

LE CONCEPT DE LA MORT DE L'AUTEUR CHEZ ROLAND BARTHES

ABDELLATIF SAMIKY

A THESIS SUBMITTED TO
THE FACULTY OF GRADUATE STUDIES
IN PARTIAL FULFILLMENT OF THE REQUIREMENTS
FOR THE DEGREE OF
MASTER OF ARTS

GRADUATE PROGRAM IN FRENCH STUDIES
YORK UNIVERSITY
TORONTO, ONTARIO
MAY 2014

© ABDELLATIF SAMIKY, 2014

RESUME

Selon la tradition perpétuée par Gustave Lanson, celui qui parle ou écrit dans le texte est toujours l'auteur. Sa figure constituait l'objectif majeur de la critique, qui se concentrait sur la description de ses intentions et de sa psychologie ; l'œuvre n'était ainsi rien d'autre que l'espace où cette subjectivité s'exprimait. Cependant les écrits de Barthes ont clôturé cette omniprésence et cette autorité. Son être, sa volonté et son autorité se sont transformés en image, figure ou sujet linguistique inhérent à la discursivité du texte. L'intention de l'auteur est cessée d'être le déterminant du sens textuel. C'était la première trace de la transition de l'œuvre au texte, du signifié au signifiant et de l'auteur au scripteur. L'analyse envisagée dans cette recherche mettra en lumière les vraies intentions discursives de Barthes: l'absence catégorique de l'auteur, lecture pluraliste du texte et réinstauration de l'auteur.

DEDICACE

A ma femme qui s'est dévouée à me supporter tout au long de cette recherche.

REMERCIEMENTS

La réalisation de ce mémoire a été possible grâce au concours de plusieurs personnes à qui je voudrais témoigner toute ma reconnaissance.

Je voudrais tout d'abord adresser toute ma gratitude au directeur de ce mémoire, Professeur Janusz Przychodzen, pour sa patience, sa disponibilité et surtout ses judicieux conseils, qui ont contribué à alimenter ma réflexion.

Je voudrais aussi exprimer ma reconnaissance envers Professeure Aurelia Klimkiewicz pour ses inestimables commentaires et ses réflexions qui ont contribué à l'élaboration de ce mémoire.

Enfin, je tiens également à remercier toutes les personnes qui ont participé de près ou de loin à la réalisation de ce travail.

TABLE DE MATIERES

Résumé.....	ii
Dédicace.....	iii
Remerciements.....	iv
Tables de matières.....	v
Introduction:	1
Premier chapitre: L'importance de l'auteur	
1. Introduction	9
1.1. L'importance de l'auteur	10
1.1.1. Quelques textes phares.....	13
1.1.1.1. Le « Prologue de l'auteur », <i>Gargantua</i> , Rabelais	14
1.1.1.2. La Méthode de Charles Augustin Sainte-Beuve.....	17
1.1.1.3. « La méthode de l'histoire littéraire »: Lanson	20
1.2. La scène littéraire avant Barthes	24
1.2.1. L'intentionnalisme.....	26
1.2.2. Le modernisme.....	27
1.2.3. Le marxisme.....	30
1.2.4. La nouvelle critique	32

1.3. Conclusion	34
-----------------------	----

Deuxième chapitre: La mort de l'auteur

2. Introduction	37
-----------------------	----

2.1. Barthes et la mort de l'auteur	38
---	----

2.1. 1. La critique littéraire chez Barthes	39
---	----

2.1.2. Le concept de la mort de l'auteur	49
--	----

2.1.3. Le scriptible.....	51
---------------------------	----

2.1.4. Le lisible	53
-------------------------	----

2.1.5. Les cinq codes	55
-----------------------------	----

2.1.6. Les limites de la mort de l'auteur chez Barthes.....	59
---	----

2.2. Qu'en est-il advenu de l'auteur ?.....	63
---	----

2.2.1. Est-il réellement mort ?.....	64
--------------------------------------	----

2.2.2. La mort de l'auteur n'est-elle pas un simple écho de la métaphore de la mort de Dieu nietzschéenne ?	69
--	----

2.3. Conclusion	71
-----------------------	----

Troisième partie: La mort de l'auteur après Barthes

3. Introduction	74
-----------------------	----

3.1. La mort de l'auteur après Barthes.....	75
---	----

3.1. 1. Michel Foucault et l'auteur.....	78
--	----

3.1.2. Jacques Derrida et l'auteur.....	85
---	----

3.2. Les limites de la disparition auctoriale chez Barthes, Foucault et Derrida.....	92
3.3. Conclusion	97
Conclusion: Le retour de l'auteur	101
Bibliographie.....	109

INTRODUCTION

Le débat entre l'intentionnalisme selon lequel l'auteur « détient un droit d'interprétation et corrélativement une autorité auctoriale qui influencent sa double relation avec le texte et le lecteur¹ » et l'anti-intentionnalisme pour qui l'auteur « renonce à un absolu, son intention poétique tout d'évidence et de sublimité² » a fait couler beaucoup d'encre. La controverse sur l'auteur selon le principe dialectique de plénitude du sujet responsable et de la vacuité auctoriale a bien hanté la critique des années cinquante et soixante du 20^e siècle. La thèse intentionnaliste a été soutenue par André Gide, François Rabelais, Charles Augustin Sainte-Beuve, Gustav Lanson et Raymond Picard, alors que la thèse anti-intentionnaliste a été embrassée par Roland Barthes, Michel Foucault et Jacques Derrida. Demeurant fidèle à l'histoire littéraire, la première position tient le haut du pavé universitaire en France, alors que la seconde position ne s'intéresse qu'au texte et à sa littéarité. A l'encontre du positivisme de la première position qui se réfère au créateur comme vecteur d'une intentionnalité et comme garant suprême du sens, le formalisme de la seconde position interdit tout brouillage de frontières entre textuel et réel et, corollairement, exclut totalement l'auteur du champ de recherche. L'intentionnalisme relie sans médiation l'homme et l'œuvre, l'individu biographique et le monde fictionnel qu'il invente; cependant, l'anti-intentionnalisme extirpe la littérature des spéculations biographiques et psychologiques qui

¹ Michel Bokobza Kahan, « Introduction », *Argumentation et Analyse du Discours*, 3 | 2009, mis en ligne le 15 octobre 2009, consulté le 9 août 2013.

² Édouard Glissant, *Poétique de la Relation*, Gallimard: Paris, 1991, p. 129.

l'étouffaient au nom de l'intransitivité du récit fictionnel et de la neutralité du langage soutenu par un « sujet vide en dehors même de l'énonciation qui le définit³ ».

Le but de cette recherche n'est pas essentiellement l'étude analytique du débat historique et épistémologique entre les fervents supporteurs de l'intentionnalisme et ceux qui soutiennent la thèse de la disparition de l'auteur. Je n'ai ni l'expertise critique ni le temps requis pour mener une telle prouesse littéraire. La thèse envisagée se limitera à la position critique de Barthes et à son refus des prémisses de l'intentionnalisme comme conçues par Lanson et ses disciples. L'objectif est d'analyser comment et pourquoi Barthes a décrété la mort de l'auteur. Ce travail s'évertuera à expliquer comment Barthes a dénoncé l'intentionnalisme de l'auteur, comment il l'a utilisé pour instituer la notion d'interprétation multiple, comment sa conception de l'auteur est différente de celle de Michel Foucault ou de Jacques Derrida et comment il a transformé l'autorité auctoriale en une simple image psychologique requise par la lecture. La problématique s'articule de cette manière: pour quelles raisons Barthes a-t-il rejeté la relation de parenté entre l'auteur et son œuvre ? Comment a-t-il mis en valeur le rôle interprétatif du lecteur au détriment de l'auteur ? En quoi son concept de la mort est-il différent de celui de Foucault ou de Derrida ? Et pourquoi a-t-il reconsidéré le concept de la mort de l'auteur en attribuant à ce dernier une présence purement textuelle ?

Le choix du concept de la mort de l'auteur n'est pas fortuit. Les raisons qui m'ont motivé à choisir un tel sujet sont multiples. Tout d'abord, la question de la place à faire à l'auteur est l'une des plus controversées dans les études littéraires. Parlant de l'auteur, de la nature et de la fonction de la notion d'auteur dans les études littéraires, dans la critique littéraire, l'histoire littéraire, l'enseignement de la littérature, la recherche sur la littérature, c'est faire de la théorie de

³ Roland Barthes, « La mort de l'auteur », *Le Bruissement de la langue*, Paris: Seuil, 1984, p. 64.

la littérature et d'apprécier les positions tenues par les théoriciens à travers l'histoire de la littérature. Depuis Aristote jusqu'au concept de l'hybridité, l'idée de l'auteur s'est toujours manifestée malgré la résistance de certains critiques. Deuxièmement, Barthes a marqué une étape très importante dans le développement des théories littéraires dans le sens où il a entrepris une coupure épistémologique avec les études intentionnalistes qui mettaient l'accent sur la prépondérance de l'auteur dans le travail herméneutique. À l'auteur comme principe producteur et explicateur de la littérature, Barthes substitue le langage, impersonnel et anonyme, peu à peu revendiqué comme matière exclusive de la littérature. La coupure qu'il a mise en œuvre a relancé le progrès littéraire en donnant un élan qualitatif aux études littéraires qui ont permis aux autres penseurs, comme Foucault ou Derrida, d'approfondir leurs horizons critiques.

Troisièmement, il ne s'agit donc pas seulement de retracer l'évolution de la notion d'auteur, ou d'observer les changements historiques de paradigme pouvant mener à son emploi actuel, mais aussi, et au-delà de cette entreprise somme toute classique d'historien, de prendre position dans le débat contemporain, avec l'idée que les deux démarches s'approfondiront mutuellement. Le xx^e siècle a commencé par les transgressions de la littérature (donc de la notion d'auteur) par les avant-gardes, et il s'est terminé sur la dissolution des limites de la littérature (donc de la notion d'auteur) par la postmodernité. Quatrièmement, devrait-on déclarer désuets les concepts théoriques de Barthes parce qu'ils renvoient à un temps révolu, 1968, ou parce qu'on ne peut pas les mettre en pratique ? Dans ce cas-là", les quatre orientations d'Abrams (1953), la théorie de la littérature établie par René Wellek et Austin Warren (1949) et la théorie des archétypes de Northrop Frye (1957), pour ne mentionner que ces trois références canoniques, devraient également être déclarées désuètes si on n'arrive pas à les utiliser de façon satisfaisante pour interpréter une œuvre littéraire.

Finalement, comprendre ce que Barthes a voulu dire par la mort de l'auteur permet de situer son cadre conceptuel dans la généalogie critique des penseurs contemporains. Il est presque impossible d'envisager une étude du structuralisme ou du poststructuralisme ou du pluralisme interprétatif sans passer par Barthes et son arsenal théorique. Grâce au concept de la mort de l'auteur, la fonction-auteur de Foucault, le concept de l'écriture de Derrida et le concept de la provisionnalité des poststructuralistes et des postmodernistes ont pu connaître le jour.

Plusieurs recherches qui traitent de la mort de l'auteur chez Barthes ont été déjà effectuées auparavant: « En lisant Roland Barthes: écriture, lecture et lisibilité » par Richaudeau (1970), *The Death and Return of the Author: Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida* par Burke (1998) et « De la fonction à la fiction auteur » par Entrialgo (2004). Richaudeau a mis l'accent sur *S/Z* (1970) pour expliquer la nature et la difficulté à comprendre le langage de Barthes, Burke a utilisé « La mort de l'auteur » (1968) et *Le Plaisir du texte* (1973) pour comparer le concept d'auteur de Barthes à ceux de Foucault et Derrida, alors qu'Entrialgo s'est centré sur *Le Plaisir du texte* pour expliquer le concept de l'intention. Ces trois études ont été une source d'inspiration car chacune apporte une perspective nouvelle et utilise une méthodologie différente. Cependant, chacune s'est limitée à un ou deux ouvrages de Barthes. Cependant, vouloir tracer le parcours historique et critique du concept d'auteur chez Barthes requiert une étude minutieuse de tous ses écrits qui touchent étroitement et directement à l'omniprésence auctoriale. Le développement de la problématique suggérée s'appuiera sur les œuvres barthiennes suivantes:

- *Le Degré zéro de l'écriture.*
- *Essais critiques.*
- *S/Z: essai sur Sarrasine d'Honoré de Balzac*
- *Critique et vérité*
- *Le Plaisir du texte*
- *Le Bruissement de la langue: Essais critiques*

Ce mémoire analysera comment Barthes a introduit la mort de l'auteur et les cinq codes, comment il les a expliqués et pourquoi il les a conçus et pour quelle raison il a réintroduit l'auteur dans la scène littéraire. En adoptant l'analyse discursive, il étudiera ses textes clés comme un ensemble cohérent d'énoncés qui constitue un propos écrit et qui rattache les textes à leurs contextes, c'est-à-dire à leurs conditions de production et de réception, dévoilant ainsi une position sociale ou idéologique. La méthode adoptée dans ce travail sera basée sur l'affirmation suivante: « Si le discours exprime l'énoncé en situation, l'analyse du discours aura pour ambition d'étudier toute production verbale et d'analyser tous les énoncés en situation⁴ ». En étudiant Barthes comme l'énonciateur, son discours en tant que son énonciation et ses concepts clés comme ses énoncés et sa volonté en tant que locuteur à influencer son interlocuteur, ce mémoire envisage d'apporter un développement assez clair et assez homogène à notre problématique.

Ce travail sera structuré en trois parties. La première partie de ce mémoire retracera succinctement l'histoire de la présence auctoriale et de la prédominance de l'intentionnalisme jusqu'à l'apparition de la nouvelle critique qui a été le premier mouvement littéraire à avoir dénoncé l'autorité de l'auteur. Elle fera allusion à certains auteurs intentionnalistes clés comme Gide, Rabelais, Sainte-Beuve, Lanson et Picard. Elle expliquera la transition effectuée par Barthes entre l'importance donnée à l'auteur et celle centrée sur la textualité de l'œuvre. La deuxième partie commencera par mettre en lumière les influences littéraires qui ont aidé Barthes à concevoir et à formuler sa critique textuelle de la lecture. Elle enchaînera par la suite par une analyse discursive des énoncés du discours de Barthes à savoir la mort de l'auteur, le scripteur, l'interprétation multiple et les cinq codes. Elle analysera ce que le discours de Barthes dit,

⁴ Dominique Maingueneau, *Initiations aux méthodes de l'analyse du discours*, Paris: Hachette-Université, 1979, p. 2.

comment il le dit et quel but il vise. Cette partie se terminera par une analyse des limites de la mort de l'auteur chez Barthes, répondra à la question de savoir si Barthes a pu se débarrasser de l'auteur pour de bon et fera une analogie entre la mort de l'auteur chez Barthes et la mort de l'auteur chez Nietzsche.

La troisième partie reliera Barthes à d'autres critiques qui ont débattu de la mort de l'auteur, à savoir Foucault et Derrida. Le but est de comparer leur approche et l'étendue de leur dénonciation auctoriale. Cette partie tentera également de mettre en lumière les limites de leur théorie de l'interprétation. Le mémoire se clôturera par une analyse du destin de l'auteur. Il essaiera d'analyser la possibilité ou l'impossibilité de s'affranchir de l'auteur : « Comme institution l'auteur est mort...mais dans le texte, d'une certaine façon, je désire l'auteur : j'ai besoin de sa figure...comme elle a besoin de la mienne⁵ ». Le travail mettra l'accent sur le fait que toute tentative passée, présente ou future, s'évertuant à évincer l'auteur de la scène littéraire, est condamnée à l'échec. Une telle manœuvre aliénera le texte, le langage, le lecteur et l'auteur. L'écriture ne peut prétendre à une existence autonome et transcendante.

⁵ Roland Barthes, *Le Bruissement de la langue*, Paris: Seuil, 1984, p. 66.

PREMIER CHAPITRE

L'IMPORTANCE DE L'AUTEUR

1. Introduction

L'auteur est-il celui à qui on attribue une œuvre ? Est-il ce génie qui la crée, ce maître revendiqué ? Est-il le seul sujet d'une œuvre qui n'est plus qu'un culte de l'ego ? Ou est-il celui qui devient un vide, qui accepte de disparaître, de ne plus être qu'un espace disponible, traversé par une parole qui n'est pas de lui, celui qui accepte de n'être rien ? Avant l'avènement de la nouvelle critique, la présence auctoriale régnait en maître: « l'interprétation correcte d'une œuvre d'art est déterminée par les intentions de l'artiste⁶ ». L'interprétation de toute œuvre devait reposer sur les intentions de l'auteur, ses sous-entendus et son idéologie. Le dessein ou l'intention de l'auteur était la norme pour juger du succès d'une œuvre d'art littéraire. Selon l'intentionnalisme, l'auteur est l'autorité absolue du texte : c'est son imagination, sa spontanéité et ses soucis qui sont transcrits dans le texte. L'intention de l'auteur est l'âme qui inspire le texte, lui donne sa substance et détermine sa signification. Le modernisme et le marxisme rejoignent la même affiliation intentionnaliste en mettant l'auteur au piédestal. La lecture devient alors une simple mise à nu des intentions auctoriales que l'œuvre contient.

Contrairement à l'intentionnalisme auctorial, la nouvelle critique a remis la position de l'auteur en question: « l'intention de l'artiste ne joue aucun rôle en ce qui concerne l'interprétation de l'œuvre⁷ ». La nouvelle critique dénonce l'idée que l'intention de l'auteur détermine la signification de l'œuvre. Elle s'oppose à la littérature considérée en relation avec

⁶ Sherri Irvin, « L'œuvre d'art et l'intention de l'artiste », *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*, éd. Jacques Morizot and Roger Pouivet, Paris: Colin, 2007, p. 251.

⁷ *Ibid.*

son auteur, ou comme expression de son auteur. C'était la position de Roland Barthes qui s'est dressée contre la descendance de Charles Augustin Sainte-Beuve, Gustav Lanson, François Rabelais et André Gide. Elle est également en phase avec la littérature d'avant-garde, celle d'un Samuel Beckett, ou encore d'un Maurice Blanchot, qui avaient décrété environ deux décennies plus tôt la disparition de l'auteur, et qui avaient défini l'écriture par l'absence de l'auteur, par le neutre.

2. L'importance de l'auteur

Dans tout débat sur l'auteur, le conflit porte essentiellement sur la notion d'intention, sur le rapport entre le texte et son auteur, sur la responsabilité attribuée à l'auteur sur le sens du texte et sur la signification de l'œuvre. « À tous les niveaux du discours littéraire, on peut constater la centralité du nom d'auteur⁸ ». L'auteur n'est nullement situé en marge du discours littéraire et sa fonction ne peut pas être que taxinomique. Il est la source, l'autorité et le fondement de toute interprétation. Le sens du texte est inséparable de son auteur : il est son être et sa finalité. Contrairement aux adeptes de la littérarité ou du lecteur comme critère de signification, l'intentionnalisme identifie le sens du texte à l'intention de l'auteur : le sens n'existe que par et avec l'auteur. « L'auteur, dans son œuvre, doit être comme Dieu dans l'univers, présent partout et visible nulle part. L'art étant une seconde nature, le créateur de cette nature-là doit agir par des procédés analogues : que l'on sente dans tous les atomes, à tous les aspects, une impassibilité cachée et infinie⁹ ». Selon Flaubert, l'auteur est omniprésent. Malgré son invisibilité, il guide la lecture, informe le lecteur et détermine le jeu interprétatif. Il est également omniscient car il possède tous les pouvoirs sur ses personnages comme sur les histoires qu'il crée.

⁸ Inger Østenstad, « Quelle importance a le nom de l'auteur ? », *Argumentation et Analyse du Discours*, mis en ligne le 15 octobre 2009, consulté le 6 août 2013, p. 2, <http://aad.revues.org/665>.

⁹ Gustave Flaubert, *Correspondance*, vol. II, Paris : Gallimard, 1980, p. 204.

En écrivant *Les Faux-monnayeurs* (1927), André Gide a décidé de rédiger un journal explicatif. « Somme toute, ce cahier où j'écris l'histoire même du livre, je le vois versé tout entier dans le livre, en formant l'intérêt principal, pour la majeure irritation du lecteur¹⁰ ». Le journal comprend toute la démarche littéraire, toute la difficulté et la joie que Gide a ressentie lors de l'écriture de son roman. *Il retrace la genèse du roman et explique les intentions de l'auteur ainsi que le but qu'il poursuit. Le journal de Gide est l'expression même des intentions de l'auteur que le livre explicite et partage avec le lecteur. Pour en appréhender le sens du livre, le lecteur doit l'interpréter pour en faire sortir les intentions de l'auteur. Le journal de Gide renforce l'importance des intentions auctoriales ainsi que son autorité sur le processus de l'interprétation. Retrouver les intentions qui ont présidé la rédaction du texte a été également la démarche de la nouvelle herméneutique inaugurée au dix-neuvième siècle par Schleiermacher (1813) : « Chaque acte de compréhension se veut une inversion de l'acte de discours en vertu de laquelle doit être amené à la conscience quelle pensée se trouve à la base du discours¹¹ ».* L'interprétation vise à retrouver la pensée qui a donné naissance au texte, à retracer les intentions qui ont été derrière l'avènement du texte et faire revivre l'auteur éternellement. L'interprétation d'un texte signifie donc la reconstruction ou la reproduction de l'intention originelle, de la pensée que le texte exprime, telle que l'auteur se la formulait à lui-même.

Même si Gadamer (1960) a semé le doute sur la réalisabilité de cet objectif, il en reste néanmoins souhaitable de retracer les intentions de l'auteur dans tout travail interprétatif. Gadamer réclame qu'on ne peut négliger le fait que nous comprenons le texte à partir d'une situation herméneutique qui n'est pas celle de l'auteur. Il y'a toujours une distance historique entre l'interprète et ce que le texte dit au moment où il a été écrit : « Le sens d'un texte dépasse

¹⁰ André Gide, *Journal des Faux-monnayeurs*, Paris : Gallimard, 1927, p. 52.

¹¹ Friedrich Schleiermacher, *Herméneutique*, Paris : Cerf, 1987, p. 101.

son auteur, non pas occasionnellement, mais toujours. C'est pourquoi la compréhension est une attitude non pas uniquement reproductive, mais aussi et toujours productive¹² ». Pour Gadamer, le dépassement de l'intention auctoriale est la conséquence de ce qu'il appelle l'histoire de l'influence, c'est-à-dire la disparité herméneutique entre le maintenant, représenté par le lecteur, et le non-plus, représenté par l'auteur. Cependant, ce dépassement n'élimine pas la présence auctoriale dans la recherche du sens textuel. Il réitère son importance en reproduisant le sens déjà préétabli par l'auteur. Certes, le lecteur va essayer de s'approprier en lui donnant une touche individuelle, mais il doit se rappeler qu'il est la propriété de l'auteur.

Selon l'intentionnalisme, l'intention de l'auteur est le seul critère cohérent, voire l'objet empirique de l'interprétation. Elle ne préexiste pas au texte, elle ne coexiste pas à côté de lui, mais elle est en acte dans le texte : elle sa propre manifestation. C'est cette intention en acte, extériorisée par le texte, qui fait l'objet de l'interprétation. L'auteur est une présence inhérente à la création des œuvres littéraires. Il en assume la responsabilité et fait advenir l'art. Il nous est presque impossible « ...de reconnaître un objet de lecture lorsqu'il est détaché de ce "fantôme", quelquefois révélé à l'avance, quelquefois fabriqué par la lecture elle-même, qu'est l'auteur. Généralement, son absence finit par générer une sensation d'inconfort¹³ ». L'omniprésence et l'omniscience auctoriale régissent le processus de lecture et déterminent le sens caché du texte que le lecteur est sensé retrouver et reproduire. Les mots du texte, les implications qu'ils font dégager et la possibilité d'une interprétation différente des intentions auctoriales ne valent rien.

¹² Hans-Georg Gadamer, *Vérité et méthode*, Paris : Seuil, 1996, p. 318.

¹³ Melliandro Gallinari, «La "clause auteur" : l'écrivain, l'*ethos* et le discours littéraire », *Argumentation et analyse du discours*, mis en ligne le 15 octobre 2009, consulté le 6 août 2013, p. 7, <http://aad.revues.org/663>.

2.1. Quelques textes phares

Les intentionnalistes attribuent à l'auteur la pleine maîtrise de son texte, lui délèguent des pouvoirs sur son texte, inexistant ailleurs, et postulent qu'il détient un droit d'interprétation et corrélativement une autorité auctoriale qui influencent sa double relation avec le texte et le lecteur. Paul Ricœur (1986) écrit que « ...l'auteur est institué par le texte...il se tient lui-même dans l'espace de signification tracé et inscrit par l'écriture ; le texte est le lieu même où l'auteur advient¹⁴ ». Ricœur parle d'une double occultation: celle du lecteur qui est absent à l'acte de l'écriture et celle de l'auteur qui est absent à l'acte de lecture. Malgré cette mise à distance avec le texte, l'auteur reste toujours la source de l'interprétation et le dialogue mené entre le texte et le lecteur ne fait que renforcer son autorité. Son évincement n'est que symbolique car sa présence est sentie partout durant le processus de lecture. En interrogeant le texte, le lecteur s'évertue à retracer les intentions de l'auteur car il croit que le texte n'est autre qu'une manifestation auctoriale. C'est ce qu'affirme Marc Escola (2001) également en écrivant que l'auteur « ...est ce dont l'interprétation a besoin pour garantir le sens qu'elle produit¹⁵ ». En interprétant le texte, le lecteur doit évidemment faire ressortir les intentions de l'auteur. L'auteur est donc la source par excellence de tout travail analytique. L'univers qu'il représente, les émotions internes qu'il exprime ou le lecteur qu'il interpelle ne sont que des actualisations de ses intentions et de son être. L'auteur donne naissance au texte par l'acte de l'écriture, le fait vivre en le communiquant au monde par le biais de la publication et le rend éternel par l'acte de la lecture.

¹⁴ Paul Ricœur, *Du Texte à l'action. Essais d'herméneutique II*, Paris : Le Seuil, 1986, p. 139.

¹⁵ Marc Escola, *La Bruyère II. Rhétorique du discontinu*, Paris : Champion, 2001, p. 151.

2.1.1. Le « Prologue de l'auteur », *Gargantua*, Rabelais

La lecture du prologue de *Gargantua* (1534) est péremptoire pour le lecteur. Sans le prologue, le lecteur s'égarera et perdra toute compréhension de son essence. Rabelais trace la stratégie que le lecteur doit suivre : lire attentivement, rigoureusement et satiriquement afin de pouvoir aller au-delà des limites idéologiques que le contenant peut imposer pour en extraire les sens cachés. Le prologue représente un guide de lecture idéale que Rabelais a vue essentielle pour aider le lecteur dans son travail interprétatif. Selon Rabelais, l'auteur est celui qui détient non seulement les clés de la lecture infaillible, mais la signification des sens profonds du texte. Comprendre le sens de *Gargantua* revient à la compréhension des intentions de son auteur.

Le roman conte l'histoire de la naissance jusqu'au début de l'âge adulte d'un géant, Gargantua, fils de Grandgousier et de Gargamelle. Il est un personnage fantastique: c'est un géant et il naît par l'oreille de sa mère. L'humour inimitable de Rabelais a rendu le roman très célèbre. En effet, sous ses traits de roman grivois, plein de plaisanteries scatologiques, se cachent très souvent de nombreux sous-entendus qui expriment la pensée profonde de Rabelais. Après une première éducation par le sophiste Maître Thubal Holoferne que Rabelais désapprouve, Gargantua sera confié à Ponocrates et suivra une seconde éducation plus humaniste lui permettant d'apprendre les sciences exactes et d'acquérir une meilleure compréhension de l'environnement dans lequel il vit. En mêlant le ludisme à l'entraînement militaire et à l'apprentissage des sciences, Gargantua développe un esprit critique, une soif intellectuelle, l'humilité, le respect et la dignité. Il devient un lecteur cultivé ayant hérité de la tradition philosophique de Socrate et Platon, illustres penseurs de la Grèce antique auxquels Rabelais se réfère pour représenter l'humanisme.

Le prologue de Rabelais est une œuvre métatextuelle qui sert à préparer le lecteur stratégiquement à bien examiner le contenu caché de son œuvre. Il vise à établir un pacte de lecture éclairant la relation entre l'auteur et son lecteur. En s'adressant directement au lecteur, Rabelais lui demande de ne pas se limiter au sens littéral que le titre suggère même s'il semble être divertissant : « C'est pourquoi il faut ouvrir le livre et soigneusement peser ce qui y est traité. Alors vous reconnaîtrez que la drogue qui y est contenue est d'une tout autre valeur que ne le promettait la boîte¹⁶ ». En nous invitant à chercher un sens supérieur et caché derrière la surface plaisante de son livre bouffon, tout en désavouant toute autre intention que celle de nous offrir un agréable divertissement, Rabelais affirme que le vrai sens d'une œuvre littéraire n'est pas consciemment et délibérément enfoui par l'auteur dans la matière romanesque de son récit, mais qu'il se dégage, fruit d'une lecture attentive et bienveillante, à la faveur d'une collaboration intime entre l'écrivain et son lecteur. L'auteur invite son lecteur à se méfier de l'aspect extérieur du livre, et lui recommande de le lire attentivement et rigoureusement pour « rompre l'os et sucer la substantifique moelle¹⁷ », transcender la superfluité décevante des aventures fantaisistes et creuser plus profondément son œuvre afin d'extraire son essence.

L'emploi de la métaphore du chien et de l'os n'est ni péjoratif ni anodin : « la bête la plus philosophe du monde. Si vous l'avez vu, vous avez pu noter avec quelle dévotion il guette son os, avec quel soin il le garde, avec quelle ferveur il le tient, avec quelle prudence il entame, avec quelle passion il le brise, avec quel zèle il le suce¹⁸ ». La métaphore est basée sur la croyance de Rabelais que le chien est d'une nature curieuse et que sa persévérance est sans égal.

¹⁶ François Rabelais, *Gargantua*, Collection Points, texte original et traduction en français moderne, préface de Guy Demerson, 21 février 2012, p. 2.

¹⁷ *Ibid*, p. 3

¹⁸ *Ibid*.

Comme le chien, le lecteur doit se concentrer sur l'œuvre et s'en nourrir comme le chien se nourrit de la moelle de l'os. L'os doit être brisé pour en extraire la substantifique moelle, c'est-à-dire ce qui est subtil, profond, caché et d'une valeur humaine. La mission du lecteur est de décrypter l'œuvre car derrière son apparence fantaisiste se cachent une matière précieuse et une sagesse inouïe telle la moelle de l'os.

En se mettant sous le patronage de Platon et de Bacchus, Rabelais utilise une seconde métaphore dans son prologue en comparant son œuvre à un silène, une boîte apothicaire antique : « Mais en ouvrant une telle boîte, vous auriez trouvé au-dedans un céleste et inappréciable ingrédient : une intelligence plus qu'humaine, une force d'âme plus qu'humaine, une force d'âme prodigieuse...¹⁹ ». Le but de la boîte est de souligner le contraste entre l'intérieur et l'extérieur : le contenant peut être amusant et frivole mais le contenu est d'une valeur inestimable. Malgré l'ampleur décorative que la boîte peut prendre, elle contient un baume médicinal. L'os à moelle et la boîte peuvent avoir un aspect grossier et laid, mais ils cachent une pensée sagace et des remarques destinées à l'enseignement des lecteurs. Pour Rabelais, la mission du lecteur est de décrypter le sens ou les sens caché(s) de l'œuvre. Le livre de Rabelais offre des représentations symboliques qui expriment dans un langage figuré les enjeux fondamentaux de la Renaissance et de l'humanisme : « Ce que je sais, c'est qu'un artiste de sa trempe construit des représentations symboliques capables d'exprimer, dans leur langage figuré, tel enjeu fondamental de son époque²⁰ ». Ainsi une lecture avisée et informée défait le lecteur de

¹⁹ *Ibid.*, p. 5

²⁰ Michel Jeanneret, *Le Déf des signes: Rabelais et la crise de l'interprétation à la Renaissance*, Orléans : Éditions Paradigme, 1994, p. 25.

l'étreinte des apparences : « Cette obsession des apparences, qui amène à ignorer le contenu ou signifié...²¹ ».

A travers ses personnages, Rabelais critique les pratiques superstitieuses, l'inaction des moines de Seuillé et leur foi hypocrite, l'asservissement à une ligne doctrinale de l'église et au formalisme de la faculté de théologie et revendique le droit à la création fictive sans qu'elle puisse être considérée un blasphème de la création divine. Contre toute censure ou validation, Rabelais appelle à une lecture directe et individuelle de la Bible dans une perspective humaniste. Rabelais ne voulait plus se soumettre aux règles étouffantes et hypocrites de l'idéologie religieuse. En tant que thélémite, il recommande une foi fondée sur la lecture libre, savante, directe et rigoureuse de la Bible. C'est ce que Ponocrates souligne au chapitre 23 et ce que le narrateur réitéré au chapitre 51: « Fais ce que voudras²² ».

2.1.2. La Méthode de Charles Augustin Sainte-Beuve

Rabelais n'était pas le seul à souligner de façon catégorique l'importance de l'intentionnalisme dans le processus de l'interprétation. Contrairement à Rabelais qui a écrit une introduction métatextuelle pour aider le lecteur à bien mener son travail analytique du texte, Sainte-Beuve a bien précisé dans ses écrits critiques comment procéder pour comprendre une œuvre. La méthode critique de Sainte-Beuve stipule que l'œuvre d'un écrivain est non seulement le reflet de sa vie mais elle s'explique par elle. Cette méthode se fonde sur la recherche de l'intention poétique de l'auteur (intentionnisme) et sur ses qualités personnelles (biographisme). Sainte-Beuve pense que :

²¹ Yann Robert, « Interprète Ce Que Voudras: Disposition Silénique, Obsession Oculaire Et Plus Hault Sens Dans Le Gargantua De Rabelais », *French Forum/ Spring*, 2006, vol.31, p. 8.

²² Rabelais, *op. cit.*

La personne de l'écrivain, son organisation tout entière s'engage et s'accuse elle-même jusque dans ses œuvres ; il ne les écrit pas seulement avec sa pure pensée, mais avec son sang et ses muscles. La physiologie et l'hygiène d'un écrivain sont devenues un des chapitres indispensables dans l'analyse qu'on fait de son talent ²³.

Au lieu de se centrer sur le je énonciatif du texte, Sainte-Beuve préfère le je réel de l'auteur qui se manifeste à travers son texte. Le critique doit saisir « l'instant où le poète se ressemble le plus à lui-même²⁴ ». L'analyse interprétative du texte porte sur la vie de l'auteur, ses manies, ses habitudes et tout ce qui fait son individualisme. Le critique doit expliquer les œuvres de l'auteur en cherchant dans les recoins de sa vie, en questionnant son entourage, se renseignant sur son enfance et pénétrant son existence. Tandis que Abel-François Villemain (1790- 1870), avant Sainte-Beuve, s'est efforcé de rattacher la littérature à la société, dont elle est l'expression, tandis que Hyppolite Taine (1828-1893), après lui, a déterminé la valeur de l'œuvre par le milieu, Sainte-Beuve a mis l'accent sur le rapport étroit entre l'œuvre et son auteur : son tempérament, son éducation et sa biographie reflètent son style, son engagement et ses pensées.

Sainte-Beuve illustre l'importance des intentions de l'auteur ainsi que ses motivations personnelles en écrivant : « Je puis goûter une œuvre, mais il m'est difficile de la juger indépendamment de la connaissance de l'homme même ; et je dirais volontiers : tel arbre, tel fruit²⁵ ». Certes, la compréhension d'une œuvre repose sur une parfaite connaissance de l'auteur lui-même. Cette tendance à expliquer le texte en fonction de la vie de l'auteur provient de

²³ Charles Sainte-Beuve, *Pour la critique*, Paris : Gallimard, 1992, p. 35.

²⁴ *Ibid.*, p. 15.

²⁵ *Ibid.*, p. 47.

l'habitude de Sainte-Beuve à noter au jour le jour ses pensées et ses préoccupations dans des cahiers, dont Raphael Molho écrit :

Ses cahiers ne représentaient-ils donc pour lui qu'un arsenal, qu'un instrument de travail, qu'un recueil de fiches, sans lien entre elles et sans unité ? Ne sont-ils, en somme, que des cahiers ? Non pas. *Les Cahiers* ne furent pas seulement pour Sainte-Beuve un moyen d'écrire : ils furent aussi un moyen de vivre, un véritable journal intime, dont le « monnayage » pratiqué par l'auteur a masqué la continuité profonde²⁶.

Ses cahiers retracent les instants de sa vie qui lui permettent de se relire et de se retrouver. En racontant les événements de sa vie, Sainte-Beuve semble éprouver une rupture avec sa vie extérieure, un décalage entre les actes de sa vie et la réalité profonde de sa personne et un sentiment que sa vie devient confuse et jamais exactement la même. Sainte-Beuve explique son déracinement psychologique :

Chaque jour je change ; les années se succèdent, mes goûts de l'autre saison ne sont déjà plus ceux de la saison d'aujourd'hui, mes amitiés elles-mêmes se dessèchent et se renouvellent. Avant la mort finale de cet être mobile qui s'appelle de mon nom, que d'hommes sont déjà morts en moi²⁷.

Les cahiers représentent la recherche constante de Sainte-Beuve d'un moi qui existe ailleurs que dans son comportement visible. Les cahiers sont ainsi une dérobade perpétuelle : « Ne se sentant

²⁶ Raphael Molho, « 'Les Cahiers' de Sainte-Beuve, ou le journal secret d'un critique », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1965, n° 17, p. 112.

²⁷ Charles Sainte-Beuve, *Les Cahiers de Sainte-Beuve*, texte établi par Jules Troubat, Paris : Alphonse Lemerre, 1876, p. 21.

ni exprimé ni, donc, engagé par ses actes, il fuyait toujours, au nom de la liberté intérieure de son moi²⁸ ». Les cahiers sont son refuge et son asile au sein duquel il se retranche du monde extérieur avec toutes ses angoisses et ses échecs. Ils sont une ouverture au monde interne de l'auteur et support complémentaire à la compréhension de la méthode critique de Sainte-Beuve.

A l'instar du journal de Gide et du prologue de Rabelais, les cahiers de Sainte-Beuve offrent la méthode que le lecteur doit suivre pour être apte à analyser les œuvres de façon adéquate. Gide guide le lecteur dans son travail herméneutique, Rabelais lui demande de ne pas se limiter à la surface du texte et de procéder à une analyse rigoureuse et attentive. Sainte-Beuve, quant à lui, utilise ses cahiers comme un rappel aux critiques pour creuser dans les profondeurs des auteurs pour pouvoir comprendre leurs œuvres. En tant qu'intentionnalistes, leur but est d'affirmer que l'interprétation requiert une mise à nue des intentions de l'auteur afin de découvrir les sens cachés. Ils sont conscients de la nécessité d'un support textuel pour que le lecteur puisse mener à bien son travail interprétatif: le journal, le prologue et les cahiers répondent à ce besoin.

2.1.3. « La méthode de l'histoire littéraire »: Lanson

Gustave Lanson a suivi la même orientation herméneutique que Gide, Rabelais et Sainte-Beuve: l'intentionnalisme est l'orientation dominante de la lecture. Alors que Gide a souligné l'importance du journal dans l'analyse de l'œuvre, Rabelais a utilisé le prologue pour guider le lecteur et Sainte-Beuve a fait allusion à ses cahiers pour montrer l'importance capitale de la biographie de l'auteur, Lanson a mis l'accent sur les côtés social et individuel de l'auteur

²⁸ Molho, *loc. cit.*, p.115.

comme facteurs déterminants de la compréhension des intentions de l'œuvre. Pour Lanson, l'œuvre est à la fois une manifestation sociale et individuelle. En tant que porteur d'idées, d'aspirations et de rêves de générations, l'écrivain est toujours en relation avec un milieu environnant qui l'inspire. Également, les éléments intimes de sa vie, son éducation et ses lectures influencent le processus de création de son œuvre. Lanson explique que :

Toute œuvre littéraire est un phénomène social. C'est un acte individuel, mais un acte social de l'individu. Le caractère essentiel, fondamental de l'œuvre littéraire, c'est d'être la communication d'un individu et d'un public. [...] Je ne veux pas seulement dire que l'œuvre est un intermédiaire entre l'écrivain et le public ; [...] mais, et voilà ce qu'il importe de considérer, elle contient déjà le public ²⁹.

L'œuvre est considérée comme l'acte de communication entre l'auteur et le public. Il y a un dynamisme qui régit la production et la réception de l'œuvre selon Lanson. Le caractère social de l'œuvre ne renie pas la présence subjective de son auteur. La dimension sociale, fruit de l'interaction continue avec le monde extérieur, est implicitement ou explicitement incorporée dans les intentions que l'auteur exprime dans son écrit. L'auteur implique le lecteur dans ses débats intellectuels et s'adresse à lui comme étant celui qui va comprendre son message. L'acte de lecture n'est pas conçu comme coopération interprétative : l'œuvre de l'auteur n'est pas incomplète, tissu d'espaces blancs et d'interstices à remplir. Ce qui reste déterminant, c'est une conception rationaliste du sujet-auteur présidant à l'œuvre, et une vision strictement référentielle du langage. L'autorité de l'auteur prend le dessus dans le processus interprétatif et le lecteur doit

²⁹ Gustav Lanson, « L'histoire littéraire et la sociologie », *Revue de métaphysique et de morale*, n° 12, 1904, p. 621.

faire preuve d'aptitude critique pour comprendre le message de l'auteur. Le public récepteur ne fait que concrétiser la subjectivité de l'auteur et il comprend déjà qu'il est représenté dans l'œuvre de l'auteur. Contrairement à certains critiques, le lecteur communique avec son auteur en raison du lien social qui les réunit et de la complicité qu'ils se créent pour donner substance à l'œuvre.

Pour Robert Jaus (1982), le sens et le succès de l'œuvre changent en fonction de sa réception par un public puisque le lecteur est lui-même inscrit dans l'histoire. L'étude de l'œuvre réside à déterminer ses rapports avec « les horizons d'attente³⁰ » dans lesquelles elle a été insérée. Le sens de l'œuvre ne dépend plus entièrement de la seule autorité de son créateur. Le public récepteur peut le concevoir différemment. Pour Wolfgang Iser (1976), « l'auteur et le lecteur prennent [...] une part *égale* au jeu de l'imagination, lequel n'aurait pas lieu si le texte prétendait être plus qu'une règle du jeu³¹ ». Le lecteur réagit aux sollicitations de l'auteur pour combler certains blancs que le texte présente. Jaus et Iser semblent donner un poids interprétatif au lecteur : il n'est plus un récepteur passif s'évertuant à reproduire les sens cachés que l'auteur a délibérément inscrits dans son œuvre. Alors que pour Lanson, la position du lecteur récepteur ne détermine ni les sens ni les sous-entendus du texte. C'est l'auteur, lui-même, qui orchestre tout le jeu communicatif entre lui et son lecteur.

Même si la terminologie et la méthode d'explication sont différentes, l'intentionnalisme de Lanson semble similaire à celui de Jean Paul Sartre. Malgré son effort de concilier la création et la perception de l'œuvre, Sartre reste un intentionnaliste : « L'objet littéraire, quoiqu'il se réalise à travers le langage, n'est jamais donné dans le langage ; il est, au

³⁰ Hans Robert Jaus, *Pour une herméneutique littéraire*, Paris : Gallimard, 1982, pp. 19-20.

³¹ Wolfgang Iser, *L'Acte de lecture, théorie de l'effet esthétique*, Paris : Mardaga, 1995, p. 35.

contraire, par nature, silence et contestation de la parole³² ». Le silence pour Sartre prend trois formes. Le silence absolu est celui dont le créateur a besoin comme force inspiratrice pour donner naissance à son œuvre. Le silence objectal est le sens profond de l'œuvre lue. Dans les deux premières formes du silence, le lecteur est entièrement absent et l'auteur est maître de son œuvre et n'a aucun recours à un lectorat. La troisième forme du silence est le non-dit de l'œuvre ou ce qui est inexprimable. Dans cette forme, l'auteur fait appel au lecteur pour dévoiler son œuvre et la faire sortir de sa subjectivité. Elle n'implique pas une production d'un sens que l'auteur n'a jamais envisagé. Le non-dit du texte est un sous-texte que l'auteur a intentionnellement infiltré dans l'œuvre et que le lecteur avisé est censé découvrir.

Le rapport auteur – lecteur chez Sartre est un pacte de générosité selon lequel l'auteur, en tant qu'être libre et maître de ses décisions, fait appel au lecteur qui est également une entité libre et que son travail interprétatif n'est autre que l'accès aux intentions que l'auteur a transmises dans son œuvre. Similairement, Lanson insiste sur l'autorité de l'auteur qui doit déterminer le sens de toute œuvre. Le rapport social entre auteur et lecteur ne diminue pas l'omniprésence auctoriale. Sartre et Lanson font appel au lecteur non pour combler un vide thématique mais pour leur communiquer un message. A l'encontre de Jauss et Iser pour qui le lecteur jouit d'une certaine liberté interprétative, Lanson et Sartre, même si leur lecteur est pris en considération car ils lui font appel, mettent l'accent sur la passivité interprétative du lecteur dans la détermination du sens ou sous-entendus de l'œuvre.

Pour tous les intentionnalistes, l'auteur reste omniprésent, son autorité est inébranlable, ses idées forment la substance de l'œuvre et sa biographie inspire et guide

³² Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris : Gallimard, 1949, p. 25.

l'interprétation. Gide, Rabelais, Sainte-Beuve, Lanson et Sartre ont juché l'auteur au piédestal: il est la réponse à la question que pose le texte, il en a la vérité, il en est la vérité et son œuvre s'explique par sa vie et sa connaissance. L'intention de l'auteur est la même que l'intention de l'œuvre et toute interprétation qui cherche autre chose que cette adéquation herméneutique est fallacieuse. La signification de l'œuvre reste éternelle tant qu'elle continue à apparaître comme son auteur l'avait produite. Le modernisme et le marxisme ont embrassé la même direction critique: l'auteur est le centre et le contenu de l'œuvre. Toute approche littéraire qui avait dominé la scène littéraire avant la nouvelle critique et Barthes croyait à cette assertion théorique.

3. La scène littéraire avant Barthes

Comment aborder un texte littéraire ? Faut-il, par exemple, se renseigner sur l'auteur, sur le contexte historique et culturel dans lequel le texte a été écrit ? Faut-il s'attacher plus au style qu'au contenu, ou l'inverse ? Y a-t-il une lecture objective, ou tout ne relève-t-il que de la subjectivité de chaque lecteur ? Depuis Platon jusqu'au XVIII^e siècle, selon M.H. Abrams (1953)³³, l'auteur n'était autre qu'un miroir reflétant la nature extérieure et le monde environnant. Cette conception a dominé le monde de la littérature jusqu'à l'avènement du romantisme, environ 1800, lorsque l'auteur-miroir a commencé sa transformation en lampe, participant ainsi dans la création de l'objet qu'elle illumine. Au long de ce cheminement, la théorie littéraire s'est vue divisée en quatre orientations: mimétique, pragmatique, expressive et objective³⁴.

³³ Meyer Howard Abrams, *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*, Oxford : Oxford University Press, 1971, pp. 6-35.

³⁴ *Ibid.*

Selon la théorie mimétique, qui est la plus primitive, l'artiste est un imitateur des aspects observables de l'univers. Même si Platon et Socrate ont mis l'accent sur le rapport entre la vérité et l'objet imité comme esthétique de l'œuvre, et Aristote a préféré la déterminer en fonction de la manière d'imitation et de l'effet qu'elle produit sur l'audience, l'essence de l'interprétation est mimétique. La théorie pragmatique, qui s'intéresse à la relation entre l'œuvre et l'audience, a dominé la scène littéraire jusqu'au 20^e siècle. L'objet de la littérature est défini comme l'art d'enseigner, d'amuser et d'émouvoir. Pour la théorie expressive, la vie interne de l'auteur devient le centre d'intérêt. L'auteur n'est plus celui qui copie l'univers ou celui qui amuse le public. L'œuvre exprime la subjectivité de l'auteur, ses émotions et ses angoisses. La théorie objective explique l'œuvre comme un objet en lui-même entièrement séparé de l'auteur, du monde extérieur ou de l'audience. L'accent est mis sur les éléments internes de l'œuvre qui forment sa structure inhérente et assurent sa cohésion.

Malgré cette division dans l'orientation critique que la lecture prend, l'autorité de l'auteur ne peut être ébranlée. Abrams lui-même admet que les quatre composantes qui forment l'œuvre, à savoir l'auteur, l'audience, l'univers et le texte, n'existent en harmonie que par l'auteur qui leur donne sens et substance. Mimétiquement, l'auteur ordonne la création de l'œuvre; pragmatiquement, il la communique à un public et lui montre comment l'apprécier; expressivement, il extériorise ses rêves et ses angoisses; et objectivement, il lui donne style et raffinement à travers un choix langagier judicieux³⁵. En tant que disciple de la polysémie, Abrams postule que toutes les orientations peuvent intervenir dans une seule lecture. Les composantes du texte sont déjà mises en place par l'auteur lui-même et que c'est seulement l'exclusivité d'une composante dans le processus interprétatif qui détermine l'orientation. En

³⁵ *Ibid.*, p. 6.

choisissant une orientation, le lecteur doit continuer à dépendre des informations fournies par l'auteur pour que son interprétation soit adéquate au contenu de l'œuvre.

3.1. L'intentionnalisme

Selon la thèse intentionnaliste, l'intention de l'auteur est la fin principale de l'explication du texte littéraire. Ce que l'auteur veut dire est exclusivement le sens du texte. En identifiant ainsi le sens à l'intention auctoriale, on résorbe l'interprétation et on la rend inutile. Expliquant le sens de l'intentionnalisme, Jacques Guilhaumou écrit : « la signification des textes, en tant que configurations d'idées en contexte, provient de la manière dont les auteurs expriment leurs intentions en accord avec les conventions et les normes langagières qui gouvernent leur manière d'intervenir³⁶ ». Résumant la théorie de Quentin Skinner (1997), Guilhaumou explique que l'intentionnalisme rejette les concepts d'essentialisme et de contextualisme³⁷. Pour l'essentialisme, la lecture se fonde sur le principe d'une interprétation exclusivement interne des textes du passé. Les œuvres ne sont comprises qu'à partir d'elles-mêmes, indépendamment du contexte dans lequel elles ont été produites. L'œuvre contient en elle-même l'ensemble des éléments nécessaires à son élucidation. Ni la date de rédaction, ni sa provenance géographique, ni son auteur n'ont de valeur déterminante. Contre cette méthode essentialiste, le contextualisme conduit à penser que tout ce que dit un texte est déjà présent dans son contexte historique. Le contexte détermine le sens de l'œuvre de manière exclusive. A travers l'étude des structures et des dynamismes de la société, les œuvres apportent des réponses immédiates aux débats sociaux

³⁶ Jacques Guilhaumou, 2001, « L'Histoire des concepts : le contexte historique en débat », *Annales. Histoire, Sciences sociales*, vol. 56, n°3, p. 689.

³⁷ Skinner, Quentin, « Actualité de Hobbes. Les concepts et l'histoire », *Le Débat*, n° 96, 1997, pp. 182-197.

et intellectuels. Le contextualisme dilue ainsi la figure de l'auteur en réduisant à néant son impact sur le texte.

Dans ses analyses, Skinner insiste sur une double connaissance : celle des conventions langagières en vigueur et celle de l'univers des mentalités et des croyances de son environnement³⁸. La dialectique intellectuelle à laquelle Skinner s'attaque, envisage la compréhension analytique de l'univers intellectuel de l'auteur en vue d'évaluer la rationalité de ses croyances en fonction de leur contexte, c'est-à-dire, l'ensemble des conventions culturelles qui l'encerclent. La connaissance de ce contexte culturel éclaire les intentions de l'auteur et donc la compréhension que l'on a de son texte. Pour Skinner, le texte et son contexte ne peuvent exister en dehors de leur rapport avec l'auteur. Expliquant l'intentionnalisme, Antoine Compagnon soutient que « toute interprétation est une assertion sur une intention³⁹ ». Pour lui, l'intention peut être soit celle dont l'auteur était conscient au moment où il écrivait son texte ou celle qu'il a réalisée une fois qu'il a terminé son œuvre. Même si, selon Compagnon, la signification d'un texte n'est jamais épuisée par les seules intentions de celui qui l'a composé, qu'il est impossible de détacher le texte de son époque et de son milieu culturel et que son aspiration vise à voir le texte littéraire comme une entité autonome, il admet, lui-même, que la connaissance d'un texte nous enjoint de déterminer l'intention de l'auteur⁴⁰.

3.2. Le modernisme

S'inspirant fortement du symbolisme et du Parnasse français, le modernisme rejette le matérialisme, le naturalisme, l'impérialisme et la société bourgeoise en général et préfère

³⁸ Quentin Skinner, *Visions of Politics. Volume I: Regarding Method*, Cambridge : Cambridge University Press, 2002, pp. 71-79.

³⁹ Antoine Compagnon, *Le Démon de la théorie : littérature et sens commun*, Paris : Seuil, 1998, p. 91.

⁴⁰ *Ibid.*, pp. 93-97.

s'enfermer dans une tour d'ivoire où il tente de recréer un monde onirique et nostalgique, sensuel ou fantastique. Essayant de définir le modernisme, Jose Losada affirme :

[...] il se détache du monde qui l'entoure et rentre en soi, reclus en soi-même comme un penseur qui écoute dans le silence de sa vie intérieure. Mais cette attitude n'empêche le modernisme de se nourrir de l'intimisme romantique. Par ailleurs, l'élan vers la beauté héritée du romantisme explique l'opposition des écrivains modernistes face à la vulgarité et à la médiocrité, leur refus de l'hypocrisie et de la morale bourgeoises —d'où leur désir inavoué du voyage, de l'évasion réelle ou imaginaire, exotique ou indigéniste— pour échapper à la société corrompue ⁴¹.

Certes, le modernisme exprime la volonté de s'opposer à la tradition littéraire du XIX^e siècle considérée comme désuète pour affirmer sa tendance novatrice. La sexualité, la violence, les fonctions corporelles, le doute religieux, le gaspillage insensé de la guerre et la laideur du monde devinrent tous des sujets pour les auteurs modernistes. Le modernisme a été également reconnu par son élan vers la beauté et son adaptation à outrance de la subjectivité et du scepticisme relativiste. Le modernisme met l'accent sur la subjectivité créatrice de l'auteur et son aspiration à s'émanciper des contraintes du conformisme : « *L'épistémè* moderne voit naître deux nouvelles conceptions sur lesquelles elle établira ses bases, soit le concept de sujet et l'idée de progrès dans l'histoire⁴² ».

⁴¹ Jose Losada, « Modernisme: questions de théorie », *Thélème*, 2005, vol. 20, p. 160.

⁴² Marie-Pierre Turcot, *Le Récit au fond d'un moi entre modernité et postmodernité*, thèse de maîtrise, Montréal : Université McGill, 2002, p. 30.

En France, le terme modernisme est remplacé par modernité pour désigner, selon Charles Baudelaire, la quête de l'originalité : « Au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau⁴³ ». Au lieu de reproduire le monde et ainsi embrasser la réalité formelle aussi fidèlement que possible, l'auteur moderne développe un goût pour les formes d'expression nouvelles : fragments, collages, déformations et inachèvement. L'originalité a également touché l'utilisation du langage : incertitude du sens et violation des règles traditionnelles de représentation. La conception moderne du monde et de l'art semble se détacher des conventions traditionnelles et conformistes pour en devenir créatrice d'un monde à part où l'auteur se sent privilégié et ses valeurs sont prises en considération.

L'approche moderniste de l'œuvre, selon Turcot, s'évertue à explorer ses aspects existentialiste et historiciste. Devenir soi-même et être apte à créer son propre monde sont deux traits inéluctables dans la pensée moderniste. « La conception de la personne humaine comme sujet et celle de progrès historique sont évidemment intimement liées. Qu'on y songe : l'avancement de l'humanité vers un avenir meilleur est la conséquence de la rationalité du sujet, qui dirige son activité vers un but élevé⁴⁴ ». La caractéristique existentialiste se situe dans le rapport de connaissance de l'écrivain aux objets du monde selon lequel il devient un sujet pensant par le biais de son intellect. En intériorisant et en personnalisant l'objet, l'auteur s'approprie son sens et lui attribue une valeur. Il devient ainsi le maître de l'univers qu'il représente. La caractéristique historiciste se situe dans l'effort de l'auteur à développer l'idée de changement dans le temps en inventant l'histoire et en éprouvant le sentiment de progrès vers un avenir meilleur.

⁴³ Charles Baudelaire, « Le voyage », *Les Fleurs du mal*, Paris : Livre de poche, 2001, p. 235.

⁴⁴ Turcot, *loc. cit.*, p. 31.

Le modernisme ainsi conçu est intentionnaliste car l'auteur reste toujours le maître de son œuvre et ses intentions dictent son sens et ses sous-entendus. Les mots que l'auteur utilise et la forme artistique qu'il choisit révèlent ses intentions et le message voulu. En tant que sujet libre, l'auteur pense le monde différemment. La subjectivité de l'auteur, ses penchants existentialistes, son engouement pour l'originalité et sa passion à relativiser les constantes traditionnelles constituent les traits saillants que le critique analyse pour déterminer le sens de l'œuvre. Cette approche semble être un mélange ingénieux du moi interne du romantisme et de la liberté inconditionnelle de l'existentialisme.

3.3. Le marxisme

La critique marxiste est un décalque de l'infrastructure, c'est-à-dire, elle considère la littérature comme le reflet de la situation économique. La critique marxiste replace l'œuvre dans son contexte historique en établissant un rapport entre elle et la société. Selon le marxisme, l'œuvre porte en elle les traces profondes de son époque historique. En étant une partie intégrale de l'infrastructure, l'œuvre représente l'idéologie de la société : un élément d'une structure complexe de perceptions sociales qui assurent que la situation par laquelle une classe sociale exerce le pouvoir sur les autres soit perçue comme naturelle par la majorité des membres de cette société, ou passe carrément inaperçue, comme le confirme Louis Althusser : « L'idéologie représente le rapport imaginaire des individus à leurs conditions réelles d'existence⁴⁵ ». La notion d'idéologie Althusserienne présuppose un système de valeurs cohérent et explicite, que les dominés intériorisent sous la forme d'une « fausse conscience » selon l'approche marxiste. C'est un ensemble de croyances qui fondent la vision du monde et font que ce monde va de soi.

⁴⁵ Louis Althusser, « Idéologie et appareils idéologiques d'état », *Positions (1964-1975)*, Paris : les Éditions sociales, 1976, p. 105.

Pour Georges Plekhanov, cet appareil idéologique est « la mentalité sociale d'une époque [qui] est conditionnée par les rapports sociaux de cette époque⁴⁶ ». Loin d'être une inspiration mystérieuse de l'auteur ou être expliqué comme une représentation de son moi, l'œuvre est le produit de formes de perception, de modes particuliers de voir le monde qui entrent en relation avec cette vision dominante constituée par la mentalité sociale. Pierre Bourdieu appelle cet appareil idéologique « la violence symbolique⁴⁷ » qui est un processus d'inculcation de croyances et de mode de pensée totalitaire. Le fonctionnement de cette violence repose sur la reconnaissance de la légitimité de la domination qui entraîne la méconnaissance de son arbitraire et l'intériorisation de la relation de domination par les dominés.

Selon le mécanisme de la mentalité sociale, les rapports sociaux et les rapports de classes sont prédéterminés par l'emprise d'une nécessité matérielle, par la nature du mode de production économique et par l'étape de développement dans laquelle elle se trouve. L'homme se trouve ainsi pris dans un engrenage social sans issue. C'est cette réalité que les auteurs dévoilent dans le but de dénoncer ou de normaliser. L'auteur doit coller à l'évènement, épouser étroitement les vicissitudes de la politique de sa classe et de son parti ou traduire la peine et la lutte de ses frères. La littérature a ainsi le double pouvoir de soit masquer les principes de domination tout en les légitimant, soit dévoiler ces principes cachés par une opération inverse de déconstruction. Le style auctorial, la forme littéraire que l'auteur choisit ainsi que son appartenance sociale apportent une réponse empirique pour chaque configuration socio-historique et fournissent une illustration du concept d'idéologie et de ses usages multiples.

⁴⁶ Georges Plekhanov, *Les Questions fondamentales du marxisme. Le matérialisme militant*, Paris : Éditions sociales, 1957, p. 129.

⁴⁷ Pierre Bourdieu, « Sur le pouvoir symbolique », *Annales ESC*, n° 3, mai-juin 1977, p. 406.

Le modernisme et le marxisme réitèrent la tendance intentionnaliste de l'interprétation littéraire. Que la source d'inspiration qui a produit l'œuvre soit subjective ou sociétale, la lecture doit mettre l'accent sur les intentions de l'auteur. En reprenant la terminologie d'Abrams, l'orientation expressive du modernisme et les orientations mimétique et pragmatique du marxisme sont toutes intentionnalistes car elles renvoient aux intentions auctoriales inscrites dans l'œuvre. La subjectivité existentielle ainsi que les événements socio-économiques transcrits dans le texte ne peuvent être compris sans faire allusion aux intentions auctoriales. L'auteur est le référent par excellence dans la scène littéraire moderniste et marxiste. Cependant, la nouvelle critique a défié cette conception en dénonçant la centralité des intentions auctoriales. Toute référence à une source en dehors du texte porte préjudice à sa littérarité. Nous y assistons donc à la prédominance de ce qu'Abrams appelle l'orientation objective qui considère le texte dans son intériorité organique.

3.4. La nouvelle critique

En reprenant la terminologie d'Abrams, la théorie littéraire a connu quatre orientations critiques. Les approches mimétique, expressive et pragmatique ont toutes dressé un rapport entre le texte et un agent qui lui est externe. L'univers, l'auteur ou le lecteur ont été respectivement les facteurs déterminants dans le processus interprétatif. L'approche objective est la seule à mettre l'accent sur l'autonomie du texte et s'intéresse exclusivement au texte et à sa cohérence interne. Selon Abrams, telle est la direction littéraire de la nouvelle critique. Cette dernière a mis en cause l'intentionnalisme auctoriale:

...depuis bientôt cinquante ans le « New Criticism » des pays anglo-saxons fait rigoureusement abstraction de l'auteur en étudiant les textes...Ce courant impersonnaliste considère sa tâche comme

démythifiante – l'« auteur » est un mythe dont il faudrait débarrasser la critique; nous ne lisons après tout pas l'auteur, mais le texte, l'auteur n'est au fond qu'un corpus de textes, etc.⁴⁸

S'opposant à l'intention de l'auteur comme facteur déterminant du sens de l'œuvre, l'importance s'est vue donner au texte littéraire lui-même, à sa dite littéarité ou signifiante. Le rôle de l'auteur est devenu contingent et le texte a assuré son indépendance des liens historique et psychologique. En introduisant l'illusion intentionnelle ou l'erreur intentionnelle, la nouvelle critique semble se détacher de la notion d'intention qui est considérée comme nuisible pour l'étude littéraire. En faisant l'impasse sur l'auteur, ce dernier n'est plus la voie royale de la théorie littéraire. Au rejet de l'illusion génétique selon laquelle l'œuvre s'explique par des causes externes et à celui de l'illusion intentionnelle qui donne suprématie à l'auteur s'ajoute le rejet de l'illusion affective qui met l'accent sur les émotions que le texte éveille. Ainsi la nouvelle critique prône le retour au texte, l'effacement de l'auteur et le détachement des contraintes externes.

En se plaçant dans l'espace du texte, le critique concentre toute son attention sur le fonctionnement du texte. L'œuvre devient « ...comme une organisation interne, principe de sa propre cohérence⁴⁹ », c'est-à-dire, une totalité qui ne renvoie qu'à elle-même. L'œuvre n'a de valeur qu'en soi, n'existe que par sa forme et elle est libre de tout contingent historique. En ce sens, la littérature, comme l'explique Maurice Blanchot, est « le langage de personne, l'écrit de nul écrivain...⁵⁰ ». A la manière du naturaliste étudiant une pierre, l'attitude du critique revient à

⁴⁸ Eric Gans, « Vers un principe d'indétermination en critique littéraire », *Revue romane, Bind 9*, 1974, p. 190.

⁴⁹ René Gérard, *Quatre conférences sur la Nouvelle Critique*, Turin : Società Editrice Internazionale, 1968, p. 69.

⁵⁰ Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, Paris : Folio, 1955, p.76.

considérer le texte comme un jardin de mots et de structures. Le primat absolu de l'œuvre est donc l'autonomie de l'écrit : L'auteur meurt dès l'instant que sa création se referme sur elle-même et le quitte. La parution du livre, c'est la disparition de l'auteur. Barthes a embrasé la même orientation. Il a débuté comme un fervent adepte de la nouvelle critique avant de découvrir le structuralisme et par extension le poststructuralisme. Son travail a mis l'accent sur l'unicité du texte et son autonomie des influences externes avant même de s'embarquer dans le concept de la mort de l'auteur. Depuis les années 1960, Barthes s'est entièrement investi à changer le monde de la réception littéraire. L'interprétation d'un texte se fonde sur les rapports que ses mots ont entre eux-mêmes: le contexte extratextuel, l'auteur et le référent sémantique disparaissent.

4. Conclusion

L'autorité et l'omniprésence de l'auteur ont connu un apogée sans égal dans le monde de la littérature. La référence aux intentions auctoriales a toujours pris le dessus jusqu'à la fin de la première partie du 20^e siècle. Gide, Rabelais, Sainte-Beuve, Lanson et les disciples du modernisme et du marxisme ont considéré les intentions de l'auteur comme étant la pierre angulaire du vrai sens de l'œuvre. Pour eux, la relation de parenté entre l'auteur et son œuvre détermine la valeur esthétique et sémantique de ce dernier. Tout travail herméneutique doit reposer sur la subjectivité de l'auteur, ses valeurs, ses perceptions et son idéologie. L'étude des textes littéraires a toujours eu pour ambition l'expressivité du texte dans sa matérialité. Cependant, la nouvelle critique a inversé le rapport Auteur/œuvre. L'œuvre ne miroite plus son producteur. La nouvelle préoccupation critique se centre sur l'intériorité du texte et sa littéarité. L'enthousiasme de la nouvelle critique apporte un nouvel élan critique: le mythe intentionnaliste de la critique traditionnelle est tombé, les dieux des intentions auctoriales sont morts, mais pas

encore enterrés. Barthes a été le premier critique à avoir osé dénoncer la mort de l'auteur et montrer comment l'intentionnalisme est devenu obsolète. L'auteur se transformera en scripteur, l'œuvre en texte, la référence externes en littéarité, la réalité Biographique/historique en langage et l'interprétation en lecture multiple. Tout se fait par le langage, à travers le langage et dans le langage.

DEUXIEME CHAPITRE

LA MORT DE L'AUTEUR

2. Introduction

Tout Roland Barthes est contenu dans ses tics de langue : la lecture plurielle (célébration du règne du lecteur), le pluriel du texte (puisque'on ne peut jamais épuiser l'interprétation), le texte (puisque'il n'y a plus d'œuvre), l'écriture (puisque'il n'y a plus d'auteur) et l'énonciation (l'écriture est une énonciation). Ce langage barthésien perplexé le néophyte et le plonge dans un monde peuplé d'énigmes conceptuelles. Une première esquisse dans le monde barthésien prévoit que la signification fermée, l'autorité auctoriale, les sous-entendus du texte et contextes extrinsèques sont abolis. Le lecteur remplace l'auteur qui devient scripteur, le langage prend le dessus sur la signification, l'œuvre cède la place au texte et les codes structurent les rapports entre les mots constitutifs du texte. Selon Barthes, l'écriture est un espace autonome où les textes se mêlent et se tissent et où le langage se représente lui-même sans allusion à aucun référent. Elle ne vise ni à exprimer les intentions de l'auteur ni à penser son contexte social. Elle est faite par le langage, avec le langage et pour le langage. Cependant, Barthes semble se contredire en indiquant que malgré la mort de l'auteur, base fondatrice de son cadre théorique, il continue à exister comme une trace textuelle que le lecteur désire. Cette affirmation équivoque se voit doublée d'une autre affirmation incrédule, qui, d'une part, libère le lecteur des contraintes extratextuelles et lui confère une autonomie analytique ne reposant que sur les mots du texte, et, d'autre part, l'oblige à suivre l'unique méthode de lecture qui est fondée sur le noyau métaphorique des codes. Peut-on combiner absence et présence auctoriale dans un même

discours ? Est-ce que la structure des codes peut avoir des effets négatifs sur la lecture multiple dont le lecteur jouit ?

2.1. Barthes et la mort de l'auteur

Irrité par l'ancien et désireux du nouveau, Roland Barthes s'est donné comme mission sacrée le changement de la perception de la littérature et de son interprétation. Selon Thomas Mondémé (2007), toute l'entreprise théorique de Barthes consiste à porter l'ancienne critique « à son plus haut degré de problématicité et à proposer de la remplacer par une autre⁵¹ ». Barthes récuse toute littérature qui se pose comme fonction principale l'expression d'une certaine vérité, d'une morale donnée ou la vie d'un auteur. L'écrit n'est plus qu'énonciation sans rapport de parenté avec un auteur qui détermine sa valeur; l'œuvre cède la place au texte; le langage n'est pas chosiste; la lecture transgresse les limites de la signification; et le lecteur interagit librement avec les tissus textuels. Philippe Sollers a réitéré l'intérêt barthésien en écrivant :

*Oui*⁵², il faut défendre la matérialité du langage, un certain « formalisme », etc. *non*, il faut refuser la rentrée des classes qu'un monopole abusif du discours universitaire voudrait prononcer : répression du sujet, de l'histoire et du problème le plus urgent aujourd'hui : du sujet-langage dans l'histoire⁵³.

⁵¹ Thomas Mondémé, « L'acte critique : autour de Rorty et de Barthes », *Tracés*, 13, 2007, mis en ligne le 22 janvier 2009, consulté le 11 octobre 2012, p. 99.

⁵² L'italique est de Sollers.

⁵³ Philippe Sollers, « La plus forte des transgressions, celle du langage », *Tel quel*, n° 47, 1971, p. 52.

Certes, le langage voyage au-delà des choses et atteint des limites impénétrables de la pensée. Mondémé et Sollers (1971) ont souligné que le langage, le texte, et la matérialité du texte sont les concepts de base dans le discours barthésien. Indéniablement, c'est le langage et l'absence de tutelle qui fondent le discours littéraire de Barthes.

Parler de la naissance du concept de la mort de l'auteur chez Barthes requiert une étude synchronique des premiers de ses écrits. Rejetant l'intentionnalisme, le biographisme et la recherche de vérité des critiques universitaires qui régnaient depuis 1953, Barthes décida d'apporter une nouveauté critique qui allait révolutionner comment on pensait la littérature et interprétait les œuvres. *Sur Racine* (1963), *Essais critiques* (1964) et *Critique et vérité* (1966) ont remis en question les propos de la critique ancienne, ont mis l'accent sur le langage et sa structure signifiante et ont annoncé l'avènement de la nouvelle critique qui ne cherche plus l'adéquation de l'œuvre au réel. Ce qui compte pour Barthes: c'est la littérarité du texte et son détachement du référent. Même si les écrits susmentionnés récusent la dépendance du sens de l'œuvre à l'auteur et au réel, « La mort de l'auteur » (1967) est le premier écrit qui a bien explicité la disparition de l'auteur et la célébration du langage comme structure autonome dont le processus significatif est régi par les rapports que les mots ont entre eux. Ainsi, tous les écrits qui ont suivi n'ont fait que renforcer les propos théoriques que Barthes a voulu donner à sa nouvelle conception de la critique. Ni l'auteur, ni le monde extérieur, ni l'histoire, n'ont d'effet déterminatif : la textualité de l'œuvre lui donne autonomie, pluralité et richesse.

2.1. 1. La critique littéraire chez Barthes

Sur Racine, *Essais critiques* et *Critique et vérité* marquent une démarcation littéraire très significative avec la critique dite érudite. Cette dernière a été la critique que l'université,

principalement la Sorbonne, préconisait. Elle vise la recherche de la vérité, l'adéquation entre le texte et le réel, et une présence auctoriale très déterminante. Pour Barthes, cette perspective critique est désuète et doit être renouvelée car la littérature n'est plus la même et le lecteur a considérablement changé. Ces trois œuvres montrent son appartenance à la nouvelle critique qui met l'accent sur l'intériorité du texte et sa structure autoréférentielle. Cependant, en soulignant l'importance du fondement linguistique de la critique, *Critique et vérité* a fait sortir Barthes des confins de la nouvelle critique pour embrasser le monde des signifiants du structuralisme.

Écrit en 1963, *Sur Racine* s'inscrit dans cette recherche visant à expliquer les œuvres de l'intérieur pour découvrir leur structure signifiante. La lecture, selon Roland Barthes, doit faire percevoir des symboles qui conduisent à des coexistences de sens. Ce décodage a donné naissance à la nouvelle critique. Elle s'oppose à une critique plus académique, qui prétend expliquer l'œuvre par son rapport à l'extérieur, grâce à la vie de l'auteur et son contexte historique. Dans la troisième partie de *Sur Racine* intitulée « Histoire et littérature », Barthes s'intéresse au rapport de parallélisme entre l'œuvre de Racine, les faits historiques et les aspects extrinsèques de l'œuvre. Dans cette section, Barthes se demande jusqu'où on peut aller pour arrêter la signification et renvoyer l'œuvre à la réalité extérieure : « Si l'œuvre signifie le monde, à quel niveau du monde arrêter la signification ?⁵⁴ ». Doit-on limiter le travail interprétatif à une actualité donnée, à une crise politique ou à une vision du monde? Barthes en ajoute, « Et si l'œuvre signifie l'auteur, la même incertitude recommence : à quel niveau de la personne fixer le

⁵⁴ Roland Barthes, « Histoire et littérature: à propos de Racine », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, n° 3, 1960, p. 532.

signifié ?⁵⁵ ». Doit-on ainsi confiner l'analyse à une circonstance biographique, à un niveau passionnel ou un certain âge de l'auteur ?

La centralisation du travail explicatif de la lecture sur la biographie de l'auteur, le contexte de l'œuvre ou les faits historiques auxquels elle renvoie laisse certaines parties de l'œuvre indéchiffrées car elles ne correspondent à aucun événement réel : « ...que faire des parties de l'œuvre dont on ne dit pas qu'elles signifient ?⁵⁶ ». La richesse infinie de l'œuvre relève de son autonomie et de sa structure signifiante qui rejette tout déterminisme idéologique. Le sens de l'œuvre est autre chose que son histoire même, la somme de ses sources, de ses influences. Même si elle est signe d'une histoire, l'œuvre contient en elle-même une « résistance à l'histoire⁵⁷ ». En tant que création littéraire, l'œuvre postule toujours un rapport inévitable avec le créateur; cependant ce rapport n'est pas causal : « Cette représentation du rapport créateur apparaît de moins en moins soutenable...⁵⁸ ». L'œuvre ne doit pas être limitée à une traduction d'un signifié historique ou psychologique. Afin que la critique puisse être objective et impersonnelle, le travail interprétatif est censé être « ...un mouvement général qui consiste à ouvrir l'œuvre, non comme l'effet d'une cause, mais comme le signifiant d'un signifié⁵⁹ ».

De par sa nature, l'œuvre ne peut exclusivement contenir un seul sens car l'écrivain a mis en sorte « ...à multiplier les significations sans les remplir ni les fermer et qu'il se sert du langage pour constituer un monde emphatiquement signifiant, mais finalement jamais signifié⁶⁰ ».

La nouvelle critique évite de relier le texte à des propriétés stables et essentielles hors-texte

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ *Ibid.*, p. 525.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 531.

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ Roland Barthes, *Essais critiques*, Paris : Seuil, 1964, p. 111.

qui lui sont antérieurs et qui le dotent d'un grand pouvoir explicatif et causal. Selon Barthes, l'histoire littéraire s'intéresse moins au texte qu'à tout ce qui entoure le texte. Elle entretient un double parti pris, d'une part causaliste et d'autre part intentionnaliste. Cependant, pour Barthes, l'œuvre ne peut être confinée dans un sens prédéterminé. Chaque texte renferme au fond de lui-même une possibilité infinie de sens sans pour autant le saturer. Le lecteur, l'époque et le langage critique n'offrent qu'un aspect de l'œuvre et ne visent pas à découvrir un soi-disant sens ultime et absolu.

Loin d'être un langage expressif, référentiel ou aléthique, le langage du critique est purement formel:

On peut dire que la tâche critique... est purement formelle : ce n'est pas de « découvrir » dans l'œuvre ou l'auteur observés, quelque chose de « caché », de « profond », de « secret » qui aurait passé inaperçu jusque-là... mais seulement *d'ajuster*, comme un bon menuisier qui rapproche en tâtonnant « intelligemment » deux pièces d'un meuble compliqué, le langage que lui fournit son époque (existentialisme, marxisme, psychanalyse) au langage, c'est-à-dire au système formel de contraintes logiques élaboré par l'auteur selon sa propre époque⁶¹ .

A l'encontre de l'ancienne critique, le langage critique, selon Barthes, ne doit parler ni du monde, ni du rapport de l'œuvre au monde, ni de celui de l'œuvre à l'auteur afin de reproduire une vérité. Ce que Barthes inaugure c'est une approche qui renvoie au texte de l'œuvre, à sa littéarité. Contrairement à Sainte-Beuve, qui postule que la compréhension de l'œuvre ne se fait

⁶¹ *Ibid.*, p. 107.

qu'à la lumière du rapport avec la psychologie, la morale et les mœurs de l'auteur, Barthes inaugure la textualité de l'œuvre et célèbre son autonomie. Sainte-Beuve refuse d'admettre que l'œuvre puisse avoir une autonomie esthétique car elle n'est jamais comprise que dans un rapport avec une extériorité. L'être de la littérature, selon Barthes, n'est pas une traduction analogique de la sensibilité et des passions de l'auteur et n'est aucunement une représentation de faits historiques. Le centre de l'œuvre se trouve dans un réseau fonctionnel de figures qui ne peut être saisi que dans l'intériorité de l'œuvre : le langage interne se renvoie à lui-même dans un processus continu de signification.

Rapprocher les deux langages, les ajuster ou les froter, tel doit être le travail du critique. En ajustant son langage à celui de l'auteur, le critique ne cherche pas le vrai, mais offre un discours technique du langage de l'auteur observé. C'est un discours sur un discours : celui du critique sur celui de l'auteur. Pour Barthes, chaque critique est valide dans la mesure où elle ne vise pas la vérité. En observant le langage de l'œuvre de l'intérieur, le critique interroge sa textualité et la réactive. L'existentialisme, le marxisme, la psychanalyse ou n'importe quelle idéologique critique, redit l'œuvre différemment. L'impossibilité de définir un langage critique type pour expliquer le langage de l'auteur reflète l'aspect tautologique du processus critique: il parle toujours de l'œuvre. Également, pour Barthes, l'œuvre n'a pas de sens définitif car elle n'est ni finie ni enchaînée à l'époque de sa rédaction ou de sa publication. Son essence est d'être perpétuellement redécouverte par de nouveaux langages. La richesse de l'œuvre relève de ce travail continu de la critique formelle et de l'accent qu'elle met sur la littérarité ou la textualité de l'œuvre.

L'objectivité de chaque langage critique, Barthes explique, réside dans la validité de son système critique : « la critique a pour sanction non la vérité, mais sa propre validité⁶² ». Certes, la fiabilité de chaque langage critique dépend de deux conditions : « c'est que d'une part le langage critique qu'on a choisi soit homogène, structurellement cohérent, et d'autre part qu'il parvienne à saturer tout l'objet dont il parle. Autrement dit, au départ, il n'y a en critique aucun interdit, seulement des exigences et par suite, des résistances⁶³ ». Chaque langage critique doit être cohérent et son travail analytique doit englober la majeure partie de l'œuvre. Chaque langage critique est libre de choisir son objet, mais le choix doit être intelligible et son système de signification doit être homogène. Pour Barthes, il n'y a pas d'interdits, seulement des résistances que la critique doit surpasser. Cependant, si une critique confronte trop d'exigences, elle doit changer.

Donc pour Barthes, la critique ne doit pas avoir d'autre dessein que celui de réactualiser une œuvre grâce à un nouveau langage. Elle n'est ni démonstration, ni découverte mais réécriture. Lorsqu'il affirme que « la critique n'est pas une traduction, mais une périphrase », il entend par là que celui qui n'est ni juge, ni savant, ni scientifique, mais écrivain, doit restituer non pas le message de l'œuvre, mais sa logique; sa réussite sera mesurée à sa faculté de recréer dans son propre langage le tissu symbolique qu'est le texte. Si on s'évertue à établir un rapport analogique entre l'œuvre et un détail qui lui est extérieur, on risque de manquer le réseau fonctionnel dont l'étendue ne peut être saisie qu'à l'intérieur de l'œuvre elle-même.

Selon Barthes, pour la critique universitaire héritée de Lanson et la critique de l'interprétation, représentée par Jean Paul Sartre, Gaston Bachelard et Lucien Goldmann,

⁶² *Ibid.*, p. 110.

⁶³ *Ibid.*

« ...tout est acceptable, pourvu que l'œuvre puisse être mise en rapport avec autre chose qu'elle-même, c'est-à-dire autre chose que la littérature⁶⁴ ». Les ailleurs de l'œuvre – histoire, vie de l'auteur, le réel - déterminent que l'œuvre est le produit d'une cause qui lui est extérieure. Ces deux postures récuse ce que Barthes appelle une analyse immanente : au lieu de poser des rapports au monde, le travail analytique doit se faire de l'intérieur de l'œuvre, dans ses fonctions, c'est-à-dire, dans sa structure interne. Ainsi, selon Barthes, « passer d'une critique des déterminations à une critique des fonctions et des significations impliquerait une conversion profonde des normes du savoir, donc de la technique, donc de la profession même de l'universitaire⁶⁵ ». Pour Barthes, la richesse de l'œuvre se trouve dans sa textualité et non dans une analogie donnée. Le texte est un système cohérent de signification que le critique doit saisir dans son intériorité et éviter de le confiner dans un sens déjà établi par l'auteur ou des circonstances extérieures à lui.

Une année après la parution d'*Essais critiques* et deux années après celle de *Sur Racine*, Barthes a été l'objet d'une critique très véhémente de la part de Raymond Picard, racinien traditionnel et professeur à la Sorbonne.

Cette nouvelle conception de l'auteur institutionnalisé lui vaut les foudres de la critique, plus exactement d'un professeur de la Sorbonne : Raymond Picard. Le responsable de l'édition de Racine dans la Pléiade publie en réponse un pamphlet en 1965 : *Nouvelle critique, nouvelle*

⁶⁴ *Ibid.*, p. 105.

⁶⁵ *Ibid.*

imposture ? Fustigeant les analyses barthésiennes, Picard dénonce l'absence de scientificité du texte ?⁶⁶ .

Dans son *Nouvelle critique ou nouvelle imposture* ?(1965), Picard a attaqué la nouvelle critique de Barthes pour son rejet de la critique traditionnelle et pour son accent mis sur la structure du langage. Pour Picard, le texte ne peut jamais être scientifique et la méthode que Barthes utilise est invérifiable. Il qualifie la nouvelle critique, plusieurs fois de « dangereuse », « d'impostures » qui contrevient aux règles les plus élémentaires de la pensée scientifique. Pour lui, *Sur Racine* s'apparente à de « l'escroquerie intellectuelle⁶⁷ », à un acte de provocation vis-à-vis de la critique littéraire traditionnelle universitaire. Selon Picard, le résultat est ainsi « une dissolution de l'œuvre littéraire comme telle⁶⁸ » ou encore « une entreprise de destruction de la littérature comme réalité originale⁶⁹ ». Inspiré par les sciences humaines et la philosophie, Picard vise saisir la spécificité de la littérature :

Ainsi, pénétrée, peuplée, hantée par des mondes qu'elle semble ignorer, et d'autre part prolongée, expliquée, justifiée au-delà d'elle-même, l'œuvre n'est plus dans l'œuvre. Extérieure à soi, elle consiste dans des relations qui la dépassent. Multiplicité de signes dont il faut chercher le sens dans une vérité qui n'est pas d'ordre littéraire, elle est seconde par rapport à la réalité psychique, sociologique ou philosophique qui la conditionne et l'éclaire⁷⁰ .

⁶⁶ Florian Panet, *L'Empire des signes de Roland Barthes: essai de rencontre*, Grenoble : Université Stendhal, 2010, p. 5.

⁶⁷ Raymond Picard, *Nouvelle critique ou nouvelle imposture* ?, Paris : Jean-Jacques Pauvert, 1965, pp. 151-153.

⁶⁸ *Ibid.*, 105.

⁶⁹ *Ibid.*, 122.

⁷⁰ *Ibid.*, pp. 113-114.

Picard souligne que l'œuvre renvoie toujours à ce qui lui préexiste et qu'elle exprime plus au moins consciemment. Elle tisse un rapport avec la société dans laquelle l'auteur vit, la classe sociale à laquelle il appartient, les rêves et passions qu'il a, l'état de la langue dans laquelle il écrit et le milieu intellectuel dans lequel il développe ses idées. Pour Barthes, tout ce qui est extérieur au texte n'est qu'une trace, un signifiant qui ne renvoie pas à un réel donné. La littéarité du texte constitue l'essence de l'œuvre. Alors que pour Picard, le texte établit des rapports avec le réel, l'histoire et le monde extérieur. Deux conceptions entièrement opposées.

En ripostant à l'attaque entreprise par Picard, Barthes écrit *Critique et vérité* que plusieurs considèrent comme étant le manifeste de la nouvelle critique. Il est une œuvre métacritique qui se divise en deux parties égales: la première partie est une contre-attaque, alors que la deuxième expose les principes d'une nouvelle rhétorique. Dans cet écrit critique, Barthes tend à prendre une allure positive. Barthes a voulu renouveler la critique d'érudition qui régnait depuis la naissance du système lansonien. Barthes a constaté un remaniement dans le monde de la littérature depuis Mallarmé. La fonction de l'écriture n'est plus double, poétique et critique. Elle est devenue une seule fonction et le critique lui-même est devenu un écrivain. En écrivant, ce dernier n'utilise pas le langage dans son instrumentalité, mais dans sa profondeur. Ainsi, tout ce qui touche au langage est remis en cause car sa fonction référentielle et son analogie au réel sont devenues insoutenables. Barthes explique la nouvelle mission de la critique :

Tant que la critique a eu pour fonction traditionnelle de juger, elle ne pouvait être que conformiste, c'est-à-dire conforme aux intérêts des juges. Cependant, la véritable « critique » des institutions et des langages ne consiste pas à les « juger », mais à les distinguer, à les séparer, à les dédoubler. Pour être subversive, la critique n'a pas besoin

de juger, il suffit de parler du langage, au lieu de s'en servir. Ce que l'on reproche aujourd'hui à la nouvelle critique, ce n'est pas tant d'être « nouvelle », c'est d'être pleinement une « critique », c'est de redistribuer les rôles de l'auteur et du commentateur et d'attenter par-là à l'ordre des langages⁷¹.

Pour Barthes, le symbole est une pluralité de sens et la langue symbolique à laquelle appartiennent les œuvres littéraires est une langue plurielle. Contrairement à l'ancienne critique, Barthes stipule que l'objectif de la critique est d'explorer la structure signifiante de la langue : « L'œuvre se fait ainsi dépositaire d'une immense, d'une incessante enquête sur les mots⁷² ». L'objet de la critique est ainsi le langage lui-même; ce qu'elle cherche c'est l'élucidation du monde profond du langage.

Selon Vincent Joly (2009), Barthes a voulu créer une critique littéraire qui postule une nouvelle façon de lire et de penser l'œuvre : « La critique littéraire s'occupe d'un sens possible de l'œuvre, elle en actualise une lecture. La science de la littérature dit ce qui demeure identique et rend possible l'ensemble des actualisations de l'œuvre : elle réfléchit l'acte critique, elle étudie les conditions de possibilité de toute critique⁷³ ». Par science, Joly explique⁷⁴, Barthes n'implique pas simplement un regard général sur les œuvres, mais l'établissement de règles de lecture qui donnent aux textes la possibilité de s'actualiser. La scientificité du discours littéraire que

⁷¹ Roland Barthes, *Critique et vérité*, Paris : Tel Quel, 1966, p. 47.

⁷² *Ibid.*, p. 55.

⁷³ Vincent Joly, « Critique et vérité ou comment penser un substrat au mouvement », mai 2009, consulté en 2011, <http://barthes.wordpress.com/2009/05/02/critique-et-verite-ou-comment-penser-un-substrat-au-mouvement/>.

⁷⁴ Barthes.wordpress.com est un site consacré à Barthes et il a été réalisé par Vincent Joly et Émilie Jeanneau. Il est aussi appelé [HERBÉ](#).

Critique et vérité s'évertue d'annoncer s'inscrit en pleine période de structuralisme. D'ailleurs Barthes le dit ouvertement en affirmant que le modèle de la science de la littérature qu'il entend fonder « sera évidemment linguistique⁷⁵ ». Pour Barthes, la littérature est un système de signification fait de mots dont le sens ou le référent est textuel. En dehors de cette structure linguistique, l'œuvre ne peut renvoyer qu'à elle-même. Pour Barthes, « l'auteur, l'œuvre, ne sont que les points de départ d'une analyse dont l'horizon est un langage : il ne peut y avoir une science de Dante, de Shakespeare ou de Racine, mais seulement une science du discours⁷⁶ ». Ce que le critique cherche donc, c'est l'exploration de la structure signifiante du texte qui n'est possible que par une analyse linguistique célébrant le langage.

2.1.2. Le concept de la mort de l'auteur

L'idée de la négation de la présence auctoriale a été présente dans l'esprit de Barthes depuis le moment où il a commencé à remettre la critique érudite en cause. Ses premiers écrits ont bien fait allusion à la mort de l'auteur, au rejet de l'intentionnalisme et du biographisme, et à tout rapport d'adéquation entre les mots du texte et le monde du réel. Depuis *Sur Racine*, les propos critiques de Barthes ont bien mûri et ont bien pris forme. Bien qu'*Essais critiques* et *Critique et vérité* aient mis l'accent sur la textualité de l'œuvre et son autonomie du non-littéraire, il n'y avait pas de propos tranchants sur l'anéantissement de l'auteur. Il fallait attendre l'année d'après, la publication de « La mort de l'auteur », pour avoir une formulation bien explicite et directe annonçant la mise à mort de l'auteur : « ...le texte est désormais fait et lu de telle sorte qu'en lui, à tous ses niveaux, l'auteur s'absente⁷⁷ ».

⁷⁵ Roland Barthes, *Critique et vérité*, *op. cit.*, p. 57.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 59.

⁷⁷ Barthes, « La mort de l'auteur », *loc. cit.*, p. 64.

Le point central du concept de la mort de l'auteur tourne autour de la notion d'intention auctoriale : quelle responsabilité devons-nous accorder à l'auteur dans l'interprétation de son texte ? Dans cet article, « la condition essentiellement verbale de la littérature ⁷⁸ » devient le propre de la modernité. La littérature n'est plus rapportée à un auteur qui en serait l'origine, mais au langage lui-même: « c'est le langage qui parle, ce n'est pas l'auteur⁷⁹ ». Une fois l'auteur perd sa voix, l'écriture apparaît donc comme un espace neutre, et l'énonciation devient une fonction du langage car elle est conçue comme processus vide.

Nous savons maintenant qu'un texte n'est pas fait d'une ligne de mots, dégageant un sens unique, en quelque sorte théologique..., mais un espace à dimensions multiples, où se marient et se contestent des écritures variées, dont aucune n'est originelle : le texte est un tissu de citations, issues des mille foyers de la culture. Pareil à Bouvard et Pécuchet, ces éternels copistes, à la fois sublimes et comiques, et dont le profond ridicule désigne précisément la vérité de l'écriture, l'écrivain ne peut qu'imiter un geste toujours antérieur, jamais originel ; son seul pouvoir est de mêler les écritures, de les contrarier les unes par les autres, de façon à ne jamais prendre appui sur l'une d'elles ; voudrait-il s'exprimer, du moins devrait-il savoir que la « chose » intérieure qu'il a la prétention de « traduire », n'est elle-même qu'un dictionnaire tout composé, dont les mots ne peuvent s'expliquer qu'à travers d'autres mots, et ceci indéfiniment...⁸⁰

⁷⁸ *Ibid.*, p.62.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 63.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 62.

Non seulement le texte est clos sur lui-même et renvoie constamment à d'autres textes, mais il ne peut être appréhendé comme la parole de l'auteur. La mort de l'auteur élimine tout rapport d'origine entre l'auteur comme autorité ultime et le texte. En s'affranchissant de toute illusion d'une origine transcendante au texte et en affirmant son immanence exclusive, le texte devient un tissu d'intertextes dont aucun ne prétend être originel ou la source de référence. Ainsi le texte ne compte que sur lui-même pour ce qui est de son sens car, même si les autres textes le tissent, il ne peut emprunter son sens d'aucunes autres instances textuelles.

La personne de l'auteur, sa voix et ses expériences ont toujours eu une main mise sur l'explication des écrits littéraires. Le sacrifice de la langue et de l'écriture en faveur de l'auteur doit cesser pour de bon. Barthes distance l'auteur du champ de la lecture et de l'interprétation. Barthes enterre l'auteur et rejette l'idée qu'il est l'autorité ultime de ses écrits. Pour lui, « ...l'explication de l'œuvre [qui] est toujours cherchée du côté de celui qui l'a produite...⁸¹ » doit être révolue et supprimée. L'effacement de l'auteur comme créateur du texte institue une dissémination des voix du texte et une lecture libre dans un espace autonome à travers lequel le lecteur voyage dans des dimensions presque inconnues même de l'auteur. La structure verbale et le lecteur s'engagent dans un jeu intellectuel sevrant de tout attachement extrinsèque.

2.1.3. Le scriptible

Le déclin du règne de l'auteur, la suprématie du langage et la célébration de la textualité ont donné naissance au concept du scriptible. L'écrivain s'est métamorphosé en scripteur : il n'est plus celui qui guide le lecteur à comprendre l'œuvre et découvrir ses sens cachés. Il n'est plus le producteur de son œuvre. Cédant la scène à l'écriture, au texte, au scripteur, l'auteur

⁸¹ *Ibid.*

devient un sujet au sens grammatical, un être en papier. « L'auteur n'est jamais rien de plus que celui qui écrit, tout comme *je* n'est autre que celui qui dit *je*⁸² ». En tant que sujet d'énonciation, le *je* ne préexiste pas à son énonciation mais il se voit produit avec elle. En copiant les textes et en mêlant les écritures, l'auteur devient un bricoleur : il n'invente rien et n'est plus l'origine de l'écrit. Cette disparition élocutoire de l'auteur cède l'initiative aux mots et l'écriture devient : « ce neutre, ce composite, cet oblique où fuit notre sujet, le noir-et-blanc où vient se perdre toute identité, à commencer par celle-là même du corps qui écrit⁸³ ». Ainsi l'énonciation se substitue à l'énonciateur et le langage prend le dessus. Avec l'idée du scriptible, la textualité se voit renforcée et se dégage de la tyrannie auctoriale. L'écriture donne le pouvoir au signifiant pour ne pas imposer un arrêt au texte et continuer à être ouverte : « Le fait d'attribuer un auteur à un texte impose des limites sur l'écrit. L'écrit devient fermé et prend une signification finale et inflexible⁸⁴ ».

Comparant le scripteur de Barthes au rôle de Jackson Pollock, peintre expressionniste abstrait américain, Daniel Coffeen explique que Pollock crée les œuvres de façon aléatoire en projetant de la peinture sur des canevas. La nature aléatoire régit également le travail du scripteur qui lui aussi lance des idées non originales de la vie contre son propre type de canevas. De la même façon que le peintre ne crée pas la peinture qu'il utilise pour peindre, le scripteur ne crée pas les idées qui forment son texte, il les cueille à partir d'évènements et d'autres personnes présentes dans sa vie. Ni le peintre ni le scripteur ne peuvent prétendre être le créateur source de l'œuvre : le produit final n'est qu'arbitraire et hasardeux.

⁸² *Ibid.*, p. 67.

⁸³ *Ibid.*, p. 61.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 63.

Coffeen a poussé son analogie en profondeur lorsqu'il compare la production du film à celle du texte. Lorsqu'un film se réalise, personne ne peut réclamer la responsabilité exclusive de sa production : c'est un travail collaboratif impliquant de nombreuses personnes : acteurs, concepteurs de décor et de costumes, producteur et réalisateur. De la même façon, il serait trop simpliste d'attribuer tout le crédit à un auteur. Le créateur d'un texte ne devrait plus être vu comme un auteur, mais plutôt comme le scripteur qui n'est que le catalogue de mémoires aléatoirement acquises de l'expérience de vie et que lors de la création littéraire et sous pression, il est régurgité sur le support de la page blanche⁸⁵ .

Barthes oppose donc l'expression de l'auteur qui se manifeste par la voix à l'inscription du scripteur qui se manifeste par le langage. La disparition de l'auteur débouche sur une nouvelle conception du texte : un espace à dimensions multiples où se marient et se contestent plusieurs écritures issues de milliers de cultures dont aucune ne prétend détenir l'originalité. L'auteur, source traditionnelle du texte, et le critique, détenteur du secret du sens du texte, se substituent au scripteur et au lecteur. Ces deux derniers sont produits par le texte et avec le texte en tant qu'espace autonome. La modernité du texte implique l'exemption du sens qui conduit logiquement à la naissance du lecteur qui représente le lieu où la multiplicité du texte se rassemble. Le lecteur devient le catalyseur du texte qui paradoxalement ne peut ni produire ni reproduire le sens du texte. Une fois achevée, l'œuvre est complètement coupée de sa situation d'énonciation : l'auteur ne peut donner vie à son texte, seul le lecteur est capable d'épuiser le langage et de procurer son ultime forme.

⁸⁵ Daniel Coffeen, « On Deleuze and Guattari "What is Philosophy?" », *Daniel Coffeen's podcast*, <https://itunes.apple.com/us/podcast/on-deleuze-guattariswhat/id305353009?i=152709184&mt=2>.

2.1.4. Le lisible

Selon Barthes, la critique classique s'est beaucoup centrée sur l'auteur alors que la lecture était toujours la laissée-pour-compte. Barthes signale déjà ce manque en 1968 et fait de la naissance du lecteur le pendant de la très fameuse mort de l'auteur. Comme le souligne Nicolas Carpentiers (1998), l'originalité de la pensée de Barthes est d'associer le texte au lecteur : « Il tente de penser ensemble le texte et la lecture. Si l'œuvre est une production, il importe que la main du lecteur intervienne pour actualiser les divers sens [...] Il faut donc en découdre avec le mythe du lecteur passif et simple consommateur⁸⁶ ». Ce privilège exorbitant accordé aux personnes et à l'histoire d'où est partie l'œuvre, cette censure portée sur la lecture où elle va et se disperse a toujours déterminé une économie très particulière : l'auteur est considéré comme le propriétaire éternel de son œuvre, et ses lecteurs, comme de simples usufruitiers. Au lieu de chercher à établir ce que l'auteur a voulu dire, on doit se demander ce que le lecteur entend.

En enterrant l'auteur et en prônant le scripteur, Barthes a juché le lecteur au-piédestal : « La naissance du lecteur doit se payer de la mort de l'auteur⁸⁷ ». Cependant, même si le lecteur s'évertue à ne pas identifier le « je » de l'auteur à l'auteur du texte, il a néanmoins besoin de l'auteur imaginaire, qui donne substance et forme au narrateur. Bien que le lecteur soit capable de lire un texte sans avoir recours à une signification biographique ou historique, il ne peut entièrement se défaire de la présence de l'auteur en tant que caractère psychologique: « Perdu au milieu du texte, il y a toujours l'autre, l'auteur⁸⁸ ». Barthes a également réitéré la même nécessité dans *le Plaisir du texte* (1973) en écrivant : « Mais dans le texte, d'une certaine façon, je désire l'auteur : j'ai besoin de sa figure (qui n'est ni sa représentation, ni sa projection) comme il a

⁸⁶ Nicolas Carpentier, *La Lecture selon Barthes*, Paris : Harmattan, 1998, p. 37.

⁸⁷ Barthes, « La mort de l'auteur », *loc. cit.*, p. 67.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 64.

besoin de la mienne⁸⁹ ». La nécessité d'une « figure » auctoriale est ici présentée comme une dimension inhérente à la lecture. L'auteur n'est pas l'être existentiel qui écrit le texte, mais l'image de l'auteur que le lecteur construit à partir d'éléments textuels. Barthes donne alors au lecteur une liberté d'interpréter le texte tout en restant à l'intérieur des contours du texte et tout en s'éloignant des référents qui proviennent hors du texte.

Ce passage du scriptible au lisible transforme le texte d'une production faite et déterminée par un auteur à un espace possédant une multiplicité d'interprétations: « Nous savons maintenant qu'un texte n'est pas fait d'une ligne de mots, dégageant un sens unique, en quelque sorte théologique... mais un espace à dimensions multiples, où se marient et se contestent des écritures variées, dont aucune n'est originelle...⁹⁰ ». Les écritures multiples dont le texte est fait proviennent de plusieurs cultures sous forme de dialogue, parodie ou contestation. Cependant, c'est le lecteur et non l'auteur qui fait que ce projet se matérialise en tant que création. Le lecteur devient l'espace même où s'inscrivent toutes les citations qui font naître l'écriture reliant ainsi les textes entre eux. Comme l'auteur, le lecteur devient un homme sans histoire, sans biographie, sans psychologie: il est une absente présence, quelqu'un qui rassemble dans un même champ toutes les traces dont est constituée l'écriture.

2.1.5. Les cinq codes

Le pluriel est la nature du texte littéraire. Sa polysémie provient du fait qu'il est une « galaxie de signifiants, non structure de signifiés⁹¹ », qu'il est « d'emblée, en naissant,

⁸⁹ Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, Paris : Seuil, 1973, pp. 45-6

⁹⁰ Barthes, « La mort de l'auteur », *loc. cit.*, p. 67.

⁹¹ Roland Barthes, *S/Z*, Paris : Seuil, 1970, p. 12.

multilingue⁹² » et qu'« interpréter un texte, ce n'est pas lui donner un sens... c'est au contraire apprécier de quel pluriel il est fait⁹³ ». L'écriture n'est pas un acte communicatif allant de l'écrivain au lecteur. En l'absence de l'auteur, elle est la voix de la lecture : « ...dans le texte, seul parle le lecteur⁹⁴ ». Le lecteur devient producteur du texte et non plus un consommateur passif qui ne fait qu'absorber ce que l'auteur lui a transmis : Le véritable « enjeu du travail littéraire... est de faire du lecteur, non plus un consommateur, mais un producteur⁹⁵ ». La structure du texte n'est plus linéaire et le signifiant ne va pas être limité à un seul signifié. A l'axe linéaire du langage écrit qui est fonction de l'auteur, Barthes oppose un axe vertical, fonction du lecteur, affectant à chaque signifiant une ou plusieurs valeurs particulières de signifiés. Ainsi l'explication et la compréhension de la lecture ne sont pas linéaires mais multidimensionnelles.

Dans son analyse de *Sarrasine* de Balzac, Barthes dénote cinq codes qui inscrivent le texte dans un tissu de références et qui forment un réseau à travers lequel il prend sa forme. Le code herméneutique organise le récit par énigmes et dévoilements; le code sémique commande les caractères attribués aux personnages; le code symbolique comprend le langage, les échanges économiques, le corps, le désir; le code proaïrétique déplie les séquences d'action; et le code culturel rassemble les stéréotypes d'époque en une sorte d'encyclopédie romanesque. Pour Barthes, ce système de codes définit un texte quelconque comme l'intersection de plusieurs voix et permet de le voir comme une constellation d'éléments plutôt qu'en termes d'éléments organisés dans une ligne droite qui va du début à la fin du texte. Pour rendre plus explicite ses

⁹² *Ibid.*, p. 126.

⁹³ *Ibid.*, p. 14.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 157.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 10.

raisons d'écrire *S/Z*, Barthes affirme : « Ce que j'ai fait dans *S/Z*, c'est d'expliciter non pas la lecture d'un individu lecteur, mais celle de tous les lecteurs mis ensemble. [...] J'ai explicité une sorte de réseau, de résille du texte balzacien, où toutes les lectures peuvent se loger, et ont le droit de se loger⁹⁶ ». Les codes traversent, ordonnent la lecture et structurent le mouvement du texte. Ils donnent également plus de poids à la lecture plurielle d'un texte. Pour Barthes, en fin de compte, interpréter un texte, ce n'est pas lui donner un sens, c'est au contraire apprécier son pluralisme.

Selon Jean-Louis Dufays, « l'ouvrage qui a le plus contribué à promouvoir la notion de lecture plurielle dans la critique littéraire contemporaine est sans contexte le *S/Z* de Roland Barthes⁹⁷ ». Barthes pose comme idéal de la pratique littéraire un texte dont le sens relèverait d'un engendrement inépuisable et d'une différence qui ne s'arrête jamais. C'est le destin de son écriture ou de sa réécriture incessante par les lecteurs successifs. Sur le plan théorique et pour montrer les dimensions multiples du texte littéraire, Dufays relie Barthes à deux autres modèles de lecture multiples : l'exégèse biblique du Moyen Age et la dissémination de Paul de Man et de Jacques Derrida. L'exégèse biblique distingue quatre sens complémentaires : littéral ou historique, allégorique, moral ou topologique, et anagogique, l'évocation des fins dernières de l'humanité. La déconstruction demannienne met en évidence les contradictions entre le sens grammatical des énoncés et leur sens rhétorique. Quant à la démarche derridienne, elle consiste à exploiter les potentialités signifiantes de chaque mot du texte. Le pluralisme interprétatif présente « un nombre d'enjeux épistémologiques qui lui sont propres et qui rendent [la

⁹⁶ Roland Barthes, « Critique et autocritique », *Œuvres Complètes*, Paris : Seuil, 2002, t. III, p. 645.

⁹⁷ Jean-Louis Dufays, « Lire au pluriel », *Pratiques*, n° 95, 1997, p. 32.

littérature] particulièrement précieuse⁹⁸ ». Il permet d'initier à la conscience de la polysémie et donc au relatif. Il permet également d'éprouver concrètement la richesse tant des textes que de la lecture elle-même.

S/Z participe au projet que Barthes a commencé lors de la publication de *Critique et vérité* qui est celui de la recherche et de la détermination de la structure qui régit le mouvement du texte. Barthes ne voulait pas simplement prôner une lecture moderne du texte comme il l'a fait dans *Sur Racine* et *Critique et vérité*. En étudiant la nouvelle balzacienne, Barthes avait deux objectifs : tout d'abord, agir sur la réception de la nouvelle de telle façon à dégager ce qui en elle s'actualise dans la lecture moderne; ensuite, chercher dans le texte ce qui lui permet de vivre encore. A travers le recensement des cinq codes, *S/Z* peut être lu comme une tentative pour penser, dans le même mouvement, ce qui change et ce qui perdure dans la lecture moderne du texte classique. Le recensement des codes dans *Sarrasine* permet à Barthes de distinguer dans le texte ce qui appartient à l'histoire et ce qui, au contraire, permet au texte de toucher le lecteur moderne. En réfléchissant sur l'essence de la littérature, Barthes cherche à désigner le lieu qui, dans le texte, permet au lecteur d'en actualiser le sens.

Pour Barthes, le code n'est pas une règle sacrée qu'un auteur partage avec un lecteur. Il l'utilise pour contribuer à libérer le texte de son auteur. Cependant, il est difficile d'identifier ce qu'il veut exactement dire par code. Certes, il dit qu'il l'emploie métaphoriquement : « une perspective de citations⁹⁹ », un « mirage de structures¹⁰⁰ » et le sillon du déjà lu, déjà vu, déjà fait et déjà vécu. Étant bien indéterminé en amont, Barthes se voit libre d'appliquer au texte de Balzac les métaphores qu'il désire. La métaphoricité des codes permet une libération du sens et

⁹⁸ *Ibid.*, p. 45.

⁹⁹ Barthes, *S/Z, op. cit.*, p. 27.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 28.

c'est pourquoi Barthes disait qu'« il nous faut employer le plus de métaphores possible » car cela peut « donner congé au signifié¹⁰¹ ». Selon les codes, le texte apparaît donc comme un lieu où l'auteur est condamné à se fixer et où le lecteur, pour peu qu'il lise bien, est obligé de rejeter le corps de l'auteur et de le remplacer par le sien. Les métaphores ne renvoient à aucun réel ou signifié dénotatif.

2.1.6. Les limites de la mort de l'auteur chez Barthes

La mort de l'auteur a été la pierre angulaire du discours barthésien. Elle lui a permis de dresser les autres piliers de son arsenal théorique, à savoir le texte, le scripteur, le lisible, le langage et les cinq codes. Selon Barthes, tous les systèmes de signes ne sont considérés que comme des instruments au service d'un sens qui est toujours moral en dernière analyse. Il apparaît en fin de compte que le langage reflète une hiérarchie et un ordre immuable qui traversent toute la société et qui trouvent leur fondement dans la vision métaphysique et religieuse d'un Dieu suprême. Donc le langage a une fonction de représentation, c'est-à-dire qu'il renvoie nécessairement à un sens supérieur, à une hiérarchie de valeurs, à un ordre moral. Contrairement aux normes anciennes de représentativité, Barthes annonce la mort de l'auteur comme condition *sine qua non* de l'être autonome de l'écriture, de la lecture et de la littérature même. Selon Annick Louis, l'émergence du texte et du lecteur dans le discours barthésien, « montre que l'auteur a cessé d'être le garant du sens du texte et de constituer la raison d'être de la critique¹⁰² ». En renonçant à l'autorité auctoriale, Barthes a rendu le rapport de parenté qui existait entre l'auteur et son œuvre obsolète. Son discours cherche à trouver une société où les signes ne sont pas utilisés comme représentation d'un sens

¹⁰¹ Barthes, *Le Bruissement du langage*, *op. cit.*, p. 88.

¹⁰² Annick Louis, « Monuments Borges ou Qu'est-ce qu'un auteur ? », *Québec français*, n° 159, 2010, p. 33.

supérieur, mais simplement pour eux-mêmes, comme jeu de formes sans signification. Le langage n'est plus le vecteur d'une idéologie, mais la simple trace d'un corps, d'une expérience individuelle affranchie de toute soumission à un ordre social.

Dans « La mort de l'auteur », Barthes se fraye un chemin vers le structuralisme en insistant sur la transformation de l'auteur en scripteur, de l'œuvre en texte et du sens en langage. L'importance donnée au texte littéraire lui-même, à sa dite littéarité ou signifiante, revient à dénier l'intention d'auteur, et les démarches qui insistent sur la littéarité attribuent un rôle contingent à l'auteur pour assurer l'indépendance des études littéraires par rapport à l'histoire et à la psychologie. Avec *S/Z*, Barthes introduit une nouvelle méthode de lecture centrée sur les cinq codes. En formant des associations à l'intérieur du système textuel, selon Barthes, les connotations constituent la trace du pluriel du texte dont les signifiés se classent suivant les cinq grands codes. C'est une analyse de pas-à-pas, de petites touches, qui, en découpant le texte en lexie, est déterminée au gré du lecteur. La question qui se pose avec l'institution de la lecture au pluriel est la suivante : y a-t-il une limite au nombre de lectures qu'on peut prévoir ? Une lecture au pluriel requiert plus de pratique, une culture vaste et une documentation abondante. Combien de lecteurs peuvent prétendre en posséder ce vaste savoir ? Barthes semble ici introduire une lecture élitiste. Également et par crainte de réduire le potentiel du texte, peut-on dire que le pluralisme interprétatif n'est qu'une tentative d'essayer de forcer le texte pour que le lecteur puisse exercer son pouvoir ?

Avec les cinq codes, le lecteur se doit de suivre cette méthode de lecture pour pouvoir goûter au pluriel du texte. Donc le lecteur ne jouit plus de cette liberté absolue qui lui permet de voyager dans les tréfonds du texte et jouer avec les signifiants. Il n'a plus cette

latitude à interagir avec les mots du texte pour en relever sa littérarité. Il doit déceler dans le texte les connotations qui relient les cinq codes et qui révèlent son tissu intertextuel. Sans auteur et sans autonomie, le lecteur se voit errer dans un monde indéterminé. Barthes affirme cet état d'âme du lecteur dans *Le plaisir du texte* lorsqu'il annonce le besoin du lecteur d'une image de l'auteur, d'une présence textuelle. La lecture devient vaine dans l'absence d'un interlocuteur imaginaire. On peut limiter la place de la biographie et de l'histoire dans l'étude littéraire, relâcher la contrainte de l'identification du sens à l'intention, mais on ne peut pas se passer de la figure de l'auteur. Même si on ne le conçoit pas comme détenteur du sens de l'œuvre, l'auteur a une présence temporelle à sa production.

En plus des questions du savoir, de la liberté du lecteur et de l'étendue du pluriel, se pose une autre question complémentaire : quelle est la définition exacte du concept de code et d'où vient-il ? A première vue, les mots herméneutique, sémique, symbolique, proaïrétique et culturel semblent dénoter un rapport extrinsèque au texte et donner l'impression que le but de la critique est la recherche de la vérité. Cependant, Barthes explique que les codes ne sont que des métaphores reliées entre elles dans un tissu infini de textes sans aucune référence sémantique ou historique. Cette explication n'est pas assez convaincante. Le code est une stratégie de lecture qui fait révéler ce que le texte contient. Cependant, à l'exception des codes symbolique et proaïrétique, les autres codes prêtent à confusion. Le mot sémique concerne le monde des sèmes, la structure du contenu, de la signification. Celui du culturel renvoie au monde du réel. Le mot herméneutique se réfère à l'interprétation des signes dans le but de trouver le ou les sens caché(s) d'une certaine écriture. Cette confusion dans la terminologie ajoute une autre énigme, l'origine des codes. Qui produit ces codes ? Sont-ils préétablis par l'auteur lui-même avant de déclarer son enterrement ? Sont-ils décelés par le lecteur dans son

travail interprétatif ? Font-ils partie du langage en tant que systèmes de signes ? Forment-ils un cadre théorique d'une lecture universelle? Les cinq codes semblent constituer l'essence de sa théorie au détriment du lecteur et du langage. Cependant, Barthes n'offre pas de réponse tangible.

Un autre aspect des cinq codes est assez intrigant. Certes Barthes a voulu que la littérature soit libre de toute contrainte extrinsèque. D'où la mort de l'auteur et le pluralisme interprétatif. Il est évident que par l'institution des cinq codes, Barthes a voulu universaliser l'approche analytique des textes. Si on doit avoir la même stratégie de lecture qui utilise les mêmes codes, n'est-il pas assez logique d'avoir la même compréhension du texte étudié ? En admettant un certain degré de différence dans le savoir et les prédispositions culturelles, n'est-il pas possible que certains lecteurs puissent avoir certaines similitudes analytiques ? En codifiant le texte, le lecteur n'est-il pas sensé aboutir à une même fin ? Selon Barthes, les codes témoignent du pluralisme interprétatif, mais, paradoxalement, ils enlèvent au texte sa nature inépuisable établie par le jeu infini du signifié et du signifiant qui lui est constitutif.

En parlant également de textualité, Barthes confirme qu'un texte est fait de milliers d'intertextes dont l'origine est inconnue. L'auteur n'est qu'un scripteur; celui qui inscrit les textes et qui les tisse ensemble sans intention de donner de sens ou limiter le pluriel du texte. Est-ce que cette coprésence effective d'un texte dans un autre est intentionnellement déterminée par l'auteur ? Est-elle le produit de la lecture ? Est-elle une trace de la présence auctoriale que Barthes s'efforce de nier ? Du point de vue de la création, l'énonciation appartient à son énonciateur et ne peut s'en séparer. Du point de vue de la lecture, l'énonciation peut être lue séparément de son énonciateur. En lisant un tel texte, on arrive à

décèler la présence d'autres textes sous forme de citation (avec guillemets, avec ou sans référence précise), de plagiat (un emprunt non déclaré) ou d'allusion, d'un énoncé dont la pleine intelligence suppose la perception d'un rapport entre lui et un autre auquel il renvoie nécessairement. Quoi qu'il en soit, dans sa fonction d'élucidation du processus par lequel tout texte peut se lire comme l'intégration et la transformation d'un ou de plusieurs autres textes, l'intertextualité ne peut nier la présence de l'auteur et son rapport avec son texte. Chaque fois que je lis Jacques Derrida, la présence textuelle de Nietzsche s'impose et me renvoie à d'autres textes, comme ceux de Paul de Man.

Certes, en rejetant la figure auctoriale, Barthes pensait démolir l'empire de la philologie, du positivisme et de l'historicisme. La mort de l'auteur est conçue, par Barthes, comme l'acte permettant de rendre sa place au lecteur, c'est-à-dire permettre au texte de s'actualiser pleinement à chaque lecture : « le lecteur est l'espace même où s'inscrivent, sans qu'aucune ne se perde, toutes les citations dont est faite une écriture ; l'unité d'un texte n'est pas dans son origine mais dans sa destination¹⁰³ ». Cependant, ce lecteur qui s'est substitué au langage, « c'est le langage qui parle¹⁰⁴ », et que son avènement a fait disparaître l'auteur, « la naissance du lecteur doit se payer de la mort de l'auteur¹⁰⁵ » se voit devenir une ombre de la tyrannie des codes. En substituant l'auteur aux codes, Barthes relègue le lecteur, rend le langage secondaire et semble réinstaurer l'auteur dans le monde littéraire. Cette manœuvre semble être contradictoire à son projet initial qui est celui de la purification de la littérature de l'emprise auctoriale.

¹⁰³ Barthes, *Œuvres Complètes, op. cit.*, p.45.

¹⁰⁴ Barthes, « La mort de l'auteur », *loc. cit.*, p. 64.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 67.

2.2. Qu'en est-il advenu de l'auteur ?

La mort de l'auteur que Barthes a tant voulu rendre la base de toute écriture et de toute lecture visait un but bien défini. Elle voulait adopter une position qui est à l'opposé de la critique érudite qui consiste à remonter des propriétés stables et essentielles du texte vers un hors-texte antérieur qu'on dote d'un grand pouvoir explicatif et causal. L'histoire littéraire, selon Barthes, s'intéresse ainsi à tout ce qui entoure le texte : son contexte historique, le paratexte, les inédits, la correspondance. Pour Barthes, la critique ne cherche pas à atteindre via l'œuvre la vérité ou le secret d'une vie, dont le texte serait le reflet ou la transposition. Elle doit, par contre, essayer d'atteindre l'ossature d'une œuvre, sa structure, que l'on peut considérer comme un ensemble de propriétés constitutives et essentielles. Le texte est dépossédé de sa relation de parenté, n'aspire pas à un signifié déterminé et flâne dans un espace autonome où les mots transcendent les limites du conventionnel et du consensuel. C'est ainsi que s'exprime le désir barthésien. Cependant, la présence de l'auteur est indispensablement nécessaire à la survie des œuvres. Certes, la présence de l'auteur a été ternie par le scripteur, le lisible, la textualité, le langage et les codes, mais, contrairement aux aspirations théoriques de Barthes, l'auteur a eu toujours un certain rapport avec sa production.

2.2.1. Est-il réellement mort ?

Dans un espoir d'éviter la tyrannie de la subjectivité auctoriale, Christopher Norris (1982) explique que le but de Barthes est de concevoir une science du texte fondée sur la linguistique de Saussure et l'anthropologie structuraliste de Claude Lévi-Strauss. La critique de Barthes, selon Norris, veut être une métalangue dont la fonction est d'établir une grammaire narrative universelle du texte faite de codes et de conventions. Cependant, Barthes ne pouvait pas

se débarrasser de l'auteur de façon radicale¹⁰⁶. Il est vrai que son souci a été de libérer le texte de l'autoritarisme auctorial et de se dresser « contre la descendance de Sainte-Beuve et Lanson [...et] se voulait en phase avec la littérature d'avant-garde... [qui] avaient décrété la disparition de l'auteur, défini l'écriture par l'absence de l'auteur, par le neutre¹⁰⁷ ». Par absence, Barthes voulait dire libérer le langage et la lecture d'un certain déterminisme qui ne fait que reproduire le même sens que l'auteur a inscrit dans l'œuvre.

Pour Compagnon, « la mort de l'auteur » est un manifeste de la nouvelle ère de la littérature et une réflexion ouvertement politique qui rappelle les événements de mai 1968. Il est aussi en phase avec le thème de la mort de l'homme que le structuralisme et le marxisme ont célébré. Pour ces deux courants, l'homme ne peut être lui-même, mais ce que le système veut en faire avec ou il n'est que l'effet d'un jeu de structures¹⁰⁸. La mort de l'auteur comme coupure épistémologique des années 1970, donne à la littérature son caractère autonome en rendant le texte son seul objet d'étude. Ainsi, la littérature comme discipline autonome, dont l'analyse est textuelle, serait différente de l'analyse psychologique et de la démarche de l'historien. L'institution d'une littérature qui ne s'intéresse qu'à la textualité de l'œuvre ne donne pas justice à l'énonciateur. Donc, la mort de l'auteur a eu une vocation idéologique : ce n'est pas l'auteur en tant qu'auteur que Barthes visait, mais la conception de l'auteur comme seule autorité qui prédominait le monde de la littérature.

Malgré sa décision manifeste que l'auteur doit disparaître pour donner au langage et au lecteur la possibilité de se réaliser, Barthes semblait le faire revenir. Dans « La mort de

¹⁰⁶ Christopher Norris, *Deconstruction: Theory and Practice*, London : Routledge, 1982, p. 8.

¹⁰⁷ Antoine Compagnon, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », Paris : Université IV-Sorbonne de Paris, 1970, p. 1, <http://www.fabula.org/colloques>.

¹⁰⁸ Marc Escola, « L'auteur comme absence: Barthes et Foucault », dernière mise à jour de cette page avril 2002, http://www.fabula.org/atelier.php?L'auteur_comme_absence.

l'auteur », Barthes parlait de l'auteur comme un être imaginaire, et dans *Le plaisir du texte*, il en parlait comme un fantôme/une figure dont le lecteur a besoin afin d'établir un dialogue. Que veut dire la figure de l'auteur ? Est-elle une image psychologique que le lecteur se fait de l'auteur et dont ce dernier a besoin pour pouvoir explorer l'énonciation ? Est-elle une façon de voir le lecteur s'assimiler à l'auteur ? Donc, en utilisant les mots de Marc Escola : « que gagne-t-on à couper le cordon ombilical entre l'œuvre et l'individu qui l'a historiquement produite ?¹⁰⁹ ».

Compagnon avance deux raisons à la disparition élocutoire de l'auteur et à l'intransitivité du texte. Premièrement, la littéarité du texte ne se fait que lorsque l'énonciation rompt toute attache avec son origine, « un texte ne gagne sa dimension esthétique que dans l'institution d'une coupure qui rend l'origine inatteignable¹¹⁰ ». Cette libération d'une origine déterminante ouvre la voie au jeu de l'interprétation multiple qui met l'accent sur l'inépuisable nature du processus de signification textuelle. Deuxièmement, il n'y a pas de signifié dernier car le texte est conçu comme « une pure surface, le lieu essentiellement instable d'un miroitement lui-même inarrêtable de significations¹¹¹ ». Prétendre établir un lien entre un texte et son origine ou son dehors, revient à perdre le texte lui-même dans sa spécificité. Donc, l'essence esthétique du texte repose sur son intériorité et l'absence d'origine.

En admettant que la lecture soit plurielle et en assumant que l'auteur n'a aucun contrôle sur la signification, peut-on épuiser le travail significatif ? Puisque chaque lecture est provisionnelle et chaque interprétation ne vise pas un signifié ultime, sur quel critère peut-on donc légitimer l'objectivité de telle lecture ? Comment assure-t-on qu'une lecture disparaît du moment où elle apparaît ? C'est également le souci exprimé par Escola :

¹⁰⁹ *Ibid.*

¹¹⁰ *Ibid.*

¹¹¹ *Ibid.*

Libération qui, en déléguant au lecteur la seule « responsabilité » du sens est aussi une inquiétude : si on ne va pas chercher « ailleurs », à l'extérieur du texte la garantie (auctoritas) du sens, comment assumerons-nous la dimension contingente et provisoire de sa propre lecture ? Il n'est pas si facile d'accepter que notre lecture soit précisément une lecture " parmi d'autres ", une lecture sans autorité, qui ne vaut pas mieux qu'une autre, et qui, comme telle, est vouée à disparaître aussitôt que formulée...¹¹²

Chaque signifié qu'un lecteur identifie se transforme en signifiant. Dans ce cas, qui détermine le signifié du signifiant ? Est-il le lecteur, l'auteur ou les mots du texte ? Il est certes qu'il ne s'agit plus d'autoriser une interprétation donnée en faisant jouer l'origine ou le contexte comme vérité. De peur de perdre la littérarité du texte et l'autonomie de la littérature, Barthes a jugé approprié de rejeter une théologie du sens. Cela semble un peu paradoxal : en admettant que l'interprétation soit inépuisable, peut-on penser que le texte est tellement riche en sens que tous les lecteurs réunis ne peuvent dévoiler tous ses recoins sémantiques ? Pour pousser la réflexion un peu à fond, le pluralisme veut-il dire multiplicité ou absence de sens ?

Susan Sontag (1964) a libéré l'art du joug de l'interprétation en affirmant que cette dernière est un appauvrissement et une destruction de l'art et de la littérature. Au lieu d'une herméneutique du texte, elle préconise un érotisme de l'art dont l'objectif serait de montrer dans l'art ce qui est, et non le ramener à un sens qui n'y est pas. Sontag a envisagé une nouvelle rigueur méthodologique de l'analyse structurale, se voulant extension du domaine de la linguistique structurale. Selon elle, l'interprétation est également une insatisfaction du critique et

¹¹² *Ibid.*

une façon de remplacer le texte par autre chose qu'il n'est pas¹¹³. Barthes et Sontag rejettent toute interprétation qui cherche à découvrir un certain sens dans le texte. Ils partagent également l'accent mis sur la structure interne du texte. Cependant, l'interprétation continue dans le discours de Barthes dans le sens où elle vise le pluriel et donne libre cours au lecteur. Contrairement à Barthes, Umberto Eco (2002) prévient de l'hérésie de l'interprétation et explique que le sens du texte est contenu dans l'intention du texte¹¹⁴. En étant un tissu de signes, le texte reste ouvert, interprétable et une entité complètement cohérente au sein de laquelle l'auteur ramène les mots du texte et le lecteur à travailler collaborativement pour dénicher le sens contenu dans le texte.

Le texte, selon Eco, « exige du lecteur un travail coopératif acharné pour remplir les espaces de non-dit ou de déjà-dit restés en blanc¹¹⁵ ». L'interprétation donc, selon Eco, relève d'un processus de coopération entre le texte, le lecteur et l'auteur. Il arrive des fois que la cohérence du texte réduit la possibilité de tenter certaines interprétations. Le lecteur modèle doit être vigilant et identifier ce genre de situations : « le lecteur, en identifiant des structures profondes, met en lumière quelque chose que l'auteur *ne pouvait pas* vouloir dire et que pourtant le texte semble exhiber avec une absolue clarté¹¹⁶ ». Ainsi on assiste à une opposition entre l'intention du lecteur (ce que le lecteur tire comme interprétations du texte), l'intention du texte (ce que le texte, dans ses mécanismes internes, permet qu'on en dise) et l'intention de l'auteur (ce que l'auteur désirait infuser comme significations dans son texte). Alors qu'Eco cherchait un équilibre stratégique entre le producteur, la production et le récepteur dans le travail interprétatif,

¹¹³ Susan Sontag, *Against Interpretation*, New York : Picador, 1964, pp. 7-10.

¹¹⁴ Umberto Eco, *On Literature*, New York: Harcourt, 2002, p. 7.

¹¹⁵ Umberto Eco, *Lector in fabula*, Paris : Grasset, 1985, p. 29.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 230.

Barthes semblait favoriser le lecteur tandis que Sontag donnait le contrôle interprétatif au texte et à son intention.

Lors de son épopée, Barthes a pu détrôner l'auteur mais il n'a pu s'en débarrasser. Il a beau essayer de l'enterrer à tout jamais sans pouvoir réussir. Le clivage entre sujet vivant et sujet écrivant aboutit donc à la répudiation de la biographie de l'auteur, qui ne précède plus son texte mais en procède, comme traces énonciatives pures et simples. Frank Wagner explique : « Ce positionnement anti-expressif et anti-intentionnaliste, donc foncièrement réactionnel, est le vecteur d'enjeux idéologiques évidents, puisqu'il revient à abroger les privilèges passés dont pouvait jouir l'auteur, et à en faire don dans un geste démocratique à la pluralité des lecteurs¹¹⁷ ». Selon Wagner, ressusciter l'auteur serait une tâche risquée car cela pourrait être assimilé à une position idéologique qui est à la fois régressive et réactionnelle. Elle en ajoute que, si on peut éviter toute valorisation auctoriale et refouler tout désir biographique, on est donc en droit de s'interroger sur « le bien-fondé d'une dissociation systématique de l'auteur et du narrateur — ce qui les conduit inévitablement à prendre en considération les échanges qui affectent la zone frontalière entre texte et hors-texte, donc à enfreindre le principe de la clôture textuelle¹¹⁸ ». Sacrifier l'auteur en faveur du pluralisme et du lecteur n'est pas assez solide car l'origine de l'énonciation est démentie. Reconnaître l'auteur en tant que narrateur ou figure imaginaire garde au moins un peu de l'identité de la production littéraire.

2.2.2. La mort de l'auteur n'est-elle pas un simple écho de la métaphore de la mort de dieu nietzschéenne ?

¹¹⁷ Frank Wagner, « Du structuralisme au poststructuralisme », *Études littéraires*, vol. 36, n° 2, 2004, p. 109.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 110.

De la même façon que Barthes a expliqué la nature des codes, je dirai que la mort n'est que métaphorique. En tuant l'auteur, Barthes brandit son arme contre la fonction idéologique que l'auteur détenait et donne un nouvel élan vital à la littérature pour qu'elle devienne autonome et centrée sur le lecteur, le langage et son ossature textuelle. Selon Martina Della Casa, la mort est plus qu'une métaphore : « L'idée de la “ mort de l'auteur ” avec Barthes... non seulement se formalise, mais aussi elle subit un vrai tournant qualitatif et devient un problème d'ordre non seulement méthodologique mais aussi ontologique¹¹⁹ ». La mort est à la fois une nouvelle méthode d'explorer la littérature et une prise de position dans le monde. De cette façon, tout sens idéal ou sujet idéal qui intentionnerait ce sens est rejeté.

L'auteur, métaphoriquement, Dieu, relève du passé et de l'ancienne conception de la littérature. La nouveauté que Barthes préconise dépend d'un détachement absolu de n'importe quelle tutelle auctoriale et d'embarquer ainsi dans une odyssée exploratrice libre et autonome du langage et de la textualité. Le lecteur, le langage et le texte récuse l'auteur, le sens et l'œuvre. Suivant les traces du nihilisme nietzschéen selon lequel le monde est conçu comme un jeu de mots sans fondement religieux ou éthique, Barthes recherche une écriture ou une inscription textuelle transcendante dépassant tout acte de signification dont le signifié serait la finalité. Dans *Ainsi parlait Zarathoustra*, Nietzsche parlait de la mort de Dieu comme une façon de repenser la position de l'idéologie religieuse qui limitait l'élan créatif de l'être humain : « *Hommes supérieurs ! Maintenant seulement la montagne de l'avenir humain va enfanter. Dieu est mort: maintenant nous voulons—que le Surhumain vive*¹²⁰ ». Au lieu d'une conception idéologiquement divine du monde, centrée sur le conformisme et l'allégeance,

¹¹⁹ Martina Della Casa, *De La mort de Dieu à la mort de l'Auteur : le parcours de la métaphore Auteur-Dieu*, Bologne : Université de Bologne, 1997, p. 11.

¹²⁰ Frédéric Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Paris : Le livre de poche, 1972, p. 423.

Nietzsche envisageait une conception anthropomorphique. L'être humain, sans Dieu, ne reçoit plus aucune instruction. Il pose pour réel ce qu'il croit être réel. Il ne reçoit plus de morale toute faite, à appliquer, il l'a construite entièrement. Dans ce cas, l'homme nietzschéen serait le lecteur barthien dans son exploration du langage.

2.3. Conclusion

Selon Barthes, la mort est la condition de libération de la littérature des jougs de l'autoritarisme auctorial et non pas un refus catégorique de l'auteur. Pour Barthes et Nietzsche, la mort est un pont menant vers une situation de transcendance et d'échappement. Dire que la mort est une fin en soi serait une mauvaise interprétation des deux discours. Nietzsche l'a toujours signalé. Quant à Barthes, la mort de l'auteur a été cette passerelle qui l'a menée vers la création des cinq codes et la célébration du pluralisme interprétatif. Comme le dit Compagnon, « les livres sont perdus sans les auteurs¹²¹ »; le rapport entre création et créateur est éternel et ni le temps ni l'espace ne peuvent l'abroger. Lorsque je prends *Humain-trop-humain*, je sais que c'est une œuvre de Nietzsche. Mon interprétation peut être différente de celle que Nietzsche intentait ou de celle d'un autre lecteur; cependant, l'affirmation que c'est un écrit nietzschéen reste inébranlable et son empreinte identitaire resterait à jamais inscrite à travers les mots de son texte.

Pourquoi l'auteur doit-il se scarifier ? Pour quelle raison doit-il renoncer à son être pour que d'autres s'en réjouissent ? Della Casa se demande : « Ce nouveau sujet écrivain, qui est conscient de se martyriser au moment où il s'exprime dans le texte, renonce-t-il à se rendre présent de quelque façon que ce soit dans son œuvre ?¹²² ». Est-ce que son absence est forcée ? Est-elle un choix stratégique ? Est-elle une réalité incontournable ? En considérant les

¹²¹ Compagnon, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *loc. cit.*, p. 5.

¹²² Martina Della Casa, *De la mort de l'Auteur à sa résurrection : Les déformations de l'Auteur et ses défigurations dans le texte*, Bologne : Université de Bologne, 2002, p.10

changements advenus dans le monde de la littérature, peut-on dire que l'auteur doit renoncer à son autorité d'antan et devenir celui qui, en terminant son œuvre, annonce sa disparition ? Il devient donc un scripteur au sens barthésien. J'en doute. Une fois détachée de son énonciateur, l'énonciation perd son essence et devient une entité égarée, sans racine et sans référent. L'auteur et l'œuvre forment cette polarité indissociable qui rappelle la continuité du jour dans la nuit et vice-versa. Séparer l'œuvre de son auteur c'est le rendre orphelin.

TROISIEME CHAPITRE

LA MORT DE L'AUTEUR APRES BARTHES

3. Introduction

Le spectre de l'auteur a hanté le monde de la littérature depuis toujours. Il a été inspiration, conscience déterminatrice de sens, entrave à l'épanouissement de la textualité et sujet discursif. Est-ce qu'un auteur peut prédire et déterminer toutes les significations que les lecteurs attribuent aux détails de son texte ? L'auteur peut-il avoir eu l'intention de toutes les significations et implications perçues dans le texte, même s'il n'y avait pas pensé en l'écrivant ? L'auteur est l'une des questions les plus controversées dans les études littéraires. Parlant de l'auteur, de la fonction-auteur et de l'écriture revient à penser le statut de l'auteur dans un monde qui change constamment. Barthes, Michel Foucault et Jacques Derrida ont dénoncé la pertinence de son intention pour déterminer ou décrire la signification de l'œuvre. Ils ont déconstruit l'auteur en tant que conscience organisatrice du texte. Il n'est que sujet contenu dans une clôture textuelle qui ne renvoie à rien d'autre qu'au texte lui-même. Son empreinte sociale, historique et épistémologique a commencé à décliner depuis les années 1960. Est-ce que leur position théorique est une fin en soi et leur rejet auctorial est irréversible ? Pensent-ils réinstaurer le concept d'auteur dans une nouvelle version qui promet plus d'autonomie au lecteur et au langage ? La disparition auctoriale que Barthes a inaugurée, que Foucault a modifiée et que Derrida a développée n'est-elle pas un seul et même mécanisme théorique pour redonner à la perception littéraire un nouvel élan qui valorise la lecture au lieu de l'écriture, le texte au lieu de l'œuvre, le langage au lieu du sens et le lecteur au lieu de l'auteur ? En tuant l'auteur, peut-on se débarrasser à si bon compte de lui ? Le lecteur n'a-t-il plus besoin d'un interlocuteur, même imaginaire, construit par lui dans l'acte de lecture, sans lequel cette dernière serait abstraction vaine ?

3.1. La mort de l'auteur après Barthes

À partir des années 1960 et 1970, Barthes a remis en question la conception de l'œuvre et le texte devient une notion clé. Il a mobilisé toute son énergie à faire valoir la quintessence de la textualité au détriment de l'autoritarisme de l'œuvre. Au cœur de cette épopée, il a publié d'importants articles pour pousser ce mouvement de l'œuvre au texte : « En face de l'œuvre – notion traditionnelle, conçue pendant longtemps, et aujourd'hui encore, d'une façon, si l'on peut dire, newtonienne -, il se produit l'exigence d'un objet nouveau, obtenu par glissement ou renversement des catégories antérieures. Cet objet est le Texte¹²³ ». Le texte littéraire n'est plus pensé dans son propre univers, mais dans sa liaison avec tout le système sémiotique. L'intériorité du texte, sa littérarité, son ossature l'éloigne de tout attachement extrinsèque : il est un ordre de mots qui transcende le concept du sens. L'œuvre ne peut plus être cette profondeur sémantique cachée à laquelle on essaie d'accéder ; elle n'est plus ce qu'on considèrerait comme absolu et achevé, mais tout simplement une réalisation virtuelle. Donc, ce n'est plus la critique dont la fonction essentielle est « d'entretenir le dialogue d'un texte et d'une psyché, consciente et/ou inconsciente, individuelle et/ou collective, créative et/ou réceptrice¹²⁴ », mais ce sera la science sémiologique qui tient la dialectique entre le texte et la logique générale des signes et des discours, entre réel et virtuel.

Même si Barthes s'est engagé sa vie durant à donner au monde de la littérature une nouvelle direction, ce n'est que grâce au concept de la mort de l'auteur que sa révolution a atteint l'universalité. La textualité, l'intertextualité, le scripteur, le lisible et le pluriel doivent leur valeur

¹²³ Roland Barthes, « De l'œuvre au texte », *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 1214.

¹²⁴ Gérard Genette, *Figure III*, Paris : le Seuil, 1972, p. 10.

esthétique à la notion du déclin auctoriale. Un auteur mort, selon Barthes, c'est par définition un auteur qui n'a plus d'avenir. L'auteur conçu comme origine absolue de son œuvre n'a plus d'avenir dans l'histoire et la théorie littéraires. Parallèlement, l'idée d'un sens tout fait qui serait traduit par le texte n'a plus droit de cité dans la théorie littéraire. Contrairement à Umberto Eco pour qui le texte n'est pas un objet clos mais un objet ouvert à l'interprétation du lecteur qui doit donc faire preuve de perspicacité afin de saisir les non-dits et les présupposés du texte, Barthes réclame que le lecteur se limite à l'exploration du monde langagier qui habite le texte. S'il parvient à saisir l'intention du texte inscrite par l'auteur, il est alors, selon Eco, un lecteur-modèle. Cependant, Barthes ne parle jamais de lecteur modèle et refuse d'admettre que c'est le critique seul qui possède les compétences requises pour une lecture barthésienne du texte.

Pour Magali Nachtergaele, Barthes a eu le génie intuitif de réaliser que les conceptions modernes du discours et des formes narratives ont été en cours de mutation profonde. Les grands récits étaient en voie de disparition et l'auteur est emporté dans un déclin généralisé de l'autorité. La mort de l'auteur n'était ni un simple changement de point de vue qui a privilégié le lecteur, ni le début d'un nihilisme sombre rendant la littérature sans avenir, mais « il s'agissait d'un changement de paradigme fort, et conscient de la force de ce putsch, Roland Barthes prend soin de faire son annonce sur un campus américain, loin des institutions académiques parisiennes et du conservatisme littéraire ambiant¹²⁵ ». La mort de l'auteur a donné naissance à une ère épistémologique nouvelle. Destitué de son statut d'intouchable, l'auteur devient simple individu : il est privé de son titre de distinction et il est brutalement délogé de son piédestal. Nachtergaele ajoute que cette condition postmoderne de l'auteur a poussé Barthes et Michel Foucault à

¹²⁵Magali Nachtergaele, « Nouvelles figures de l'auteur : l'ère photographique (1970-2010) », 2010, *Revue des sciences humaines*, n° 310, 2013, p. 31.

s'interroger sur son identité future : « Que ce soit pour Barthes ou Foucault, quelque chose émerge en deçà de la figure figée de l'auteur moderne ; pour l'un, il s'agit de la force interprétative du lecteur, pour l'autre, d'une fonction qui catalyse la seule réalité du discours, le langage¹²⁶ ». L'auteur chez Barthes devient un simple utilisateur du langage, alors que Foucault préconise la fonction-auteur pour déposséder l'auteur de son vernis protecteur. La fonction-auteur se forme à l'intérieur du discours dans la scission entre le locuteur fictif du texte et l'écrivain réel : « En fait tous les discours qui sont pourvus de la fonction-auteur comportent cette pluralité d'ego¹²⁷ ». L'identité de l'auteur en tant qu'intention qui détermine le sens du texte disparaît et il ne devient que sujet discursif, une instance narrative. Michel Foucault définit l'auteur comme « une fonction variable et complexe du discours¹²⁸ » qui est propre à la modernité européenne depuis le 16^e siècle.

Alors que Barthes et Foucault trouvent leurs épiphanies respectivement dans le langage et la fonction-auteur, Derrida cherche son nirvana dans l'écriture. Pour Derrida, le texte ne peut s'expliquer par son contexte, c'est-à-dire l'auteur, la société ou l'histoire, car cela lui confère une origine. Le texte est à la fois une écriture non intentionnelle et une langue par rapport au discours qui la met en œuvre. Ce qui caractérise l'écriture, c'est la textualité, qui est à la fois clôture et non-clôture du texte : « on ne peut penser la clôture de ce qui n'a pas de fin. La clôture est la limite circulaire à l'intérieur de laquelle la répétition de la différence se répète indéfiniment. C'est-à-dire son espace de jeu. Ce mouvement est le mouvement du monde comme jeu¹²⁹ ». L'écriture, selon Derrida, est une différence pure, une archi-écriture, qui ne s'arrête pas sur un

¹²⁶ *Ibid.*, p. 32.

¹²⁷ Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *Dits et écrits*, t. 1, Paris : Gallimard, 1969, p. 803.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 805.

¹²⁹ Jacques Derrida, *De La grammatologie*, Paris : Minuit, 1967, p. 367.

signifié car elle est prise dans un mouvement de substitution des signifiants dont la nature est de s'opposer à l'autorité du signifié. L'écriture ne peut se donner ni dans l'expérience d'une présence, ni dans une phénoménologie de l'écriture. C'est ce positionnement incertain qui lui permet de porter la différence, qui est elle-même dépourvue de substance et de matérialité. La rupture radicale de la présence que l'écriture institue fait disparaître à la fois l'auteur et le sens. Comme l'affirme Derrida, « [L'écriture] est parricide. De même que Platon ne peut écrire qu'après la mort de Socrate, suppléant à son absence, l'écriture supplée à l'absence d'une parole présente, celle du père vivant ou de dieu. Le père a abandonné sa semence; le fils peut la faire circuler comme texte ou comme supplément, à condition que le père ne se montre plus¹³⁰ ». L'écriture reste lisible, même si l'émetteur et le destinataire ont disparu. Elle fonctionne sans qu'un code déterminé à l'avance ne soit nécessaire car c'est le lecteur qui déchiffre en fonction de son propre code.

3.1. 1. Michel Foucault et l'auteur

Pour Foucault, l'auteur en tant que sujet fondateur du discours est absent et le discours se trouve libéré de toute intentionnalité qui en fixerait illusoirement le sens caché, toujours à déchiffrer. L'auteur correspond, selon Foucault, à « un masque que l'on tend à associer à l'individu réel, producteur de textes ou de livres¹³¹ ». L'auteur ne doit être confondu ni avec le statut de son être, ni avec celui qui écrit, ni avec le narrateur, et n'existe qu'en tant qu'opérateur fonctionnel. Il y a deux raisons pour lesquelles Foucault a entamé l'analyse de l'auteur dans « Qu'est-ce qu'un auteur ? ». Premièrement, il affirme avoir trop naïvement employé la notion d'auteur dans *Les Mots et les Choses* (1966) dans « lequel il a tenté d'analyser des masses

¹³⁰ Jacques Derrida, *La Dissémination*, Paris : Seuil, 1972, p. 208.

¹³¹ Stéphane Olivesi, « Foucault, l'œuvre, l'auteur », *Questions de communication*, 2003, p. 406.

verbales, des sortes de nappes discursives, qui n'étaient pas scandées par les unités habituelles du livre, de l'œuvre et de l'auteur¹³² ». Deuxièmement, il a voulu « envisager le seul rapport du texte à l'auteur, la manière dont le texte pointe vers cette figure qui lui est extérieure et antérieure, en apparence du moins¹³³ ». Foucault s'est évertué à penser le concept de l'auteur dans son rapport avec son œuvre ainsi qu'avec son influence sur l'interprétation.

En entamant son analyse de la disparition de l'auteur par cette formulation empruntée de Beckett, « Qu'importe qui parle ?¹³⁴ », Foucault en tire deux thèmes majeurs : premièrement, l'écriture ne veut plus être l'expression du sujet écrivant ou la manifestation du geste d'écrire « l'écriture d'aujourd'hui s'est affranchie du thème de l'expression¹³⁵ »; deuxièmement, il y a une « parenté de l'écriture avec la mort¹³⁶ ». Selon Foucault, la littérature est en premier lieu liée au sacrifice que font les auteurs de leur vie. L'écriture est aussi liée à la mort parce que le sujet écrivant efface tous les signes qui renvoient à sa personnalité. La mort de l'auteur dont parle Foucault est une disparition voulue. Elle est un « effacement volontaire qui n'a pas à être représenté dans les livres, puisqu'il est accompli dans l'existence même de l'écrivain. L'œuvre qui avait le devoir d'apporter l'immortalité a reçu maintenant le droit de tuer, d'être meurtrière de son auteur¹³⁷ ». En déroutant tous les signes de son individualité, la marque de l'auteur se voit dans son absence qu'il doit tenir dans le jeu de l'écriture. Au lieu d'essayer de dégager les rapports de l'œuvre à l'auteur, ou reconstituer à travers des textes une pensée ou une expérience, l'analyse critique doit « analyser l'œuvre dans sa structure, dans son architecture, dans sa forme

¹³² Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *loc. cit.*, p. 802.

¹³³ *Ibid.*, p. 802.

¹³⁴ *Ibid.*

¹³⁵ *Ibid.*, 811.

¹³⁶ *Ibid.*

¹³⁷ *Ibid.*

intrinsèque et dans le jeu de ses relations internes¹³⁸ ». C'est l'intériorité et non la contextualité du texte que le critique doit analyser.

N'étant plus un auteur au sens traditionnel du terme, celui qui, intentionnellement, dicte la lecture et détermine la voix à prendre dans le processus interprétatif, Foucault introduit la fonction-auteur comme substitut logique à une disparition auctoriale inéluctable. La fonction-auteur se forme à l'intérieur du discours et ne peut être reliée à son individualité réelle. La fonction-auteur à laquelle fait allusion le nom d'auteur « n'est pas situé[e] dans l'état civil des hommes, [elle] n'est pas non plus situé[e] dans la fiction de l'œuvre, [elle] est situé[e] dans la rupture qui instaure un certain groupe de discours et son mode d'être singulier¹³⁹ ». La scission entre l'écrivain réel et le locuteur fictif est la base de la naissance de la fonction-auteur. Pour expliquer cette division au sein de la subjectivité énonciative, Foucault tire un exemple d'un traité mathématique dans lequel le « je » de la préface, le « je » effectuant les démonstrations et en tire les conclusions et le « je » déduisant l'importance des conclusions sont tout à fait différents. Le premier « je » est une personne historique dont la participation dans le monde est réelle : « un individu sans équivalent qui, en un lieu et un temps déterminés, a accompli un certain travail¹⁴⁰ »; le deuxième « je » appartient au monde discursif et correspond à la maîtrise d'un code qui lui garantit une subjectivité énonciative : « un plan et un moment de démonstration que tout individu peut occuper, pourvu qu'il ait accepté le même système de symboles, le même jeu d'axiomes, le même ensemble de démonstrations préalables¹⁴¹ »; l'identité du dernier « je » est métadiscursive dans le sens où elle énonce une interprétation : « celui qui parle pour dire le

¹³⁸ *Ibid.*

¹³⁹ *Ibid.*, p. 803.

¹⁴⁰ *Ibid.*

¹⁴¹ *Ibid.*

sens du travail, les obstacles rencontrés, les résultats obtenus, les problèmes qui se posent encore; cet ego se situe dans le champ des discours mathématiques déjà existants ou encore à venir¹⁴² ».

Cette nature multiple de la fonction-auteur est la dynamique qui régit le travail discursif : « La fonction-auteur n'est pas assurée par l'un de ces ego (le premier) aux dépens des deux autres, qui n'en serait plus alors que le dédoublement fictif. Il faut dire au contraire que, dans de tels discours, la fonction-auteur joue de telle sorte qu'elle donne lieu à la dispersion de ces trois ego simultanés¹⁴³ ». Il n'y pas de hiérarchie au sein du discours selon laquelle une instance prédomine. Foucault, selon Inger Østenstad, parle d'une dispersion de ces trois instances à l'intérieur du discours : « La fonction-auteur est simplement cette dispersion des 'trois ego simultanés' qui est interne au discours et qui lui assure sa liberté et sa pluralité de sens¹⁴⁴ ». La dispersion de la subjectivité énonciatrice qui établit la fonction-auteur ne montre aucun principe discursif à sa base. Il n'y pas de matrice au sein du discours qui coordonne le mouvement des trois « je ». Foucault parle de scission, de rupture, et de division. Quel élément discursif détermine la fonctionnalité de chaque instance et comment chacune en dérive ? Contrairement à Foucault, Dominique Maingueneau désigne le positionnement paratopique de l'énonciateur d'un discours comme la force constitutive qui disperse la subjectivité des trois instances discursives pour les rassembler en fin de compte en la figure imaginaire de l'auteur. Les trois instances énonciatives d'un texte littéraire que Maingueneau a définies rappellent les trois egos dans le traité mathématique analysé par Foucault. La « personne » désigne l'être humain, l'« écrivain » désigne le rôle que joue l'écrivain dans l'espace public, alors que l'« inscripteur » est l'instance responsable du texte lui-même dans tous ses aspects. Maingueneau

¹⁴² *Ibid.*

¹⁴³ *Ibid.*

¹⁴⁴ Østenstad, *loc. cit.*

explique que c'est l'inscripteur qui : « est à la fois énonciateur d'un texte particulier et, qu'il le veuille ou non, le ministre de l'institution littéraire qui donne du sens aux contrats impliqués par les scènes génériques et s'en porte garant¹⁴⁵ ».

Dans son analyse de la fonction-auteur, Foucault en a reconnu « quatre caractères différents¹⁴⁶ ». Premièrement, la fonction d'appropriation relève du fait que certains textes ou discours littéraires peuvent être transgressifs et par la suite l'auteur comme sujet devient pénal, c'est-à-dire requiert la punition. Deuxièmement, la fonction-auteur n'a pas la même universalité et constance dans tous les discours. Troisièmement, la fonction-auteur n'est qu'une construction. L'auteur n'est que : « la projection, dans des termes toujours plus ou moins psychologisants, du traitement qu'on fait subir aux textes, des rapprochements qu'on opère, des traits qu'on établit comme pertinents, des continuités qu'on admet, ou des exclusions qu'on pratique¹⁴⁷ ». Ainsi, la fonction-auteur change constamment selon les époques et les types de discours. Quatrièmement, la présence de plusieurs voix au sein de discours avec la fonction-auteur est inéluctable. Dans ce dernier caractère, Foucault se réfère à la division de la subjectivité : le jeu qui introduit le texte, celui qui explique et le jeu qui énonce la fiabilité des résultats¹⁴⁸.

L'importance de la fonction-auteur a été résumée par Foucault en trois points saillants. La fonction-auteur peut introduire à une typologie de discours pour en distinguer les grandes des petites catégories discursives. Elle peut également aider dans l'analyse historique des discours afin de déterminer leurs modalités d'existence : « les modes de circulation, de valorisation,

¹⁴⁵ Dominique Maingueneau, *Le Discours littéraire: paratopie et scène d'énonciation*, Paris : Armand Colin, 2004, pp. 107-8.

¹⁴⁶ Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur? », *loc. cit.*, p. 813.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 728.

¹⁴⁸ Foucault en explique ces quatre caractères assez clairement dans les pages 815 -819.

d'attribution, d'appropriation des discours varient avec chaque culture et se modifient à l'intérieur de chacune¹⁴⁹ ». Finalement, la fonction-auteur aide à réexaminer les privilèges du sujet : « il s'agit d'ôter au sujet (ou à son substitut) son rôle de fondement originaire, et de l'analyser comme une fonction variable et complexe du discours¹⁵⁰ ». C'est une révolution qui vise à penser la liberté de l'auteur, son autorité et sa position dans le discours. Foucault veut destituer l'auteur de ses privilèges d'antan en créant un monde où les textes littéraires circuleraient sans référence étroite à une autorité et où l'on ne se demande plus qui a réellement parlé ou si cette instance a exprimé ou non le plus profond de soi-même dans son discours. Ainsi, selon Foucault, le principe éthique fondamental de la littérature serait l'effacement de l'auteur.

Cependant, Foucault admet qu'il n'est pas facile de se défaire de la présence auctoriale. Il constate que ceux qui ont déclaré la mort de l'auteur n'ont pas bien pensé à toutes les conséquences du constat de sa disparition. Il fait signaler que le monde de la littérature n'en est pas encore prêt. Foucault, lui-même, n'a pu théoriser la disparition et il a affirmé que c'était un projet sur lequel il travaillerait encore mais qu'il n'a pu finaliser. Paradoxalement, pour Foucault, deux notions qui se sont substituées au privilège de l'auteur le perpétuent insidieusement. La première est l'œuvre. Cependant, la notion d'œuvre est problématique, premièrement parce qu'elle suppose toujours le règne de l'auteur et deuxièmement parce qu'il n'y a pas vraiment une théorie de l'œuvre : « Parmi les millions de traces laissées par quelqu'un après sa mort, comment

¹⁴⁹ Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur », *loc. cit.*, p. 819.

¹⁵⁰ *Ibid.*

peut-on définir une œuvre ?¹⁵¹ ». La deuxième notion est celle de l'écriture parce qu'elle « transpose... dans un anonymat transcendantal, les caractères empiriques de l'auteur¹⁵² ».

Foucault a déjà anticipé la mort de l'auteur dans *Les mots et les choses* et *L'archéologie du savoir* (1968). En pleine vogue du structuralisme, Foucault annonce la mort de l'homme : « L'homme n'est pas le plus vieux problème ni le plus constant qui se soit posé au savoir humain. [...] L'homme est une invention dont l'archéologie de notre pensée montre aisément la date récente. Et peut-être la fin prochaine¹⁵³ ». Au lieu de l'homme comme penseur libre et créateur de son monde, Foucault parle d'épistémè qui renvoie à une façon de penser, de parler et de se représenter le monde à travers toute la culture. Structuralement, l'épistémè est un ordre de codes fondamentaux qui régissent le langage, les schémas perceptifs et la hiérarchie des pratiques au sein d'une culture donnée. A la manière du concept de l'idéologie d'Althusser, qui est « une représentation du rapport imaginaire des individus à leurs conditions réelles d'existence¹⁵⁴ », l'épistémè est « un réseau imperceptible de contraintes¹⁵⁵ » qui échappe à la compréhension des individus car il est perçu comme une structure sous-jacente régissant les ordres empiriques auxquels les participants de cette culture pourront accéder. Historiquement, l'épistémè met en cause la conception traditionnelle de l'histoire des idées. Au lieu d'un cheminement linéaire, il donne naissance à une vision d'époques discontinues. Aucune épistémè ne peut être éternelle et stable ; elle doit toujours céder la place à une autre épistémè, qui ultérieurement se transformera en une autre. Cette discontinuité systématique devient archéologie, d'où sa négation de la

¹⁵¹ *Ibid.*

¹⁵³ *Ibid.*

¹⁵³ Michel Foucault, *Les Mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris : Gallimard, 1966, p. 398.

¹⁵⁴ Louis Althusser, « Idéologie et appareils idéologiques d'État », *Positions (1964-1975)*, Paris : Les Éditions sociales, 1976, p. 122.

¹⁵⁵ Foucault, *Les Mots et les choses, op. cit.*, p. 369.

continuité de l'histoire. L'archéologie foucauldienne a décrit trois épistèmes successives : celle de la renaissance, celle de l'époque classique, et celle de l'époque moderne.

La notion d'épistémè semble rappeler celle des codes barthésiens. Toutes les deux constituent une matrice incontournable que le lecteur doit suivre lors de son travail herméneutique. Chaque texte est habité par cette matrice et ne peut exister en dehors d'elle. En traçant le parcours de la lecture, les cinq codes de Barthes déterminent les rapports au sein du texte et sa finalité sémiotique. L'épistémè, quant à elle, constitue toutes les conditions à priori de la connaissance d'une époque. Foucault insiste sur son internalisation dans le texte de telle façon qu'elle ne peut envoyer à rien d'autre que ce qui est inscrit dans le texte. De ce fait, la connaissance devient discursive. Ces deux notions ont des points en commun : elles historicisent l'interprétation, mettent l'accent sur la discursivité des référents et détrônent l'auteur. Pour les deux penseurs, le signifiant prend le dessus, la textualité rend l'œuvre obsolète et l'interprétation change de camps. Cependant, tous les deux sont conscients de la difficulté à réellement mettre fin à la présence auctoriale. Barthes affirme qu'on a encore besoin de l'image de l'auteur comme soutien psychologique ou moral, alors que Foucault admet que le monde de la littérature ne peut gérer une telle disparition car elle renferme une multitude de risques. Jacques Derrida a joint Barthes et Foucault dans cet effort colossal a libéré la littérature de l'autoritarisme auctoriale. Sa position a approfondi l'idée de la mort auctoriale en lui donnant une dimension assez différente.

3.1.2. Jacques Derrida et l'auteur

A l'encontre du structuralisme saussurien selon lequel le signifiant renvoie directement à un signifié qui véhicule une pensée ou une chose, le poststructuralisme de Jacques Derrida, à

l'aide de l'écriture, se propose de faire échouer l'histoire métaphysique fonctionnant sous le mode d'oppositions. Il élabore une théorie de la déconstruction qui remet en cause le fixisme de la structure pour proposer une absence de structure, de centre, de sens univoque et d'origine. La relation directe entre signifiant et signifié ne tient plus et s'opèrent alors des glissements de sens infinis d'un signifiant à un autre. Chaque signifiant devient une trace abyssale du signifié à tel point que le processus de significations s'efface au moment où il s'inscrit. Derrida explique que le texte ne doit être lu que dans sa structure propre, sans référent, ni signifié transcendantal, ni hors-texte : « Il n'y a rien hors du texte¹⁵⁶ ». **Le texte ne renvoie qu'à lui-même et ne cherche substance qu'à l'intérieur de ses confins. Au sein du texte, l'écriture se creuse en abyme et la lecture considère l'écrivain comme une chaîne textuelle dépourvue de son être, de sa biographie ou de sa psychologie.**

Derrida a repris la même assertion dans un autre écrit : « S'il n'est rien en-dehors du texte, c'est que le texte n'a pas de bord¹⁵⁷ ». Paradoxalement, dès que le texte montre la possibilité de clôture, il s'ouvre sur une extériorité qui le rouvre et relance son travail de sous-rature, qui est un effacement continu de toute présence, d'origine ou de sens. Derrida pousse son paradoxe plus amplement en déclarant que le texte implique « toutes les structures dites réelles, économiques, historiques, socio-institutionnelles, bref tous les référents possibles¹⁵⁸ ». En contenant tous les référents, le texte doit être lu sans référents, ne peut avoir de relation avec le réel que dans « une expérience interprétative¹⁵⁹ » et que cette expérience de la lecture ne peut prendre sens que dans un renvoi différentiel. De part ce fait, la tâche du lecteur n'est pas de

¹⁵⁶ Derrida, *De La grammatologie*, op. cit., p. 227.

¹⁵⁷ Jacques Derrida, *La vérité en peinture*, Paris : Minuit, 1978, p. 373.

¹⁵⁸ *Ibid.*

¹⁵⁹ *Ibid.*

rebattre le texte sur ses signifiés qui sont la réalité historique, la psychologie ou la biographie de l'auteur. Il doit poursuivre la chaîne des renvois différentiels jusqu'au point où le texte n'est plus identique à soi. D'où le processus de déconstruction qui vise à questionner, à ébranler, à entraîner le texte dans une errance vers un point d'extériorité non pas au texte mais au logocentrisme. « Déconstruire, c'est faire glisser les concepts jusqu'à leur point de non-pertinence, leur épuisement, leur clôture¹⁶⁰ ». Le logocentrisme, selon Derrida, est exclusion de la lecture et affirmation du sens, de l'origine et de la présence : « proximité absolue de la voix et de l'être, de la voix et du sens de l'être, de la voix et de l'idéalité du sens¹⁶¹ ».

Le concept clé de la pensée derridienne est celui de la *différance* qu'il a développé en 1968 lors d'une conférence à la Société française de philosophie.

Le signe, dit-on couramment, se met à la place de la chose même, de la chose présente, « chose » valant ici aussi bien pour le sens que pour le référent. Le signe représente le présent en son absence. Il en tient lieu. Quand nous ne pouvons prendre ou montrer la chose, disons le présent, l'étant-présent, quand le présent ne se présente pas, nous signifions, nous passons par le détour du signe. Nous prenons ou donnons un signe. Nous faisons signe. Le signe serait donc la présence différée. Qu'il s'agisse de signe verbal ou écrit, de signe monétaire, de délégation électorale et de représentation politique, la circulation des signes diffère le moment où nous pourrions rencontrer la chose même, nous en emparer, la consommer ou la dépenser, la toucher, la voir, en avoir l'intuition

¹⁶⁰ Jacques Derrida, *Positions*, Paris : Minuit, 1972, p. 15.

¹⁶¹ Derrida, *De la grammatologie*, *op. cit.*, p. 23.

présente. Ce que je décris ici pour définir, en la banalité de ses traits, la signification comme différance de temporisation, c'est la structure classiquement déterminée du signe: elle présuppose que le signe, différant la présence, n'est pensable qu'à partir de la présence qu'il diffère et en vue de la présence différée qu'on vise à se réapproprier. Suivant cette sémiologie classique, la substitution du signe à la chose même est à la fois seconde et provisoire: seconde depuis une présence originelle et perdue dont le signe viendrait à dériver; provisoire au regard de cette présence finale et manquante en vue de laquelle le signe serait en mouvement de médiation ¹⁶².

L'écriture, selon Derrida, n'est pas seulement un écart ou une distance; elle est une absence, une rupture radicale de la présence de l'expéditeur et du destinataire. Le graphème « différance » comprend plusieurs aspects dans la théorie de déconstruction derridienne. En étant un « différer », il signifie absence de l'origine et refus du culte de l'identité. Il marque un écart que le « a » exprime mais que l'on n'entend pas. Il est également un déplacement continu, un glissement des signes et un effort de déjouer tout fixisme. Il est enfin un devenir incessant des signifiants en vue de lutter contre les significations figées. La différance rejette tout signifié transcendantal, toute idée d'origine et toute extériorité renvoyant à un référent hors texte. En rompant avec l'opposition signifié/signifiant, l'écriture de la différance se réfère à elle-même, et accentue son fonctionnement comme un antidote contre l'idéalisme, la métaphysique et l'ontologie.

¹⁶² Jacques Derrida, « La Différance », *Marges de la philosophie*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1972, p. 7.

Joël Birman explique que l'avènement de l'écriture caractérise le fondement de la théorie de la déconstruction derridienne. « Identifiée à l'idée de *texte*, [l'écriture] allait en effet s'opposer à la problématique historiquement précédente, dominée par la présence éloquente du *livre* qui avait orienté toute la tradition théorique antérieure, en tant que constitutif de la métaphysique et de la théologie¹⁶³ ». L'écriture est une condamnation de la métaphysique traditionnelle car elle favorise l'être comme présence : présence de l'objet, présence du sens à la conscience, présence à soi dans la parole et présence dans la conscience de soi. Au lieu de réaliser l'immédiate présence à soi et accentuer une vérité donnée, la différance vise une déconstruction, la mise sous-rature des concepts fondamentaux de la métaphysique, c'est-à-dire ceux d'être et de sens, de présence et de clôture. Selon Derrida, le signe en quelque sorte est premier. C'est alors une philosophie du signe originaire, du signe sans signifié qui s'opposerait à une philosophie de la présence.

L'écart ontologique au sein du signe que la différance illustre par sa mise en échec de la présence et par sa sous-rature du fixisme, englobe tout le champ du langage et se définit comme archi-écriture ou archi-trace : « La trace... introduit le mouvement de la différance dans la pure actualité du maintenant¹⁶⁴ ». La trace contient ce qui n'est plus, ce qui est maintenant et ce qui n'est pas encore dans un mouvement différentiel ininterrompu. En éprouvant la différence dans la trace qui est le fond sans limites sur lequel se base l'écriture, l'archi-écriture devient la condition *sine qua non* de tout système linguistique. La trace est l'origine qui n'a jamais été constituée : elle est cette origine qui a disparu une fois manifestée. A l'origine, il y a une non-trace qui n'a jamais été présente. En tant que trace originaire, elle est déjà réduite et déconstruite,

¹⁶³ Joël Birman, « Écriture et psychanalyse : Derrida, lecture de Freud », *Figures de la psychanalyse*, 1/2007, n° 15, p. 205.

¹⁶⁴ Jacques Derrida, *La voix et le phénomène*, Paris : PUF, 1967, p. 7.

car la déconstruction fait partie de son concept. Elle est l'essence qui ouvre l'infini à travers le langage :

C'est ouvrir l'espace d'une prolifération indéterminée et libre d'intentionnalités incessamment jouées, déjouées, enjouées dans le déploiement de leur infinie alternance, signifiante, différante. Ainsi, l'écriture est d'emblée exposée à une aporie qui ne cesse de s'amplifier et de se démultiplier: à la fois et simultanément, l'écriture se réalise là où elle ne cesse de se retirer de sa possibilité. C'est dire que l'écriture sera toujours et déjà sans origine ni fondement, sans destinataire ni destination, sans orientation et que la seule invention d'où elle pourra se transcrire sera toujours de l'autre en elle et irréductible à elle. Or, cet espace de l'autre, nous choisirons ici de le nommer celui de la lecture¹⁶⁵.

L'origine, la présence, la structure et l'être ont été déconstruits. Tout énoncé s'espace, se temporalise et c'est la condition même du langage. Le sens nous échappe car il n'est jamais présent mais est différé dans ce mouvement qu'est la différante, fond d'où procèdent toutes les différences. L'écriture est un espacement continu dont l'essence est d'échapper à toute référence ou structure qui la figerait. Elle est un mouvement qui se manifeste et s'articule en s'effaçant car il ne peut y avoir d'origine ou de signifié stable. La lecture, elle-même, ne fait que concrétiser

¹⁶⁶ Joseph Cohen, « Lire en déconstruction : note sur l'écriture de Jacques Derrida », mise en page le 2 février 2010, consulté le 13 juin 2012, p. 158,

http://www.academia.edu/1475575/Lire_en_deconstruction.Note_sur_lecriture_de_Jacques_Derrida.

cette condition abyssale de l'écriture. Ni le destinataire ni le destinataire ne peuvent déjouer ni le fonctionnement ni l'essence de l'écriture. La métaphysique de la présence (priorité de l'être), le logocentrisme (priorité de la raison) et le phonocentrisme (priorité de la voix et de la parole à l'écriture) ont été effacés du registre derridien pour céder la place à la différance et à l'écriture. L'auteur en tant que source de l'œuvre a cessé d'exister au profit du texte et de l'écriture dont la raison d'être n'est autre que différenciation, espacement et ouverture.

Contrairement à Barthes et à Foucault qui ont essayé de trouver un substitut à la mort de l'auteur, Derrida célèbre la différance comme négation de toute substitution. Pour ce dernier, chaque écriture renferme en elle-même les graines de sa propre destruction. Parler de négation d'une présence ou de la possibilité de substitution c'est contredire le fondement de la déconstruction. L'avènement de chaque signe annonce sa propre disparition car tout est éphémère dans le processus différentiel. Les codes barthiens et l'épistémè foucauldien sont des mécanismes littéraires qui aspirent à une longévité que Derrida récuse car cela le replongera dans la métaphysique de présence qu'il veut combattre. Barthes, Foucault et Derrida soutiennent la littérarité du texte, mais, à l'encontre des deux premiers auteurs, Derrida, fidèle à Nietzsche, continue la tradition du concept du jeu: la conception du monde n'est autre qu'un jeu de mots en perpétuel changement. Chaque texte écrit est mis sous-rature et le jeu qui le constitue prend fin pour ainsi donner naissance à un autre jeu. L'inscription et l'effacement semblent être les mots clés de la pensée derridienne car rien n'existe en dehors du jeu et en dehors du langage.

3.2. Les limites de la disparition auctoriale chez Barthes, Foucault et Derrida

La mort de l'auteur comme instituée par Barthes, Foucault et Derrida reflétait les méandres politiques et culturels de l'époque. Chaque critique a conçu son concept différemment et lui a donné l'élan théorique et pratique qu'il a envisagé plus approprié. Barthes refuse « le sens théologique du texte [par] sa mise en garde contre le fait de croire en l'Auteur¹⁶⁶ », Foucault déclare que l'auteur est « une fonction du discours sans laquelle le texte perdrait tout sens et tout lien avec sa propre culture¹⁶⁷ », alors que Derrida « déclare mort de l'auteur *idéale* en tant que sujet et en tant que conscience organisatrice du texte¹⁶⁸ ». L'auteur est conçu comme une autorité qui dérobe le langage, l'écriture et la lecture de sa liberté d'être et de se manifester. Loin de toute extériorité, il est vide, absent, linguistique et signifiant. L'auteur était une sorte de voleur; il était cette institution mesquine qui voulait faire croire au mérite personnel, au droit d'auteur individuel; alors qu'en fait, il ne faisait que s'emparer des ressources discursives qui ne lui appartenaient pas. La mort de l'auteur ouvre le potentiel langagier et donne la possibilité au lecteur de se mouvoir librement dans l'espace textuel du récit.

La toute première raison qui a motivé la querelle de la mort de l'auteur a été universitaire. Tout en se dressant contre les méthodes de Sainte Beuve et de Lanson, les positions critiques de Barthes et Foucault signalaient que les deux penseurs voulaient se situer sur la même longueur d'onde que la littérature d'avant-garde, notamment avec les œuvres de Becket et de Blanchot, qui avaient postulé la mort de l'auteur. Deuxièmement, cette querelle comportait des enjeux philosophiques. La mort de l'auteur faisait écho à la mort de Dieu et la mort de l'homme chez

¹⁶⁶ Della Casa, *De La mort de Dieu à la mort de l'Auteur : le parcours de la métaphore Dieu-Auteur, op. cit.*, p. 5.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 11.

¹⁶⁸ *Ibid.*

Nietzsche. Une fois le Dieu-Auteur anéanti, le panthéon poststructuraliste est rempli avec deux autres dieux, le langage et le lecteur. Un troisième aspect de la théorie de la mort d'auteur est le contexte politico-idéologique du débat. Le fait que les articles de Barthes et de Foucault sont parus dans le contexte de la révolte antiautoritaire des années 1960, il n'y a pas à douter que l'auteur pouvait être associé au sujet bourgeois, l'incarnation du système capitaliste.

Pour Barthes, le combat était plus que littéraire car il s'insurgeait contre une explication de l'œuvre qui était cherchée constamment « du côté de celui qui l'a produite¹⁶⁹ », c'est-à-dire de l'auteur en tant que producteur du texte. Il s'agissait donc de confisquer les productions de l'auteur et d'exiger « la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots¹⁷⁰ ». La fameuse expression de Barthes « c'est le langage qui parle, ce n'est pas l'auteur » a acquis une expression plus radicale chez Foucault « L'auteur n'est exactement ni le propriétaire ni le responsable de ses textes; il n'en est ni le producteur ni l'inventeur¹⁷¹ ». L'auteur devient une simple trace dont la présence est toujours insaisissable car elle s'efface après être inscrite dans le tissu intertextuel. L'inscripteur de Barthes et la fonction-auteur de Foucault deviennent, chez Derrida, écriture différencielle, c'est-à-dire temporisation et espacement :

Premièrement, différence renvoie au mouvement (actif et passif) qui consiste à différer, par délai, délégation, sursis, renvoi, détour, retard, mise en réserve. [...] Deuxièmement, le mouvement de la différence, en tant qu'il produit les différents, en tant qu'il différencie, est donc la

¹⁶⁹ Barthes, « La Mort de l'auteur », *loc. cit.*, p. 62.

¹⁷⁰ *Ibid.*

¹⁷¹ Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *loc. cit.*, p. 789.

racine commune de toutes les oppositions de concepts qui scandent notre langage...¹⁷²

L'écriture est un processus différentiel au sein duquel les signes ne renvoient à rien d'autre qu'à eux-mêmes. Tout ce qui peut nuire à l'intériorité du texte est récusé : aucune origine, aucune structure transcendantale, aucun référent. Tout ce que la métaphysique de présence a établi depuis Platon est mis en échec et déconstruit par la sous-rature. Derrida a montré un intérêt très particulier à l'opposition voix/écriture car elle a toujours attribué : « au parler les qualités positives d'originalité, de centre et de présence, tandis que l'écriture est reléguée au second plan, à un statut *dérivé*. Depuis Platon, le mot écrit n'est considéré que comme une représentation du mot dit : c'est ce que Derrida nomme la tradition logocentrique de la pensée occidentale¹⁷³ ». L'écriture défie l'autorité auctoriale et son rapport avec le texte. Une fois elle l'inscrit dans un texte, elle la déjoue, la diffère et la défère. La présence auctoriale n'est qu'archi-trace, un chaînon infinitésimal dans la chaîne différentielle de l'écriture.

La mort de l'auteur semble ne pas être la finalité des trois penseurs français. Elle est certes une transition vers une version avant-gardiste de la littérature et une ouverture vers le monde d'une écriture et d'une lecture autonomes qui célèbrent le langage et la textualité. L'auteur comme ancrage de l'autorité et comme référence principale dans le travail interprétatif cède la place au texte, à l'écriture et à la différance. Cependant, on ne peut s'en défaire : il est une réalité qui continue d'habiter le monde livresque ainsi que notre mémoire. Barthes lui-même en est conscient de ce fait lorsqu'il affirme que malgré sa mort, l'auteur reste une figure

¹⁷² Derrida, « La Différance », *Marges de la philosophie, op. cit.*, p. 9.

¹⁷³ Nishant Alphonse Irudayadason, *Penser un monde par-delà les frontières*, Paris : Université Paris-Est Marne-la-vallée, 2008, p. 79.

imaginaire dont le lecteur a besoin. Le rapport de l'auteur avec son écrit est à la fois temporel et spatial : le livre portera toujours le nom de son auteur et le texte enfermera toujours les mots qu'il a inscrits tout au long de ses pages. L'expression de la mort de l'auteur ne doit pas être comprise dans un sens littéral car sa disparition aura comme conséquence « aussi immédiate que destructrice la disparition de l'art. L'auteur dont Barthes signe la disparition, c'est justement cet auteur individué, porteur unique du sens du texte dont il témoigne qu'il est le produit d'une construction historique, un artefact qui ne correspond pas à la réalité de l'écriture ou de la création¹⁷⁴ ». La survie de l'auteur ne peut plus être assimilée à une valeur, à une référence, à un sens déterminé ou à une autorité. L'individualité de l'auteur s'est vue atteinte par cette avancée indomptable des signifiants et elle doit s'y adapter sinon le déclin sera irréversible.

La position de Foucault a reconnu l'impossibilité d'annoncer la mort immédiate et éternelle de l'auteur. Au lieu de la mort, il parle de la fonction-auteur : il n'est plus un être ou une conscience qui imprègne le texte avec ses intentions et sous-entendus, mais une entité linguistique, un aspect verbal de la communication. L'attitude de Foucault a été très prudente car la déclaration de la mort, selon lui, pourrait, premièrement, entraîner des conséquences inattendues car on n'a pas suffisamment pensé la disparition de l'auteur; deuxièmement, lui substituer l'œuvre soit consoliderait le règne de l'auteur, soit donnerait naissance à une autre source d'autorité, l'œuvre; et troisièmement, le substitut nous plongerait dans l'abîme car on n'a pas encore une théorie de l'œuvre. Foucault semble être résolu à continuer la tradition auctoriale tout en la dérobant de son autorité. L'auteur en tant que séries de fonctions « ne renvoie pas purement et simplement à un individu réel, [il] peut donner lieu à plusieurs ego, à plusieurs

¹⁷⁴ Frédéric Entrialgo, « La notion d'auteur comme objet de l'art: De la fonction à la fiction auteur », 2004, consulté en 2008, p. 2, <http://www.articule.net/wp-content/uploads/2008/10/definitionetgenealogie.pdf>.

positions-sujets que des classes différentes d'individus peuvent venir occuper¹⁷⁵ ». Les egos dont Foucault parle sont le sujet réel et historique, le sujet discursif et le sujet métadiscursif qui respectivement veulent dire inscription participative dans le monde, subjectivité énonciative et énonciation d'interprétation.

Pour Derrida, la mort de l'auteur est une nécessité de l'écriture. L'auteur est inscrit dans la clôture du texte et ne peut être nulle part ailleurs. Il n'est pas l'origine du texte mais uniquement une trace qui a visité le texte et l'a quittée pour ne plus y revenir. Derrida ne croyait pas à la notion d'auteur. Il affirmait que son écriture se passait très bien de lui. Ses livres sont comme des animaux domestiques qu'il laisse vivre de leur vie propre. Le livre vit de sa vie propre, que l'auteur soit présent ou non. Surtout, il vit de ses lecteurs, davantage encore que de celui qui l'a écrit. Comme tout élément discursif, l'auteur est inscrit dans le mouvement différentiel qui le rend éphémère, distant, et présence continuellement déférée. Jadis, il y avait un centre, un signifiant-maître, un Dieu producteur d'un monde ordonné où tout prenait un sens à la lumière d'une finalité précise. La théorie de Derrida reflète une errance ontologique et épistémologique déconstruisant l'origine, le centre et la référence. Cependant cette condition d'aporie est le résultant du sujet penseur : il est un être en quête d'une identité qui lui échappe chaque fois qu'il s'en rapproche : « Hegel est *aussi* le penseur de la différence irréductible... dernier philosophe du livre et premier penseur de l'écriture¹⁷⁶ ». Même si Hegel, selon Derrida, est le dernier penseur à avoir validé l'usage de la métaphysique de présence, il est également le premier à en marquer la rupture. Derrida indique ici que la philosophie de Hegel est à la fois le point culminant de la métaphysique occidentale et le commencement de sa déconstruction.

¹⁷⁵ Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *loc. cit.*, p. 804.

¹⁷⁶ Derrida, *De La grammatologie*, *op. cit.*, p. 41.

L'auteur est le critique penseur qui, tout en habitant la sphère métaphysique de la présence, doit l'inscrire dans un système de rapports différentiels. On, cependant, reproche à Derrida son refus de donner un substitut. Il en a été toujours conscient. Pour lui, la différence régit le monde du langage et de la perception et rien ne lui échappe.

Barthes destitue l'auteur de son trône, met le lecteur en valeur et le rend le responsable indirect du devenir du texte. Foucault perpétue le concept de l'auteur mais en tant que fonction et sujet discursif. Cependant, rien n'est stable dans la théorie derridienne : tout est fugace et mouvement. Derrida « décrit la *différance* comme le mouvement par lequel toute langue, à l'instar du texte, est constituée de différences. La structure de l'espace et de la temporisation qu'il nomme « archi-écriture » imprègne en général la signification ¹⁷⁷ ». La *différance* et l'archi-écriture ne peuvent être pensées comme concepts; ils font partie d'une chaîne de différences perpétuées dans le temps et qui échappent à toute possibilité de conceptualisation et de présence.

3.3. Conclusion

A l'ère de la nouvelle critique, du structuralisme et du poststructuralisme, l'auteur a été déchu de ses privilèges et s'est transformé en sujet discursif. Il n'est plus cette indisputable autorité qui régnait sur le monde littéraire et déterminait la valeur esthétique de l'œuvre. Malgré qu'il ait perdu son autorité auctoriale et sa renommée historique et sociale, sa présence est toujours sentie autour de sa production. Certes, il n'est plus ce référent fiable sur qui le lecteur dépend pour mener à bien son travail d'interprétation; il est, néanmoins, celui qui a façonné le monde pour bien des siècles et que son empreinte, même si elle mise en question voire déconstruite, continuera d'être une étincelle scintillante qui illuminera le monde de la littérature.

¹⁷⁷ Irudayadason, *op. cit.*, p. 82.

L'auteur n'est jamais mort; il a toujours existé et il a eu un rapport continu avec ses écrits. Il est évident que son autorité et son omniprésence ont été mises en question, mais aucun ne peut nier son inscription dans le texte. Ruth Amossy explique la double nature de l'auteur en écrivant :

L'image au sens littéral, visuel du terme se double donc d'une image au sens figuré. Elle comporte deux traits distinctifs : (1) elle est construite dans et par le discours, et ne se confond en rien avec la personne réelle de l'individu qui a pris la plume ; il s'agit de la représentation imaginaire d'un écrivain en tant que tel. (2) Elle est essentiellement produite par des sources extérieures et non par l'auteur lui-même : il y a représentation de sa personne, et non présentation de soi. C'est en quoi elle se distingue de l'*ethos* discursif, ou image de soi que le locuteur produit dans son discours¹⁷⁸.

Il y a deux modalités de l'image de l'auteur : son être discursif et sa personne réelle. La première est un être de mots, une figure imaginaire; la deuxième est une image produite aux alentours de ses écrits et qui est construite par une tierce personne. Alors que la première est une représentation imaginaire de l'auteur qui est construite dans et par le discours, la seconde est produite par des sources extérieures et non par l'auteur lui-même. Amossy parle d'image de soi, qui est discursive et qui est produite par le locuteur, et d'une représentation de sa personne que les autres discours produisent. Cette dernière image de l'auteur obéit à des impératifs divers. L'impératif peut être promotionnel, contribuant ainsi au succès d'une œuvre. Il peut être culturel,

¹⁷⁸ Ruth Amossy, « La Double nature de l'image et de l'auteur », *Argumentation et Analyse du Discours*, 3 | 2009, mis en ligne le 15 octobre 2009, consulté le 6 novembre 2013, p. 5, <http://aad.revues.org/662>.

suscitant l'intérêt ou la curiosité en dehors de toute intention de lecture. Il peut également participer à la gestion du patrimoine souvent sur le mode savant. Il peut finalement intervenir directement dans la communication littéraire en permettant aux amateurs des lettres d'approcher les auteurs qu'ils aiment.

A la double image de l'auteur d'Amossy et en se basant sur les explications données par Barthes, Foucault et Derrida, il est fort possible de parler de trois facettes de l'auteur : le sujet discursif, le sujet écrivain et le sujet historique. Barthes, Foucault et Derrida se sont mis d'accord sur l'effacement de l'auteur comme conscience qui détermine l'origine, la destination et la finalité du texte. Il n'est plus sujet réel ayant une histoire et une pensée que son travail reflète. Il est sujet écrivain dans le sens où, une fois il termine son écriture, il annonce sa disparition. La discursivité du troisième sujet semble être la caractéristique la plus dominante. Existant dans et par le discours, il est cette image de l'auteur que le locuteur construit au sein de son texte. Michèle Bokobza Kahan parle de ses trois dimensions dans son effort d'expliquer la relation entre l'auteur et son objet littéraire : « l'image d'auteur en relation avec le texte, en l'occurrence, le discours de type fictionnel avec toutes les conséquences que cela implique, l'image d'auteur en relation avec son moi biographique et social, l'image d'auteur en relation avec d'autres instances sociales, les mondes de l'édition, des prix, des médias¹⁷⁹ ». Est-il possible de parler d'un niveau de l'auteur sans mentionner les deux autres ? Comment en exclure ce qui fait partie de soi ? Comment est-il possible qu'un auteur puisse créer des clivages au sein de son être pour continuer à avoir une fonction dans la littérature ? L'auteur en tant qu'ethos discursif, peut-il être cette entité qui engendre les deux autres pour en former un être unifié qui est à la fois discursif et métadiscursif ?

¹⁷⁹ Michèle Bokobza Kahan, « Introduction », *Argumentation et Analyse du Discours*, 3 | 2009, mis en ligne le 15 octobre 2009, consulté le 5 décembre 2013, p. 2, <http://aad.revues.org/658>.

CONCLUSION

LE RETOUR DE L'AUTEUR

4. Conclusion: le retour de l'auteur

Avant que Barthes ait décrété la mort de l'auteur, avant que Foucault ait proposé la fonction-auteur et avant que Derrida ait institué le mouvement différentiel de l'écriture, la fameuse formule de Proust « un livre est le produit d'un autre *moi* que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices¹⁸⁰ », avait déjà anticipé « le clivage entre sujet vivant et sujet écrivant qui a abouti donc à la répudiation de ce que Flaubert nommait déjà « la guenille », c'est-à-dire la biographie de l'auteur, qui ne précède plus son texte mais en procède, à l'état de pures et simples traces énonciatives¹⁸¹ ». Cette insurrection contre l'intentionnalisme abroge les privilèges passés dont l'auteur jouissait. Frank Wagner ajoute également que ce positionnement anti-expressif s'accompagne d'une passation aussi bien démocratique qu'altruiste de ce privilège à la pluralité des lecteurs. L'interprétation du texte n'incombe plus à son producteur mais au destinataire. Cependant, le lecteur, lui-même, n'est pas tout à fait libre d'assigner un certain sens à un certain texte. La finalité de sa lecture se termine par la fin de sa lecture : le sens qu'il croit décoder disparaît avec sa lecture. D'où la provisionnalité des sens. Ceci rappelle ce que Nietzsche disait cent ans auparavant : « Il n'existe pas d'événement en soi. Ce qui arrive est un groupe de phénomènes choisis et rassemblés par un être interprétant¹⁸² ». Les faits n'existent pas et ne peuvent aspirer à aucune individualité à part;

¹⁸⁰ Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, Paris : Folio, 1987, p.127.

¹⁸¹ Frank Wagner, « Du structuralisme au post-structuralisme », *Études littéraires*, vol. 36, n° 2, 2004, p. 107.

¹⁸² Friedrich Nietzsche, *Fragments posthumes, automne 1885-printemps 1886*, Paris : Gallimard, 1976, p. 38.

ce qui existe et, est également provisionnel, n'est rien d'autre que les interprétations que nous en faisons.

Selon Etienne Balibar (2008), tous les grands textes qui ont traité de l'auteur comprennent deux mouvements. Celui de la destitution du sujet réel de l'œuvre de tout rapport avec sa production abolit « tous les présupposés d'autonomie ou d'harmonie préétablie qui sous-tendent sa fonction téléologique¹⁸³ ». Barthes, Foucault et Derrida ont en même temps déconstruit et reconstruit l'autorité auctoriale : ils l'ont déconstruite comme cause, principe et origine du texte, et ils l'ont reconstruite comme effet, c'est-à-dire en la rendant une subjectivité constituée par et dans le texte. Ainsi, l'auteur devient une énoncée au sein du texte en dehors duquel il n'est que négation. Balibar ajoute une seconde thèse à la disparition du sujet réel : « la subjectivité s'y forme ou s'y nomme comme le voisinage d'une limite, dont le franchissement est toujours déjà requis tout en demeurant d'une certaine façon irréprésentable¹⁸⁴ ». Cet aspect poststructuraliste du sujet annonce que ce dernier ne peut se constituer qu'en se divisant, qu'en se séparant de lui-même par un signifiant dont il en est la trace. La destitution est un phénomène rattaché au structuralisme alors que l'effacement est relié au poststructuralisme. Lui avoir substitué le texte, le lecteur ou l'écriture, revient à souligner sa mise en échec en tant que sujet qui constitue sa subjectivité, l'objectivité du texte et le sens qu'il transmet à travers les mots choisis et les métaphores utilisées.

La disparition de l'auteur que la nouvelle critique et le structuralisme ont entamée s'est accentuée par la venue du poststructuralisme. Expliquant ce dernier, Johannes Angermüller

¹⁸³ Etienne Balibar, « Le structuralisme, une destitution du sujet ? », *Revue de métaphysique et de morale*, n° 45, 2005, p. 10.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 12.

écrit : « « il semble y avoir un certain accord pour dire que le débat sur le poststructuralisme tournerait autour de la crise de la représentation¹⁸⁵ ». Ce mouvement littéraire renforce la critique du sujet parlant, met en cause tout modèle postulant la transparence du monde et critique toute tentative visant la recherche d'un sens profond ou une réalité cachée derrière les signes. Selon le poststructuralisme, il n'existe pas de correspondance parfaite entre l'expérience originaire de l'auteur et sa communication artistique car il ne peut y avoir de rapport parfait entre le signifiant et la chose signifiée. Le poststructuralisme a renoncé aux concepts d'origine, d'essence ou de nature car ils font partie de l'« arsenal conceptuel d'origine métaphysique, dont ils ont partout dénoncé la fausseté, le conventionnalisme, la croyance théiste au transcendant¹⁸⁶ ». L'auteur est déchu de son piédestal, le signifié est entièrement absent, le sens est discursif et l'autoritarisme de toute théorie totalisante appartient au passé.

Le postmodernisme a mis en question l'auteur en le reliant aux métarécits : « En simplifiant à l'extrême, on tient pour « postmoderne » l'incrédulité à l'égard des méta-récits¹⁸⁷ ». Au lieu des méta-récits qui fondent la modernité sous des formes narrativisées de savoir et qui assurent la cohérence idéologique du système référentiel du monde, le postmodernisme donne naissance aux petits récits qui représentent les sujets que l'histoire idéologique a eseuulés. L'universalisme des grands récits a été fondé sur des discours unitaires qui ont représenté des thèmes comme *la dialectique de l'esprit, l'émancipation de l'humanité ou même la lutte des classes. Contrairement à l'hégémonie historiciste des méta-récits et l'affirmation de l'absoluité de ses systèmes de valeurs, la pluralisation des petits récits n'est pas une tentative porteuse*

¹⁸⁵ Johannes Angermüller, « Qu'est-ce que le poststructuralisme français ? », *Maison des sciences de l'homme*, n° 120, 2007, p. 22.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 172.

¹⁸⁷ François Lyotard, *La Condition postmoderne*, Paris : Éditions de Minuit, 1998, p. 46.

d'une nouvelle norme universalisante : chaque petit récit a sa propre perception du réel et chaque récit est provisionnel.

Le petit récit de Lyotard semble être relié au concept de « l'excentrique » de Linda Hutcheon. En étant « l'endroit de l'excentrique¹⁸⁸ », le postmodernisme rompt avec les récits à vocation universaliste, rejette tout concept d'absolutisme et réfute l'idéologie d'une réalité objective comme existence en soi. Le postmodernisme met l'accent sur le caractère construit des représentations dans l'histoire et entérine la conscience discursive et significative du savoir¹⁸⁹. En dépassant les formes modernes du savoir et en insistant sur la dimension discursive de la représentation, Pascal Bouchard explique que le postmodernisme de Hutcheon affirme « la mise en évidence de personnages marginaux, le dévoilement de plusieurs vérités en partie contradictoires, ainsi que le rejet du sujet humaniste cartésien... puisque [les excentriques] permettent de sortir des sentiers battus et de montrer la diversité des expériences vécues¹⁹⁰ ». L'excentrique, qui représente des identités culturelles de genre, de race, de sexualité, d'éthnie, et qui a été traditionnellement soumis au silence, va pouvoir s'exprimer et se faire entendre : son écho, venu des marges de la culture, va avec audace, perturber le centre. Ainsi la culture n'est pas, comme on le croyait, homogène et monolithique, mais complexe, multiple, sans harmonie et sans continuité. Que ce soit le petit récit ou l'excentrique, le discours postmoderne remet en question la légitimité des versions de l'histoire, du réel, du centre, de l'autorité, de la représentation et du sujet. L'excentrique et le petit récit nous rappellent que toute production intellectuelle n'est qu'une construction sociale et que le fait de croire en une pensée universelle, un sujet omniprésent et une réalité permanente n'est que chimère et désillusion.

¹⁸⁸ *Ibid.*

¹⁸⁹ Linda Hutcheon, *The Politics of Postmodernism*, New York: Routledge, 1988, p. 7.

¹⁹⁰ Pascale Bouchard, « Postmodernisme et féminisme », *Figura*, n° 26, 2011, p. 148.

Le postmodernisme semble être similaire au postcolonialisme dans la mesure où les deux courants ont essayé de réévaluer la notion de l'auteur et de la restituer. L'auteur postmoderne est cette image reléguée aux fins fonds de l'oubli au sein du monde occidental alors que celui du postcolonialisme est cette image que l'impérialisme a dépossédée de son propre héritage identitaire. Le postmodernisme revalorise l'excentrique en lui donnant la chance de mettre en question l'absolutisme des valeurs des grands récits. Le postcolonialisme, quant à lui, se préoccupe de l'autocréation et de l'autogouvernement. L'auteur postcolonial a deux missions majeures : déconstruire la prose coloniale à travers ses représentations et formes symboliques comme infrastructure du montage impérial et démasquer la puissance de ses falsifications. Dans une interview avec la revue *Esprit*, Mbembe Achille a résumé la position théorique du postcolonialisme en écrivant : « La pensée postcoloniale s'efforce donc de démonter l'ossature de la bête, de débusquer ses lieux d'habitation privilégiée¹⁹¹ ». Loin de la problématique de la mort de Dieu que Nietzsche a entamée, différent de la formule sartrienne de « l'homme sans Dieu¹⁹² » qui prend la place vidée par la mort de Dieu et distincte du thème foucauldien « Dieu étant mort, l'homme est mort aussi¹⁹³ », l'auteur postcolonial donne la mort à l'auteur impérial pour renouer avec ses origines. En se posant la question de savoir comment vivre sous le régime de la bête, il s'enquiert sur quel type de mort en meurt.

Sujet réel, sujet textuel et sujet imaginaire sont les trois instances qu'on arrive à distinguer lorsqu'on parle de l'auteur : « cette part de l'auteur qui préexiste à l'œuvre, celle qui l'accompagne dans le champ littéraire, et qui se développe à ses côtés, et celle qui se constitue

¹⁹¹ Mbembe Achille, « Qu'est-ce que la pensée postcoloniale ? », *Esprit*, décembre 2006, n°12, p. 119.

¹⁹² Jean-Paul Sartre, *L'Être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique*, Paris : Gallimard, 1943, p. 653.

¹⁹³ Foucault, *Les Mots et les choses, op. cit.*, p. 397.

seulement à travers l'œuvre qui en émerge¹⁹⁴ ». Ces trois instances peuvent se confondre car elles sont inséparables et s'entrelacent étroitement. L'espace de la fiction joue de cet entrelacement dans le cas ou même si l'auteur a un réfèrent extratextuel, il se voit réinventé dans le récit narratif de telle façon que, en se déployant dans l'espace fictionnel, son image reste donc cantonnée au texte. Pour enterrer la hache de guerre entre l'autobiographisme qui requiert une représentation transitive de l'acte créateur et la figure d'auteur construite dans et par le texte, Charline Pluvinet annonce son modèle de l'hétéronymie qui veut restaurer l'autorité de l'auteur réel dans le jeu de l'auteur fictionnel. En prenant en considération le fait que les lecteurs ont toujours une tendance à percevoir l'œuvre comme le reflet de l'existence de l'auteur et en exposant la difficulté à maintenir un écart convaincant entre l'auteur et sa personne biographique, Pluvinet annonce l'horizon hétéronyme qui est un « point de passage où ce rêve d'auteur tente de forcer les frontières de la fiction. Il constitue en cela un horizon attirant mais périlleux : le personnage d'auteur se contente ainsi dans la plupart des cas de prendre le chemin de l'hétéronymie pour devenir à son tour une émanation de son œuvre, une création en aval qui remplace une existence en amont¹⁹⁵ ». L'auteur peut alors devenir personnage de son œuvre et sa seule présence fictionnelle lui garantit son statut d'auteur. C'est cette fictionalité de l'auteur sous une forme métonymique qui est offerte au lecteur. En prenant conscience de la facticité de l'image de l'auteur, la littérature renforce le pouvoir de l'écrivain au détriment de l'auteur. Ainsi l'auteur ne peut certes être dépourvu de l'image de l'écrivain, que celle-ci soit le résultat d'une élaboration, ou l'émanation d'une création inconsciente.

¹⁹⁴ Charline Pluvinet, *Fictions en quête d'auteur*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2012, p. 218.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 231.

Selon Gabrielle Napoli, il y'a une instabilité dans la détermination de la nature, la fonction et l'étendue de la présence auctoriale dans les œuvres fictives : « Cette diversité des approches possibles de la notion et le lien qu'elle entretient avec la question de la lecture —elle aussi extrêmement problématique— contribuent à un certain flou théorique¹⁹⁶ ». Les perspectives les plus récentes qui ont traité du concept de l'auteur se sont mises d'accord sur la discursivité et le caractère linguistique de l'auteur. Cependant, est-il possible de considérer le texte littéraire comme une entité close sur elle-même, expliquée pour elle-même et par elle-même sans recours à des paramètres extérieurs ? En écrivant *The Dialogic Imagination* (1935), Mikhaïl Bakhtine¹⁹⁷ a pris ses distances vis-à-vis de cette conception qu'il considère comme idéaliste, et en s'appuyant sur les travaux de Freud et de Marx, il a posé la question du mode de constitution du langage. Il rejette la thèse de l'unicité de l'énoncé et de l'autonomie de la source d'énonciation, et affirme l'hétéronomie fondamentale de l'activité linguistique. C'est de là que va se développer progressivement sa conception du dialogisme. Il s'efforce de montrer que tout énoncé porte la trace d'autres énoncés antérieurs ou contemporains, sans qu'il soit possible de désigner un seul locuteur comme responsable du sens de cet énoncé. Cette altérité que le dialogisme crée peut être perçue dans les rapports suivants : entre le narrateur et son destinataire, entre un auteur et son personnage, entre la langue littéraire et la langue non littéraire, qui est souvent désignée comme un discours social, et entre un genre littéraire et d'autres genres.

Barthes, Foucault, Derrida, Amossy et Pluvinet ont été conscients de l'impossibilité de se débarrasser de l'auteur car il a toujours habité le monde des lettres et que le lecteur, malgré une

¹⁹⁶ Gabrielle Napoli, « L'auteur contemporain, une figure d'autorité ? », *Acta fabula*, vol. 14, n° 3, mars-avril 2013, page consultée le 4 décembre 2013, <http://www.fabula.org/revue/document7668.php>.

¹⁹⁷ Jean Peytard, *Mikhaïl Bakhtine. Dialogisme et analyse du discours*, Paris : Bertrand-Lacoste, 1995, 128 p.

certaine résistance à reconnaître son autorité, en prendra considération chaque fois qu'il embarque dans un travail interprétatif. Barthes reconnaît la désirabilité de l'image de l'auteur, Foucault confirme la fonction d'auteur, Derrida réitère la fonctionnalité de l'auteur dans le processus de déconstruction, Amossy ouvre la voie à une figure auctoriale créée par une tierce source et Pluvinet établit la nécessité d'une fictionalité auctoriale. L'auteur, son image ou sa fictionalité, est inhérent à la littérature. Son rapport avec son écrit, malgré les divergences au sein du monde littéraire, est spatial et temporel. Spatialement, il est soit à l'extérieur soit à l'intérieur de l'écrit. Temporellement, il est à la fois l'antécédent de l'écrit et sa postériorité. Qu'il soit trace, image, figure ou référent, son nom sera toujours associé au texte. C'est en fait le lecteur qui en déterminera la nature puisque c'est à lui qu'incombe l'interprétation. La perception du texte par le lecteur aura le dernier mot à définir la position auctoriale. Il est donc fort évident que les attitudes critiques des courants littéraires qui se sont attelés à modifier la posture auctoriale n'avaient aucunement l'intention de faire disparaître l'auteur car leur détermination visait l'annulation des aspects idéologiques de l'auteur : « [l'auteur] serait symbole d'ordre, à savoir *a priori*, origine et principe de groupement de son œuvre, comme Dieu le serait du monde¹⁹⁸ ». Substituer l'auteur à une image textuelle ou une figure imaginaire donnera la possibilité au lecteur, au langage, à l'excentrique, au petit récit et à l'intellectuel postcolonial de faire valoir leurs présences discursives. L'ère des auteurs universalistes qui sévissaient comme autorité absolue est révolue. La nouvelle période est celle de la provisionalité, de la différence, de l'incrédulité et du renouveau.

¹⁹⁸ Della Casa, *De la mort de Dieu à la mort de l'Auteur, le parcours de la métaphore Dieu-Auteur*, op. cit., p. 15.

BIBLIOGRAPHIE

Abrams, Meyer Howard. *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*.

Oxford : Oxford University Press, 1953.

Achille, Mbembe. « Qu'est-ce que la pensée postcoloniale ? ». *Esprit*, décembre 2006, n°12.

Althusser, Louis. « Idéologie et appareils idéologiques d'état », *Positions (1964-1975)*. Paris : les

Éditions sociales, 1976, pp. 67-125.

Amossy, Ruth. « La Double nature de l'image et de l'auteur ». *Argumentation et Analyse du*

Discours, 3 | 2009, mis en ligne le 15 octobre 2009, consulté le 6

novembre 2013, pp. 2-13, <http://aad.revues.org/662>.

Angermüller, Johannes. « Qu'est-ce que le poststructuralisme français ? ». *Maison des sciences*

de l'homme, n° 120, 2007.

Aristote. *Poétique*. Paris : Le Livre de Poche, 1990.

Bachelard, Gaston. *La Poétique de l'espace*. Paris : Les Presses universitaires de France, 1957

Balibar, Etienne, « Le Structuralisme, une destitution du sujet ? ». *Revue de métaphysique et de*

morale, n° 45, 2005.

Barthes, Roland. *Le Degré zéro de l'écriture*. Paris : Éditions du Seuil, 1953.

_____ *Sur Racine*. Paris : Éditions du Seuil, 1963.

_____ *Essais critiques*. Paris : Éditions du Seuil, 1964.

_____ *Critique et vérité*. Paris : Éditions du Seuil, 1966.

_____ *S/Z: essai sur Sarrasine d'Honoré de Balzac*. Paris : Éditions du Seuil, 1970.

_____ *Nouveaux essais critiques*. Paris : Éditions du Seuil, 1972.

_____ *Le Plaisir du texte*. Paris : Éditions du Seuil, 1973.

_____ *Sur la littérature*. Grenoble : Presses universitaires de Grenoble, 1980.

- _____ *Le Bruissement de la langue : Essais critiques IV*. Paris : Éditions du Seuil, 1984.
- Baudelaire, Charles. « Le Voyage », *Les Fleurs du mal*. Paris : Livre de poche, 2001.
- Benichou, Paul. *Le Sacre de l'écrivain, 1750-1830*. Poitiers : Librairie ancienne, 1985.
- Birman, Joël. « Écriture et psychanalyse : Derrida, lecture de Freud ». *Figures de la psychanalyse*, 1/2007, n° 15.
- Blanchot, Maurice. *L'Espace littéraire*. Paris : Folio, 1955.
- Bouchard, Pascale. « Postmodernisme et féminisme ». *Figura*, n° 26, 2011.
- Bourdieu, Pierre. *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris : Seuil, 1992.
- _____ « Sur le pouvoir symbolique ». *Anales ESC*, n° 3, mai - juin 1977, pp. 405-411.
- Brown, Andrew. *Roland Barthes: The Figures of Writing*. New York : Oxford University Press, 1992.
- Brunn, Alain. *L'Auteur*. Paris : Flammarion, 2001.
- Burke, Sean. *The Death and Return of the author: Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida*. Edinburgh : Edinburgh University Press, 1998.
- Carpentiers, Nicolas. *La Lecture selon Barthes*. Paris : Harmattan, 1974.
- Chamarat, Gabrielle. et Goulet, Alain. *L'Auteur*. Caen : Presses universitaires de Caen, 1996.
- Coffeen, Daniel. « On Deleuze and Guattari "What is Philosophy" ». *Daniel Coffeen's podcast*, <https://itunes.apple.com/us/podcast/on-deleuze-guattariswhat/id305353009?i=152709184&mt=2>.
- Cohen, Joseph. « Lire en déconstruction : note sur l'écriture de Jacques Derrida ». Mis en page le 02/02/2010, consulté le 13 juin 2012, pp. 157- 173, http://www.academia.edu/1475575/Lire_en_deconstruction.Note_sur_lecriture_de_Jacques_Derrida
- Compagnon, Antoine. *Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun*. Paris : Seuil, 1998.
- _____ « Qu'est-ce qu'un auteur ? ». Paris : Université IV-Sorbonne de Paris, 1970, pp. 1-

54, <http://www.fabula.org/colloques>.

Couturier, Maurice. *La Figure de l'auteur*. Paris : Seuil, 1995.

Della Casa, Martina. *De la Mort de Dieu à la mort de l'Auteur : le parcours de la métaphore Auteur- Dieu*. Bologne : Université de Bologne, 1997.

_____ *De la Mort de l'Auteur à sa résurrection : Les déformations de l'Auteur et ses défigurations dans le texte*. Bologne : Université de Bologne, 2002.

De Man, Paul. *The Resistance to Theory*. Minneapolis : University of Minneapolis Press, 1986

Derrida, Jacques. *De La Grammatologie*. Paris : Minuit, 1967.

_____ *La Dissémination*. Paris : Seuil, 1972.

_____ « La Différance », *Marges de la philosophie*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1972, pp. 1-30.

_____ *Positions*. Paris : Minuit, 1972.

_____ *La Vérité en peinture*. Paris : Minuit, 1978.

_____ *La Voix et le phénomène*. Paris : PUF, 1967.

Dobrovsky, Serge. *Les Chemins actuels de la critique*. Paris : Le Seuil, 1968.

Dufays, Jean-Louis. « Lire au pluriel ». *Pratiques*, n° 95, 1997, pp. 31-52.

Eco, Umberto. *On Literature*. New York : Harcourt, 2002.

_____ *Lector in fabula*. Paris : Grasset, 1985.

Entrialgo, Frédéric. « La notion de l'auteur comme objet d'art ». Consulté en 2008, pp. 1-4,

<http://www.articule.net/wp-content/uploads/2008/10/definitionetgenealogie.pdf>.

Escola, Marc. « L'Auteur comme absence: Barthes et Foucault ». Dernière mise à jour de cette page le 2 avril 2002, http://www.fabula.org/atelier.php?L'auteur_comme_absence.

_____ *La Bruyère II. Rhétorique du discontinu*. Paris : Champion, 2001.

Flaubert, Gustave. *Correspondance*. Paris : Folio classique, 1923.

- Foucault, Michel. *Les Mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*. Paris : Gallimard, 1966.
- _____ « Qu'est-ce qu'un auteur ? ». *Bulletin de la Société Française de Philosophie*, 63, n° 3, 1969, 73-104.
- Freedman, Sanford. and Taylor, Caroline Anne. *Roland Barthes: A Bibliographical Reader's Guide*. London : Taylor & Francis, 1983.
- Gadamer, Hans Georg. *Vérité et méthode*. Paris : Seuil, 1996.
- Gallinari, Melliandro. « La “ Clause auteur ” : l'écrivain, l'*ethos* et le discours littéraire ». *Argumentation et analyse du discours*, mis en ligne le 15 octobre 2009, consulté le 6 août 2013, pp. 1-13, [http:// aad.revues.org/663](http://aad.revues.org/663).
- Gans, Éric. « Vers un principe d'indétermination en critique littéraire ». *Revue romane*, 9, 1974, pp. 189-202.
- Genette, Gérard. *Figure III*. Paris : le Seuil, 1972.
- Gide, André. *Journal des Faux-monnayeurs*. Paris : Gallimard, 1927.
- Gérard, René. *Quatre conférences sur la Nouvelle Critique*. Turin : Società Editrice Internazionale 1968, pp. 61-73.
- Glissant, Édouard. *Poétique de la Relation*, Paris : Gallimard, 1991.
- Goldmann, Lucien. *Le Dieu caché*. Paris : Gallimard, 1956
- Graham, Allen. *Roland Barthes*. London : Routledge, 2003.
- Guilhaumou, Jacques. « L'Histoire des concepts : le contexte historique en débat ». *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, vol. 56, n° 3, 2001.
- Hutcheon, Linda. *The Politics of Postmodernism*. New York : Routledge, 1989.
- Irudayadason, Nishant Alphonse. *Penser un monde par-delà les frontières*. Paris : Université Paris-Est Marne-la-vallée, 2008.

- Irvin, Sherri. « L'Œuvre d'art et l'intention de l'artiste ». *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*. Ed. Jacques Morizot and Roger Pouivet, Paris: Colin, 2007.
- Iser, Wolfgang. *L'Acte de lecture, théorie de l'effet esthétique*. Paris : Mardaga, 1995.
- Jeanneret, Michel. *Le Déf des signes: Rabelais et la crise de l'interprétation à la Renaissance*. Orléans : Éditions Paradigme, 1994.
- Jaus, Hans Robert. *Pour une herméneutique littéraire*. Paris : Gallimard, 1982.
- Joly, Vincent. « Critique et vérité ou comment penser un substrat au mouvement ». mai 2009, consulté en 2011, <http://barthes.wordpress.com/2009/05/02/critique-et-verite-ou-comment-penser-un-substrat-au-mouvement/>.
- Kahan, Michèle Bokobza. « Introduction ». *Argumentation et Analyse du Discours*, consulté le 5 décembre 2013, pp. 1-18, <http://aad.revues.org/658>.
- Lanson, Gustave. « L'Histoire littéraire et la sociologie ». *Revue de métaphysique et de morale*, n° 12, 1904.
- Lavialle, Natalie. et Puech, Jean Benoit. *L'Auteur comme œuvre. L'auteur, ses masques, son personnage, sa légende*. Orléans : Presses universitaires d'Orléans, 2000.
- Lavers, Annette. *Roland Barthes: Structuralism and After*. London : Methuen, 1982.
- Leclerc, Gérard. *Histoire de l'autorité*. Paris: PUF, 1996.
- Losada, Jose. « Modernisme: questions de théorie ». *Thélème*, 2005, vol. 20, pp.407-18
- Louis, Annick. « Monuments Borges ou Qu'est-ce qu'un auteur? ». *Québec français*, n° 159, 2010, pp. 33-36.
- Liotard, François. *La Condition postmoderne*. Paris : Éditions de Minuit, 1998.
- Maingueneau, Dominique. *Initiations aux méthodes de l'analyse du discours*. Paris : Hachette-Université, 1979.
- _____ *Le Discours littéraire: paratopie et scène d'énonciation*. Paris : Armand Colin, 2004.

- Mondémé, Thomas. « L'Acte critique : autour de Rorty et de Barthes », *Tracés*, 13, 2007, mis en ligne le 22 janvier 2009, consulté le 11 octobre 2012.
- Molho, Raphaël. « "Les Cahiers" de Sainte-Beuve, ou le journal secret d'un critique ». *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 17, 1965.
- Moriarty, Michael. *Roland Barthes*. Stanford : Stanford University Press, 1992.
- Nachtergaele, Magali. « Nouvelles figures de l'auteur : l'ère photographique (1970-2010) ». *Revue des sciences humaines*, n° 310, 2013, pp. 29-42.
- Napoli, Gabrielle. « L'Auteur contemporain, une figure d'autorité ? ». *Acta fabula*, vol. 14, n° 3, Mars- Avril 2013, <http://www.fabula.org/revue/document7668.php>, consulté le 4 décembre 2013.
- Nietzsche, Frédéric. *Fragments posthumes, automne 1885-printemps 1886*. Paris : Gallimard, 1976.
- _____ *Ainsi parlait Zarathushtra*. Paris : Société de Mercure de France, 1903.
- Norris, Christopher. *Deconstruction: Theory and Practice*. London : Routledge, 1982.
- Olivesi, Stéphane. « Foucault, l'œuvre, l'auteur ». *Questions de communication*, 2003, pp. 395-410.
- Østenstad, Inger. « Quelle importance a le nom de l'auteur ? » *Argumentation et Analyse du Discours*, mis en ligne le 15 octobre 2009, consulté le 6 août 2013, <http://aad.revues.org/665>.
- Panet, Florian. *L'Empire des signes de Roland Barthes: essai de rencontre*. Grenoble : Université Stendhal, 2010.
- Peytard, Jean. *Mikhaïl Bakhtine. Dialogisme et analyse du discours*. Paris : Bertrand-Lacoste, 1995.
- Picard, Raymond. *Nouvelle critique ou nouvelle imposture ?* Paris : Jean-Jacques Pauvert, 1965.

- Plekhanov, Georges. *Les Questions fondamentales du marxisme. Le matérialisme militant*. Paris : Éditions sociales, 1957.
- Proust, Marcel. *Contre Sainte-Beuve*. Paris : Gallimard, 1954.
- Pluvinet, Charline. *Fictions en quête d'auteur*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2012.
- Rabelais, François. *Gargantua*. Collection Points, texte original et traduction en français moderne, préface de Guy Demerson, 21 février 2012.
- Richaudeau, François. « En Lisant Roland Barthes: écriture, lecture et lisibilité ». *Communication et langages*, n°6, 1970, file:///C:/Users/Amal/Downloads/article_colan_0336-1500_1970_num_6_1_3796%20(1).pdf
- Ricœur, Paul. *Du Texte à l'action. Essais d'herméneutique II*. Paris : Le Seuil, 1986.
- Robert, Yann. « Interprète Ce Que Voudras: Disposition Silénique, Obsession Oculaire Et Plus Hault Sens Dans Le Gargantua De Rabelais ». *French Forum/ Spring*, 2006, vol.31.
- Sainte-Beuve, Charles Auguste. *Les Cahiers de Sainte-Beuve*. Texte établi par Jules Troubat, Paris : Alphonse Lemerre, 1876.
- _____ *Pour la critique*, Paris : Gallimard, 1992.
- Sartre, Jean Paul. *L'Être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique*. Paris : Gallimard, 1943.
- _____ *Qu'est-ce que la littérature ?* Paris : Gallimard, 1949.
- Scheie, Timothy. *Performance Degree Zero: Roland Barthes and Theatre*. Toronto: University of Toronto Press, 2006.
- Schleiermacher, Friedrich. *Herméneutique*. Paris : Cerf, 1987.
- Skinner, Quentin. « Actualité de Hobbes. Les concepts et l'histoire ». *Le Débat*, n° 96, 1997, pp. 182-197.

_____ *Visions of Politics. Volume I: Regarding Method.* Cambridge : Cambridge University Press, 2002.

Sollers, Philipe. « La Plus forte des transgressions, celle du langage », *Tel quel*, n° 47, 1971,
<http://www.philippesollers.net/RB.html>

Sontag, Susan. *Against Interpretation.* New York : Picador, 1964.

Turcot, Marie-Pierre. *Le Récit au fond d'un moi entre modernité et postmodernité.* Thèse de maitrise. Montréal : Université McGill, 2002.

Viala, Alain. *Naissance de l'écrivain : sociologie de la littérature à l'âge classique.* Paris: Minuit, 1985.

Wagner, Frank. « Du Structuralisme au poststructuralisme ». *Études littéraires*, vol. 36, n° 2, 2004, pp. 105-126.

Wellek, Rene. and Warren, Austin. *Theory of Literature.* New York : Harcourt, 1949.

Wiseman, Bittner. *The Ecstasies of Roland Barthes.* London : Routledge, 1989.