

Une confession juive

Portrait de Jacques Derrida en jeune saint juif, Hélène Cixous.
Galilée, « Lignes fictives », 113 p.

Isabelle Décarie

Number 184, May–June 2002

Les folies de Dieu : les lieux du religieux

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/17126ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (print)

1923-3213 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Décarie, I. (2002). Une confession juive / *Portrait de Jacques Derrida en jeune saint juif*, Hélène Cixous. Galilée, « Lignes fictives », 113 p. *Spirale*, (184), 19–20.

UNE CONFESSION JUIVE

PORTRAIT DE JACQUES DERRIDA EN JEUNE SAINT JUIF de Hélène Cixous
Galilée, « Lignes fictives », 113 p.

C E PORTRAIT de Jacques Derrida marque la suite d'un dialogue commencé depuis de nombreuses années entre l'écrivaine et le philosophe, un dialogue qui s'est voulu d'ailleurs plus insistant tout récemment avec la publication rapprochée de textes tels que *Voiles* et « H.C. pour la vie, c'est à dire... » (dans *Croisées d'une œuvre. Hélène Cixous*). Comme le remarque d'ailleurs l'écrivaine, son propre essai s'inscrit d'emblée dans une longue citation entre elle et lui (et toute la question de la sexuaité dans les textes que partagent Cixous et Derrida occupe une place de choix), dans une lente entreprise de relire les travaux de l'un et de l'autre depuis l'angle de l'écriture de soi. En reprenant pour sa part la question de la judéité chez Derrida (et quelle question, puisque lui-même aura interrogé sans cesse ce motif), Cixous propose de peindre le portrait d'un autoportrait, soulignant qu'elle « élit [...] "au hasard" » (et les guillemets signalent bien que le terme « élit » est tout le contraire d'un hasard car il laisse entendre l'autre nom de Jacques Derrida « Élie ») un texte derridien tout particulièrement intime, *Circonfession*. D'emblée travaillées par une mise en page singulière dans leur propre édition, certaines périodes de *Circonfession* se trouvent reproduites en entier dans le texte de Cixous. Cette dernière accentue le corpus derridien d'enluminures et de mises en relief, certaines lettres choisies ayant été colorées (en bleu et orange — l'or/ange avec lequel Cixous aime jouer), afin de faire ressortir l'économie de l'homonymie et de la paronomase à l'œuvre (on remarquera que Derrida analyse les mêmes caractéristiques chez Cixous dans son texte « H.C. pour la vie, c'est à dire... »). Le titre de Cixous joue d'ailleurs sur le son : on peut y entendre « jeune singe juif » que l'écrivaine rapproche de la « condition singeresse » de Rousseau, cette condition utopique de l'imitation de la vie par le récit. On peut aussi relier ce titre tronqué au texte de Derrida intitulé « Cet animal que donc je suis. À suivre... ». Cixous repère ainsi dans les bandes grises de *Circonfession* des syllabes ou des mots qui se répètent, dressant de la sorte un lexique imaginaire dans les marges et les contours du texte derridien reproduit dans le sien. Ces structures gigognes (un texte dans l'autre, une citation citée, le portrait d'un autoportrait) contribuent à faire de cet objet — car comment appeler autrement ce très beau livre

dans lequel le texte de l'autre est ciselé comme de l'orfèvrerie? — une œuvre saturée, étagée, sédimentée même par de nombreuses couches intertextuelles pour le moins denses (sont convoqués ici tour à tour Montaigne, Rousseau, Proust, Beaumarchais, Genet et d'autres, inscrivant le narrateur derridien dans une série de « confesseurs », voyeurs, voyous et voleurs). De toute évidence, il ne s'agissait pas seulement d'offrir ici une interprétation du texte de Derrida, mais aussi de composer un commentaire poétique qui se transforme bien par ces effets de jeux de langue et de couleurs en un texte littéraire à part entière. Par ailleurs, on ne peut s'empêcher de penser que ces petites gravures sur le texte de l'autre font écho à ce qui se joue dans *Circonfession* et qui « tourne » autour d'une scène primitive, celle de la circoncision. Toutefois, les « scars » incisées par Cixous prennent toute leur ampleur alors qu'elle guide son propos vers la mère du philosophe et de ses « escarres », puisque Derrida écrit depuis le lit de sa mère souffrante.

Une présence aveugle

On assiste dès lors, grâce à la lecture aussi minutieuse que franche de Cixous, à un rapprochement important entre cette scène fantasmée de la circoncision et celle de la veillée au chevet maternel qui se teinte d'accents sexuels. Cixous n'hésite pas en effet à mettre au jour la dimension érotique (et même violente, à cause de cette exposition du corps malade) de ces « confessions » dans lesquelles « le travail avec la mère au bord de la mère autour de la mère, en circulant autour du lit, en longeant ses rives, est un travail sur la sexualité, et avec la sexualité ». On aura remarqué l'emploi des termes « bord », « autour », « circulant », etc. qui désignent aussi les gestes de la circoncision tels que Derrida les commente. De la sorte, dans ce livre de la mère, sont réitérés les sentiments ambivalents du philosophe face à sa propre circoncision qui fut pratiquée au nom d'une tradition à laquelle il n'a pas consenti. Il va sans dire que la question de l'après-coup a son importance ici, car le présent, en recouvrant d'un écran le passé, remanie autrement les souvenirs. Rappelons que la philosophie derridienne accorde une place de choix à cette temporalité feuilletée qui permet de repenser l'illusion de la pleine présence à soi. Dès

lors, si la « confession » ici permet de relier des motifs à première vue éclatés dans l'œuvre antérieure de Derrida, il faut tout de même lire cette scène primitive comme une fiction : la circonfession de Derrida est bien une « circonfession » tel que le signale Cixous. L'écrivaine commente d'ailleurs l'impuissance du philosophe face à sa présence/absence lors de sa circoncision, ce qui déclenchera une réflexion sur la cécité, un motif capital ici : « Magnifique il se la décrit cette jalousie du circoncis juif, jaloux j'avoue l'être, et il faut dire qu'il y a de quoi être furieux, je le comprends comme mon frère, jalousie d'aveugle toujours déjalousie, jalousie de l'aveugle qui ne se voit pas vu, affreux tourment, je peux le sentir avec mes yeux, de qui se sent l'objet passif ou impuissant de quels regards. » Il faudrait sans doute approfondir ce rapport intéressant entre mémoire et vision, ce que la lecture de Cixous effectue en montrant justement avec perspicacité que cette jalousie créée par l'aveuglement se rapproche d'un texte récent, intitulé *Turner les mots* et dans lequel il est plus que jamais question de la vue puisqu'il s'agit de textes écrits par le philosophe et la cinéaste Safaa Fathy au sujet du tournage du film *D'ailleurs, Derrida* (*Spirale*, n° 178, mai-juin 2001, p. 14). Dans le texte « Lettres sur un aveugle. *Punctum caecum* », le philosophe avoue n'avoir jamais « consenti à ce point » : il ne s'est jamais autant découvert ou dévoilé que lors du tournage de ce film auto/biographique. Et qu'est-ce qu'un « tournage », sinon le geste même qu'il faut pratiquer pour circoncire un enfant? Qu'est-ce que « consentir à ce point », sinon se donner à voir jusqu'au point de l'aveuglement, jusqu'au point de l'hyperréel et donc de la fiction?

Une tragi-comédie

Dès lors, on comprend mieux comment le travail tout entier du philosophe s'ancre dans une réflexion sur « l'être juif » : la question posée par Derrida et que Cixous reprend comme le fil conducteur de cet essai, « *Fus-je juif?* » (comment, d'ailleurs, entendre ce temps du passé?), prend l'ampleur d'une redéfinition de la religion selon Derrida. La religion juive telle qu'elle se met en place depuis ces confessions (et ce paradoxe d'une « confession juive » est éloquent à cet égard) s'endosse dans l'absence, l'aveuglement, le refus, le deuil impossible, sans signature, sans

SURELY, HE HATH BORNE OUR GRIEFS...

image. Dans cette optique, « être juif » relèverait peut-être de la tragi-comédie, ou c'est du moins ce qu'interroge Cixous lorsqu'elle écrit : « [...] cette œuvre est tragique. Elle est au bord des larmes. Elle est hantée par le deuil, le regret, l'inconsolation. Et cependant, elle arrache des rires. [...] Il me fait rire. Éc-rire. Et que rire est une autre façon philosophique d'apprendre à mourir, il nous le souffle en pleurs. Est-ce que c'est juif ça ? » La question ainsi soulignée reviendra tout au long des tableaux de l'écrivaine dans lesquels elle peint un portrait qui n'est « pas très catholique ». Toutefois, Cixous remarque que Derrida « laisse éclore ces temps-ci quelque chose de tout nouveau dans sa pensée : l'au-delà de la pulsion de mort. Les morts ne sont pas si morts qu'on croit ». La tragédie se trouve donc structurée par une réflexion sur le (sur)vivant, l'animal, le cœur, autant de motifs qui ont retenu l'attention du philosophe récemment. De plus, l'écrivaine souligne tout particulièrement ici le retour de la figure du père (longtemps éclipsée par celle de la mère), ce commis voyageur dont Derrida parle un peu dans *la Contre-Allée* et dont la présence plus fréquente mais toujours réservée dans les textes derridiens donnerait ainsi à lire une économie différente qui reste tout de même à venir. Les quelques lignes que Cixous consacre au père dans un des chapitres sont éloquentes : « Pour le fils, il n'aura pas été représentant en vins en vain, le pauvre père. Il y a comme un affect de vengeance, venger le père, qui souffle (dans) l'œuvre du fils. Comme s'il avait aussi voulu rédimier, déplacer en douce les humiliantes "tournées" du commis voyageur aimé en tours. » Encore une fois, les termes soulignés rapprochent les voyages paternels de cette scène non moins mortifiante de la circoncision non acceptée. Est-ce à dire que le père et le fils partagent un même destin à l'opposé de la mère ? Si un affect de vengeance souffle au sujet du père, il existe aussi face à la mère dont on veut se venger cette fois : la mère, en effet, aura préféré poursuivre une partie de poker plutôt que de se rendre à la clinique pour accoucher de son fils. C'est du moins une des pièces du puzzle de *Circonfession* que Cixous s'amuse à explorer en détails, renouvelant par là même l'énigme de ce témoignage déjà trouble. Car ce qui s'est passé véritablement, « Derrida ne nous le dit pas, il l'écrit. Or, écrire, ce n'est pas dire. La clé de *Circonfession*, c'est cela : ce qui s'écrit ne se dit pas ». Dès lors, le *schibboleth* de cette autographie loge dans l'écriture même, au cœur de « ses ellipses, ses *asyndètes*, ses *juxtapositions fulgurantes* », dans les tournures si singulières qui transmettent, plus que les scènes humiliantes ou traumatisantes, le « secret impartageable » de ce jeune saint juif.

ISABELLE DÉCARIE

LE MESSIE

Film de William Klein. Musique de Georg Friedrich Haendel, interprétée par les Musiciens du Louvre, sous la direction de Marc Minkowski. 120 minutes, 1999. Présenté au Festival international des Films sur l'art de Montréal, 2001.

FILM de photographe, *le Messie* est bien plus que le dossier d'archives de la misère contemporaine qu'il présente au premier regard. Car cette misère est une souffrance vécue à la fois hors de la consolation religieuse et à l'intérieur d'elle. Dans un effort très audacieux pour associer, sur un horizon de réconciliation pensable seulement comme espérance de paix, l'abandon de tous ceux que les villes rejettent à leurs marges ou confinent dans leurs prisons et les appels de ceux qui espèrent encore, William Klein propose une méditation sans équivalent dans l'histoire du cinéma. Contrastant une violence profane universelle et la ferveur religieuse de groupes associés dans une même croyance, il superpose l'oratorio sacré et le texte de l'histoire contemporaine. La lecture se pose en prise directe sur une vie urbaine déchiétée, dont l'emblème le plus présent est la souffrance des Noirs américains. Mais pas seulement, car les riches de Houston paradant sur les escaliers à l'occasion de leur bal du carnaval ne sont pas moins malheureux. Paradoxalement, ce sont ces délinquants, ces prisonniers, ces condamnés, qui sont les porteurs les plus joyeux de l'espérance messianique et les chanteurs émouvants de l'attente du retour de Jésus.

Prenant appui sur l'oratorio de Haendel, dont il ne retranche que quelques séquences, William Klein juxtapose, en les collant au plus près du texte de chaque air ou chœur, les images denses et crues de la société contemporaine. Pas uniquement celles des ghettos américains, mais aussi la société russe, l'Espagne catholique, le conflit israélo-palestinien (présenté sur l'air de *Why do the nations so furiously rage together?*). Le lien qui vient incarner dans l'image du présent le texte biblique chanté dans l'oratorio est chaque fois pensé de manière différente. S'il n'est pas toujours perceptible directement, c'est qu'il n'est pas toujours de nature purement textuelle. C'est en effet souvent la musique elle-même qui vient reprendre, pour l'isoler et en éclairer la signification, le moment de l'expérience où la souffrance s'inscrit dans l'attente. Cette approche permet de répondre à une question lancinante dans l'esthétique de la musique religieuse : la musique sacrée peut-elle encore être entendue dans un monde sécularisé, déchristianisé et coupé de

toute eschatologie messianique ? À cette question, le travail de William Klein répond de deux manières. En montrant d'abord que le texte sacré peut être entendu comme lecture de la société du présent, il en propose une ouverture capable de déplier chacune de ses significations profondes : il l'interprète en fait sur le registre des appels à la libération, de l'attente, et ultimement du cri. L'ouverture, filmant le chanteur récitant au désert, installe déjà cette interprétation de l'histoire profane comme histoire sainte. Montrant ailleurs un homme qui pleure au milieu d'une manifestation de chômeurs, Klein le raccorde à l'accueil évangélique. Attentif à tous les signes de cet appel, il les inventorie dans une mosaïque qui trouve dans le texte sacré son principe d'interprétation : l'eschatologie. Mais William Klein va beaucoup plus loin : son film est entièrement confié à la musique de Haendel, on n'y entend aucune phrase, pas un mot, hormis les inscriptions sur les banderoles et les nombreux graffiti. Il s'en remet à l'émotion religieuse du chant, qui soutient aussi bien ces prisonniers qui font chorus sur la lumière de Noël que ces ouvriers d'usine qui manifestent sur le texte de *l'Épître aux Romains* (*Si Dieu est pour nous, qui sera contre nous?*). Ainsi émerge une identification entre la clameur ancienne dont Haendel a fait le principe de sa musique, cette longue marche des peuples dans la nuit, et la revendication sourde de tous ceux qui aujourd'hui ne savent plus où trouver l'expression de leur attente.

Une analyse fine de chacune des séquences montrerait la profondeur de ce travail. On peut noter d'abord le privilège des groupes, posé non seulement en fonction des chœurs, mais surtout dans un lien substantiel à ce qui reste de la communauté : pour un village de l'Espagne traditionnelle, qui porte encore ses statues lors des processions de la Semaine sainte ou qui représente au théâtre les mystères, combien de groupes fragmentés, combien d'associations détruites, mais toujours sauvés par la communication de l'attente ! Ainsi de ces chorales naïves et candides qui viennent relayer les Musiciens du Louvre au plein milieu d'un air et se proposer comme communauté possible, comme relais de la communauté parfaite de l'orchestre et du chœur. Ainsi de ces femmes de Moscou, réunies sur la place avec leurs gâteaux de Pâques. Ainsi