

La mort de l'auteur entre Barthes, Derrida et Foucault

SALIM HAFFAS

DOI: 10.31577/WLS.2024.16.1.7

© Institute of World Literature
Slovak Academy of Sciences

© Salim Haffas 2024

Licensed under CC BY-NC-ND 4.0

The death of the autor between Barthes, Derrida and Foucault

The death of the autor. Literary criticism. Jacques Derrida. Roland Barthes. Michel Foucault.

This close examination will reveal profound differences but also common characteristics between Derrida, Barthes and Foucault on the concept of the death of the author. All of these theorists want to free the semantic process from the authorities who are supposed to give it the final word, and they highlight the role of intertextuality. However, whereas in Barthes and Foucault's accounts it arises from purely literary or discursive considerations, where death is an inescapable fact of the literariness of specific discursive occurrences, in Derrida's work it has broader implications, where it is identified with the process of *différance*, and where it becomes the death of each speaking subject.

Salim Haffas

Département de philosophie

Université de Lille

France

salim.haffas@univ-lille.fr

ORCID: 0009-0003-9225-6571

Parole sur ma lèvre déjà prends ton vol
tu n'es plus à moi
Va-t'en extérieure, puisque tu l'es déjà
ennemie
Parmi toutes ces portes fermées.
Impuissant sur toi maintenant dès ta naissance

Je me heurterai à toi maintenant
Comme à toute chose étrangère
Et ne trouverai pas en toi de frisson fraternel
Comme dans une fraternelle chair qui se moule
à ma chair
Et qui épouse aussi ma forme changeante.

Tu es déjà parmi l'inéluctable qui m'encerclé
Un des barreaux pour mon étouffement.
Hector de Saint-Denys Garneau ([1949] 1993, 107)

La mort de l'auteur est l'un des mots d'ordre les plus fameux de la théorie littéraire de la fin des années 1960, que l'on cite pour en exhiber l'excentricité, la radicalité ou l'enthousiasme révolutionnaire. La notion a été partagée par les membres du groupe de la revue *Tel Quel*, ce qui a entraîné l'homogénéisation du sens de cette formule dans l'imaginaire collectif.¹ Ainsi, Lucien Goldmann peut faire référence en 1969 au fait que « la négation du sujet est aujourd'hui l'idée centrale de tout un groupe de penseurs, ou plus exactement de tout un courant philosophique » (dans la discussion que l'on trouve chez Foucault [1969] 2001, 841). Ce groupe « comprend notamment les noms de Lévi-Strauss, Roland Barthes, Althusser, Derrida, etc. » (841). Pourtant, entre la publication de *La voix et le phénomène* en 1967, et celle de *L'archéologie du savoir* en 1969, plusieurs réflexions sur l'auteur ont émergé qui, si elles exhibent de véritables thèmes communs et préoccupations partagées, n'en cachent pas moins des projets fondamentalement différents. Peut-on dire que les concepts d'« auteur » et même de « mort » ont le même sens chez Jacques Derrida, Roland Barthes et Michel Foucault ? Une étude comparative est nécessaire afin d'indiquer les différents contextes théoriques qui ont donné lieu à l'adoption d'un thème pourtant commun en apparence. Il importe ainsi, dans un premier temps, d'indiquer le sens de la mort de l'auteur dans la pensée de Barthes, puisque ce dernier est certainement pour la postérité le principal théoricien de cet adage ; puis, dans un deuxième temps, d'aborder la conception foucauldienne de l'auteur, que l'on associe souvent à celle de Barthes en raison de la proximité chronologique entre « La mort de l'auteur » ([1967] 1984a) et « Qu'est-ce qu'un auteur ? » ([1969] 2001). Sur ces bases, nous pourrions enfin faire ressortir la spécificité de la mort chez Derrida, chez qui celle-ci est impliquée dans chaque processus de communication. Ce faisant, nous ne respecterons pas exactement la chronologie, puisque *La voix et le phénomène* est antérieur d'un an à la publication en français du texte canonique de Barthes, mais cet écart permettra de ne pas rabattre la spécificité de l'analyse derridienne de l'écriture sur les thématiques de la théorie littéraire de la fin des années 1960.

LA MORT BARTHÉSIENNE DE L'AUTEUR ET LA LIBÉRATION DU SENS

« La mort de l'auteur », dans le court article du même nom publié initialement en 1967, est avant tout un fait à la fois coextensif à l'acte littéraire en lui-même et historiquement situé. Quand le langage cesse d'être pratique et que le message devient intransitif, quand un acte littéraire a lieu, alors, immanquablement, « la voix perd son origine, l'auteur entre dans sa propre mort, l'écriture commence » (Barthes 1984a, 63). Cependant, l'auteur qui meurt est un « personnage moderne » (64), né à la fin du Moyen Âge, lorsque l'Occident a découvert le prestige de l'individu. On peut donc faire une préhistoire de la mort de l'auteur comme personnage historiquement construit, qui va de Stéphane Mallarmé aux surréalistes, et qui n'est pas superposable à la mort qui accompagne toute écriture. En cela, Barthes distingue l'*auteur* comme « celui qui écrit, tout comme *je* n'est autre que celui qui dit *je* » (66), de l'Auteur, comme figure auprès de laquelle on cherche à expliquer le texte, à lui trouver un « sens ultime » (68). C'est cette deuxième figure, que l'on peut qualifier d'Auteur, ou d'auteur comme personnage historique, qui meurt à partir de Mallarmé. C'est l'auteur, terme impropre mais qu'il faut conserver, au sens dégonflé de celui qui prend la plume, qui meurt toujours-déjà pour que naisse l'écriture. L'auteur, au moment de l'Histoire où l'Auteur disparaît, devient scripteur (66). Il est celui qui ne précède pas le texte écrit mais qui lui est contemporain. L'évènement langagier qu'est le texte a donc un sens immanent au langage seul. C'est le sens profond de la formule mallarméenne qui qualifie la disparition élocutoire du poète, qui cède la place aux mots. Le scripteur a pour seul pouvoir de « mêler les écritures », il n'est que le point où se cristallisent des signes dans une production « sans origine » (67), le livre n'est plus qu'un « tissu de signes » (68).

Autrement dit, quand l'Auteur meurt, l'auteur peut renoncer aux prétentions « théologiques » à assigner un sens dernier à ce qu'il écrit, renouant ainsi avec la conscience d'un fait coextensif au procès littéraire lui-même ; le sens n'est pas à rechercher en un point qui précède le texte, et qui serait l'individualité de celui qui l'a produit, mais bel et bien dans le jeu du langage lui-même, référé à lui-même dans la multiplicité des textes que tout livre mêle (c'est l'intertextualité dont Barthes emprunte la théorie à Julia Kristeva).² L'unité focale où la pluralité des sens se recueille, ce ne sera donc pas l'auteur qui les compile pour en signer l'arrêt, mais le lecteur, comme individu non biographique où la pluralité du texte est accueillie (69). Ce lecteur, qui naît quand la figure tutélaire de l'Auteur meurt, ne peut donc pas être un individu biographique puisque, ce faisant, il partagerait les caractéristiques de l'individu bourgeois que Barthes entendait précisément contester dans la figure de l'Auteur : « Le lecteur est un homme sans histoire, sans biographie, sans psychologie ; il est seulement ce *quelqu'un* qui tient rassemblées dans un même champ toutes les traces dont est constitué l'écrit » (69). Le lecteur devient donc un pur espace de rassemblement du sens et non pas un *autre* Auteur, un autre individu dans une position spéculaire vis-à-vis de la figure qui met un cran d'arrêt au texte (68). Le texte de Barthes est ainsi un constat, une prise de conscience pour la critique littéraire d'un fait de nature, qui permet de relancer le sens, de redonner place à son *jeu* dans le

métalangage qu'est la théorie littéraire. Le texte de Barthes, qui est à la fois le constat de l'importance de la figure de l'Auteur et une critique de celle-ci, entend en premier lieu se défaire d'une certaine manière de faire de l'histoire de la littérature ou de parler des textes littéraires. Le texte et le langage ont des effets de sens indépendants dont il faut prendre conscience.

Pour comprendre les enjeux proprement disciplinaires, propres à la théorie littéraire, de cette mort de l'auteur, il faut se référer à un texte qui précède de seulement un an le court article de Barthes (rappelons que la première version en anglais du texte date de 1967), à savoir *Critique et vérité*. L'œuvre littéraire est un usage que Barthes appelle symbolique du langage, au sens où « le symbole, ce n'est pas l'image, c'est la pluralité même des sens » ([1966] 1999, 55). Elle se distingue du langage pratique qui peut être ambigu, mais dont l'ambiguïté même peut être réduite par le contexte ou la situation en un sens clair (58–59). À l'inverse, « l'œuvre n'est entourée, protégée, dirigée par aucune situation, aucune vie pratique n'est là pour nous dire le sens qu'il faut lui donner ; elle a toujours quelque chose de citationnel : en elle l'ambiguïté est toute pure » (59). L'Auteur, on l'a vu, est un principe critique qui arrête cette ambiguïté, qui entend proprement annuler la littérarité de l'œuvre. À l'inverse, le lecteur est un principe qui permet le recueillement du sens, car (et ici *Critique et vérité* éclaircit un point seulement énoncé dans l'article sur la mort de l'auteur), « l'œuvre ne peut pas protester contre le sens que je lui donne, du moment que je me soumetts moi-même aux contraintes du code symbolique qui la fonde, c'est-à-dire du moment que j'accepte d'inscrire ma lecture dans l'espace des symboles » (59) ; le sens n'est pas dans l'œuvre comme un donné à retrouver par une « bonne lecture », puisque le texte « trace des volumes de sens, non des lignes ; il fonde des ambiguïtés, non un sens » (59). Autrement dit, la spécificité de l'œuvre littéraire est que son aspect *symbolique* (au sens de Barthes) ne prescrit pas un sens, mais ouvre des possibilités : « l'œuvre propose, l'homme dispose ». Ainsi la situation du lecteur (quelle qu'elle soit) « *compose l'œuvre*, elle ne la retrouve pas » (56). Si le lecteur peut être le point où les sens se rassemblent, c'est que la pure ambiguïté n'est pas *résorbée* en lui, mais s'y retrouve dans son ambiguïté. Comme le lecteur participe aux sens de l'œuvre qui est par nature ouverte, il ne trahit pas la pluralité du texte, mais permet son *déploiement*.

On comprend que cette caractéristique distinctive du texte littéraire intéresse le critique au premier chef, puisque les enjeux sont éminemment liés à sa discipline. La mort de l'auteur chez Barthes est, avant toute caractérisation métaphysique, ou même langagière en général, un problème *littéraire*. Il en va du rapport à la littérature avant tout. On construira dès lors une science de la littérature qui montre comment le symbole fonctionne, selon quelle logique les sens seront engendrés et acceptés par le sens symbolique des Hommes, « tout comme les phrases de la langue française sont *acceptées* par le 'sentiment linguistique' des Français » (68). L'auteur ne saurait être ce que cette science considère, elle sera « science du discours » (66).

En amont de « La mort de l'auteur », il y a donc une réflexion sur la spécificité de l'œuvre littéraire, spécificité qui impose une redistribution des objets de la science de la littérature et de la critique. Dans ce dispositif, l'auteur est l'une des figures qui arrêtent le sens. En 1971, Barthes prolonge ses réflexions sur ce thème dans un article

intitulé « De l'œuvre au texte ». Ce qu'il appelait en 1966 l'œuvre est encore trop attaché à une ancienne conception de la littérature. Le passage à la notion de texte lui permet d'entériner un certain nombre de changements conceptuels. L'œuvre se refermait sur un signifié, le Texte, lui, « pratique le recul infini du signifié, le Texte est dilatoire » ([1971] 1984b, 74). L'œuvre est le lieu d'une appropriation par l'auteur, la science littéraire respecte ses intentions (76). Le Texte au contraire peut se lire sans son auteur, il a une vie propre, un développement organique. Si l'auteur y intervient, c'est alors comme « *je de papier* » (77), il n'est pas l'instance extérieure au texte, l'origine qui en livre le sens, mais il est pris dans le réseau du texte et ne fait sens qu'en tombant dans sa trame, comme n'importe quel autre personnage. Le texte est un *jeu* (74) et le lecteur co-produit le texte, il le *joue*, au sens où l'interprète d'un morceau le joue (78). D'où enfin une dernière conséquence : si le métalangage qui parle du texte devait lui être extérieur, il serait lui-même une instance externe d'objectivation. Il ne peut y avoir qu'un texte pour parler d'un texte, tout discours critique est une écriture prise dans le procès du texte, qui participe à cette co-production du sens.³ Ainsi la mort de l'auteur barthésienne est à la fois le constat d'un fait de nature du texte littéraire (l'auteur meurt, s'absente pour que l'usage intransitif du langage naisse), celui d'un événement historique (depuis Mallarmé, l'auteur, personnage bourgeois historiquement construit, ne cesse d'être remis en cause), et le souhait d'une approche critique de la littérature qui prenne acte de cette mort pour restituer la pluralité irréductible du texte, en cessant de la neutraliser par une figure tutélaire : il s'agit de rendre au texte son jeu.⁴ L'éclosion du lecteur comme l'abolition de la distinction entre langage et métalangage sont en accord avec cette irréductibilité du procès textuel, puisqu'elles l'accompagnent et s'en font l'écho. Ayant ainsi distingué les principales caractéristiques de la mort de l'auteur chez Barthes, nous pourrions produire une comparaison qui mesurerait les écarts des conceptions foucauldienne et derridienne par rapport à cette thématique.

FOUCAULT ET LA FONCTION-AUTEUR DANS L'ANALYSE DU DISCOURS

On a souvent considéré l'article « Qu'est-ce qu'un auteur ? » ([1969] 2001) de Michel Foucault comme étant l'un des grands coups portés à l'auteur, conjointement au texte de Barthes paru en français un an plus tôt. Une lecture attentive montre cependant que les fonctions de part et d'autre de la disqualification de la catégorie d'auteur sont très différentes. À vrai dire, est-il réellement question chez Foucault d'une critique radicale de la notion d'auteur ? Bien sûr, l'article évoque la mort de l'auteur comme un fait de notre époque. L'effacement volontaire de l'auteur dans l'œuvre est une des métamorphoses que notre culture a fait subir au thème du lien entre l'écriture et la mort, avec le sacrifice même de la vie de l'écrivain. Mais cette mort n'intéresse pas Foucault au premier chef, même s'il la reconnaît : « Tout cela est connu ; et il y a beau temps que la critique et la philosophie ont pris acte de cette disparition ou de cette mort de l'auteur » (2001, 821). Cette remarque allusive inscrit en réalité Foucault dans la continuité des recherches barthésiennes (entre autres) : il s'agit de prendre acte de cette disparition pour en explorer les conséquences pour

l'analyse philosophique ou critique. Il faut, comme chez Barthes en 1971, critiquer la notion d'œuvre, car elle est trop liée à celle de l'auteur (les corpus qu'on individue le sont généralement sur la base de leur auteur) et qu'elle pose autant de problèmes de délimitation (822–823). Cependant, contrairement à Barthes, l'absence de l'auteur n'est pas le seul fait de la littérature, mais correspond au statut des énoncés en général (Foucault 1969, 129). Le but de Foucault n'est donc ni de purement constater la mort de l'auteur, ni de l'appeler de ses vœux ; la mort foucauldienne n'est pas tout à fait, comme elle l'est quelque peu chez Barthes, une entreprise de libération, mais dessine un programme d'analyse. En d'autres termes, là où le constat de Barthes se voulait être une nouvelle arme dans la mise à mort de l'auteur, celui de Foucault n'en fait pas un grand enjeu. Le chapitre 1 de la deuxième partie de *L'archéologie du savoir* ne prend en effet même pas la peine de mentionner l'auteur comme une des grandes catégories d'analyse qu'il faut évacuer pour analyser les discours dans leur évènementialité (33–46). Il s'agit plutôt de « repérer l'espace ainsi laissé vide par la disparition de l'auteur » (2001, 824).

Plus précisément, le thème de la mort de l'auteur est lié chez Foucault à celui de la mort du sujet et de la mort de l'homme. Dans les deux cas, le constat de la disparition permet de réorienter l'analyse : il ne s'agit plus de poser directement la question de ce que sont l'homme ou l'auteur, mais de se demander comment ces catégories fonctionnent au sein des discours. Ainsi :

La mort de l'homme, c'est un thème qui permet de mettre au jour la manière dont le concept d'homme a fonctionné dans le savoir. Et si on dépassait la lecture, évidemment austère, des toutes premières ou des toutes dernières pages de ce que j'écris, on s'apercevrait que cette affirmation renvoie à l'analyse d'un fonctionnement. Il ne s'agit pas d'affirmer que l'homme est mort, il s'agit, à partir du thème – qui n'est pas de moi et qui n'a pas cessé d'être répété depuis la fin du XIX^e siècle – que l'homme est mort (ou qu'il va disparaître, ou qu'il sera remplacé par le surhomme), de voir de quelle manière, selon quelles règles s'est formé et a fonctionné le concept d'homme. J'ai fait la même chose pour la notion d'auteur. Retenons donc nos larmes. (845)

Il faut garder à l'esprit ici le fait que Foucault répond à une objection de Lucien Goldmann, mais toujours est-il que le thème de la mort de l'auteur ne semble donc pas tant être l'*objet* même de Foucault que la toile de fond de son propos. La mort barthésienne de l'auteur était encore un souhait, elle avait une dimension polémique plus marquée, au sortir des débats avec l'Ancienne Critique, que l'entreprise de Foucault. Au moins depuis *Naissance de la clinique*, Foucault cherche une nouvelle méthode d'analyse des idées et des discours, méthode dont l'exposition sera avancée de manière à la fois rétrospective et programmatique dans *L'archéologie du savoir*. L'auteur est un des cas particuliers des « privilèges du sujet » (2001, 838) que l'archéologie, comme plus tard la généalogie, cherche à écarter, car il n'est « sans doute qu'une des spécifications possibles de la fonction-sujet » (839). La mort de l'auteur, sa mise hors circuit comme catégorie pertinente pour l'analyse des discours, est donc le point à partir duquel une mise au jour de la fonction-auteur peut émerger. Il ne s'agit donc pas d'analyser ce que serait « en soi » un auteur, ou de ne pas questionner cette catégorie pour singulariser des discours selon leurs auteurs, mais de mettre

au jour les particularités de ce qu'une culture considère comme étant un auteur, et d'appréhender par là les scissions que cela impose au discours. La démarche est analogue à ce que Foucault opère dans *L'archéologie du savoir*, à savoir la détermination de la loi des discours. Par exemple, on n'expliquera pas le discours par son sujet, mais l'on établira le statut des individus qui ont le droit de porter ce discours, les emplacements institutionnels d'où ils parlent et leurs positions par rapport aux groupes d'objets (1969, 72-75). Le retournement est donc total, car le sujet n'est pas le principe unifiant que le discours manifeste, mais le discours est un espace où différents emplacements qui dispersent le sujet sont déployés (77-78). Le discours est ici premier, et l'on rend raison du sujet en fonction des espaces que le discours lui aménage. En fait, ce que Foucault distingue, dans des pages décisives de *L'archéologie du savoir*, c'est l'auteur comme cause, foyer du discours ou celui qui donne signification à un groupe d'énoncés, du sujet comme « place déterminée et vide qui peut être remplie par une série d'individus différents » (131). L'analyse en termes d'énoncés (comme unités significatives non assimilables à la phrase, à la proposition ou au mot) permet de « déterminer quelle est la position que peut et doit occuper tout individu pour en être le sujet » (132). Pour clarifier la terminologie, on pourrait dire que Foucault évacue les figures du sujet souverain comme foyer du sens, pour faire place au sujet comme position définie par le discours pour un individu quelconque. On passe du sujet comme principe transcendantal d'unification au sujet comme ensemble de conditions spécifiées par un domaine discursif pour qu'un individu occupe telle place par rapport à un ensemble d'énoncés. Comme chez Barthes, le discours est premier, mais encore faut-il rappeler que « discours » dans ce contexte n'est pas purement littéraire, comme nous l'avons vu. Comme chez Barthes également, l'objet de l'analyse multiplie plutôt qu'il ne singularise. L'unité du texte ouvre à l'intertextualité, à un tissu ouvert à l'infini (Barthes), celle de l'énoncé ouvre l'unité de discours sur un champ, l'énoncé est « ce qui situe ces unités significatives dans un espace où elles se multiplient et s'accumulent » (Foucault 1969, 138). Mais contrairement à Barthes, le métadiscours foucauldien dépasse le cadre de la littérature, il n'abolit pas non plus la distinction entre le texte et le discours critique, entre le langage et le métalangage : la dénivellation demeure (131).

Parallèlement, ce que Foucault appelle la « fonction-auteur » dans « Qu'est-ce qu'un auteur ? » n'est donc pas un ensemble de caractéristiques pour distinguer un individu (celui qui écrit une correspondance privée de celui qui écrit une œuvre littéraire, par exemple), mais bel et bien un principe *discursif* : « Dans notre culture, comment se caractérise un discours porteur de la fonction auteur ? En quoi s'oppose-t-il aux autres discours ? » (2001, 827) Foucault distingue quatre caractéristiques de cette fonction : on peut sommairement les résumer comme étant 1/ un régime de propriété des textes, 2/ une variabilité historique et 3/ une complexité d'attribution (l'auteur est un certain être de raison auquel on attribue un texte par des opérations spécifiques et complexes, contrairement à l'attribution spontanée d'un discours à un individu). Enfin, 4/ cette fonction « ne renvoie pas purement et simplement à un individu réel, elle peut donner lieu simultanément à plusieurs ego, à plusieurs positions-sujets que des classes différentes d'individus peuvent venir occuper » (832). On retrouve dans cette

dernière détermination l'idée développée également dans *L'archéologie du savoir*. La fonction-auteur, comme cas spécifique de la fonction-sujet, est ici l'outil d'analyse qui permet de mettre en avant le mode de fonctionnement d'un discours *quant à la question du sujet* : quel type de sujet est appelé par ce discours ? Comme le résume Foucault à la fin de son intervention :

Tous les discours, quel que soit leur statut, leur forme, leur valeur, et quel que soit le traitement qu'on leur fait subir, se dérouleraient dans l'anonymat du murmure. On n'entendrait plus les questions si longtemps ressassées : « Qui a réellement parlé ? Est-ce bien lui et nul autre ? Avec quelle authenticité, ou quelle originalité ? Et qu'a-t-il exprimé du plus profond de lui-même dans son discours ? » Mais d'autres comme celles-ci : « Quels sont les modes d'existence de ce discours ? D'où a-t-il été tenu, comment peut-il circuler, et qui peut se l'approprier ? Quels sont les emplacements qui y sont ménagés pour des sujets possibles ? Qui peut remplir ces diverses fonctions de sujet ? » Et, derrière toutes ces questions, on n'entendrait guère que le bruit d'une indifférence : « Qu'importe qui parle ». (839-840)

On saisit néanmoins en filigrane ce que la réponse à Goldmann avait de circonstancié et de défensif : si Foucault affirme que l'on peut retenir ses larmes, le constat de la mort de l'auteur, qui a beau être présupposé comme un point de départ sur lequel il n'est pas besoin d'insister, a également une fonction claire : imposer comme prérequis le fait que la question biographique est à évacuer de l'analyse du discours. Si la mort barthésienne était un constat qui faisait partie de l'assaut contre l'Auteur, celle de Foucault entérine son inhumation pour mieux l'imposer comme cadre de référence obligée de l'analyse. Dans les deux cas, la mort de l'auteur est une affaire initiale de critique ou d'archéologue, un réquisit méthodologique pour un nouveau type d'enquête qui met en jeu l'analyse des discours à partir d'un constat sur leur être. Si elle est certes un fait de notre époque, la mort de l'auteur y apparaît avant tout méthodologique.⁵ Foucault avait élargi l'analyse de la littérature au domaine de l'énoncé, Derrida quant à lui fera de la mort de l'auteur la condition de possibilité de toute communication.

LA MORT DERRIDIENNE DE L'AUTEUR COMME PROCÈS DU GRAPHÈME

On a vu qu'une des caractéristiques principales des réflexions barthésienne et foucauldienne sur l'auteur était leur ancrage dans des enjeux disciplinaires : la critique littéraire d'une part et l'analyse des formations discursives d'autre part. Chez Jacques Derrida au contraire, on constate une volonté toujours marquée de décloisonner cette problématique, à tel point que la mort de l'auteur va devenir le fait non pas uniquement de l'écriture, mais de toute communication, voire de tout événement. La première et principale mention des rapports entre mort et discours se trouve en 1967 dans *La voix et le phénomène* et dans *De la grammatologie*. On peut avancer que l'un des principaux foyers de la réflexion derridienne sur le sujet concerne la question du temps, en l'objet de la présence. On sait que l'entreprise de Derrida entend déconstruire un ensemble de couples d'oppositions que l'histoire de la métaphysique a consacrés en valorisant éminemment un terme par rapport à l'autre : par exemple, vivant/non-vivant, présence/absence, parole vivante/écriture, être/non-être, même/

autre. On doit donc comprendre le terme de *mort* en contraste avec la vie, dans le contexte de la réponse derridienne aux oppositions métaphysiques. Chez Edmund Husserl, le phonème est le plus « idéal » des signes, celui qui véhicule le mieux la présence. Contrairement à l'écriture, dans le cas de la parole vive animée d'une intention de vouloir-dire, « l'âme du langage semble ne pas se séparer d'elle-même, de sa présence à soi. Elle ne risque pas la mort dans le corps d'un signifiant abandonné au monde et à la visibilité de l'espace » (1967a, 87). Chez Husserl, présence à soi et vie sont dès lors intimement liées dans la figure du « maintenant vivant » (94), laquelle s'inscrit dans l'histoire de la métaphysique de la présence. Or, dans le cas de la voix comme dans le cas du présent en général, Derrida décèle une différence originelle. Autrement dit, le présent vivant n'est pas dans la pleine présence à soi, dans la pureté de cette présence, mais est lui-même constitué par un mouvement de *différance* qui est originaire. Comme Derrida le formule dans « Freud et la scène de l'écriture » (1967b, 303) : « il faut entendre 'originaire' *sous rature*, faute de quoi on dériverait la *différance* d'une origine pleine. C'est la non-origine qui est originaire ». Cette absence d'origine, de pureté, d'identité, est « le mouvement de la différence » (1967a, 92). Ce mouvement est un procès qu'on dira « originaire », non pas au sens d'une origine pleine, mais simplement de primauté, de toujours-déjà-là, et il produit « le même comme rapport à soi dans la différence d'avec soi, le même comme le non-identique » (92). On l'appellera *originaire* pour se conformer au vœu de Derrida et ne pas laisser entendre une origine comme présence pleine. Ce procès a donc une portée *universelle*, il affecte tout présent, tout être, tout même. En effet, dans *La voix et le phénomène*, Derrida décrit ce procès (de constitution de soi par l'autre) comme étant une auto-affection, à partir des catégories husserliennes. Dans *De la grammatologie*, on trouve exprimée l'idée selon laquelle « l'auto-affection est une structure universelle de l'expérience » (1967c, 228). On pourra donc appeler cette portée « métaphysique », au sens de la généralité la plus grande, et non pas en un sens polémique où la métaphysique, comme chez Derrida, serait constituée par des oppositions à déconstruire. Par cette appellation, on cherche simplement un terme herméneutique commode appartenant à la discipline philosophique, sans préjugé de valeur. Ce faisant, nous distinguons simplement la portée de la mort derridienne de celle qu'elle a chez Barthes, où elle est littéraire, et chez Foucault, où elle est fait du discours, de l'énoncé. Cette portée est amplifiée en constituant non pas seulement le procès de la voix ou de l'écriture, mais celui de tout présent en général, et par là de tout sens et tout espace (1967a, 93-97). Ce procès, cette différence pure, Derrida l'appelle « trace » et « archi-écriture » dans *La voix et le phénomène* : « Il faut penser l'être-originaire depuis la trace et non l'inverse. Cette archi-écriture est à l'œuvre à l'origine du sens » (95).

Cet écart à soi qui fait le présent, est qualifié de « mort », sans doute pour le contraster avec la vie du maintenant vivant et de la présence, pour opposer le même à l'autre. La différence d'avec la vie qui produit la vie, c'est la mort, c'est « la non-présence de l'autre inscrite dans le sens du présent », et dès lors le rapport à la mort est considéré comme « la structure concrète du présent vivant » (1967c, 99). Toute tentative de « lever la trace », de fixer la présence en réduisant le mouvement de *différence*

originnaire est théologique, car seul un être infini peut arrêter la *différance* (100). Or, réaffirmer que la *différance* est originnaire revient à dire qu'aucune instance ne peut arrêter ce procès ni le mouvement du sens, le mouvement qui fait le sens. On comprend ainsi la métaphore de la fin de *La voix et le phénomène* : nous sommes toujours-déjà dans la représentation comme absence de présence, et l'on parle pour « suppléer l'éclat de la présence », « la chose même se dérobe toujours » (1967a, 117). Comme chez Barthes et Foucault, la mort est ici ce qui permet de ne pas refermer le procès du sens, de ne pas l'arrêter par une instance qu'on appelle « théologique ». En effet, si seule une instance théologique, un être infini, peut fixer le sens, réaffirmer l'absence d'une telle instance et la primauté de la mort comme *différance* dans la constitution du sens revient à réaffirmer que ce procès n'est pas arrêté par une figure de maîtrise. Mais contrairement à Barthes et Foucault (non pas parce qu'ils n'auraient pas partagé cette idée, mais parce que ça n'est pas leur objet), ce procès ici a une portée *universelle*, dépassant le domaine du sens pour être étendu à toute chose. Ou plutôt, comme nous sommes toujours-déjà dans la représentation comme non-présence, ou plutôt parce que « la 'présentation' est une représentation de la représentation qui s'y désire comme sa naissance ou sa mort » (116) et que « Rien n'a sans doute précédé cette situation » (117), le sens n'est pas un domaine propre mais est un phénomène universel, qui permet de dire que tout est texte. L'espacement originnaire est chez Derrida un travail de redéfinition du concept d'écriture comme *différance* ou gramme. Ainsi, comme il l'exprime dans *Positions* :

Il s'agit de produire un nouveau concept d'écriture. On peut l'appeler gramme ou différence. Le jeu des différences suppose en effet des synthèses et des renvois qui interdisent qu'à aucun moment, en aucun cas, un élément simple soit présent en lui-même et ne renvoie qu'à lui-même. Que ce soit dans l'ordre du discours parlé ou du discours écrit, aucun élément ne peut fonctionner comme signe sans renvoyer à un autre élément qui lui-même n'est pas présent. Cet enchaînement fait que chaque « élément » – phonème ou graphème – se constitue à partir de la trace en lui des autres éléments de la chaîne ou du système. Cet enchaînement, ce tissu, est le texte qui ne se produit que dans la transformation d'un autre texte. (1972a, 37–38)

On voit également que l'on retrouve ainsi l'intertextualité fondamentale chez Barthes et Foucault pour ouvrir le sens et qualifier son procès : si tout est *différance originnaire*, l'écriture ne peut qu'inclure un *autre* texte dans chaque texte pris comme identité.⁶ De telle sorte que l'on aurait pu partir de l'écriture pour étendre ses caractéristiques à la communication en générale, comme le fait Derrida dans « Signature événement contexte », puis à tout, mais l'on peut partir du procès infini de *différance* pour retourner à l'écriture et à la parole, ainsi qu'à leur rapport à l'auteur. On a donc vu ce que mort signifiait de fondamental : espacement, absence du sujet. L'auteur est toujours-déjà mort pour que l'écriture ait lieu : « tout graphème est d'essence testamentaire » (1967c, 96). Cette mort fait la subjectivité du sujet lui-même (96). Ceci va bien sûr plus loin que la mort barthésienne ou foucauldienne de l'auteur : il ne s'agit pas de dire que la figure tutélaire de l'auteur doit mourir pour que l'écriture commence ou que le sens ait lieu, mais que l'absence du sujet fait le sujet lui-même. L'écriture fait le sujet. De plus, cette absence est aussi celle du référent et du signifié (96).

C'est pour cela qu'il n'y a pas de signification dernière, de « signifié transcendantal », et que le « réel en chair et en os » se dérobe, qu'il n'y a toujours que des renvois, de la trace, et que dès lors « *il n'y a pas de hors-texte* » (220).

C'est pourquoi on peut « redescendre » de l'universalité du gramme à l'auteur de l'écriture au sens restreint. Dans le rapport au présent vivant comme forme ultime de l'être, dans la métaphysique de la présence, le présent est nécessairement au-delà de tout Je qui s'exprime et demeure quand le sujet disparaît. Dès lors « c'est donc le rapport à *ma mort* (à ma disparition en général) qui se cache dans cette détermination de l'être comme présence, idéalité, possibilité absolue de répétition » (1967a, 60). Il en va de même dans le présent du Je quand il prend la parole, dans tout acte langagier. Il faut que le texte écrit continue à signifier, à « vouloir-dire » après ma mort pour que l'acte d'écriture fonctionne. La mort de l'écrivain et la disparition du référent font naître le « vouloir-dire » (104). Ceci concerne l'écriture mais également la parole prononcée : « ma mort est structurellement nécessaire au prononcé du Je » pour que la parole fasse sens, soit compréhensible. C'est donc « l'histoire ordinaire du langage » (108) en tant que tel, de toute occurrence langagière faisant sens, et non une particularité du seul écrit. Comme l'écriture supplémente la parole, on voit que Derrida part d'une caractéristique reconnue de l'écriture et inclut toute communication, dépassant ainsi le cadre de la mort de l'auteur pour qu'advienne l'œuvre littéraire (Barthes), ou l'énoncé (Foucault),⁷ pour enfin l'étendre jusqu'à l'universalité, car tout est textuel.

NOTES

- ¹ La revue *Tel Quel*, publiée de 1960 à 1982, avait pour but de mettre en avant des courants critiques avant-gardistes et de renouveler les études littéraires, ce à quoi elle a notablement contribué. Elle a été fondée par Philippe Sollers, Jean-Edern Hallier et Jean-Pierre Faye et a compté parmi ses membres des figures importantes de l'intelligentsia de l'époque, comme Julia Kristeva, Roland Barthes, Jean Ricardou ou Jacqueline Risset. Elle a également accueilli les contributions d'auteurs comme Michel Foucault, Jacques Derrida, Umberto Eco, Gérard Genette et Tzvetan Todorov dont elle a participé à faire connaître les travaux. Elle a donc été un lieu particulièrement important pour l'élaboration des pensées critiques marquantes de cette époque, du structuralisme au post-structuralisme, et a accompagné les mouvements de gauche de l'époque.
- ² Cette notion, très importante au sein de l'ensemble du groupe de *Tel Quel*, est un outil critique permettant d'aborder un texte comme un ensemble de transformations d'autres textes et d'interactions avec eux, et de voir dans une structure textuelle autant de « 'transforms' de séquences (de codes) prises à d'autres textes » (Kristeva 1968, 311). Pour une analyse de l'influence de Kristeva sur la formation de la pensée de Barthes, particulièrement à la fin des années 1960, voir Dosse 1992, 71–84.
- ³ Ici Barthes semble laisser de côté la distinction de la fin de *Critique et vérité* entre la lecture et la critique.
- ⁴ Plus qu'un souhait, le texte, publié dans la revue américaine d'avant-garde artistique *Aspen*, est lui-même un manifeste et une performance. Pour une analyse du contexte de l'article de 1967, voir Logie 2013 et Rogobete 2017.
- ⁵ Il faudrait ici préciser que la mort de l'auteur chez Barthes et Foucault apparaît très peu comme étant ontologique, au contraire, la méthode d'analyse est l'essentiel. On peut même dire que chez Foucault, le seul sens clair où la mort de l'Homme ou de l'auteur seraient ontologiques dans les textes de la période consisterait à dire que, comme l'*épistémè* qui les soutenait s'étiolo et que ces catégories dis-

paraissent du paysage de la pensée, l'archéologie doit prendre acte de cette disparition. À cet égard, la lecture de Burke semble excessive, puisque les textes qu'il utilise pour appuyer son interprétation sont prudents quant au fait de circonscrire la mort de l'auteur à un cadre méthodologique. En ce sens, il ne semble pas que la visée de Barthes et de Foucault passe allégrement du plan méthodologique au plan ontologique. Ainsi, Dosse peut voir dans le texte de Barthes une réitération d'une position structuraliste orthodoxe (voir Dosse 1992, 107). Pour Burke, voir Burke [1992] 2008, 8–19 ; 170–176. Par ailleurs, Burke ne réserve pas de sort au traitement derridien de la mort de l'auteur dans *La voix et le phénomène*, considérant *De la grammatologie* comme un propos unique dans l'œuvre, ce qui fait qu'il manque paradoxalement l'endroit du corpus où la mort de l'auteur est peut-être la plus « ontologique ».

⁶ Pour une mention plus explicite dans *Positions*, voir Derrida 1972a, 45–46.

⁷ Nous avons en effet vu que chez Foucault on trouvait encore une dénivellement entre auteur et individu à qui on attribue spontanément un discours. Chez Derrida, cet aspect s'étend à tout Je qui parle. Pour une analyse de la manière dont Derrida passe du thème de l'écriture-mort à celui de l'absence comme condition de la signification, voir Ramond 2007, 85–90.

BIBLIOGRAPHIE

- Barthes, Roland. [1966] 1999. *Critique et vérité*. Paris : Seuil.
- Barthes, Roland. [1967] 1984a. « La mort de l'auteur. » In *Le Bruissement de la langue*, Roland Barthes, 63–69. Paris : Seuil.
- Barthes, Roland. [1971] 1984b. « De l'œuvre au texte. » In *Le Bruissement de la langue*, Roland Barthes, 71–80. Paris : Seuil.
- Burke, Seán. [1992] 2008. *The Death and Return of the Author: Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida*. Edinburgh : Edinburgh University Press.
- Derrida, Jacques. 1967a. *La voix et le phénomène*. Paris : Presses universitaires de France.
- Derrida, Jacques. 1967b. « Freud et la scène de l'écriture. » In *L'écriture et la différence*, Jacques Derrida, 293–340. Paris : Seuil.
- Derrida, Jacques. 1967c. *De la grammatologie*. Paris : Minuit.
- Derrida, Jacques. 1972a. *Positions*. Paris : Minuit.
- Derrida, Jacques. 1972b. « Signature événement contexte. » In *Marges de la philosophie*, Jacques Derrida, 365–393. Paris : Minuit.
- Dosse, François. 1992. *Histoire du structuralisme. Tome 2 : Le chant du cygne, 1967 à nos jours*. Paris : La découverte.
- Foucault, Michel. [1969] 2001. « Qu'est-ce qu'un auteur ? » In *Dits et écrits I*, Michel Foucault, 817–849. Paris : Gallimard.
- Foucault, Michel. 1969. *L'archéologie du savoir*. Paris : Gallimard.
- Kristeva, Julia. 1968. « Problèmes de la structuration du texte. » In *Théorie d'ensemble*, Tel Quel, 297–316. Paris : Seuil.
- Logie, John. 2013. « 1967 : The Birth of 'The Death of the Author'. » *College English* 75, 5 : 493–512.
- Ramond, Charles. 2007. « Hommage à Jacques Derrida – ce qui nous revient. » *Cités* 30 : 83–99.
- Rogobete, Ana Delia. 2017. « The Reader in the Box : Roland Barthes et la crise de l'auteur. » *MLN* 132, 4 : 801–811.
- Saint-Denis Garneau, Hector (de). [1949] 1993. *Regards et jeux dans l'espace suivi de Les solitudes*. Montréal : Bibliothèque québécoise.