L'espace du style : sur les trois versions d'*Éperons* (1973, 1976, 1978) de Jacques Derrida

Antonin Wiser

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/genesis/1768>

DOI : 10.4000/genesis.1768

ISSN : 2268-1590

Éditeur :

Presses universitaires de Paris Sorbonne (PUPS), Société internationale de génétique artistique littéraire et scientifique (SIGALES)

Édition imprimée

Date de publication : 9 mai 2017

Pagination : 147-156

ISBN : 979-1023-105636

ISSN : 1167-5101

Référence électronique

Antonin Wiser, « L'espace du style : sur les trois versions d'*Éperons* (1973, 1976, 1978) de Jacques Derrida », *Genesis* [En ligne], 44 | 2017, mis en ligne le 17 mai 2018, consulté le 21 mars 2023. URL : <http://journals.openedition.org/genesis/1768> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/genesis.1768>

L'espace du style

Sur les trois versions d'*Éperons* (1973, 1976, 1978)

de Jacques Derrida

Antonin Wiser

Il n'y a pas d'identité à soi de l'écrit.

J. DERRIDA, « Force et signification »

I.

Je parlerai d'une œuvre et de ses trois versions¹. La simplicité apparente de ce décompte – *une œuvre, trois versions* – est certainement trompeuse. L'unité qu'il postule, et que le terme même de « version » vient renforcer en impliquant d'emblée quelque identité et idéalité textuelle, ne recouvre-t-elle pas un phénomène plus complexe ? On dénombre en effet deux intitulés – « La question du style » en 1973, *Éperons. Les styles de Nietzsche* en 1976 et 1978 –, et plus de trois versions – en 1976, le texte paraît accompagné de ses traductions, c'est-à-dire de ses *versions* (c'est la première acception du terme que donne le TLF²) en anglais, en allemand et en italien, disposées en parallèle sur deux pages. Qu'advient-il alors de l'œuvre, en l'identité qu'on croit y repérer, quand s'efface le titre qui la commande, quand vient s'inscrire un autre à sa place ? Qu'advient-il de l'œuvre, en cette même identité supposée, à l'épreuve de sa traduction, au passage de sa singularité d'un idiome à l'autre ? Ces questions désignent les lieux de débats vertigineux, anciens et connus, auxquels Derrida lui-même apporta d'importantes contributions³ ; je les pose ici seulement pour mieux les suspendre, tandis qu'il me faut passer, faire semblant de pouvoir passer outre.

Admettons donc une œuvre et trois versions. Comparées deux à deux par un logiciel informatique⁴. Et combien de passages supplémentaires. À la ligne, tout d'abord – le texte traité par ce logiciel comme une chaîne linéaire où chaque unité est identifiée par sa coordonnée unidimensionnelle, écrasant l'espace de la page comme celui du volume, écartant d'avance les effets de toute disposition spatiale et matérielle sur la lecture, la mémoire, la construction du

sens, etc. Cette dimension du programme a encore d'autres conséquences : ainsi, pour reconnaître telle combinaison de caractères comme identique, l'algorithme définit *a priori* des seuils, quantifie des degrés⁵, afin d'identifier tel segment comme déplacé ou ajouté, comme du même ou de l'autre. Les processus informatiques d'objectivation des versions impliquent des franchissements par les décisions nécessaires qu'ils requièrent avant même l'expérience de tel texte singulier. Pareillement, lors de la préparation des textes dont se nourrit la machine, il aura fallu déjà discriminer les différences générées par la numérisation préalable : comparer « à la main » pour décider qu'ici le programme de reconnaissance de caractère s'est « trompé » ou non, qu'il a pris le grain du papier pour un point ou un accent, un *o* mal imprimé pour un *e*, qu'il faut rétablir ou

1. Selon la distinction proposée comme cadre conceptuel pour les travaux regroupés dans ce volume.

2. Le Trésor de la langue française en ligne : < <http://atilf.atilf.fr/tlfv3.htm> >.

3. Sur la question du titre, voir notamment « La double séance », dans *La Dissémination*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 219 *sq.* ; et sur la traduction, voir entre autres : *Schibboleth. Pour Paul Celan*, Paris, Galilée, 1986 et « Des tours de Babel », dans *Psyché. L'invention de l'autre*, Paris, Galilée, 1987, p. 203-236.

4. Il s'agit du logiciel MEDITE, voir p. 34.

5. Soit un paragraphe entièrement réécrit, n'y « restent » que quelques mots, à la limite un seul, en commun avec celui qu'il remplace : sont-ce, est-ce le(s) « même(s) » qu'avant ? Selon quels critères ? (La position dans la chaîne ? La fonction logique et argumentative ?) Plus la différence est grande, plus l'« identique » qui s'y niche paraît difficile à déterminer comme tel – et plus d'une fois, dans le cas de textes largement retravaillés (c'est le cas des poèmes de Reverdy présentés ici, p. 165) le programme tranche, *doit* trancher, selon des critères qui pourraient faire à chaque fois l'objet d'une discussion.

non un saut de paragraphe dont la mise en page ne permet pas de s'assurer. Ce sont des choses fines, minimales – et il ne s'agira dans cet article de rien d'autre que des choses les plus minimales – mais à chaque fois, nous aurons *déjà* passé un seuil et tranché, c'est-à-dire *déjà* produit le texte, par les opérations silencieuses et critiques de son interprétation. Nous en aurons généré des versions, en ce sens que reconnaît aussi à ce mot le TLF, comme « manière de rapporter, de présenter ou d'interpréter un fait ou un ensemble de faits ». Nous en aurons à chaque fois *déjà* construit un récit.

Tous ces passages, parfois minuscules, toutes ces limites traversées, tous ces actes génèrent donc les textes que je ferai mine de décrire comme s'ils m'étaient simplement donnés. Car la science de la genèse textuelle est, du texte dont elle fait son objet, une mise au monde, une création ; devant ce qui résiste ou se refuse à passer, à sortir, elle opère une version, au sens cette fois obstétrique du terme, pour l'accoucher et le coucher là-devant. Ces questions, il me faut également les laisser en plan, suspendues qu'elles sont à celle de *savoir qui parle* – quelle voix porte ce texte, cette œuvre, de son auteur, de son lecteur, de son éditeur, de son critique, de tous les programmes qui le performent et le récitent.

Je passerai donc là aussi mon tour de réponse, pour avancer – comme si je n'avais rien entendu, comme si je pouvais ne rien entendre de ces interrogations, de leurs voix inquiètes. Je ferai donc comme si de rien n'était, je fais le sourd, le sot et le saut, et vous dis : voici une œuvre, trois versions, comparées deux à deux par un logiciel qui met en évidence les variations, ajouts, suppressions, déplacements, remplacements. Et j'entre dans le jeu de la description – un jeu qui se rêve distancié, neutre, à l'écart de tout acte interprétatif.

II.

Une première version d'*Éperons* paraît donc à l'Union générale d'édition (« 10/18 »), en 1973, sous le titre « La question du style », dans le premier volume de *Nietzsche aujourd'hui ?*, recueil des actes de la décade de Cerisy de 1972 consacrée au philosophe allemand. La seconde version paraît trois ans plus tard, chez Corbo e Fiore editori à Venise (mais la couverture porte également le nom de l'éditeur

Flammarion), sous le titre *Éperons. Les styles de Nietzsche*. La troisième version, enfin, paraît chez Flammarion en 1978, dans la collection de poche « Champs ».

Je commencerai par lister, de façon non exhaustive et sans commentaire interprétatif, quelques-unes des principales interventions qui marquent le passage du premier au second état de l'œuvre. Elles affectent d'abord, par substitution, l'ordre lexical, ainsi qu'on peut le lire dans le tableau 1.

Les interventions portent également sur les marqueurs du dispositif énonciatif – la version de 1973 conservant notamment les traces de l'adresse de la conférence qui fut son occasion (tableau 2).

On observe aussi (tableau 3) quelques ajouts (en vert) et quelques suppressions (en rouge).

Parmi ces ajouts, deux post-scriptum apparaissent dans la version de 1976, ainsi que quatre nouvelles notes, et un post-scriptum à l'une des notes de la version de 1973.

Je relèverai enfin plusieurs modifications affectant la ponctuation – singulièrement l'ajout ou la suppression de tirets, après que Derrida a formulé l'invite à lire Nietzsche ainsi : « Une fois de plus, étudier le jeu des tirets et non seulement des guillemets » (tableau 4).

Les variations les plus manifestes sont cependant ailleurs encore : dans le dédoublement du texte en ses versions italienne, anglaise et allemande, parallèles à la version française ; dans l'adjonction d'une préface de Stefano Agosti, également selon un dispositif quadrilingue ; dans l'apparition, enfin, de cinq dessins de François Loubrieu.

Je liste maintenant, toujours de façon non exhaustive et sans commentaire, quelques différences marquées entre l'état de 1976 et celui de 1978.

Le dispositif quadrilingue disparaît, laissant place à nouveau à la seule version française. La préface est cependant maintenue, ainsi que l'insertion de dessins de François Loubrieu. Ceux-ci ne sont toutefois plus les mêmes que dans la version de 1976, et ils viennent désormais interrompre le fil du texte, là où, en 1976, ils se trouvaient cantonnés à l'espace séparant la page de titre de la préface, et la préface du texte de Derrida.

Les substitutions lexicales sont cette fois peu nombreuses (tableau 5).

Les notes, en fin dans la version de 1976, sont à nouveau infrapaginales, comme en 1973. L'une d'elles est complétée pour rappeler les versions précédentes.

	[1973]	[1976]
1	VII. – LA QUESTION DU STYLE par Jacques DERRIDA	Éperons Les styles de Nietzsche
2	La question du style, c'est toujours la question d'un objet pointu.	La question du style, c'est toujours l'examen, le pesant d'un objet pointu.
3	y laisser une empreinte ou une forme, mais aussi pour repousser une force menaçante, la tenir à distance, la refouler, s'en garder	y laisser une empreinte ou une forme, mais aussi pour repousser une forme menaçante, la tenir à distance, la refouler, s'en garder
4	des tissus, toiles, voiles qui se tendent, se ploient ou déploient	des tissus, toiles, voiles qui se bandent, se ploient ou déploient
6	Mais quant à ces voix de castrats	Mais quant à ces voix de contralto
7	décrit le mouvement qui marque simultanément le risque somnambulique de la mort	décrit le mouvement qui emporte simultanément le risque somnambulique de la mort
8	Sous quel pas s'ouvre cette Dis-tanz ? L'écriture de Nietzsche déjà la mime, d'un effet de style marqué entre la citation latine (actio in distans) parodiant le langage des philosophes	Sous quel pas s'ouvre cette Dis-tanz ? L'écriture de Nietzsche déjà la mime, d'un effet de style écarté entre la citation latine (actio in distans) parodiant le langage des philosophes
9	tout ce qui va produire dans l'écriture de Nietzsche la mise entre guillemets de la « vérité »	tout ce qui va contraindre dans l'écriture de Nietzsche à la mise entre guillemets de la « vérité »
10	se châtre à produire le leurre de la vérité-castration.	se châtre à secréter le leurre de la vérité-castration.
12	Heidegger met bien en valeur le mouvement le plus fort quant à la problématique de l'Umdrehung	Heidegger met en valeur la torsion la plus forte quant à la problématique de l'Umdrehung
15	Le devenir-femme est un « progrès de l'idée » (Fortschritt der Idee).	Le devenir-femme est un « procès de l'idée » (Fortschritt der Idee).
18	À supposer même qu'on n'ait aucun doute sur sa signature autographe et qu'on sache quoi mettre sous le concept d'autographie et la force d'un seing.	À supposer encore qu'on n'ait aucun doute sur sa signature autographe et qu'on sache quoi mettre sous le concept d'autographie et la forme d'un seing.

Tableau 1

	[1973]	[1976]
19	Quand je l'ai proposée, j'ai voulu marquer, tenant compte de ce qu'on m'avait dit de la nécessité de ce colloque, que je ne pourrais rien y avancer	J'ai voulu marquer que je n'avancerai rien ici qui n'appartienne
20	S'il ne l'est pas en totalité, du moins ce texte-ci, que nous commençons déjà à oublier	S'il ne l'est pas en totalité, du moins ce texte-ci, que vous commencez déjà à oublier
21	ce que nous allons faire,	Ce que je ferai
22	Au lieu où elle traverse	Je voudrais maintenant annoncer qu'au lieu où elle traverse

Tableau 2

	[1973]	[1976]
23	Laissons ce dernier mot flotter, comme l'élytre	Laissons l'élytre flotter
24		La distance se distance, le loin s'éloigne.
25		Sexe voilé en transparence, la pointe retournée contre soi, c'est aussi la Lucrèce daguée de Cranach.
26	Elle écrit.	Elle (s') écrit.
27		Le voile/tombe.
28	Suspendre comme on peut tendre ou étendre une toile, un rapport, etc. ! qu'on laisse en même temps – suspendu – dans l'indécision.	Suspendre comme on peut tendre ou étendre une toile, un rapport, etc. qu'on laisse en même temps – suspendu – dans l'indécision. Dans l'*epoque*.
29	le déploiement du voile	le déploiement métaphorique du voile
31	Nous n'allons pas encore découper la gravure dans le livre, nous n'allons pas cueillir une fleur mythologique	Nous n'allons pas cueillir une fleur mythologique
33		« Les femmes ont su, par leur soumission (<i>Unterordnung</i>), s'assurer l'avantage prépondérant, voire la domination (<i>Herrschaft</i>) » (412).
37		La structure même de la signature (la signature/tombe) disqualifie la forme de ces questions (15).

Tableau 3

	[1973]	[1976]
38	Elle est trop rusée pour cela et elle sait d'elle	Elle est trop rusée pour cela et elle sait ■ d'elle
39	De l'homme ■ elle sait	De l'homme ■ elle sait
40	Si elle avait lieu, la castration aura été cette syntaxe de l'indécidable assurant, en les annulant et en les égalant, tous les discours en pro et contra.	Si ■ elle avait lieu, la castration aura été cette syntaxe de l'indécidable assurant, en les annulant et en les égalant, tous les discours en pro et contra.
41	Dès l'origine, rien n'est plus étranger, contraire, hostile à la femme que la vérité, son grand art, c'est le mensonge	Dès l'origine, rien n'est plus étranger, contraire, hostile à la femme que la vérité, ■ son grand art, c'est le mensonge
42	Alors la distance – la femme – écarte la vérité – le philosophe, ■ et donne l'idée.	Alors la distance – la femme – écarte la vérité – le philosophe, et donne l'idée.
43	■ Mais attaquer les passions à la racine	Mais attaquer les passions à la racine
44	Au cours d'une démarche que je ne peux reconstituer ici, ■ il fait apparaître	Au cours d'une démarche que je ne peux reconstituer ici, il fait apparaître

Tableau 4

	[1976]	[1978]
45	phallocentrisme	phallogocentrisme
46	elle devient plus fine, plus captieuse, plus insaisissable – elle devient femme... »	elle devient plus fine, plus capiteuse, plus insaisissable – elle devient femme... »

Tableau 5

[1976]	[1978]
<p>La question du style, c'est toujours l'examen, le pesant d'un objet pointu. Parfois seulement d'une plume. Mais aussi bien d'un stylet, voire d'un poignard. À l'aide desquels on peut, certes, attaquer cruellement ce à quoi la philosophie en appelle sous le nom de matière ou de matrice, pour y enfoncer une marque, y laisser une empreinte ou une forme, mais aussi pour repousser une forme menaçante, la tenir à distance, la refouler, s'en garder – se pliant alors ou repliant, en fuite, derrière des voiles. Laissons l'élytre flotter entre masculin et féminin. Notre langue nous en assure la jouissance pourvu qu'on n'articule pas.</p>	<p>La question du style, c'est toujours l'examen, le pesant d'un objet pointu. Parfois seulement d'une plume. Mais aussi bien d'un stylet, voire d'un poignard. À l'aide desquels on peut, certes, attaquer cruellement ce à quoi la philosophie en appelle sous le nom de matière ou de matrice, pour y enfoncer une marque, y laisser une empreinte ou une forme, mais aussi pour repousser une forme menaçante, la tenir à distance, la refouler, s'en garder – se pliant alors ou repliant, en fuite, derrière des voiles.</p> <p>Laissons l'élytre flotter entre masculin et féminin. Notre langue nous en assure la jouissance pourvu qu'on n'articule pas.</p>
<p>« J'ai oublié mon parapluie. » Parmi les fragments inédits de Nietzsche, on a trouvé ces mots, tout seuls, entre guillemets (13). Peut-être une citation. Peut-être a-t-elle été prélevée quelque part. Peut-être a-t-elle été entendue ici ou là. Peut-être était-ce le propos d'une phrase à écrire ici ou là. Nous n'avons aucun moyen infaillible de savoir où le prélèvement a eu lieu, sur quoi la greffe aurait pu prendre. Nous ne serons jamais assurés de savoir ce que Nietzsche a voulu faire ou dire en notant ces mots. Ni même s'il a voulu quoi que ce fût. À supposer encore qu'on n'ait aucun doute sur sa signature autographe et qu'on sache quoi mettre sous le concept d'autographie et la forme d'un seing.</p>	<p>« J'ai oublié mon parapluie. »</p> <p>Parmi les fragments inédits de Nietzsche, on a trouvé ces mots, tout seuls, entre guillemets (14).</p> <p>Peut-être une citation.</p> <p>Peut-être a-t-elle été prélevée quelque part.</p> <p>Peut-être a-t-elle été entendue ici ou là.</p> <p>Peut-être était-ce le propos d'une phrase à écrire ici ou là.</p> <p>Nous n'avons aucun moyen infaillible de savoir où le prélèvement a eu lieu, sur quoi la greffe aurait pu prendre.</p> <p>Nous ne serons jamais assurés de savoir ce que Nietzsche a voulu faire ou dire en notant ces mots. Ni même s'il a voulu quoi que ce fût. À supposer encore qu'on n'ait aucun doute sur sa signature autographe et qu'on sache quoi mettre sous le concept d'autographie et la forme d'un seing.</p>

Tableau 6

Les interventions les plus manifestes concernent le redécoupage systématique des paragraphes et l'introduction d'un chapitrage, marqué par des sauts de page au fil du texte et par l'ajout de titres courants dans l'espace suprapaginal, chapitrage auquel renvoie une table des matières placée en fin de volume.

Je donne ici deux exemples du redécoupage des paragraphes entre 1976 et 1978 (tableau 6).

À vrai dire, la version de 1976 avait déjà introduit un certain nombre de découps. Seulement, leur repérage systématique reste généralement délicat du fait du dispositif typographique adopté dans l'édition Corbo e Fiore : absence de retrait en première ligne et texte non justifié à droite rendent tout décompte mal assuré, de nombreux cas demeurant ainsi indécidables. Cependant, certains doubles sauts de ligne apparaissent, qui rendent la découpe manifeste⁶. Tandis qu'on n'en dénombre qu'un seul en 1973 – entre le soixante-deuxième et le soixante-troisième paragraphe –, la version de 1976 en compte dix, dont trois sont des triples sauts de ligne. Quant à la comparaison des versions de 1976 et de 1978, si elle est également, et pour les mêmes raisons, malaisée à quantifier, les deux derniers exemples n'en font pas moins apparaître un important travail de désolidarisation des paragraphes. On est ainsi passé de cent quatre-vingt-quatre paragraphes en 1973 à deux cent quarante-six en 1978 (compte non tenu des post-scriptum ajoutés), avec désormais quatre-vingt-dix-neuf sauts de ligne doubles, onze sauts de ligne triples et le reste en sauts de ligne simples. Ces chiffres seulement pour donner quelque idée de la nature et l'ampleur des interventions.

Passant en revue les différences entre ces trois versions, on pourrait maintenant souligner, à titre de premier commentaire, l'hétérogénéité de trois gestes singulièrement différents. Un premier semble en effet porter sur la *composition* du matériau verbal, qu'il modifie par ajouts, suppressions, déplacements et remplacements de mots, phrases, ou signes de ponctuation. Un second geste affecte la *disposition* graphique et altère la continuité textuelle, pour la distendre et l'espacer. Enfin, avec le changement de titre, l'ajout d'une préface et de dessins, l'apparition et la disparition des versions allophones parallèles, un troisième geste intervient sur le *dispositif* que j'hésite à dire « paratextuel » – une telle dénomination supposerait résoluble et résolue, par exemple, la question des rapports d'appartenance du titre à

l'œuvre, ou des rapports de participation des traductions à leur « original ».

Trois gestes, poursuivrait-on, qui s'effectuent selon des pondérations différentes, d'une version à l'autre : ainsi le premier et le troisième travaillent principalement entre 1973 et 1976, tandis que le second opère avant tout entre 1976 et 1978. Et l'on pourrait continuer ainsi sur le fil de la description...

III.

... cependant je préfère ici le trancher, pour aborder les choses autrement. Au risque de tomber dans le vide.

Le geste de la comparaison joue avec les doubles. D'une version à l'autre le texte se réitère, se récite et se cite. Mais dans ce redoublement, nous venons de le voir, il diffère, se déplace. Il ne colle plus exactement, mot à mot – et même là où les mots semblent se laisser parfaitement superposer, un écart se glisse entre eux – c'est toute l'opération de 1978 – comme pour relâcher leur conjonction. Ce jeu des mots, entre eux, c'est bien sûr le thème du texte de Derrida – aussi bien, il faut déjà l'indiquer, que c'en est apparemment le fonctionnement. Mais je ne veux pas trop anticiper. Un pas après l'autre.

Je relève quelques coups à ce jeu. *Forcelforme* : pour le lecteur de Derrida, cela résonne comme une citation, ou plus exactement la citation d'une citation, ou plus exactement encore, comme l'écart entre deux citations. En 1963 paraissait l'un des premiers articles du philosophe, « Force et signification », repris ensuite en ouverture de *L'Écriture et la différence* (1967). Ce titre était déjà la répétition décalée – forcée ou déformée – d'un autre, *Forme et Signification*, de Jean Rousset. Entre les deux, la substitution minimale (m → c) dans l'ordre paradigmatique, la plus petite différence où s'origine tout le structuralisme. La structure que génère, dans *Éperons*, la figure inversée de ce déplacement, (c → m), de la « force menaçante » à la « forme menaçante »,

6. Il faut cependant indiquer que le dispositif quadrilingue, parce qu'il génère des paragraphes parallèles de taille différente, amène plus d'une fois le texte français à s'interrompre avant d'avoir atteint le bas de la page. Dans certains cas, il est difficile de déterminer si le passage d'une page à l'autre comporte ou non un saut de ligne double ou simple.

est précisément celle que Derrida percevait en 1963, réci-tant-déplaçant Rousset, « dans l'instance de la *menace*, au moment où l'imminence du péril concentre nos regards sur la clef de voûte d'une institution, sur la pierre où se résument sa possibilité et sa fragilité ». Il ajoutait à la suite : « On peut alors menacer *méthodiquement* la structure pour mieux la percevoir, non seulement en ses nervures mais en ce lieu secret où elle n'est ni érection ni ruine mais labilité. Cette opération s'appelle (en latin) *soucier* ou *solliciter*. Autrement dit ébranler d'un ébranlement qui se rapporte au *tout*⁷. » Le souci génétique viendrait en ce sens inquiéter l'institution du texte, et rendre au volume édité une fluidité qui déborde la clôture où l'enserme sa couverture. Alors la substitution remarquée entre les lignes, si elle produit la structure, est *aussi* ce qui menace la forme et la force de son unité, son εἶδος et son ἐνέργεια.

Mettons donc qu'*Éperons* cite, si l'on veut, le jeu de la forme et de la force, héritage détourné des titres précédents. Cette citation ne trouve lieu en aucun texte d'aucune version, mais seulement dans l'écart de la répétition. *Lapsus linguae*, faux (ou vrai) pas où la langue fourche, et se fend, et offre le carrefour où s'engage la citation ébranlée comme sollicitation textuelle.

Du même coup, il faudrait encore marquer ceci : qu'*Éperons* en toutes ses versions, solli-citant ainsi le jeu de la forme et de la force, passe sous silence, des titres qu'il pille, la signification (*Forme et signification*, « Force et signification »). N'entendons pas son oubli étourdi. C'est plutôt que celle-ci n'est pas l'enjeu : le *sens de la différence* – de force à forme – est seulement *la différence du sens* : pure forme ou force. On verra bien là rien moins qu'un jeu de mots.

Le coup se répète, se répercute, l'écho le renvoie déformé. *Tendent/bandent*. Autre paire minimale, autre glissement suggestif. Entre les deux mots passe la tension, la charge érotique qui affecte tout le texte d'*Éperons*. La différence y apparaît en effet comme « différence sexuelle ». C'est vers elle que penche et s'incline *Éperons*, elle qui l'attire et le trouble, d'un bord à l'autre.

Tendre, d'abord : offrir, donner pour être pris(e). Derrida – c'est toute l'affaire – relève le double jeu de ce mouvement dans le texte nietzschéen, où « tantôt la femme est femme en donnant, *en se donnant*, alors que

l'homme prend, possède, prend possession, tantôt au contraire la femme en se donnant se *donne-pour*, simule et s'assure ainsi la maîtrise possessive⁸ ». De quel côté se tient alors la puissance, gonflée, bombée, bandée, tandis que « homme et femme changent de place, échangent leur masque à l'infini⁹ » ?

Le jeu du rapport sexuel est de dupe – c'est le creux, l'abyme au lieu de ce rapport, le « il n'y a pas » lacanien –, qui se trouve drapé de toiles gonflées par rien qu'un souffle impondérable. L'échange *tendent/bandent*, l'un se donnant pour l'autre, est pris dans l'opération mouvante de la « différence sexuelle » qui suspend la vérité à ses voiles et dérive infiniment toute identité : l'opposition bander/tendre vient alors s'inscrire dans la longue chaîne duelle qu'ouvrent donner/prendre, activité/passivité, acte/puissance, masculin/féminin et apparaît, au même titre que toutes les autres, comme « une sorte de leurre transcendantal¹⁰ ». La possibilité même de la substitution, du jeu des rôles, ébranle tous les discours ontologiques de leur institution. La déconstruction n'est pas autre chose que la remarque – répétition et récit – de ce qui se joue ici dans les textes, entre eux, de ce souci dont leurs pages frissonnent déjà¹¹.

À faire tourner les places que marquaient *tendent* et *bandent*, l'opération de la différence sexuelle suspend l'attribution de lieux propres. Chaque bord s'est déjà laissé déborder par l'autre. Aussi l'échange textuel n'est-il ni

7. Dans J. Derrida, *L'Écriture et la différence*, Paris, Éditions du Seuil, 1967, p. 13. Il faudrait aussi rappeler la réflexion sur forme/force que développera plus tard Derrida dans *Force de loi*, Paris, Galilée, 1994.

8. *Éperons*, Paris, Flammarion, 1978, p. 90.

9. *Ibid.*, p. 92. La dernière version d'*Éperons* cite alors, à la suite, ce passage de Nietzsche : « Les femmes ont su, par leur soumission (*Unterordnung*), s'assurer l'avantage prépondérant, voire la domination (*Herrschaft*). » On entendra dans ce renversement des rôles comme une citation de l'argument de Kant, dans son *Anthropologie* : « la femme gouverne par sa faiblesse » (Kant, *Sur la différence des sexes*, trad. Ph. Ivernel, Paris, Payot, 2006, p. 78-79). Sur la structure et les paradoxes de l'argument phallogocentrique kantien, voir mon article : « L'enceinte. Sur le plaisir dans l'esthétique de Kant », *Cahiers philosophiques*, n° 121, Paris, avril 2010, p. 79-96.

10. *Éperons*, *op. cit.*, p. 92.

11. Elle n'est donc pas une anti-métaphysique : « Si la forme de l'opposition, la structure oppositionnelle, est métaphysique, le rapport de la métaphysique à son autre ne peut plus être d'opposition » (*ibid.*, p. 96).

correction ni érection de quelque sens plus propre à tel point de l'écriture, comme s'il *traduisait* mieux l'idée.

Le remplacement, en 1976, de *progrès* par *procès*, pour « *Fortschritt* », aurait certes pu le laisser penser – s'il ne venait précisément neutraliser la progression par le processus. La répétition, le redoublement déplace sans qu'on puisse décider assurément si l'on a avancé ou si la volte, la version, ne revient au même. Le texte cité de Nietzsche – « *Fortschritt der Idee* » – se voit-il alors affecté par tel écart de ses traductions ? Que se passe-t-il *entre* cette citation et sa traduction, lorsque la récitation de la traduction fait un pas de côté et se change ? Progresse-t-elle en renonçant au progrès, à en faire le procès ? Et surtout si elle n'y renonce pas tout à fait, si l'avancée soudain, plus loin, paraît régresser ? La citation de Nietzsche se trouve en effet dédoublée dans le texte, répétée quelques pages après, dans sa seule traduction cette fois. On lit ainsi, en 1978, à la page 70 : « Le contexte l'indique clairement, ce qui devient femme, c'est l'idée. Le devenir femme est un "procès de l'idée" (*Fortschritt der Idee*) », puis à la page 72 : « "Progrès de l'idée : elle devient plus fine, plus capiteuse, plus insaisissable – *elle devient femme...*" ». La progression réaffirmée se révèle captieuse (c'était le mot en 1976 pour dire de l'idée qu'elle s'avance à tromper sous l'apparence de la vérité) si la substitution du progrès au procès n'est qu'une leçon alternative, si le progrès se lit encore, différé, sous le tracé d'un procès, qui pour le coup le relève en le maintenant, comme son *Aufhebung*. Le devenir-femme ne décide pas quant au progrès ou au procès de l'idée, il maintient le double récit, la double version – à l'écart du tranchant de toute vérité.

IV.

Ces trois coups prélevés dans le jeu des versions viennent comme redoubler le thème d'*Éperons*, le thème de l'éperon qui nomme ici le style. Je cite :

Dès lors que la question de la femme suspend l'opposition décidable du vrai et du non-vrai, instaure le régime époqual des guillemets pour tous les concepts appartenant au système de cette décidabilité, disqualifie le projet herméneutique postulant le sens vrai d'un texte [...] c'est la question du style comme question de l'écriture, la question d'une opération éperonnante plus puissante que tout contenu, toute thèse et tout sens¹².

Le style d'*Éperons*, qu'on le lise dans son thème ou dans ses versions, est le travail d'un écart, l'affaire d'une distance. Ce dernier mot, c'est ici encore une citation (de citation) :

« Le charme le plus puissant des femmes (*der Zauber und die mächtigste Wirkung der Frauen*), c'est de le faire sentir au loin (*eine Wirkung in die Ferne*, une opération à distance), et pour parler le langage des philosophes, c'est une *actio in distans* : mais pour cela il faut tout d'abord et avant tout – de la *distance* ! (*dazu gehört aber, zuerst und vor allem – Distanz* !) ¹³ »

La distance s'inscrit donc dans la citation comme thème, doublement – *Wirkung in die Ferne* d'abord, puis sa traduction latine, *actio in distans*. D'une langue à l'autre, on change de langage (*Sprache*), et se marque ainsi un style philosophique, aussi bien que les guillemets invisibles de l'ironie qui l'introduit et le suspend.

« Sous quel pas s'ouvre cette *Dis-tanz* ? » : après la coupure d'un blanc, le passage du seuil de la page franchi, en 1978, d'un saut (ou d'une « pirouette »), Derrida citera ainsi le mot en allemand, sans guillemets, presque à la lettre – mais en le distendant d'un tiret. Distance introduite dans la distance, comme pour s'en affranchir et laisser les doubles danser, tourner sur eux-mêmes, à l'écart l'un de l'autre. Partout, dans *Éperons*, le style s'entend comme la silencieuse découpe d'une lame, d'une plume, d'un stylet. Le mouvement même de l'écriture qui (se) divise d'entrée de jeu, inaugurant l'espace de tous les tours et retours, tropes, versions et renversements¹⁴. Les styles de Nietzsche, ce serait dans cet espacement quelque chose comme la naissance de la parodie – tout ce qui rend indécidable la question du sujet de la voix, du rapport du sujet à la voix, tout l'espace ouvert par le jeu du discours de l'autre dans le mien, suspendant l'assurance des assomptions et des appropriations. De tout ce que dit Derrida de Nietzsche, Nietzsche des femmes, ou Derrida des femmes de Nietzsche, dans tous les sens,

12. *Ibid.*, p. 86.

13. *Ibid.*, p. 36.

14. « Car il n'y a pas de mot, ni en général de signe, qui ne soit construit par la possibilité de se répéter. Un signe qui ne se répète pas, qui n'est pas déjà divisé par la répétition dans sa "première fois", n'est pas un signe. Le renvoi signifiant doit donc être idéal – et l'idéalité n'est que le pouvoir assuré de la répétition – pour pouvoir renvoyer chaque fois au même » (*L'Écriture et la différence*, op. cit., p. 360).

de tout cela : qu'est-ce qui est citation, qu'est-ce qui est ironie, qu'est-ce qui est métaphore (prendre la femme pour la vérité, la vérité pour la femme, par exemple) ?

On l'a vu, la version de 1978 se distingue par l'interruption du *continuum* textuel. Elle pratique ainsi la conversion du thème stylistique dans l'espace du texte et vient, dans ses blancs, l'y inscrire. Mais n'interdit-elle pas du même coup d'y lire le sens de l'opération en présence ? Car ce serait supprimer la distance à l'instant même de son inscription. Ici l'herméneute se prend et se perd dans le paradoxe de deux versions alternatives de son récit, aussi impossibles qu'impossibles l'une et l'autre, et qui pourtant reviennent strictement au même – à tracer ce qui s'écrit :

[1] soit *Éperons* dit ce qu'il fait et fait ce qu'il dit : pratiquant la distance qu'il thématise, il l'annule alors dans la présence que le style devait venir écarter ; et du même coup, *Éperons* ne fait plus ce qu'il dit, ne dit plus ce qu'il fait.

[2] soit *Éperons*, ne dit pas ce qu'il fait, ne fait pas ce qu'il dit : il ne pratique pas la distance qu'il thématise, mais opère alors (dans) son annulation ; et du même coup, *Éperons* fait ce qu'il dit et dit ce qu'il fait, dans l'indistanciation – ce qui le renvoie au premier paradoxe.

Je crois ces apories incontournables dès lors qu'on veut se tenir dans la clôture d'une seule version d'*Éperons* – la dernière, par exemple – pour y décider de la vérité ou non-vérité du sens. C'est-à-dire dès lors qu'on oublie « le régime époqual des guillemets pour tous les concepts appartenant au système de cette décidabilité¹⁵ ». La version de 1978 est suspendue à son rapport différentiel aux deux précédentes – comme chacune l'est aux autres. *Éperons* s'écrit doublement, triplement, avec *et* sans espacement de ses lignes, à égale distance de la distance et de son annulation. Le texte serait alors (son) double et, comme œuvre, son espace vient accueillir les différences *entre* les versions – aucune ne se laissant plus réduire à la vérité de l'autre. Et la vérité, une dernière fois sollicitée, tombe dans le vide de cet écart.

C'est pourquoi le style de/dans *Éperons* demeure indécidable et indécis, là même où il se double (par ajout, marqué d'un tiret) et se creuse (ce tiret comme marque de soustraction : « à moins que... ») d'un soupçon, doute, hésitation, scrupule ou *distanciation* :

Le style peut donc *aussi* de son éperon protéger contre la menace terrifiante, aveuglante et mortelle (de ce) qui se *présente*, se donne à voir avec entêtement : la présence, donc, le contenu, la chose même, le sens, la vérité – à moins que ce ne soit *déjà* l'abyme défloré en tout ce dévoilement de la différence¹⁶.

V.

J'interromps ici ce discours. Tout ceci aura été plus ou moins un jeu de mots, une longue citation décalée, l'exercice imparfait d'une version. Ou encore la tentative d'une lecture en *paso doble* – ce serait, dit-on, une « marche stylisée » marquée par « la légère rotation du corps¹⁷ » –, ou bien, ce qui n'en est pas la traduction, un *pas de deux* – que je vous laisse entendre à la fin comme vous voudrez : moins de deux, plus de deux, pas de rapport.

15. *Éperons*, op. cit., p. 36.

16. *Ibid.*, p. 30.

17. TLF.

ANTONIN WISER est docteur ès Lettres des universités de Lausanne et Paris-Sorbonne. Il est l'auteur de *Vers une langue sans terre. Adorno et l'utopie de la littérature* (Paris, Éditions de la maison des sciences de l'homme, 2014), ainsi que de plusieurs traductions, dont Theodor W. Adorno, *Amorbach* (Paris, Allia, 2016, avec Marion Maurin), et Max Frisch, *Le Public comme partenaire* (Lausanne, Éditions d'en bas, 2017). Il enseigne actuellement la littérature à l'Université de Lausanne.

antonin.wiser@unil.ch

Résumés

L'espace du style. Sur les trois versions d'*Éperons* (1973, 1976, 1978) de Jacques Derrida

L'article se propose de lire les trois versions d'*Éperons* de Jacques Derrida, publiées respectivement en 1973, 1976 et 1978. En examinant le travail de réécriture parfois très fin auquel procéda le philosophe, on verra s'inscrire une distance qui redouble et déplace le propos de son texte. En elle s'ouvre un espace qu'on reconnaîtra comme celui du *style* – opération de découpe de ce stylet que Derrida emprunte à Nietzsche –, dont le lieu, si c'en est encore un, n'est autre que l'écart entre les différentes versions.

This article proposes reading the three versions of Jacques Derrida's *Éperons*, published respectively in 1973, 1976 and 1978. By examining the often very subtle rewriting work that the philosopher achieved, we will see emerge a distance that redoubles and displaces his text's intention. This distance opens a space that we recognize as that of *style*, an incision operation performed with the stileto Derrida borrowed from Nietzsche, whose place, if it still is one, is none other than the gap *between* the different versions.

Der Artikel beabsichtigt eine Lektüre der drei Versionen von Jacques Derridas *Éperons* (dt. „Sporen“), welche jeweils 1973, 1976 und 1978 veröffentlicht wurden. Indem wir die manchmal sehr subtile Arbeit der Überarbeitung des Philosophen untersuchen, sehen wir, dass sich eine Distanz einschreibt, die das Thema seines Textes verdoppelt und verschiebt. Darin öffnet sich ein Raum, den wir als *Stil* wiedererkennen – ein Vorgang des Zuschneidens durch jenes Stilett, das Derrida von Nietzsche ausleiht –, worin der Ort, wenn es noch einer ist, nichts anderes ist als die Abweichung *zwischen* den verschiedenen Versionen.

Este artículo se propone estudiar las tres versiones de *Éperons* de Jacques Derrida, publicadas respectivamente en 1973, 1976 y 1978. Al examinar el trabajo de reescritura –muy fino, a veces– que realiza el filósofo, se percibe la inscripción de una distancia que redobla y desplaza el contenido de su texto. En esa distancia se abre un espacio que corresponde al del *estilo* –operación de recorte con un estilete que Derrida toma de Nietzsche–, cuyo lugar, si se trata todavía de un lugar, no es otro que la separación *entre* las diferentes versiones.

O artigo debruça-se sobre as três versões de *Éperons* de Jacques Derrida, publicadas respectivamente em 1973, 1976 e 1978. Examinando o trabalho de subtil reescrita a que procedeu o filósofo, percebe-se a introdução de um distanciamento que multiplica, ao mesmo tempo que desloca, o sentido do texto. Abre-se um espaço, que poderá ser reconhecido como de *estilo* – operação cirúrgica com o estilete que Derrida pede emprestado a Nietzsche –, espaço cuja localização não será mais que a distância entre as diferentes versões.

L'articolo si propone di leggere le tre versioni di *Sproni* di Jacques Derrida, pubblicate rispettivamente nel 1973, 1976 e 1978. Esaminando il lavoro di riscrittura del filosofo, a volte molto sottile, si vedrà apparire una distanza che raddoppia e sposta l'argomento del testo. In questa distanza si apre uno spazio che si riconoscerà come quello dello *stile* – operazione di taglio di quello stilo che Derrida prende a prestito da Nietzsche – il cui luogo, se è ancora tale, non è altro che lo scarto *tra* le differenti versioni.