

L'auteur est mort. Vive l'auteur !

The author is dead. Long live the author!

Romain Bionda et Jean-Louis Jeannelle



Pour citer cet article

Romain Bionda et Jean-Louis Jeannelle, « L'auteur est mort. Vive l'auteur ! », dans *Fabula-LhT*, n° 22, « La Mort de l'auteur », dir. Jean-Louis Jeannelle et Romain Bionda, Juin 2019, URL : <https://fabula.org/lht/22/introduction.html>, article mis en ligne le 24 Juin 2019, consulté le 02 Mai 2024, DOI : <http://doi.org/10.58282/lht.2320>

Romain Bionda et Jean-Louis Jeannelle, « L'auteur est mort. Vive l'auteur ! »

Résumé - Cet article introduit le numéro de *Fabula-LHT* intitulé *La Mort de l'auteur*, qui s'intéresse aux conséquences de la mort réelle des auteurs et autrices (d'arts plastiques, de cinéma, de littérature et de théâtre) sur la production et la réception de leurs œuvres. À la faveur de l'examen de deux cas récents — *The Death of James Lee Byars* (1994) de James Lee Byars et *Riding with Death* (1988) de Jean-Michel Basquiat tel qu'exposé dernièrement à la Fondation Louis-Vuitton à Paris —, il s'agit d'identifier quelques-uns des enjeux herméneutiques posés par les œuvres ultimes et/ou par l'œuvre tardif, en tant que ces œuvres sont susceptibles de devenir le « lieu d'une remise en question de toute une vie et de toute une œuvre » (selon le mot du conservateur Jean-Louis Prat). De fait, ce phénomène à dire vrai ordinaire conduit parfois à des réinterprétations spectaculaires à partir desquelles les limites de l'interprétation méritent sans doute d'être réinterrogées. En réactualisant la question de la « relation biographique », la mort réelle d'un auteur peut agir sur son œuvre à la manière d'un puissant levier herméneutique, en offrant l'occasion d'appréhender la vie et l'œuvre comme relevant d'une même *poïesis* ou d'une même *praxis*. Lors de la phase de préparation du présent numéro, une nette et inhabituelle proportion des propositions de contribution reçues concernaient des œuvres postérieures aux années 1980. Cela invite sans doute à interroger l'importance, pour certains corpus contemporains, de la perception des auteurs moins comme « instance » ou « fonction » que comme des sujets fragiles, dont la disparition prévisible modifie à la fois l'élaboration et la signification des œuvres.

Mots-clés - Dernière œuvre, Herméneutique, Histoire littéraire, Mort de l'auteur

Romain Bionda et Jean-Louis Jeannelle, « The author is dead. Long live the author! »

L'auteur est mort. Vive l'auteur !

The author is dead. Long live the author!

Romain Bionda et Jean-Louis Jeannelle

Au Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, l'exposition *Deadline* (2009-2010) avait fait son principe des situations où la mort prochaine d'un artiste est particulièrement saillante : maladie incurable, vieillesse, détresse suicidaire... L'exposition montrait les œuvres de douze créateurs aussi différents que Gilles Aillaud, James Lee Byars, Felix Gonzalez-Torres, Hans Hartung, Robert Mapplethorpe, ou Hannah Villiger, sous le prétexte que « [c]hacun d'eux, conscient de la mort imminente, a intégré dans son travail l'urgence de l'œuvre à achever et le dépassement de soi¹ ».



Robert Mapplethorpe, *Self Portrait*, 1988.

Toutes les œuvres de l'exposition ne montrent pas cette « urgence » de l'achèvement, ni ce « dépassement de soi » — du moins pas explicitement. Cela n'empêche pas qu'elles puissent paraître mystérieuses, auréolées d'une puissance vague, porteuses d'un hypothétique dernier sursaut vital, voire depositaires d'un message supposé, fonctionnant à la manière d'un testament muet. Chacun de nous en a conscience : nous recevons différemment les œuvres lorsque nous savons qu'elles ont été réalisées dans le voisinage de la mort, que ce voisinage soit représenté par l'œuvre (sur le mode de la révolte, de l'acceptation, de la

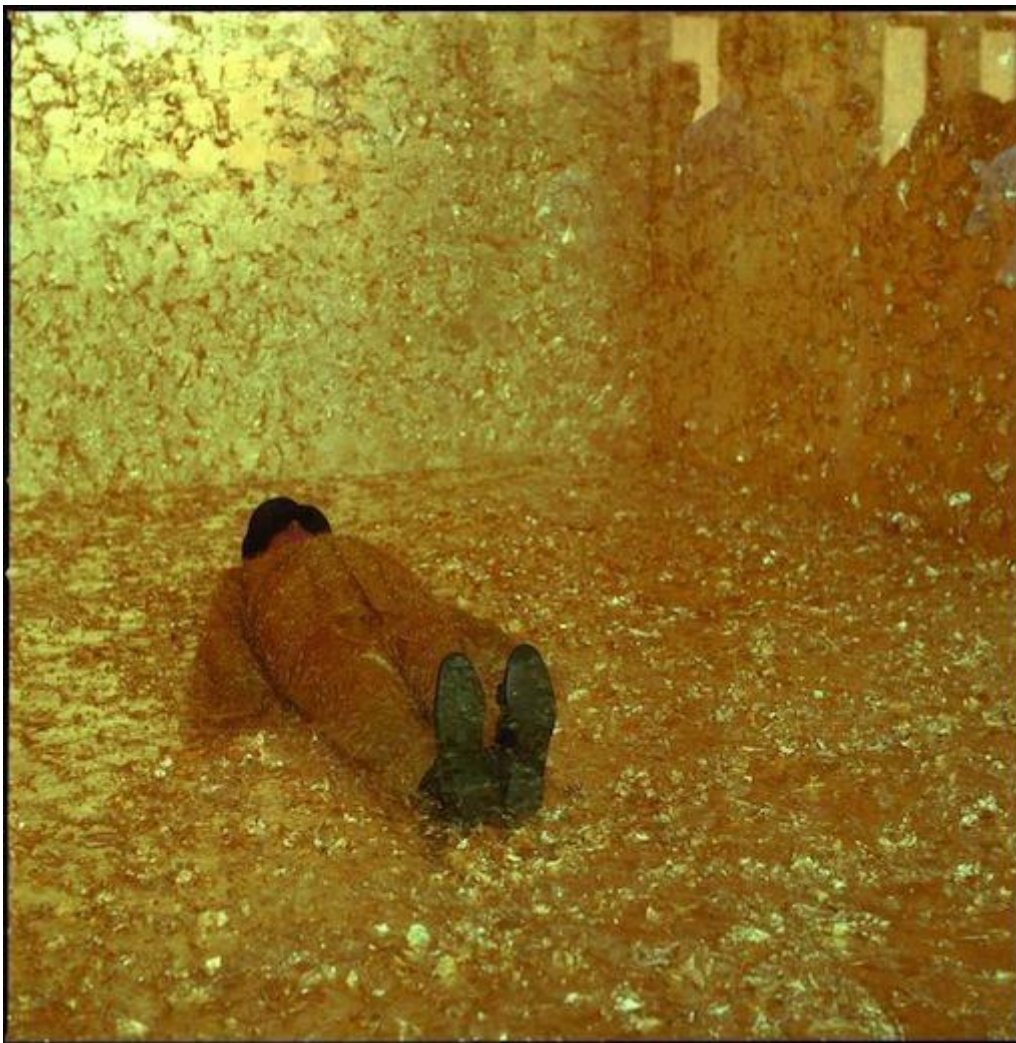
¹ Texte de présentation de l'exposition sur le site Internet du MAM : <http://www.mam.paris.fr/fr/expositions/exposition-deadline>.

démission...), ou qu'il ne le soit pas (en raison d'un accident imprévisible, mais aussi d'un éventuel déni, d'un détachement...).

C'est précisément aux conséquences de la mort des auteurs et des autrices sur la production et la réception de leurs œuvres (d'arts plastiques, de cinéma, de littérature et de théâtre) que s'intéresse ce numéro de *Fabula-LhT*, dont la présente introduction a pour fonction de présenter les enjeux.

Ma mort prochaine

L'artiste s'allonge dans une pièce dorée. Il reste quelques instants. Il en repart.



The Death of James Lee Byars, Brussels, 1994. Collection: Courtesy Marie-Puck Broodthaer.

Si l'on interroge James Lee Byars au sujet de *The Death of James Lee Byars* (1994), performance censée l'« exercer à la mort », celui-ci répond qu'il s'agit d'une « exposition d'art² ». De fait, le performeur a créé une œuvre, présentée dans une

galerie. *The Death of James Lee Byars* ne peut être confondue avec la *vraie* mort de James Lee Byars, ou avec la mort du *vrai* James Lee Byars, même si l'artiste fait œuvre de son corps, et même si l'un des ressorts les plus habituels de l'art de la performance consiste justement à exploiter le jeu existant entre le corps esthétisé par son exposition et le corps vécu de l'artiste — entre le *Körper* et le *Leib*, pour reprendre une distinction souvent faite³. Pour autant, il n'est pas aisé de savoir sur quel plan interpréter, dans une œuvre, la référence explicite à la mort prochaine de son auteur.

Dans le cas des œuvres relevant des genres de la mise en scène de soi et de ses marges comme le journal, l'histoire ou encore le portrait, la mort de l'auteur se conjugue au futur, contrairement aux autres contenus, de l'ordre du passé et du présent. Lorsqu'elle paraît imminente, la mort n'est pas seulement un événement inéluctable, mais s'avère encore, dans une certaine mesure, déjà actuelle. Il s'agit alors de déterminer le mode sur lequel l'auteur fait référence à sa propre mort (annonce, évocation, œuvre à clés...), selon qu'elle est planifiée par suicide ou anticipée dans la maladie ou l'extrême vieillesse.

James Lee Byars a un peu plus de quarante ans lorsqu'il engage une suite de pièces autour de sa propre mort, qui débute avec *The Perfect Epitaph* (1975), se poursuit avec *The Play of Death* (1976 et 1981), *The Perfect Death* (1986), *The Tomb of James Lee Byars* (1986), *The Figure of Death* (1986), *Byars's Death* (1992) et se termine par un enregistrement de sa voix prononçant cette phrase à intervalle régulier : *Perfect is my Death Word* (1995). L'artiste n'a donc pas attendu d'être à l'agonie pour faire référence à sa mort dans son art — et il n'est vraiment pas le seul dans ce cas (pas besoin, d'ailleurs, d'être malade pour le faire). Certes, « [s]a préoccupation se fait encore plus présente un an avant sa mort⁴ ». Mais dans quelle mesure faut-il considérer la dernière performance de James Lee Byars à part ?

Ce cas permet de pointer une distinction qui, en matière de dernière œuvre, n'est pas toujours faite (et n'est pas toujours à faire). À trente ans d'écart, le conservateur

² « Joachim Sartorius : [...] Pourquoi ce titre ? / James Lee Byars : C'était une exposition d'art. Voilà ce que c'était. / J.S. : Une exposition d'art ? / J.L.B. : Oui. C'était (*assez long silence*) la mort de James Lee Byars. / J.S. : L'espace était complètement tapissé de feuille d'or et, sur le sol, il y avait ces diamants... / J.L.B. : Cinq diamants. Ils dessinaient le contour d'un homme, les mains, les pieds et la tête. / J.S. : Est-ce que ces diamants dessinaient le contour de James Lee Byars étendu sur le sol doré ? / J.L.B. : Oui, c'était cela. Mais l'idée que cinq marques ou empreintes font un homme est une idée qui n'est pas indispensable. Les dimensions peuvent être en effet très différentes. Mais je me suis étendu sur le sol le jour du vernissage. Il est resté une pâle empreinte là où je m'étais couché ; et comme j'étais seulement venu pour l'ouverture, je voulais laisser ces diamants-là pour les visiteurs, comme quelque chose de plus qu'ils puissent voir. Peu de gens ont vu le contour. Des diamants sont bien plus simples à voir. / J.S. : Quel sens as-tu donné à ta performance ? / J.L.B. : Je m'exerce à mourir. Socrate a dit que la philosophie consiste à s'exercer à mourir. » (James Lee Byars et Joachim Sartorius, « Entretien de James Lee Byars avec Joachim Sartorius », *Deadline*, Paris, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 2009, p. 77-82, ici p. 77).

³ À ce sujet, voir notamment Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2004 ; *The Transformative Power of Performance : A New Aesthetics*, trad. Saskya Iris Jain, London-New York, Routledge, 2008.

⁴ Odile Burluraux, « Mourir "vivant" », dans *Deadline*, Paris, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 2009, p. 17-26, ici p. 24.

Jean-Louis Prat a par exemple utilisé l'expression pour deux expositions très différentes : d'abord pour *L'Œuvre ultime : de Cézanne à Dubuffet*, qui entendait à la fin des années 1980 interroger chez plusieurs artistes « la dernière œuvre, comme lieu d'une remise en question de toute une vie et d'une œuvre⁵ », ensuite pour *Picasso : l'œuvre ultime. Hommage à Jacqueline*, dont le projet était d'explorer « l'œuvre tardif⁶ », c'est-à-dire les œuvres de la maturité, celles d'un artiste vieilli qui, de 1953 à 1973, continue de créer. La frontière est floue entre ces deux « œuvres ultimes » — entre la *dernière œuvre* et l'*œuvre tardif* —, voire même contingente : la dernière performance de James Lee Byars aurait très bien pu être *Byar's Death* ou même *The Perfect Epitaph*. En incipit d'un article consacré à « l'œuvre ultime » d'André Gide, Martine Sagaert ne remarque-t-elle pas, en citant *La Vieillesse* de Simone de Beauvoir, qu'il en est des écrivains âgés (et des artistes) comme de tout le monde : « certains se taisent, d'autres continuent à écrire » une œuvre qui « s'enrichit jusqu'à la fin⁷ » ?

Reste que s'il n'y a pas toujours d'œuvre tardif, il existe toujours une dernière œuvre : le dernier texte de Raymond Radiguet n'a pas été composé dans sa vieillesse ; celui d'Arthur Rimbaud non plus. Mais si le premier a cessé de créer pour cause de décès (si l'on peut dire), le second a encore vécu quelques années. La variété des situations empêche toute systématisation efficace du statut desdites « dernières œuvres » : les cas se ressemblent autant qu'ils dissemblent. Un phénomène pourtant est susceptible de les concerner (presque) toutes : la possibilité de devenir le « lieu d'une remise en question de toute une vie et d'une œuvre » (Jean-Louis Prat) — et d'aucuns auraient peut-être préféré, à ce titre, que Rimbaud n'ait pas fait suivre *Une saison en Enfer* et son « Adieu » par *Les Illuminations*.

Il est mort (juste) après

Il est de nombreux cas où les dernières œuvres ne font pas explicitement référence à la mort de leur auteur. Ce sont alors les (avant-)avant-dernières œuvres, créées parfois longtemps avant la mort effective, qui peuvent se prêter à des lectures rétrospectives, autorisées non pas par l'auteur, demeuré discret sur la question, mais en quelque sorte par les événements.

⁵ Voir Jean-Louis Prat, *L'Œuvre ultime : de Cézanne à Dubuffet*, Saint-Paul-de-Vence, Fondation Maeght, 1989, 4e de couverture.

⁶ *Id.* (dir.), *Picasso : l'œuvre ultime. Hommage à Jacqueline*, Martigny, Fondation Pierre Gianada, 2016.

⁷ Martine Sagaert, « L'œuvre ultime d'André Gide. "Aucun fléchissement dans cette fougueuse vieillesse" », dans *Gérontologie et société*, vol. 28, n° 144, *Vieillir dans la littérature*, dir. Alain Montandon, 2005, p. 97-114 ; également en ligne : <https://www.cairn.info/revue-gerontologie-et-societe1-2005-3-page-97.htm>, § 1.

À la Fondation Louis-Vuitton à Paris, une récente rétrospective de l'œuvre de Jean-Michel Basquiat, mort en 1988, se clôt par exemple sur *Riding with Death* (1988), qui fait face à l'entrée de la dernière salle.



Jean-Michel Basquiat, *Riding with Death*, 1988.

Sur le cartel de l'œuvre, on lit le commentaire suivant :

Figurant dans sa dernière exposition, à la galerie Vrej Baghoomian, *Riding with Death* est l'un des tableaux les plus marquants de Basquiat. Il ne ressemble à aucun autre. Le tableau est silencieux, hanté par la figure centrale, un personnage aux allures de cyclope monté sur un squelette. La source de cette monture anthropomorphe est un dessin de Léonard de Vinci, *Deux allégories de l'Envie*, mais elle n'est pas unique. On retrouve ici des réminiscences du *Chevalier, la Mort et le Diable* de Dürer ou du *Cavalier polonais* de Rembrandt. À chaque fois, le sujet reste le même : la mort, une donne essentielle du monde de l'art new-yorkais traversé par les ravages du sida et de la drogue dans les années 1980 et dont le spectre s'approche de Basquiat lors de la disparition inattendue d'Andy Warhol en 1987⁸.

Ce cartel suggère que le « spectre de la mort » est ce qui singulariserait ce tableau qui « ne ressemble à aucune autre ».

⁸ Texte du cartel de Jean-Michel Basquiat, *Riding with Death*, 1988, acrylique et crayon sur toile, collection privée, dans l'exposition « Jean-Michel Basquiat », Fondation Louis-Vuitton, Paris, 3 octobre 2018-14 janvier 2019. Commissariat général : Suzanne Pagé ; commissaire invité : Dieter Buchhart ; commissaire associé : Olivier Michelon.

Pourtant, l'historien de l'art Dieter Buchhart, commissaire invité de cette rétrospective parisienne, remarque lors d'une interview disponible sur YouTube que *Riding with Death*, bien qu'on puisse y voir un corps unijambiste et un squelette, ne figure pas de « death rider ». La commissaire indépendante Judith Benhamou-Huet, qui l'interviewe, s'en étonne :

J. B.-H. : But it has been done, painted, during the last month of his life ?

D. B. : The last half year of his life, yes.

J. B.-H. : Does it mean something ?

D. B. : I don't think so. I think it is really very much relating to art history, and relating to the question of racism, the question of deposition of african-american society...

J. B.-H. : There was no premonition ?

D. B. : I don't think so. The last work he did was on a yellow background, a monkey, a monkey in a circle, which was referecing the way people were insulting Basquiat often, as the wild man, the monkey⁹.

La présence de la mort a-t-elle eu ici une incidence sur la création de l'œuvre, ou relève-t-elle uniquement d'un effet de réception, révélateur du fait que certains spectateurs, même en l'absence de lien explicite entre la mort et l'œuvre, ne peuvent s'empêcher d'en traquer les indices ? *Riding with Death* jouit-elle d'une place singulière dans l'œuvre de Basquiat parce qu'elle présente des traits la distinguant des autres, parce que son auteur est mort rapidement après, ou encore en raison de la conjonction de la singularité formelle et de la circonstance singulière (la mort) ?

Ce type de hantises, dont on peut se demander si elles se trouvent dans l'œuvre ou dans la perception de celui qui la reçoit, a motivé l'écriture d'un essai récent intitulé *The Deaths of the Author* (2011), que son autrice Jane Gallop commence ainsi:

Several years ago, I found myself reading a book just a few months after the author had died. The recent death lent a poignancy to my reading, and I thought to myself, « This book is haunted by the death of the author »¹⁰.

Ce phénomène semble ordinaire. Il peut conduire à des effets de réinterprétation spectaculaires : la mort de l'auteur vient soudainement éclairer l'œuvre sous un jour nouveau, à l'image de *The Show Must Go On* du groupe Queen ou d'*Ève* de Charles

⁹ Dieter Buchhart et Judith Benhamou-Huet, « Basquiat : "Riding with Death", 1988. Explained by Dieter Buchhart », en ligne sur Youtube, 30 septembre 2018 : <https://www.youtube.com/watch?v=keBsu-KpX5M>. Nous retranscrivons.

¹⁰ Jane Gallop, *The Deaths of the Author. Reading and Writing in Time*, Durham & London, Duke UP, 2011, p. 1. Le livre en question est *The Transmission of Affect* de la philosophe Teresa Brennan (Ithaca, Cornell UP, 2004). Gallop prône une « affective understanding of the reader's relation to the author » et présente son livre ainsi : « Taken together, our four chapters aim to revitalize the overly familiar death of the author so that we take it as both-theoretical-and-personal — so that we can take a fuller measure of its moving and unsettling effects on readers and writers, on reading and writing. » (*Ibid.*, p. 6 et 18). On pourra se reporter au compte rendu publié dans le numéro couplé d'*Acta fabula* : « Les morts (et les vies) de l'auteur au prisme de la *queer temporality* ».

Péguy. Même des morts accidentelles, telle celle de Stanley Kubrick lors du tournage d'*Eyes Wide Shut*, peuvent imprimer une lecture particulière de l'œuvre.

Mais où poser des limites, s'il en faut, à un tel exercice ? Irait-on, par exemple, jusqu'à rapprocher le rapace du *Prométhée enchaîné* de celui qui aurait lâché une tortue sur la tête d'Eschyle ? les satires de Pierre l'Arétin du fou-rire qui l'aurait achevé ? voire deux faits apparemment sans rapport, comme *Manon Lescaut* et la vivisection intempestive à laquelle l'Abbé Prévost n'aurait pas survécu ? Est-ce le fruit du hasard si l'on peut lire dans *Tout casse* une manière de mise en scène du suicide de Bernard Lamarche-Vadel survenu cinq ans plus tard¹¹ ? Qu'est-ce que les enquêtes menées à ces occasions (car il nous arrive d'enquêter) disent de notre rapport aux artistes et à leurs œuvres ? Dans les œuvres de fiction, faut-il considérer la référence à la mort prochaine de l'auteur (pour autant que la référence puisse être établie) comme un motif, à ranger dans la catégorie des effets de réel particulièrement saisissants — à la coloration tragique, ironique, métaphysique, *etc.* —, ou comme une information brisant *a posteriori* et définitivement le pacte fictionnel, en tant qu'elle ancre dans une œuvre, à la manière d'un document, d'un témoignage ou d'un testament, la vie de celui ou de celle qui aura fini par la perdre ?

Bref, qu'est-ce que cela nous apprend de nos manières de lire — ou plus généralement du fonctionnement (cognitif, social, institutionnel, *etc.*) de l'herméneutique en sciences humaines (communicabilité, validité, *etc.*) ?

À la mort à la vie

Ainsi que le remarque Gabrielle Chamarat dans un récent article sur l'incidence du suicide de Nerval sur la réception de ses œuvres, « [l]es circonstances de la mort [...] ont encouragé la confusion entre la biographie et l'œuvre » :

L'inachèvement d'*Aurélia* jouera un rôle non négligeable pour la postérité, son manque de liaison accreditant l'idée que l'œuvre nervalienne est celle d'un fou. [...] Le risque, que les surréalistes assumeront, serait de réduire l'œuvre nervalienne à *Aurélia* : l'originalité paroxystique de la deuxième partie en faisait un prédécesseur idéal de leur propre entreprise. Cette réduction entraîne évidemment la méconnaissance du reste de l'œuvre, parfois son ignorance et, dans tous les cas, contamine le regard porté sur elle.

Mais les circonstances de la mort du poète ont leur part de responsabilité dans la constitution d'un mythe Nerval, car elles seront exploitées dans le même sens, avant même la publication d'*Aurélia*, le 15 février¹².

¹¹ Voir par exemple Marie Gobin, « Bernard Lamarche-Vadel mettait fin à ses jours le 2 mai », dans *L'Express*, en ligne, 1er novembre 2000 : https://www.lexpress.fr/culture/livre/bernard-lamarche-vadel-mettait-fin-a-ses-jours-le-2-mai_804037.html.

Ce mythe a été constitué par les discours d'escorte (en premier lieu ceux des critiques de toutes sortes) qui, par un effet rétroactif, touchent non seulement *Aurélia* mais encore toute « l'œuvre nervalienne », en vertu du fait que Nerval serait Nerval, suicidaire de bout en bout — c'est-à-dire en l'occurrence de la fin jusqu'au début. Puisqu'on peut voir sa folie manifestée dans *Aurélia*, pourquoi ne pas en deviner les germes dans les œuvres précédentes ? N'est-ce pas là un défi posé à tout bon herméneute ?

Des (vieux) débats autour de la critique dite « bio-analogique » ou plus généralement « biographique », on peut sans doute tirer un enseignement. Lors de la querelle au sujet de la « nouvelle critique » en France, il s'agit d'ailleurs de l'un des rares points d'accord entre Roland Barthes et Raymond Picard : la critique biographique serait la grande (et vieille) ennemie. L'un et l'autre accusent néanmoins l'autre camp de la pratiquer. Voici Picard :

D'une part, les critiques de la nouvelle école réclament vigoureusement le retour au texte et reprochent avec dérision à la critique bio-analogique de jadis d'avoir perdu son temps dans les *alentours* de l'œuvre. D'autre part, les mêmes critiques, devant l'œuvre de Valéry, parlent de noyade dans le bassin d'un jardin public ; devant l'œuvre de Stendhal, songent à une psychanalyse de l'épinard ; devant la *Phèdre* de Racine, évoquent les révoltes de Bretagne et l'échec de la Paix de l'Église. Est-ce aveuglement ou mauvaise foi ?¹³

Sans entrer dans le détail des précautions méthodologiques autorisant ou interdisant une *analogie* (ni re-parcourir l'histoire de cette querelle, en partie terminée par Barthes avec *Critique et Vérité*), il suffit de remarquer qu'il existe mille et une manières de convoquer les « alentours » d'une œuvre dans son commentaire, notamment lorsqu'il s'agit d'en mobiliser l'auteur : ces manières peuvent chacune se situer sur des plans très différents et avoir des horizons divers — la critique universitaire n'est de loin pas la seule forme de critique. Elles ne sont dès lors pas toutes assimilables.

Dans « Que font aux textes les contextes (et vice versa) ? » (2016), Jérôme Meizoz compte huit « modes de contextualisation » possibles des textes, parmi lesquels se

¹² Gabrielle Chamarat, « Suicide de Nerval. Naissance d'un mythe », dans Jean-Louis Cabanès et Vincent Laisney (dir.), *L'Année 1855. La littérature à l'âge de l'Exposition universelle*, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 167-176, ici p. 174 et 169-170.

¹³ Raymond Picard, *Nouvelle Critique ou nouvelle Imposture*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1965, p. 112.

trouvent les « contextualisations par l'attribution, ou biographiques »¹⁴. Ces contextualisations par l'attribution sont pour le moins extrêmement diverses :

Elles apportent le texte à un auteur comme fonction, statut, rôle ou psyché. Citons les théories implicites ou explicites de la relation biographique, de Sainte-Beuve à Pierre Assouline. Les approches sociologiques des « trajectoires » individuelles et collectives qu'elles soient fondées sur la prosopographie de groupes d'écrivains (sociologie professionnelle : Viala, 1985 ; Sapiro, 1999) ou sur la socialisation primaire des créateurs, les dispositions acquises dès la prime éducation, langage, valeurs capitaux culturels, etc. (Lahire, 2010). Enfin, les théories empruntant aux postulats de la psychologie comme la psychocritique (Mauron, 1975) et la « psychanalyse existentielle » (Sartre, 1973)¹⁵.

Bien que lancinante, la question de la « relation biographique » a en effet été profondément renégociée à plusieurs reprises dans l'histoire de la critique française (entre autres) — et elle l'est différemment selon les disciplines (l'histoire de l'art, la littérature) et les genres (factuels vs fictionnels). Sous une forme ou une autre, elle pointe très souvent dans les discours critiques.

Remarquant à la suite de Gayatri Chakravorty Spivak que « la mort de l'auteur » est « devenue un slogan¹⁶ », Jane Gallop souligne d'ailleurs avec Séan Burke¹⁷ que Roland Barthes lui-même avait annoncé dans *Sade, Fourier, Loyola* (1971) le « retour amical de l'auteur » : « Le plaisir du Texte inclut aussi un retour amical de l'auteur¹⁸. » Gallop ajoute :

I find myself fascinated and puzzled by the fact that, whereas in « The Death of the Author » [de Barthes] the author is the sort of abstraction that never lives and thus actually cannot die, the author who returns is a mortal body and thus poignantly subject to death¹⁹.

¹⁴ Ces huit modes sont autant d'« ensembles qui se recoupent en partie ». Les voici : « les contextualisations par le temps, ou historiques » (1) ; « par l'espace, ou géographiques » (2) ; « par l'attribution, ou biographiques » (3) ; « par la réception, ou les publics » (4) ; « par les formats matériels, ou supports » (5) ; « par les institutions, ou les champs de pratique » (6) ; « par la langue, ou discursives » (7) ; « par configuration des dispositions, ou effets de "modelage de l'affectivité" (Elias) » (8). Jérôme Meizoz précise qu'il s'agit là d'une liste ouverte. Voir Jérôme Meizoz, « Que font aux textes les contextes (et vice versa) ? », dans *Intensités*, n° 1, « Contexte », en ligne sur *Mouvement-Transitions*, 2016 : http://www.mouvement-transitions.fr/index.php?option=com_content&view=article&id=1091&Itemid=852.

¹⁵ *Idem* (non paginé). Les références données sont les suivantes : Alain Viala, *Naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'âge classique*, Paris, Minuit, 1985 ; Gisèle Sapiro, *La Guerre des écrivains, 1940-1953*, Paris, Fayard, 1999 ; Bernard Lahire, *Kafka. Éléments pour une théorie de la création littéraire*, Paris, La Découverte, 2010. Les références exactes à Charles Mauron et à Jean-Paul Sartre manquent, mais dans les deux cas l'idée est développée dans plusieurs ouvrages, dès les années 1940 au moins, avec *Mallarmé l'Obscur* (1938) pour l'un, *L'Être et le Néant* (1943) pour l'autre.

¹⁶ Gayatri Chakravorty Spivak, « Reading the *Satanic Verses* » (1989), *Outside the Teaching Machine*, New York, Routledge, 1993, p. 217-219, cité par J. Gallop, *The Deaths of the Author*, *op. cit.*, p. 2 ; nous traduisons.

¹⁷ Séan Burke, *The Death and Return of the Author. Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida* (1992), 2^{de} éd., Edinburgh, EUP, 1998.

¹⁸ Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Seuil, 1971, p. 12.

¹⁹ Jane Gallop, *The Deaths of the Author*, *op. cit.*, p. 40-41.

C'est un fait : si la critique a bien pu — en certains endroits — congédier l'Auteur, il n'est pas certain qu'elle n'ait jamais pu se passer de sa figure.

Il ne s'agit donc pas, ici, de prendre position vis-à-vis de ces interprétations « biographiques », mais de prendre acte du fait que la mort de l'auteur est un puissant levier herméneutique, même dans les cas où le lien entre la mort et l'œuvre n'est pas explicite. Peut-être est-ce parce que la mort marque un coup d'arrêt à une œuvre dans son ensemble : là où la vie, mouvante, échappe, la mort est un événement plus net. Il devient possible, alors que l'œuvre (au masculin) est enfin entièrement produit (même si l'on n'est jamais à l'abri d'inédits), d'en dégager le *sens* : une direction, et une signification. La mort d'un auteur offre ainsi une occasion rare — unique même, mais pas toujours, comme le montre l'article nécrologique que Jules Janin avait consacré à Nerval dans *Le Journal des débats* à la suite de sa première crise de folie en août 1841 — d'appréhender la vie et l'œuvre comme relevant d'une même *poïesis*, c'est-à-dire d'une même finalité, la vie finissant parfois par rejoindre l'œuvre, par s'inscrire dans son sillon, ou d'une même *praxis*, telle œuvre inachevée trouvant, comme la vie, sa fin en elle-même. Ainsi Marguerite Yourcenar peut-elle dire que « la mort de Mishima est une de ses œuvres — et la plus soigneusement préparée de ses œuvres²⁰ ».

The Show Must Go On

L'idée de ce numéro nous est venue à la lecture de deux articles que Matthias de Jonghe avait soumis en avril 2017 pour publication en *varia* dans *Fabula-LhT* : le premier consacré à *Coma* de Pierre Guyotat (2006), publié dans notre n° 19, le second à *Suicide* d'Édouard Levé (2008), dont on trouve la version remaniée dans ce numéro sur *La Mort de l'auteur*. Son analyse rendait parfaitement manifeste ce qui nous sépare de la génération de Barthes ou de Foucault, invoqués pourtant comme de véritables mânes.

Quelles pouvaient être les causes de cette séparation ? Suite à la crise survenue avec l'apparition du sida au début des années 1980, ou plutôt depuis son identification, puisque le virus s'est propagé bien avant, ainsi que le rappelle Élisabeth Lebovici interrogée dans ce numéro par Hanna Magauer, la mort de l'auteur ne saurait plus être une simple métaphore : l'auteur dont il est question n'est plus une « instance » ou une « fonction », mais un sujet fragile, dont la disparition prévisible contamine en quelque sorte l'œuvre, dont elle modifie à la fois l'élaboration et la signification.

²⁰ Marguerite Yourcenar, « Six jours avant l'Académie française », dans *Apostrophes*, 16 janvier 1981 (consultable sur le [site de l'INA](#)). Voir également, *Mishima ou La Vision du vide*, Paris, Gallimard, 1980.

D'autres corpus antérieurs demandent bien sûr également une lecture qui fasse une place centrale au sujet, en particulier les œuvres en lien avec la déportation et l'extermination dans les camps nazis durant la Seconde Guerre mondiale. Reste qu'aussi fondamentale qu'ait pu être la Shoah dans l'émergence d'une littérature concentrationnaire ou « lazarienne » (Jean Cayrol), celle-ci a été suivie dans la théorie littéraire d'une puissante contestation de toute valeur accordée à l'auteur en tant que personne biographique. De plus, la production et la parution des œuvres liées aux camps est loin d'avoir coïncidé avec leur effet dans le discours critique et plus largement la conscience sociale, puisque ce n'est qu'à partir des années 1970 que des textes comme *L'Espèce humaine* ou *Si c'est un homme* ont été pleinement reconnus et intégrés au sein d'un canon testimonial destiné à occuper une place centrale au sein des écrits de soi — il a même fallu plus de temps encore, en France du moins, en ce qui concerne la trilogie de Charlotte Delbo, *Auschwitz et après*. La question est, on le voit, fort délicate : certes, le sida, qui a marqué une génération entière, n'a à lui seul pas radicalement changé le rapport des écrivains ou des artistes à la mort ; néanmoins, et sans que nous en mesurons exactement les causes, la littérature du sida a *d'emblée* été perçue comme un violent retour du corps et de l'existence dans toute sa fragilité.

Notre appel, lancé en septembre 2018, entendait concerner toutes les époques, mais nous n'avons reçu en réponse que des propositions centrées sur des œuvres des xx^e et xxi^e siècles, et plus particulièrement sur des œuvres postérieures aux années 1980. Nous ne nous y attendions pas forcément : la mort interfère avec toute œuvre produite, si l'on admet que nous mourons tous et que nous en sommes tous conscients, voire que certains d'entre nous créent précisément parce qu'ils en sont conscients. De telles interactions entre la biographie et l'œuvre sont, de ce fait, très anciennes et quantité d'exemples canoniques viennent immédiatement à l'esprit de chacun. Ainsi de la tradition des « Tombeaux » poétiques ou des lettres de consolation d'inspiration rhétorique (dont Céline se gausse, non sans tristesse, dans un célèbre passage du *Voyage au bout de la nuit*), de Molière décédant (presque) sur scène, alors qu'il joue *Le Malade imaginaire*²¹, du mythe du poète maudit se suicidant, tel Chatterton, dans sa prime jeunesse. Sur un autre plan, plus général, la mort hante d'ailleurs toute écriture, et la liste fort longue, récemment établie par Frédéric Weinmann, des voix d'outre-tombe qui se sont élevées, sur scène ou dans les textes, depuis l'Antiquité afin de clamer « Je suis mort ! », en témoigne aisément²².

²¹ Georges Forestier montre qu'il s'agit d'une légende biographique dans *Molière*, Paris, Gallimard, coll. « Biographies NRF », 2018.

²² Frédéric Weinmann, « *Je suis mort* » : *essai sur la narration autothanatographique*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2018. On pourra se reporter au compte rendu publié dans le numéro couplé d'*Acta fabula* : « Même pas mort ».

De ce fait, le sida, par la violence de l'épidémie, par les enjeux sanitaires, politiques et scientifiques soulevés, par la stigmatisation des minorités les plus concernées, mais aussi et surtout par la manière dont ces dernières se sont réapproprié ces enjeux, nous est bien apparu comme une rupture historique propre à nous rendre (à nouveau) plus sensibles à une question par définition universelle. Précisons pour finir ce sur point qu'il ne s'agit nullement pour nous de faire de cette hypothèse chronologique un dogme — il se trouve, d'ailleurs, qu'un seul article du numéro concerne le sida : il est consacré aux *Idoles* de Christophe Honoré (2018), spectacle offrant une histoire littéraire alternative à notre histoire officielle ou officieuse, en rendant hommage à cette génération d'aînés, tous venus de la « grande épreuve » que fut le sida pour quantité d'écrivains et d'artistes dans les années 1980.

Workshop et Contributions

Ont contribué à ce numéro des chercheurs d'Allemagne, de Belgique, du Canada, des États-Unis, de France et de Suisse : David Bélanger (U. McGill), Romain Bionda (U. Lausanne), Morgane Cadieu (Yale U.), Raphaël Jaudon (U. Lyon ii), Matthias de Jonghe (École supérieure des arts Saint-Luc Bruxelles), Hélienne Lestringant (U. Hildesheim et Nanterre), Isabelle Malmon (U. La Réunion), Nicole Pietri (U. Paris 8), Sophie Rabau (U. Paris iii), Gaspard Turin (U. Lausanne) et Anne Wattel (U. Lille). Ils sont historiens de l'art, du cinéma, de la littérature et du théâtre. Pour *La Mort de l'auteur*, ils ont notamment étudié les cas d'Emmanuèle Bernheim, de Christian Boltanski, de cinéastes militants (Tamer al-Awam, Christian Poveda, ...), de Paul Gauguin, de Louis Hémon, de Christophe Honoré, de Bernard Lamarche-Vadel, d'Édouard Levé, de Christoph Schlingensiefel ou encore d'Elsa Triolet.

Se joignent à leurs articles deux entretiens : le premier avec Élisabeth Lebovici, à propos de *Ce que le sida m'a fait. Art et activisme à la fin du xx^e siècle*²³, réalisé par Hanna Magauer (U. der Künste Berlin, où elle écrit une thèse sur Philippe Thomas) ; le second avec Myriam Watthee-Delmotte (U. catholique de Louvain), à propos de *Dépasser la mort. L'agir de la littérature*²⁴, par Romain Bionda (U. Lausanne). Une traduction et une présentation par Nicolas Aude (U. Nanterre) d'un article inédit en français de Boris Tomachevski intitulé « Littérature et biographie » (1923) vient clore ce sommaire.

²³ Élisabeth Lebovici, *Ce que le sida m'a fait. Art et activisme à la fin du xxe siècle*, Zurich, JRP Ringier, coll. « Lectures Maison Rouge », 2017.

²⁴ Myriam Watthee-Delmotte, *Dépasser la mort. L'agir de la littérature*, Paris, Actes sud, 2019.

Notre étude des différentes modalités d'articulation entre la mort et les œuvres concernées se répartit selon trois étapes, qui croisent les suggestions de Sophie Rabau dans sa « Poétique de la poèmathanatologie » (où sont distinguées les notions de prépoèmathanatotème, désignant le fait de mourir avant que son œuvre ne soit achevée, de sympoèmathanatotème ou mort simultanée à l'achèvement de l'œuvre, et de postpoèmathanatotème, qualifiant le fait de mourir après l'achèvement de son œuvre), soit : 1. quand l'auteur est encore vivant (et bien vivant) ; 2. quand il se meurt (qu'il s'agisse d'une maladie ou d'une condamnation à mort...) ; 3. quand il vient de mourir. Un quatrième axe regroupe les phénomènes de hantise, où le fantôme de l'auteur, mort depuis bien longtemps, semble continuer d'habiter son œuvre ou celle de quelqu'un d'autre — hantise pouvant ouvrir sur des relectures d'ampleur variable, concernant une œuvre ou plusieurs, du même auteur ou de tout un groupe. Nous y avons placé les articles en fonction de ce qui nous semblait être la focale la plus prégnante — et à vrai dire, des rocares auraient été possibles, tant la position des lecteurs ou des spectateurs, qui interviennent par après, est susceptible de brouiller cette partition.

Est lié à ce numéro un dossier d'*Acta fabula* réunissant des comptes rendus signés par :

- Étienne Bergeron (U. du Québec à Montréal) sur *AIDS in French Culture : Social Ills, Literary Cures* (2001) et *The Nearness of Others : Searching for Tact and Contact in the Age of HIV* (2014) de David Caron ;
- Romain Bionda (U. Lausanne) sur *The Deaths of the Author. Reading and Writing in Time* (2011) de Jane Gallop ;
- Laure Depretto (U. Orléans) sur le collectif *Dernières lettres* (2008) dirigé par Sylvie Crinquand ;
- Jean-Louis Jeannelle (U. Rouen) sur « *Je suis mort.* » *Essai sur la narration autothanatographique* (2018) de Frédéric Weinmann (sur lequel était déjà paru le compte rendu d'Andra Bardu : « Être mort & le savoir : le récit de "ma" mort sans médiation²⁵ ») ;
- enfin Gibson Ncube (Stellenbosch U.) sur *Facing It* (1998) de Ross Chambers.

Pour la première fois, la préparation de ce numéro a également été l'occasion d'un atelier, organisé le 4 février 2019 à l'Université de Rouen (CEREdI), lors duquel nous avons proposé à chacun·e des contributeurs et contributrices du numéro de prendre en charge la discussion de la version préparatoire d'un autre article au

²⁵ Andra Bardu, « Être mort & le savoir : le récit de "ma" mort sans médiation », dans *Acta fabula*, vol. 20, n° 6, en ligne, 2019 : <https://www.fabula.org/revue/document12206.php>.

sommaire. Notre désir était d'échapper au format traditionnel de la journée d'étude où tous les participant·e·s peaufinent une version définitive de leur article, sans se laisser la possibilité de trouver dans la rencontre l'occasion de remettre en question leurs hypothèses ou de prolonger leurs intuitions — et surtout où les questions des un·e·s et des autres, courtoises et/ou intéressées, ne donnent que trop rarement lieu à des discussions de fond. Cet atelier impliquait de fournir aux autres participant·e·s une version de travail, c'est-à-dire d'accepter de s'exposer à la lecture certes amicale mais précise des autres, et plus encore à leurs questions ou à leurs objections. Les articles (et la version provisoire de la présente introduction) y ont indéniablement gagné — en témoignent les nombreuses notes remerciant ci et là les autres participant·e·s pour leurs idées. Si les conversations n'ont pas été enregistrées, nous avons souhaité publier en annexe quelques-unes des « notes » qui les ont embrayées : Anne Wattel s'interrogeant sur « *l'ars moriendo* » à partir de la proposition de Gaspard Turin, Sophie Rabau sur les ressemblances et les dissemblances entre *The Life of C.B.* et le mythe de Faust à partir de la proposition de Nicole Pietri, etc.

Cette expérience a été une découverte et, à dire vrai, un réel plaisir : nous y avons trouvé l'occasion d'une part d'échanger de manière beaucoup plus intense que d'ordinaire, d'autre part d'élaborer en commun une problématique qui n'était plus un simple point commun, mais un projet collectif. C'est pourquoi nous remercions chaleureusement tou·te·s les contributeurs et contributrices du numéro, qui en sont les véritables auteurs et autrices — et pour l'heure bien vivant·e·s.

BIBLIOGRAPHIE

Deadline. Martin Kippenberger, Absalon, Hans Hartung, James Lee Byars, Felix Gonzalez-Torres, Joan Mitchell, Robert Mapplethorpe, Chen Zhen, Gilles Aillaud, Willem de Kooning, Hannah Villiger, Jörg Immendorff, Paris, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 2009.

Barthes Roland, *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Seuil, 1971.

Buchhart Dieter et Benhamou-Huet Judith, « Basquiat : "Riding with Death", 1988. Explained by Dieter Buchhart », en ligne sur Youtube, 30 septembre 2018 : <https://www.youtube.com/watch?v=keBsu-KpX5M>.

Burke Séan, *The Death and Return of the Author. Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida* (1992), 2^{nde} éd., Edinburgh, EUP, 1998.

Burluraux Odile, « Mourir "vivant" », dans *Deadline*, op. cit., p. 17-26.

Byars James Lee et Sartorius Joachim, « Entretien de James Lee Byars avec Joachim Sartorius », dans *Deadline*, op. cit., p. 77-82.

Chamarat Gabrielle, « Suicide de Nerval. Naissance d'un mythe », dans Jean-Louis Cabanès et Vincent Laisney (dir.), *L'Année 1855. La littérature à l'âge de l'Exposition universelle*, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 167-176.

Fischer-Lichte Erika, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2004 ; *The Transformative Power of Performance : A New Aesthetics*, trad. Saskya Iris Jain, London-New York, Routledge, 2008.

Forestier Georges, *Molière*, Paris, Gallimard, coll. « Biographies NRF », 2018.

Gallop Jane, *The Deaths of the Author. Reading and Writing in Time*, Durham & London, Duke UP, 2011.

Gobin Marie, « Bernard Lamarche-Vadel mettait fin à ses jours le 2 mai », dans *L'Express*, en ligne, 1^{er} novembre 2000 : https://www.lexpress.fr/culture/livre/bernard-lamarche-vadel-mettait-fin-a-ses-jours-le-2-mai_804037.html.

de Jonghe Matthias, « Survivre à sa mort. Entre littérature personnelle et antihumanisme : légitimation de soi dans *Coma*, de Pierre Guyotat », dans *Fabula-LhT*, n° 19, « Varia », en ligne, 2017 : www.fabula.org/lht/19/dejonghe.html.

Lebovici Elisabeth, *Ce que le sida m'a fait. Art et activisme à la fin du xx^e siècle*, Zurich, JRP Ringier, coll. « Lectures Maison Rouge », 2017.

Meizoz Jérôme, « Que font aux textes les contextes (et vice versa) ? », dans *Intensités*, « Contexte », n° 1, en ligne sur Mouvement-Transitions, 2016 : http://www.mouvement-transitions.fr/index.php?option=com_content&view=article&id=1091&Itemid=852.

Picard Raymond, *Nouvelle Critique ou nouvelle Imposture*, Paris, J.-J. Pauvert, 1965.

Prat Jean-Louis, *L'Œuvre ultime : de Cézanne à Dubuffet*, Saint-Paul-de-Vence, Fondation Maeght, 1989, 4^e de couverture.

— (dir.), *Picasso : l'œuvre ultime. Hommage à Jacqueline*, Martigny, Fondation Pierre Gianada, 2016.

Sagaert Martine, « L'œuvre ultime d'André Gide. "Aucun fléchissement dans cette fougueuse vieillesse" », dans *Gérontologie et société*, vol. 28, n° 144, *Viellir dans la littérature*, dir. Alain Montandon, 2005, p. 97-114 ; également en ligne : <https://www.cairn.info/revue-gerontologie-et-societe1-2005-3-page-97.htm>, § 1.

Spivak Gayatri Chakravorty, « Reading the Satanic Verses » (1989), *Outside the Teaching Machine*, New York, Routledge, 1993.

Watthee-Delmotte Myriam, *Dépasser la mort. L'agir de la littérature*, Paris, Actes sud, 2019.

Weinmann Frédéric, « *Je suis mort* » : *essai sur la narration autothanatographique*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2018.

Yourcenar Marguerite, « Six jours avant l'Académie française », dans *Apostrophes*, 16 janvier 1981 ; consultable sur le site de l'INA : <https://www.ina.fr/video/CPB81054167/six-jours-avant-l-academie-francaise-video.html>.

—, *Mishima ou La Vision du vide*, Paris, Gallimard, 1980.

PLAN

- [Ma mort prochaine](#)
- [Il est mort \(juste\) après](#)
- [À la mort à la vie](#)
- [The Show Must Go On](#)
- [Workshop et Contributions](#)

AUTEURS

Romain Bionda

[Voir ses autres contributions](#)

FNS/Université de Lausanne

Courriel : romain.bionda@fabula.org

Jean-Louis Jeannelle

[Voir ses autres contributions](#)

Université de Rouen

Courriel : jeannelle@fabula.org