derrida disait au MoMA en 1996 :

« Pour se livrer à la force de ce coup, il faut exposer, je veux dire exhiber cruellement cette exhibition. Réaffirmer la singularité, c'est parfois la chance donnée par un musée, la chance d'une hospitalité à laquelle il faut rendre grâce, puisqu'un musée expose des œuvres originales, et bannit en principe la reproduction²⁶. »

91

L'œuvre expropriée,
Derrida et les arts visuels
par Jean Galard

Et, plus loin :

« Je n'ai jamais compris qu'on pût aimer un musée. Mais aussi, c'est une contradiction aussi fatale et aussi spectrale que tout ce qui parle ici avant nous, je n'ai jamais compris qu'on pût aimer autre chose que le Lieu endeuillé, l'avoir-lieu, l'événement comme événement, déjà, d'une mémoire future, la trace gardée des coups redoublés, un Musée, une Bibliothèque, une Sépulture, un Cimetière, un Sanctuaire, un Temple, une Église, une Pyramide, une Archive hiératique, une Hiérarchie qui donne autant à entendre qu'à voir²⁷. »

L'œuvre originale peut être reproduite. Cela arrive. Mais, l'œuvre originale ne reproduit rien. Suivant les termes de Derrida, dans *Mémoires d'aveugle*, entre le visible (à dessiner) et le trait (du dessin) c'est plus qu'un écart : il y a de l'« hétérogénéité », et même de l'« abîme ». L'invention du trait ne se règle pas sur ce qui est présentement visible. Ce que le dessin fait advenir ne peut pas être mimétique.

L'idée du non-mimétisme de l'art est, depuis longtemps, on ne peut plus classique. Il est étonnant que Meyer Schapiro l'ait oubliée un instant en

« reconnaissant » dans le tableau de Van Gogh les chaussures de Vincent et même son « autoportrait ». Derrida, lui, reprend cette thèse du non-mimétisme et la creuse de la façon la plus radicale qui soit, en avançant l'idée que cela même qui serait éventuellement à imiter, à restituer ou à rendre, se trouve, en tout état de cause, dans l'invisibilité.

Dans la légende de l'origine du dessin, déjà, telle que Pline l'Ancien l'a relatée, la représentation graphique est rapportée à l'absence ou à l'invisibilité du modèle. Dibutade renferme dans des lignes l'ombre projetée du visage de son amant qui va s'absenter (ill. 6). Ce faisant, elle ne voit pas son amant : elle lui tourne le dos, ou, en tout cas, leurs regards ne peuvent pas se croiser, « comme si », écrit Derrida dans *Mémoires d'aveugle* (p. 54) (ill. 7), « voir était interdit pour dessiner, comme si on ne dessinait qu'à condition de ne pas voir, comme si le dessin était une déclaration d'amour destinée ou ordonnée à l'invisibilité de l'autre, à moins qu'elle ne naisse de voir l'autre soustrait au voir. », « Elle écrit, donc elle aime déjà dans la nostalgie » ; «... la baguette de Dibutade est un bâton d'aveugle. »

En même temps qu'elle en trace les traits sur le mur, Dibutade *absente* son amant. Si elle entreprenait de se figurer elle-même, par autoportrait, c'est elle-même qu'elle absenterait. Antonin Artaud, cet « ennemi privilégié » de Derrida, comme celui-ci le nomme dans *Artaud le Moma* (p. 19), peut bien protester contre la manière qu'a eue la société de « suicider » Van Gogh, de lui interdire la réappropriation de soi (« Et je crois, dit Artaud, qu'il y a toujours quelqu'un d'autre à la minute de la mort extrême pour nous dépouiller de notre propre vie ») : Derrida montre que, par là même, Artaud a « rappelé la tradition métaphysique à ses propres motifs : la présence à soi, l'unité, l'identité à soi, le propre », mais qu'il a dû aussi affirmer « la loi *cruelle* (c'est-à-dire, au sens où il entend ce dernier mot, nécessaire) de la différence²⁸ ».

Les dessins d'Artaud, ses autoportraits notamment (ill. 8), sont interprétables comme des processus de réappropriation de soi, de régénérescence de soi et même d'auto-engendrement²⁹. Mais rien ne dit plus cruellement, c'est-à-dire plus nécessairement, la différence, ou l'impossibilité de la présence à soi, que l'impossibilité de l'autoportrait. Le sous-titre de *Mémoires d'aveugle* est *L'autoportrait et autres ruines*. Puisque le dessinateur, en tant qu'il dessine, est un aveugle, il est « intéressé par les aveugles », il est « engagé parmi eux ». C'est pourquoi, selon une formule à double génitif, « un dessin d'aveugle est un dessin d'aveugle³⁰ ». Un dessin donnant à voir un aveugle est un dessin fait par un aveugle (comme le sont tous les dessins). Dessinant un aveugle, le dessinateur dessine donc aussi l'aveugle qu'il est lui-même. Il fait donc acte d'autoportrait. Il y a, en dessin, « une fatalité de l'autoportrait ». Par « fatalité » entendons : une nécessité, une pente vers, un mouvement obligatoire ; mais aussi : un mouvement funeste, un penchant mortel.

L'autoportrait du dessinateur est un autoportrait d'aveugle. Il est aussi un autoportrait aveugle. Derrida invite à observer un dessinateur (Henri Fantin-Latour, par exemple) (ill. 9) en situation d'autoportrait. Il se regarde et nous regarde, semble-t-il. Il se regarde, les yeux dans les yeux. Il se voit voir. Or « voyant du voyant et non du visible, il ne voit rien. Ce voyant se voit aveugle³¹. »

L'autoportrait du dessinateur en autoportraitiste (c'est-à-dire se regardant

de face) (ill. 10) suppose que le dessinateur fixe un point, le foyer d'un miroir en face de lui. Or c'est la place que *nous* occupons. « Le spectateur remplace et obscurcit alors le miroir³². » Le dessinateur est aveuglé. « Pour se voir ou se montrer, il ne devrait voir que ses deux yeux, les siens ». Mais il faut qu'il les remplace aussitôt par d'autres, et qui le voient : les nôtres. Il fait le deuil de ses propres yeux³³. L'autoportrait crève les yeux de son modèle.

« C'est comme une ruine qui ne vient pas *après* l'œuvre mais reste produite, dès l'origine, par l'avènement et la structure de l'œuvre. À l'origine il y eut la ruine³⁴. »

Derrida confie, dans *De quoi demain...* qu'il veut faire trembler la langue, faire bouger la rhétorique française. Il dit porter (comme Lacan) « une attention constante à un certain mouvement de la phrase, à un travail, non pas du signifiant, mais de la lettre, de la rhétorique, de la composition, de l'adresse, de la destination, de la mise en scène³⁵. »

Mémoires d'aveugle est mis en scène. Bien entendu, l'exposition organisée sous ce titre était mise en scène, avec sa scénographie. En outre, le texte du livre est dialogué, comme le serait un texte de théâtre. Le texte est dit par l'un et l'autre, comme c'est le cas dans plusieurs textes célèbres de Diderot qui mettent en scène par exemple « Lui » et « Moi » (*Le Neveu de Rameau*) ou bien « Le Premier » et « Le Second » (*Paradoxe sur le comédien*). Dans *Mémoires d'aveugle*, l'un des deux interlocuteurs (s'il n'y en a que deux) joue un rôle épisodique de relance (parfois ironique). Dans *La vérité en peinture*, la mise en scène est plus ample, plus polyphonique. Ce n'est pas un dialogue, avec un « Second » dans le rôle de faire-valoir, comme dans le *Paradoxe*. C'est un « polylogue », comme il est dit liminairement, en *parergon* : un « polylogue (à n + 1 voix – féminine) ». Et s'il y a une voix principale, il arrive qu'elle ne soit plus identifiable et que le lecteur se trouve dans l'indécidable (par exemple, p. 369). Comme si Derrida, dans ces deux livres-là, entre autres, se dépossédait de son discours, se le désappropriait, s'en désappropriait.

La mise en scène est comme destinée à souligner la désappropriation. La mise en scène de Derrida par Jean-Paul Fargier, dans le film *Mémoires d'aveugle*, produit en même temps que l'exposition, a été ressentie par Derrida comme une épreuve de désappropriation. Quant à *D'ailleurs, Derrida*, le film réalisé par Safaa Fathy pour Arte en 1999, Derrida en a dit plus tard ceci : « Tout ça me paraît totalement non-réappropriable³⁶ ».

« 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 (ill. 11). »

Pourtant, c'est bien d'un portrait qu'il s'agit, sinon d'un autoportrait puisque Derrida s'est prêté au film qui est son propre portrait. Mais le film est un art de la coupure.

« 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. »

Mon appropriation donc, coupée par une expropriation : *mon* (si l'on peut dire, car ceci est un étrange possessif...) *exappropriation*.

Il y a encore infiniment à voir, dans le geste aveugle, si c'est Derrida qui nous y aide. Puisqu'il faut bien s'arrêter, j'ajouterai un mot seulement sur l'errance et plus spécialement sur l'errance volontaire de celui qui s'avance, les yeux bandés par un tissu dont il pourrait défaire le nœud, comme dans l'allégorie de l'*Erreur* d'Antoine Coypel (ill. 12).

On ne saurait dénombrer les passages, ni même les textes « principaux », où Derrida revient sur le thème de « ce qui vient ». Ce qui vient, c'est l'avènement, l'événement, ce qui surprend, l'imprévisible.

« Le surgissement de l'événement doit trouer tout horizon d'attente³⁷ »

Or l'imprévisible se cherche et se rencontre par tâtonnement. C'est pourquoi la figure de l'aveugle – son visage, son geste – met en scène « la spéculation qui s'aventure³⁸ ». Dans l'Exorde à *Spectres de Marx*, Derrida annonce ainsi les pages à venir :

« Ce qui suit s'avance comme un essai dans la nuit – dans l'inconnu de ce qui doit rester à venir³⁹. »

Le geste de l'aveugle est de tendre les mains en avant, d'explorer le vide, d'anticiper, de prendre les devants. L'écriture aussi va « à travers la nuit, plus loin que le visible ou le prévisible ». « Plus de savoir, plus de pouvoir : l'écriture se livre plutôt à l'*anticipation*⁴⁰ », une anticipation qui n'est pas *prévision*. C'est un *dessin*, au-delà du *dessein*.

Derrida a observé notamment – et donné à voir dans son exposition – des dessins d'aveugles d'Antoine Coypel (ill. 13). Des aveugles qui portent tous les mains en avant, qui doivent « s'*avancer*, c'est-à-dire s'exposer, courir l'espace comme on court un risque ». Et dont le geste « oscille dans le vide entre la préhension, l'appréhension, la prière et l'imploration⁴¹ ». Mais quelle prière, alors, et quelle imploration dans l'écriture, dans la pensée, dans la spéculation ?...

Et pourquoi ces dernières pages de *Mémoires d'aveugle* sur l'imploration et la déploration (ill. 14), sur les pleurs, sur le regard voilé de larmes, sur les « pleurs de joie » dans la révélation et l'apocalypse, sur les larmes qui voilent la vue mais qui, au même moment, dévoileraient le propre de l'œil et révéleraient sa destination suprême : « avoir en vue l'imploration plutôt que la vision, adresser la prière, l'amour, la joie, la tristesse plutôt que le regard » ? Le don et la perte sont simultanés.

« Une œuvre est à la fois l'ordre et sa ruine. Qui se pleurent⁴². »

94

L'œuvre expropriée,
Derrida et les arts visuels
par Jean Galard

Notes

1. DERRIDA, Jacques, *La Vérité en peinture*, Paris, Flammarion, 1978, p. 177-178.
2. Le *paregon* est, pour Derrida, « ce qui n'est pas intérieur ou intrinsèque, comme une partie intégrante, à la représentation totale de l'objet mais qui appartient seulement de façon extrinsèque comme un surplus, une addition, une adjonction, un supplément. » *La Vérité en peinture*, Paris, Flammarion, 1978, p. 66 ; et « ce qui ne se tient pas simplement hors d'œuvre, agissant aussi à côté, tout contre l'œuvre (ergon) » *ibid.*, p. 63.
3. *Annali* est une publication de la Fondazione europea del disegno (Fondation Adami) chez Bruno Mondadori.
4. DERRIDA, Jacques, *Le Toucher, Jean-Luc Nancy*, Paris, Galilée, 2000.
5. *Annali, op. cit.*, p. 70.
6. *Échographies de la télévision*, entretiens de Jacques Derrida avec Bernard Stiegler, Paris, Galilée, 1996, p.123-124.
7. DERRIDA, Jacques, *Mal d'archives*, Paris, Galilée, 1995.
8. *Ibid.*, p. 15-16.
9. DERRIDA, Jacques, *Artaud le Moma*, Paris, Galilée (Écritures /figures), 2002, p. 18.
10. *Ibid.*, p. 89.
11. MoMA : Museum of Modern Art de New York. « Artaud le Momo » : surnom que se donnait lui-même Antonin Artaud.
12. DERRIDA, Jacques, *Artaud le Moma, op. cit.*, p. 101.
13. *Ibid.*, p. 89-90.
14. HEIDEGGER, Martin, « Der Ursprung des Kunstwerkes », dans *Holswege*, 1950 ; traduction française par Wolfgang Brokmeier, « L'Origine de l'œuvre d'art » dans *Chemins qui ne mènent nulle part*, Paris, Gallimard (Idées), 1962.
15. SCHAPIRO, Meyer, « Note on Heidegger and Van Gogh », 1968 ; traduction française par Guy Durand, 1982, « L'objet personnel, sujet de nature morte ; à propos d'une notation de Heidegger sur Van Gogh », dans SCHAPIRO, Meyer, *Style, artiste et société*, Paris, Gallimard, 1982, p. 349.
16. *Ibid.*, p. 354.
17. *Ibid.*, p. 350.
18. DERRIDA, Jacques, *La Vérité en peinture, op. cit.*, p. 321-322.
19. *Ibid.*, p. 342, 354-355.
20. *Ibid.*, p. 356.
21. *Ibid.*, p. 356.
22. *Ibid.*, p. 388 et 374.
23. *Ibid.*, p. 403.
24. DERRIDA, Jacques, *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*, Paris, Réunion des musées nationaux / Galilée, 1990, p. 9-12.
25. BLANCHOT, Maurice, « Le mal du musée » dans *L'Amitié*, Paris, Gallimard, 1971.
26. DERRIDA, Jacques, *Artaud le Moma, op. cit.*, p. 18.
27. *Ibid.*, p. 97.
28. DERRIDA, Jacques, « La parole soufflée », dans *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil (Tel Quel), 1967, p. 291.
29. DERRIDA, Jacques, *Artaud le Moma, op. cit.*, p. 43.
30. DERRIDA, Jacques, *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines, op. cit.*, p. 10.
31. *Ibid.*, p. 61.
32. *Ibid.*, p. 64.
33. *Ibid.*, p. 65.
34. *Ibid.*, p. 68-69.
35. *De quoi demain...*, entretiens de Jacques Derrida et Elisabeth Roudinesco, Paris, Flammarion, 2001, p. 30-31.
36. « Trace et archive, Image et art », conférence du 25 juin 2002, à la Direction du Dépôt légal de l'Institut National de l'Audiovisuel. Voir aussi DERRIDA, Jacques et FATHY, Safaa, *Tourner les mots. Au bord d'un film*, Paris, Galilée / Arte Éditions, 2000.
37. VATTIMO, Gianni, et DERRIDA, JACQUES, « Foi et savoir », dans *La Religion*, Paris, Le Seuil, 1996, p. 16.
38. DERRIDA, Jacques, *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines, op. cit.*, p. 9.
39. DERRIDA, Jacques, *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, 1993, p. 14.
40. DERRIDA, Jacques, *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines, op. cit.*, p. 11-12.
41. *Ibid.*, p. 12.
42. *Ibid.*, p. 123.

Liste des illustrations

- ill. 1. Atelier du Guerchin (1591-1660), « *Della scoltura si, della pittura no* », Plume et encre brune, lavis brun ; Louvre. [retour texte](#)
- ill. 2. Antoine Coypel (1661-1722), *Étude d'aveugle*, Pierre noire, sanguine et craie blanche sur

- papier gris ; Louvre. [retour texte](#)
- ill. 3. Couverture de *Mémoires d'aveugle*, avec un autoportrait de Henri Fantin-Latour ; Réunion des Musées Nationaux, 1990. [retour texte](#)
- ill. 4. Van Gogh, *Vieux souliers aux lacets*, Huile sur toile, 1886, Amsterdam, Musée national Vincent Van Gogh. [retour texte](#)
- ill. 5. Antoine Coypel, *Étude d'aveugle*, Pierre noire, sanguine et craie blanche sur papier gris ; Louvre. [retour texte](#)
- ill. 6. Jean-Baptiste Regnault (1754-1829), *Dibutade ou l'Origine du Dessin*, Huile sur toile, Salon de 1785, Château de Versailles. [retour texte](#)
- ill. 7. Joseph-Benoît Suvée (1743-1807), *Dibutade ou l'Invention du Dessin*, Huile sur toile, Salon de 1791, Bruges, Groeningemuseum. [retour texte](#)
- ill. 8. Antonin Artaud, *Autoportrait*, 17 décembre 1946, Crayon, Coll. Florence Loeb, France. [retour texte](#)
- ill. 9. Henri Fantin-Latour (1836-1904), *Autoportrait*, 1860, Fusain, Louvre, Fonds du Musée d'Orsay. [retour texte](#)
- ill. 10. Henri Fantin-Latour, *Autoportrait*, 1860. *ibid.* [retour texte](#)
- ill. 11. Jacques Derrida, Dernière image du film de Safaa Fathy, *D'ailleurs Derrida*, 1999, © Gloria Fims. [retour texte](#)
- ill. 12. Antoine Coypel, *L'Erreur*, pierre noire, sanguine, craie blanche sur papier bleu, Louvre. [retour texte](#)
- ill. 13. Antoine Coypel, *Étude d'aveugle*, Louvre. [retour texte](#)
- ill. 14. Danielle da Volterra (1509-1566), *Femme au pied de la croix*, Sanguine, Louvre. [retour texte](#)