

# La préface, le livre, l'auteur: de Foucault a Borges

Philippe Sabot  
Université Lille 3/França

Poser la question des rapports entre la philosophie et la littérature, cela revient à admettre qu'il ne va pas de soi qu'il y ait une communication possible et même nécessaire, essentielle, entre ces deux formes d'activité – lesquelles paraissent ne devoir entretenir que des relations conflictuelles, fondées sur la concurrence et sur un partage du travail intellectuel clairement établi, voire clairement institutionnalisé. La pensée n'est pas littéraire par principe, mais seulement par accident et de manière tout extérieure, pour des raisons qui lui échappent et que, même, elle paraît prête à récuser. En première analyse, il semble bien en effet que les œuvres de littérature et les œuvres de philosophie obéissent au fond à des logiques et à des préoccupations tout à fait spécifiques – et, pour tout dire, exclusives les unes des autres. Le philosophe, comme l'écrit Borgès, est pour nous en effet «l'homme versé dans l'histoire de la philosophie, dans la chronologie des débats ou dans les bifurcations des différentes écoles» (Préface à *Elena Bellemort* de Macedonio Fernandez, José Corti, 1990, p. 7) et cet attachement à l'histoire de la philosophie correspond à la tâche, sans cesse recommencée et en droit jamais achevée, de reconstruire réflexivement le monde en pensée à l'aide du raisonnement et de l'argumentation, et en prenant appui sur le conflit des interprétations (c'est-à-dire des systèmes argumentatifs) des philosophies antérieures. De son côté, l'écrivain, poète ou romancier, est celui qui dispose «des règles de la métrique», ou de personnages fictifs à faire «vivre ensemble, se réveiller, déjeuner et prendre le thé» (*Ibidem*), pour donner à voir et à sentir la présence sensible des choses et des êtres, leur dimension «esthétique» qu'il cherche alors à restituer dans la forme d'une quasi présence ou d'une présence simulée et vraisemblable. Avec la littérature et la philosophie, on aurait donc bien affaire à deux pratiques non seulement distinctes (du point de vue des moyens dont elles disposent et qu'elles mettent en œuvre) mais exclusives l'une de l'autre (du point de vue de leurs exigences et de leurs finalités respectives), dans la mesure où il paraît définitivement proscrit de pratiquer ensemble la logique et l'esthétique, l'analyse et la description, la rigueur des enchaînements conceptuels, tendus vers la conquête de la vérité (sur le Moi, sur le Monde et sur Dieu, les trois «objets» identifiés de la métaphysique), et la puissance de suggestion des évocations poétiques ou des fictions romanesques, soumises au critère du plaisir esthétique ou même du vraisemblable. Ainsi présentées dans leur opposition constitutive, à partir d'une certaine distribution des facultés

(imagination-sensibilité, d'un côté ; raison, de l'autre), la littérature et la philosophie apparaissent donc comme des activités certes complémentaires, mais aussi essentiellement distinctes.

Pourtant, si l'on quitte un instant ce terrain essentialisant des grands principes et que l'on se tourne du côté empirique des productions philosophiques ou littéraires, un tel partage perd de sa clarté et de sa prétendue évidence. Il existe en effet bien des œuvres, qu'elles viennent de la littérature ou de la philosophie, qui relèvent simultanément, par un biais ou par un autre, de l'autre genre. Ainsi en va-t-il, du côté de la philosophie, de textes manifestement hybrides, mixtes, comme le *De Natura Rerum* de Lucrèce qui traite de philosophie naturelle sous forme de poème ou, dans un tout autre genre, le *Zarathoustra* de Nietzsche dont les accents prophétiques et l'allure mythologique, proprement fabuleuse, cadrent mal avec les exigences de rigueur argumentative traditionnellement attachées à l'exposition philosophique de la vérité. Du côté des productions identifiées *a priori* comme littéraires, on pourrait citer de la même manière *La Montagne magique* de Thomas Mann, ou les *Fictions* de Borgès, textes qui ne cessent de parler de philosophie et en sont imprégnés de part en part, de manière souvent explicite, au point que la spéculation paraît en constituer le sujet principal. Au regard du caractère équivoque, incertain, de telles productions, qui peuplent l'histoire de la philosophie comme l'histoire de la littérature, c'est bien alors le principe même d'une classification des œuvres selon des genres déterminés, «philosophique» ou «littéraire», qui paraît artificiel et au fond intenable. La possibilité de concilier l'activité spéculative et l'activité littéraire réside déjà dans l'existence d'œuvres qui, contournant la rigidité d'une telle classification, se nourrissent au contraire de ce qu'il y a d'appel au rêve et à l'imagination dans toute spéculation métaphysique et de ce qu'il y a de profondément spéculatif dans la construction de mondes possibles et d'univers fictionnels.

C'est en tout cas dans l'espace de cette rencontre, ou encore à ce point de convergence du littéraire et du philosophique que je voudrais situer mon propos aujourd'hui en me basant sur de possibles échos ménagés entre la pratique d'écriture d'un philosophe (Michel Foucault), elle-même nourrie de la fréquentation d'une certaine littérature contemporaine, et l'activité spéculative d'un écrivain (Jose Luis Borges), déployée à partir d'un rapport proprement réflexif à la chose littéraire, à ses moyens comme à ses conditions de possibilité. Il s'agit alors de montrer comment le premier utilise de manière parodique les conventions d'écriture du genre préfaciel en vue d'élucider le rapport problématique de l'«auteur» à l'objet-livre; et comment le second accomplit, dans l'une de ses célèbres «fictions», cette déconstruction simultanée de l'auteur et du livre en proposant une réflexion ironique et critique qui porte sur la nature de l'œuvre littéraire, voire de la Littérature elle-même.

## 1. La fonction des préfaces

Pour comprendre quel usage paradoxal que Foucault est amené à faire de l'acte préfaciel dans certains de ses ouvrages, il importe de rappeler d'abord ce qu'est une préface et à quelle fonction elle obéit traditionnellement dans l'économie de l'œuvre (littéraire mais aussi philosophique). L'une des fonctions traditionnelles de la préface consiste à régler, sous la forme d'un avant-propos, parfois d'un avertissement, le rapport du livre (ce que l'on va lire) à son lecteur (celui qui va le lire) en éclairant ce dernier

sur les intentions de l'auteur, donc sur le sens de ce qu'il a (vraiment) voulu dire. Dans l'étude qu'il a consacrée à ce type de « paratexte », Gérard Genette a bien montré les multiples variations typiques auxquelles ce schéma général pouvait donner lieu. Il insiste néanmoins sur le caractère essentiellement fonctionnel du paratexte préfaciel dont l'enjeu principal, ainsi qu'il le rappelle dans la conclusion de son ouvrage, n'est pas « de "faire joli" autour du texte, mais bien de lui assurer un sort conforme au dessein de l'auteur. [...] La justesse du point de vue auctorial est le *credo* implicite et l'idéologie spontanée du paratexte » (Genette, *Seuils*, Paris, Le Seuil, 1987, p. 411). Cette détermination générale des enjeux de la préface n'exclut pourtant pas que le dessein de l'auteur y soit de rendre compte, de manière métadiscursive et pourquoi pas ? critique, des implications de sa propre position d'auteur, tenu d'assumer cette position, de s'expliquer sur ses intentions et de procéder à leur justification réflexive. C'est en ce sens que nous proposons de lire pour commencer certaines préfaces de Michel Foucault où la dimension pragmatique du discours paraît l'emporter sur sa fonction sémantique ; où donc le préfacier s'interroge sur le statut de son propre discours préfaciel en mettant en lumière le rapport problématique de l'« auteur » à l'objet-livre.

Pour préciser notre propos, il convient toutefois de souligner que l'on trouve différents types de préface chez Foucault, et que de nombreux livres s'ouvrent effectivement sur des paratextes de facture tout à fait traditionnelle dont l'objet est seulement, ou principalement, de déterminer le champ de problèmes et le type de démarche présentés dans le livre qui suit, en les rapportant éventuellement à ceux des ouvrages précédents. Cette double fonction d'instauration et de récapitulation se trouve clairement remplie par la préface des *Mots et les choses*. D'emblée, Foucault y convoque, au titre d'une genèse fictive de son livre (« Ce livre a son lieu de naissance... »), une fiction encyclopédique de Borgès qui éclaire de manière singulière le statut de la démarche archéologique.<sup>1</sup> En effet, la parodie d'ordre que met en scène l'« encyclopédie chinoise » inventée par Borgès vaut en quelque sorte comme la *preuve par l'absurde* de l'impérieuse nécessité de l'ordre, qui seul permet de faire « "tenir ensemble" (à côté et en face les uns des autres) les mots et les choses » (*Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 9). Ce que donne donc à penser Borgès, au moment même où il l'élide, c'est cette fonction distributive de l'ordre, à la fois indispensable pour que tiennent ensemble les mots et les choses, mais dont l'évidence supposée nous prive le plus souvent d'en interroger les modes de constitution et les possibles transformations. Cet « ordre » qui fait tant défaut aux « chinoiseries » de Borgès, désigne bien le principe de toute connaissance possible, soit de l'articulation dans l'élément du langage des rapports entre les choses. L'archéologie du savoir se présente donc comme cette « histoire de l'ordre des choses » (*Ibid.*, p. 15) qui s'enlève sur fond d'un non-ordre toujours possible. A l'autre bout de la préface des *Mots et les choses*, Foucault met en perspective le travail archéologique qu'il a accompli depuis *l'Histoire de la folie*. Il propose à cette occasion la reconstitution à grands traits d'une trajectoire, celle qui justement a pu mener l'archéologie « de l'expérience-limite de l'Autre aux formes constitutives du savoir médical, et de celles-ci à l'ordre des choses et à la pensée du Même » (*Ibidem*), soit de l'analyse historique des conditions de production d'une figure de l'anormalité (celle du « fou ») à celle des conditions de production d'une certaine normalité (celle du savoir ordonné). D'une archéologie à l'autre sont ainsi envisagées les différentes manières dont une culture peut se rapporter à elle-même, selon qu'elle s'envisage, *négativement*, depuis la limite d'une expérience irréductible (celle de la folie), ou, *positivement*, depuis l'ordre constitutif des objets donnés à

---

1. Sur la préface des *Mots et les choses*, nous renvoyons à notre analyse dans *Lire Les Mots et les choses de Michel Foucault* (Paris, PUF, 2006, p. 9-33).

son savoir. Cette alternative correspond effectivement à un déplacement méthodologique dont *Les Mots et les choses* entend déployer les conséquences: il ne s'agit plus, dans cet ouvrage, d'analyser la constitution d'un savoir positif en tant que celui-ci se heurte à l'irréductibilité d'une expérience (l'expérience de la folie qui n'est expérience-limite que parce qu'elle se situe archéologiquement à la limite de tout savoir possible); il s'agit de décrire le système anonyme de contraintes, identique à lui-même dans un certain moment historique (*l'épistémè*), qui fonde et conditionne le déploiement de savoirs positifs (concernant la vie, le travail, le langage).

Il doit être possible d'analyser dans les mêmes conditions la préface de la première édition de *l'Histoire de la folie*: «Je n'ai pas voulu faire l'histoire de ce langage» - il s'agit du langage de la psychiatrie qui vaut comme un « monologue de la raison sur la folie » - « plutôt l'archéologie de ce silence » (Plon, 1961; cité in *Dits et écrits*, Gallimard, 1994, vol. 1, p.160) auquel le savoir psychiatrique a justement réduit l'expérience de la folie); ou encore celle de *Naissance de la clinique*: «Il est question dans ce livre de l'espace, du langage et de la mort; il est question du regard» (PUF, 1963, p.V). Chacune à leur manière, lyrique ou positive, ces préfaces remplissent donc une fonction d'éclaircissement des enjeux et des domaines de l'enquête archéologique.

## 2. Comment j'ai écrit certains de mes livres

Il est toutefois d'autres paratextes foucauldien, où l'acte préfaciel, se jouant de ses propres codes, se trouve fictionnalisé et devient justement le lieu d'une interrogation réflexive sur cette «idéologie spontanée du paratexte» (Genette, *op. cit.*, p.411) en quoi consistent l'institution de l'auteur et la conformité de l'œuvre à ses supposées intentions. Reportons-nous en effet à un célèbre passage situé à la fin de l'introduction de *L'Archéologie du savoir*. Après avoir rappelé le cadre général de son investigation (fourni par l'émergence d'une nouvelle méthode d'analyse historique), Foucault évoque les problèmes soulevés par ses précédents ouvrages (*Histoire de la folie*, *Naissance de la clinique* et *Les Mots et les choses*) avant de souligner, ce qui paraît plus étonnant, la dimension aventureuse de son propre discours à venir, un «discours que je sens si précaire, si incertain encore» (Foucault 1969 : 27). Suit alors, séparé du reste de l'introduction et de ses éclaircissements théoriques par un astérisque, ce que l'on pourrait appeler un supplément préfaciel à l'introduction – en référence à la nomenclature élaborée par Jean-Marie-Schaeffer (à propos de *La Phénoménologie de l'esprit*), et selon laquelle «la préface vient toujours (logiquement) avant le discours philosophique au sens où elle lui est extérieure. Dans l'introduction, c'est le philosophe qui parle ; dans la préface, c'est l'auteur du livre» (Schaeffer, «Note sur la préface philosophique», in *Poétique*, n. 69/1987, p. 36) - ou encore, si l'on veut, le philosophe qui se rêve en écrivain...

Dans le passage en question de *L'Archéologie du savoir*, Foucault développe une position originale et complexe. Il revendique la possibilité, voire la nécessité, pour celui qui écrit, de ne jamais céder à la facilité d'une identité unique, fixée une fois pour toutes, et à laquelle on pourrait reconduire l'ensemble de ses discours comme à leur origine constituante. Le thème de la discontinuité historique, déployé d'abord contre la perspective d'une «fonction fondatrice du sujet» (*L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969, p. 21-2), se trouve donc repris à un autre niveau, dans un dialogue fictif où l'auteur (Foucault,

«je») dédouble sa propre parole comme pour répondre par avance à l'objection d'une dissémination des régimes d'écriture et de la multiplication corrélative des positions de la subjectivité écrivante, incapable d'assurer la synthèse de ce qu'elle écrit:

– Vous n'êtes pas sûr de ce que vous dites? Vous allez de nouveau changer, vous déplacer par rapport aux questions qu'on vous pose, dire que les objections ne pointent pas réellement vers le lieu où vous vous prononcez? Vous vous préparez à dire encore une fois que vous n'avez jamais été ce qu'on vous reproche d'être? Vous aménagez déjà l'issue qui vous permettra, dans votre prochain livre, de ressurgir ailleurs et de narguer comme vous le faites maintenant: non, non, je ne suis pas là où vous me guettez, mais ici, d'où je vous regarde en riant.

–Eh quoi, vous imaginez-vous que je prendrais à écrire tant de peine et tant de plaisir, croyez-vous que je m'y serais obstiné, tête baissée, si je ne préparais – d'une main un peu fébrile – le labyrinthe où m'aventurer, déplacer mon propos, lui ouvrir des souterrains, l'enfoncer loin de lui-même, lui trouver des surplombs qui résument et déforment son parcours, où me perdre et apparaître finalement à des yeux que je n'aurai jamais plus à rencontrer. Plus d'un, comme moi sans doute, écrivent pour n'avoir plus de visage. Ne me demandez pas qui je suis et ne me dites pas de rester le même: c'est une morale d'état-civil; elle régit nos papiers. Qu'elle nous laisse libres quand il s'agit d'écrire (*Ibid.*, p. 28).

Dans ce passage étonnant, Foucault décale les enjeux thématiques de l'*introduction* (relatifs à une explicitation de la démarche archéologique en tant que telle) vers une mise en scène *préfacielle* où il interroge la fonction qu'il assigne à sa propre écriture, voire au travail de l'écriture dans sa démarche philosophique. A l'injonction qui lui est faite fictivement de rester le même et d'assumer sa position d'auteur, capable donc de répondre du contenu de ses livres et de se soumettre raisonnablement aux objections qu'ils ne manquent pas de susciter, il oppose la posture mobile et inquiète («d'une main un peu fébrile») d'un moi écrivant soucieux de ne pas trop s'identifier lui-même à un « auteur » et privilégiant plutôt un rapport labyrinthique à sa propre pensée, ainsi libérée de la contrainte d'autojustification que produit nécessairement l'identification à l'«auteur». En un sens, tout se passe comme si, dans le léger décalage qui vient s'immiscer entre le propos de l'introduction et son supplément préfaciel, le «je» avait déserté l'«auteur», préférant l'aventure de l'écriture à l'assignation de cette écriture à un système d'intentions clos sur leur propre signification.

Mais ici apparaît alors un paradoxe lié précisément à cette entreprise de déconstruction de l'auteur. Ce paradoxe se concentre dans la formule, précédemment citée: «Plus d'un, comme moi sans doute, écrivent pour n'avoir plus de visage». Cette formule explicite en un sens le thème de l'élosion du soi dans ce qu'il a de plus singulier – le visage, c'est-à-dire l'*eidōs* du sujet –, en tant que cette disparition est liée au mouvement même de l'écriture, soit à la désappropriation qu'elle implique dans ses déplacements successifs, dans son «jeu» propre. L'identité de l'auteur («qui je suis») ne résiste donc pas à cette érosion de l'écriture qui, loin de ramener à un centre unique de perspectives, produit plutôt le décentrement continu du moi suivant la dynamique centrifuge de l'éloignement et de la perte. Ce thème générique de la disparition du sujet écrivant procède sans doute chez Foucault d'une certaine analyse de l'expérience littéraire qui, *via* Blanchot, renvoie aussi bien à Mallarmé et à l'impersonnalité concertée du Livre qu'à Beckett et au «Qu'importe qui parle, quelqu'un a dit qu'importe qui parle», cité dans la conférence sur «Qu'est-ce qu'un auteur ?» et repris comme un *topos* de la critique littéraire: «L'œuvre comporte toujours

rs pour ainsi dire la mort de l'auteur lui-même. On n'écrit que pour en même temps disparaître» («Qu'est-ce qu'un auteur?» [19069], in *Dits et écrits*, vol. 1, p. 660).

Il reste que cette procédure d'éliision du sujet ne manque pas d'être paradoxale dans la mesure où elle est mise en œuvre dans et par l'écriture elle-même, et surtout dans et par une écriture en première personne - et dans la forme d'un acte préfaciel : c'est moi, Foucault, qui écris pour ne plus être identifié à ce nom propre auquel s'accroche pourtant la singularité revendiquée de ma pensée et de mon écriture. Autrement dit, le thème de l'éliision de soi dans l'écriture se complique singulièrement dès lors que cet auto-effacement doit s'effectuer sous la condition d'un certain dédoublement de soi dans cette écriture elle-même. Il y a un «Je» qui écrit et qui écrit pour effacer dans le processus même de son écriture sa propre présence de «Je», – pour suspendre donc la logique centripète de réappropriation de soi dans l'écriture qu'implique l'opération de la préface identifiant l'œuvre à l'auteur, et l'auteur à l'œuvre. Écrire «pour n'avoir plus de visage», ce serait alors la formule étrange d'un style préfaciel valant comme une contradiction performative. Cette contradiction consiste, en l'occurrence, à pratiquer ensemble, « en même temps », un discours en première personne et un discours d'où l'auteur est absenté, où l'évidence de son « autorité » (sur ses propres pensées labyrinthiques) est d'emblée suspendue et mise en question.

Il est possible de penser que cette manière qu'a Foucault de prendre congé de soi à la première personne, ne définit pas seulement son style préfaciel; elle traverse tout son travail archéologique, et en un sens lui confère sa tension philosophique propre. En effet, du point de vue pragmatique de son énonciation, l'archéologie s'écrit à partir de préoccupations subjectives, comme en témoigne l'insistance du «je» dans les paratextes. Et en même temps, du point de vue de ses énoncés, elle tend à mettre entre parenthèses le sujet, sous toutes ses formes, pour faire apparaître, dans leur simple fonctionnement, les règles anonymes du savoir et des discours. Ceci est particulièrement frappant dans *L'Archéologie du savoir*, dont l'objet central est de soustraire l'analyse des discours à l'instance d'un sujet originaire ou transcendantal, mais qui ménage en même temps sur son propre seuil la possibilité d'énoncer en première personne les conditions scripturales de la disparition de ce sujet lui-même.

### 3. Ceci n'est pas une préface

Cette réflexivité paradoxale d'un sujet en voie de disparition apparaît encore dans la «Préface» qui accompagne la seconde édition de *l'Histoire de la folie* en 1972. Il s'agit cette fois d'une préface ultérieure qui vient se substituer à la préface originale, pleine (trop pleine ?) des intentions de l'auteur-Foucault: «Je n'ai pas voulu ...; [j'ai voulu] plutôt» (*Dits et écrits*, Gallimard, 1994, vol. 1, p. 160). De manière symptomatique, cette nouvelle préface récuse toute fonction d'inauguration discursive mais se présente d'emblée dans sa dimension fictionnelle, à la fois réflexive et critique. Genette analyse très bien ce type de préface:

[...] la préface fictionnelle, fiction de préface, ne fait qu'exacerber en l'exploitant la tendance profonde de la préface à une self-consciousness à la fois gênée et joueuse : jouant de sa gêne. J'écris une préface – je me vois écrire une préface – je me représente me voyant écrire une

préface – je me vois me représenter... Cette réflexion infinie, cette autoreprésentation en miroir, cette mise en scène, cette comédie de l'activité préfacielle, qui est une des vérités de la préface, la préface fictionnelle la pousse à son ultime accomplissement en passant, à sa façon, de l'autre côté du miroir (Genette, *op. cit.*, p.295).

Dans la seconde édition de *l'Histoire de la folie*, l'exacerbation de la réflexivité préfacielle conduit paradoxalement à problématiser les effets d'attribution du texte (qui suit) à l'auteur, effets que la préface tend naturellement et ordinairement à renforcer:

Je voudrais que le livre ne se dédouble pas dans ce premier simulacre de lui-même qu'est une préface, et qui prétend donner sa loi à tous ceux qui pourront à l'avenir être formés à partir de lui (*Histoire de la folie à l'âge classique*, rééd. Gallimard, 1972, p. 8).

Ce paratexte retient donc l'attention dans la mesure où il s'agit d'écrire (en première personne) une «préface» pour dénoncer, dans l'acte même d'écrire une préface («je voudrais...»), cette tendance à rapporter l'existence propre des livres à la «monarchie» de leur auteur – ce sujet absolu qui prétend assurer la permanence de leur signification dans le temps et donc posséder la loi générale de leur développement. L'auteur est en quelque sorte dessaisi de son autorité dans un type de texte (paratexte) où d'ordinaire il s'en trouve investi. Par le biais de ce simulacre des conventions préfacielles et de sa propre posture de sujet écrivain (destinateur de la préface et auteur du livre), Foucault nous invite donc – nous lecteurs, destinataires de cette anti-préface –, à réfléchir sur les modalités de production de son propre discours, en tant que celui-ci ne requiert aucune fondation subjective, mais déploie plutôt les conditions de l'auto-élision, de l'«enlabyrinthement» (comme il est dit dans *Raymond Roussel*) de son auteur.

Reprenons à présent quelques éléments de ce texte où s'explicitent de manière concrète les aspects les plus frappants de la «préface fictionnelle». Qu'est-ce en effet qu'un livre – qu'est-ce que ce livre, intitulé ou réintitulé *Histoire de la folie à l'âge classique* (le titre original était *Folie et déraison. Histoire de la folie à l'âge classique*), pour lequel son «auteur» s'engage, même à reculons, à écrire une nouvelle préface ? D'emblée, Foucault explicite les raisons de son malaise et de son inquiétude, qui tiennent à la nature même de l'objet-livre et aux conditions particulières de sa production:

Un livre se produit, événement minuscule, petit objet maniable. Il est dès lors pris dans un jeu incessant de répétitions ; ses doubles, autour de lui et bien loin de lui, se mettent à fourmiller ; chaque lecture lui donne, pour un instant, un corps impalpable et unique. Des fragments de lui-même circulent qu'on fait valoir pour lui, qui passent pour le contenir tout entier et en lesquels il lui arrive finalement de trouver refuge ; les commentaires le dédoublent, autres discours où il doit enfin paraître lui-même, avouer ce qu'il a refusé de dire, se délivrer de ce que, bruyamment, il feignait d'être. La réédition, en un autre temps, en un autre lieu est encore un de ces doubles : ni tout à fait leurre ni tout à fait identité (*Ibid.*, p. 7).

Dans ce passage, Foucault insiste donc sur le fait que l'existence d'un livre ne renvoie pas d'abord à l'identité subjective de celui qui l'a écrit, mais bien à la dimension impersonnelle et objective d'un

«événement», ou plutôt d'une série d'événements, à la fois discursifs et non discursifs (lectures, commentaires, rééditions – en formats divers), dans lesquels il est pris et qui déterminent sa propre transformation en un «papillotement de simulacres» proliférant à l'écart de tout principe unificateur et de toute logique du Même. On n'écrit donc des livres, selon Foucault, que pour qu'ils deviennent les simulacres d'eux-mêmes (copies sans modèle, livres sans préface), et pour que, à la faveur de ces dédoublements successifs, liés à ce que Foucault appelait dans l'article sur Blanchot l'«érosion indéfinie du dehors» («La pensée du dehors» [1966], *Fata Morgana*, 1986, p.23) (c'est-à-dire la force irruptive et transformatrice de l'événement), leur identité se trouble et qu'au final, la nécessité de les référer à leur auteur devienne négligeable. Qu'importe alors qui a écrit *l'Histoire de la folie*, du moment que l'écriture de ce livre produit des effets qui valent par eux-mêmes en dehors de toute référence à une supposée signification essentielle et authentique qu'ils auraient recouverte et qu'il faudrait à nouveau – et enfin – découvrir ou dévoiler.

Or, la figure de l'auteur apparaît justement comme un recours possible contre cette prolifération des doubles qui, à l'intérieur du champ événementiel produit par le livre et ses simulacres, tend au contraire à l'évacuer. La fonction traditionnelle de la préface consiste même à recueillir cette figure de l'identité originaire et à l'imposer comme critère de sélection des bons et des mauvais simulacres. A nouveau, l'écriture de Foucault se dédouble pour laisser la parole à cet Auteur qui prétend unifier les significations et régir le sens du livre tel qu'il s'est produit et, pourrait-on dire, reproduit sans lui:

«Je suis l'auteur : regardez mon visage ou mon profil; voici à quoi devront ressembler toutes ces figures redoublées qui vont circuler sous mon nom ; celles qui s'en éloignent ne vaudront rien ; et c'est à leur degré de ressemblance que vous pourrez juger de la valeur des autres. Je suis le nom, la loi, l'âme, le secret, la balance de tous ces doubles». Ainsi s'écrit la Préface, acte premier par lequel commence à s'établir la monarchie de l'auteur, déclaration de tyrannie [...]. Je suis le monarque des choses que j'ai dites et je garde sur elles une éminente souveraineté : celle de mon intention et du sens que j'ai voulu leur donner (*Histoire de la folie*, Préface à la seconde édition, p.9-10).

Foucault reprend manifestement à Deleuze cette analyse de la réduction platonicienne des simulacres au nom et au profit de l'unité et de l'identité à soi d'un principe idéal, d'un visage (*eidos*) singulier et universel à la fois qui ramène toutes les différences réelles produites par l'existence objective du livre à un fondement subjectif unique, à une loi d'expression univoque<sup>2</sup>. L'intérêt de la généalogie fictive de l'auteur qui est proposée ici par Foucault en guise de préface (et pour justifier qu'il n'en écrive pas vraiment une – ou du moins qu'il n'écrive qu'une préface sur l'activité préfacielle) est alors de faire apparaître que la posture quasi transcendantale de maîtrise et d'identification qui lui est associée, n'est en réalité qu'une construction artificielle, seconde, réactive même (au sens de Nietzsche), visant à contrer, en la masquant, la dynamique dispersive propre au mode de production du livre. En inversant la perspective et en rétablissant les pouvoirs propres du livre et de ses simulacres contre les prétendus droits de l'auteur, il est donc possible de réduire ce dernier à un pur effet du discours qu'il est dangereux, mais tentant, de prendre pour sa cause effective:

---

2. Voir en particulier «Platon et les simulacres», in *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1969, p.292-307.



Je voudrais que cet objet-événement, presque imperceptible parmi tant d'autres, se recopie, se fragmente, se répète, se simule, se dédouble, disparaisse finalement, sans que celui à qui il est arrivé de le produire, puisse jamais revendiquer le droit d'en être le maître, d'imposer ce qu'il voulait dire, ni de dire ce qu'il devait être (*Ibid.*, p.8).

Dans ces conditions, le déploiement ironique de la contradiction performative vise bien à faire émerger un certain rapport à soi qui ne revient pas à la posture monarchique de l'Auteur, drapé dans la suffisance dérisoire d'une identité formelle, mais qui vaut avant tout comme une éthique et une politique de l'écriture:

[...] je voudrais qu'un livre ne se donne pas lui-même ce statut de texte auquel la pédagogie ou la critique sauront bien le réduire; mais qu'il ait la désinvolture de se présenter comme discours: à la fois bataille et arme, stratégie et choc, lutte et trophée ou blessure, conjonctures et vestiges, rencontre irrégulière et scène répétable (*Ibidem*).

Déjouer la position d'auteur, ce serait alors renoncer à se situer par rapport à ses livres dans une position d'autorité, de possession et de maîtrise: c'est cette position de surplomb que la critique (littéraire ou philosophique) adopte à l'égard des textes qu'elle cherche à interpréter en remontant jusqu'aux intentions de leur auteur présumé, telles qu'elles sont déposées notamment dans leur préface.<sup>3</sup> Au contraire, Foucault suggère ici la possibilité de laisser le livre-discours produire ses propres effets de sens, aussi multiples qu'inattendus, pourquoi pas même contradictoires?, sans qu'aucun principe de régulation (auteur ou lecteur) n'en contraigne et n'en réduise par avance la prolifération. A travers cette opposition entre «texte» et «discours», on retrouve ainsi l'opposition esquissée en 1968 par Barthes dans son article sur «La mort de l'auteur», entre d'une part une théologie du sens (qui rend le texte à son auteur comme à son principe d'autolimitation) et d'autre part une anarchie interprétative qui joue finalement sur la pluralité des *ego* (l'*ego* qui écrit la préface, l'*ego* qui a écrit *l'Histoire de la folie*, l'*ego* qui se proclame – dans la préface – l'Auteur de ce livre) pour ne laisser à aucun le soin de refermer le livre, ou l'œuvre, sur sa propre origine.

#### 4. De la mort de l'auteur à la fin de la Littérature?

Renvoyer l'œuvre au statut d'événement, cela revient donc à la diviser en elle-même, en creusant la mince ligne de son discours de manière à y faire apparaître tout un espace d'écart et de jeu, où s'insinue une possibilité indéfinie de variations. Au lieu d'être condamnée à une origine unique (et au verrouillage transcendantal de l'Auteur), elle n'a donc de réalités (au pluriel) que dans ce miroitement qui la constitue en même temps qu'il la disperse.

---

3. C'est ici Derrida qui est manifestement visé par Foucault en réponse à la polémique déclenchée par le premier à propos de la lecture de Descartes proposée par le second dans *Folie et déraison*. Voir «Cogito et histoire de la folie» (Derrida, *L'écriture et la différence*, Seuil, 1967, p. 51-97).

Il est possible de penser que la méditation en première personne de Foucault sur le thème du livre-événement doit en partie de son inspiration à la fable spéculative de Borges intitulée : «Pierre Ménard auteur du *Quichotte*». Comme on le sait, cette fiction interroge la nature de la chose littéraire à partir d'une proposition paradoxale en apparence: Pierre Ménard, que Borges présente comme un poète symboliste, parvient, au prix d'un travail acharné, à réécrire à l'identique certains passages de l'ouvrage de Cervantès. Voici comment se présente cette entreprise à première vue insensée:

Il ne voulait pas composer un autre *Quichotte* – ce qui est facile – mais *Le Quichotte*. Inutile d'ajouter qu'il n'envisagea jamais une transcription mécanique de l'original; il ne se proposait pas de le copier. Son admirable ambition était de reproduire quelques pages qui coïncideraient – mot à mot et ligne à ligne – avec celles de Miguel de Cervantes (Borges, *Fictions* [1944], trad. P. Verdevoye, Ibarra et R. Caillois, Paris, Gallimard, «Folio», 1983, p. 45).

On voit le paradoxe. En un sens, cette «reproduction» à l'identique débouche bien sur la réalisation d'un double en tous points conforme à l'œuvre originale. Pourtant, celle-ci, par le biais de ce redoublement, se dédouble, et dans le décalage ainsi institué entre l'identique et le semblable, elle se trouve finalement comme mise à distance d'elle-même et renvoyée à cette frange de différenciation qui façonne son identité. Cette identité apparaît alors moins relever du registre de l'unicité que de celui de la pluralité (des «versions», des éditions, des traductions, des lectures...). Comme l'écrit Blanchot, «dans la fiction de Borgès, nous avons deux œuvres dans l'identité du même langage et, dans cette identité qui n'en est pas une, [nous avons] le fascinant mirage de la duplicité des possibles» («L'infini littéraire: *L'Aleph*», in *Le Livre à venir*, Gallimard, 1959, p.140). «Le» *Quichotte* réécrit et, quoi qu'il en dise, recopié par Pierre Ménard, est et n'est plus à la fois le *Quichotte* de Cervantès. Ou encore: le *Quichotte* de Ménard est le même que celui de Cervantès dans la mesure précisément où il est autre. Tout se passe au fond comme si cette œuvre ne révélait son identité qu'à travers ses propres transformations, en manifestant notamment la part d'historicité et de contingence qui la travaille en profondeur, au lieu de marquer seulement, et une fois pour toutes, sa constitution initiale. A ce compte, la répétition produit des effets inattendus sur le texte «original» ainsi décalé de lui-même par sa reprise à plusieurs siècles d'écart: «Le texte de Cervantès et celui de Ménard sont verbalement identiques, mais le second est presque infiniment plus riche» (*Fictions*, p.49). Il est plus riche dans la mesure où la répétition ouvre en lui le jeu et l'espace d'une «différence» (au sens où l'entend Derrida) qui le pousse à se transformer et à accueillir en lui également la transformation continue du sens des mots. Ainsi une expression comme «*la vérité, dont la mère est l'histoire...*» peut apparaître tantôt (chez Cervantès) comme une simple formule rhétorique tantôt (chez Ménard) comme «idée stupéfiante» (p.50) et géniale, propre à être reprise dans d'autres contextes fictifs ou théoriques qui la mettront à nouveau à l'épreuve de sa reproduction.

Il est à noter encore que la fiction élaborée par Borges exploite une idée assez ancienne, remontant à l'époque où la poésie reconnaissait davantage d'initiative qu'aujourd'hui, à la mémoire créatrice et à la performance (orale) de son énonciateur, qui n'était donc ni un simple lecteur ni un «génie» créateur mais le plus souvent un acteur<sup>4</sup>. L'apport spécifique de Borges à cette tradition consiste dans le fait

---

4. Sur cette tradition, voir aussi Barthes, «La mort de l'auteur», *Œuvres complètes*, Paris, Le Seuil, 2002, III, p. 40.

de l'avoir lui-même utilisée pour constituer une poétique de la reproduction valant comme un modèle d'écriture<sup>5</sup>: en vue de composer ses propres textes de fiction, par exemple son *Histoire universelle de l'infamie* (1935), il a référé imaginativement ces textes à d'autres écrits préalables, dont ils étaient censés donner seulement la recension et le résumé – comme si donc ils se produisaient en reproduisant:

Délire laborieux et appauvrissant que celui de composer de vastes livres [...]. Procédé bien meilleur, celui de feindre que ces livres existent déjà, et d'en présenter un résumé, un commentaire...

Cette «pratique d'hypertextualité fictive»<sup>6</sup>, à valeur ici de procédé littéraire, est éclairante, au-delà du cas même de Borges, par l'effet de dissociation qu'elle induit : loin de se reconnaître dans les intentions de l'auteur, elles-mêmes perçues à la manière d'un sens authentique par le lecteur, les œuvres ne se réfléchissent plus qu'en se dispersant, et en évoquant par cette dispersion leur distance intérieure, par des effets de miroitement qui semblent n'avoir ni commencement ni fin. Dans ces conditions, c'est la notion d'œuvre originale elle-même qui fait les frais de ce dédoublement et de cette dispersion: l'écrivain apparaît comme n'étant que son propre plagiaire, comme si toute la littérature était elle-même faite de contrefaçons. Au fond, tout style pourrait s'expliquer par la mise en œuvre d'un tel mimétisme: Charles Baudelaire, par exemple, serait cet auteur qui écrit *comme* Charles Baudelaire, c'est-à-dire à sa manière, comme s'il ne faisait rien d'autre que se citer lui-même. C'est précisément en raison de cette conformité à un modèle imaginaire qu'une œuvre est censée appartenir à son auteur, qui n'est lui-même en réalité qu'une projection de ce modèle. Et cette image de l'auteur s'épuise à son tour dans la représentation qui en est donnée à travers son œuvre: dès le départ, elle est démultipliée en une pluralité de figures, plus ou moins conformes à ce qui est censé en constituer l'«original».

Ce principe a suggéré à Borges une technique paradoxale de lecture, reprise et amplifiée depuis par Pierre Bayard comme l'une des modalités de cette critique interventionniste qu'il appelle de ses vœux<sup>7</sup>. Cette technique se fonde sur la «règle de l'anachronisme délibéré et des attributions erronées» (p.51-52). C'est sur cette indication décapante que s'achève l'histoire de Pierre Ménard:

Cette technique, aux applications infinies, nous invite à parcourir l'Odyssée comme si elle était postérieure à l'*Enéide* et le livre *Le jardin du Centaure*, de Madame Henri Bachelier, comme s'il était de madame Henri Bachelier. Cette technique peuple d'aventures les livres les plus paisibles. Attribuer *l'Imitation de Jésus-Christ* à Louis-Ferdinand Céline ou à James Joyce, n'est-ce pas suffisamment renouveler les minces conseils spirituels de cet ouvrage? (p. 52).

Au-delà de la fiction plaisante de Borges, il est possible d'envisager la technique de lecture et d'écriture qu'il présente comme une invitation à penser à nouveaux frais la nature même de l'œuvre littéraire – voire de la Littérature elle-même. En effet, si un texte est toujours vis-à-vis de lui-même dans un rapport d'auto-citation, on peut dire qu'il en va de même en ce qui concerne sa relation à d'autres

5. Voir, à ce sujet, Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Le Seuil, 1982, p. 294-7.

6. *Ibid.*, p. 296.

7. Pierre Bayard, *Et si les œuvres changeaient d'auteur?*, Paris, Minuit, 2010.

textes. On n'écrit jamais sur une page complètement blanche: chaque livre contient en soi le labyrinthe d'une bibliothèque. Et la littérature elle-même, dans son ensemble, peut alors être envisagée comme un seul texte, indéfiniment varié, modulé et transformé, sans qu'un seul de ses états puisse être isolé et fixé une fois pour toutes. Barthes reprend pleinement à son compte cette perspective d'une mobilité et d'une plasticité textuelles inhérentes à la pratique de l'écriture littéraire:

[...] un texte n'est pas fait d'une ligne de mots, dégageant un sens unique, en quelque sorte théologique (qui serait le «message» de l'Auteur-Dieu), 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 («La mort de l'auteur», p. 43).

Chaque livre est en lui-même une «œuvre ouverte», non pas donc un foyer unique de sens mais un espace intertextuel de circulation d'écritures et d'interprétations possibles. On écrit sur de l'écrit, c'est-à-dire aussi par-dessus: le palimpseste ne doit pas alors être seulement considéré comme un genre littéraire, permettant de rendre compte de la constitution de certaines œuvres, mais il définit l'essence même du *littéraire*, qui coïncide avec le mouvement de sa propre reproduction-dispersion. A ce compte, le texte littéraire ne garde donc pas sa forme authentique en arrière de soi, comme un trésor, dont l'intangibilité devrait à tout prix être préservée. Mais il la porte en avant de lui-même, en ouvrant le champ de ses propres modifications, et de leur exubérante prolifération. Ainsi, sa figure première, son «original», ne serait elle-même que brouillon ou document, c'est-à-dire avant-texte. Et il y aurait texte seulement lorsque serait amorcé le processus de sa reproduction, instituant un mouvement de différenciation qui rend son «origine» inaccessible.

\*\*\*

De telles analyses mêlent les apports de Foucault et de Borgès à partir d'un questionnement commun qui tourne finalement autour de la notion d'œuvre. Je suggérerai pour conclure que ce questionnement me paraît concerner aussi bien la littérature que la philosophie. En effet, pas plus que la littérature, la philosophie, ne consiste au fond en une collection d'œuvres achevées, produites tour à tour, puis recueillies définitivement dans un répertoire (une anthologie), pour être ensuite offertes à la consommation de lecteurs auxquels serait réservé le droit ou le soin d'en assurer la réception. Mais tout comme elle, elle est constituées de «livres à venir» qui portent en eux la marque de leur inachèvement constitutif et de leur reprise dans de nouveaux contextes où ils figureront eux-mêmes comme de nouveaux textes. On pourrait même penser alors que la Littérature ou la Philosophie n'existent pas comme telles; mais que ce qui existe, c'est bien plutôt le «littéraire» ou le «philosophique», en tant qu'ils se développent en se transformant dans leurs modes de réception et sous la forme de *corpus* en état de permanente réévaluation. Le «littéraire» et le «philosophique», ainsi envisagés, ne renvoient pas à une série de choses achevées dont la nature n'aurait plus qu'à être recensée comme une réalité d'ordre empirique, mais avant tout à un complexe de processus, articulant dynamiquement entre eux le travail de l'écriture et de la pensée et celui de sa reproduction, indépendamment d'un idéal normatif qui tente-

rait de substituer à ce mouvement sans cesse poursuivi l'illusion d'une identité, d'une stabilité ou d'une permanence. Et c'est sans doute à la condition de partager cette dynamique transformatrice d'invention et de réinvention permanentes que littérature et philosophie non seulement communiquent entre elles (au-delà des clivages disciplinaires) mais nous communiquent le goût de les pratiquer ensemble, sans exclusive et sans limite.

## Références

BAYARD, Pierre. *Et si les œuvres changeaient d'auteur?*. Paris: Minuit, 2010.

BARTHES, Roland. «La mort de l'auteur», *Œuvres complètes*, Paris: Seuil, 2002.

BLANCHOT, Maurice. «L'infini littéraire: *L'Aleph*». *Le Livre à venir*. Paris: Gallimard, 1959.

BORGES, Jorge Luis. *Fictions*. Trad. P. Verdevoye, Ibarra et R. Caillois. Paris: Paris, Gallimard, 1983. Coll. «Folio».

*Histoire universelle de l'infamie*. Paris: Christian Bourgois, 1999.

DELEUZE, Giles. *Logique du sens*. Paris: Éditions de Minuit, 1969.

DERRIDA, Jacques. *L'écriture et la différence*. Paris: Seuil, 1967.

FERNANDEZ, Macedonio. *Elena Bellemort*. Paris: José Corti, 1990.

FOUCAULT, Michel. *Histoire de la folie. Dits et écrits*. Paris : Gallimard, 1994, vol. 1.

\_\_\_\_\_. *Histoire de la folie*. Paris : Gallimard, 1972.

\_\_\_\_\_. *L'Archéologie du savoir*. Paris : Gallimard, 1969.

\_\_\_\_\_. *La Pensée du dehors*, Fata Morgana, Montpellier, 1986. Repris de Critique n°229 (1966).

\_\_\_\_\_. *Les Mots et les choses*. Paris : Gallimard, 1966.

\_\_\_\_\_. *Naissance de la clinique*. Paris : PUF, 1963.

\_\_\_\_\_. *Dits et écrits*, Gallimard, 1994, vol. 1, p.160).

\_\_\_\_\_. «Qu'est-ce qu'un auteur?» *Dits et écrits*. Paris: Gallimard, 1994, vol. 1.

\_\_\_\_\_. *Histoire de la folie à l'âge classique*. Paris: Gallimard, 1972.

GENETTE, Gerard. *Palimpsestes*. La littérature au second degré. Paris: Seuil, 1987. Coll. «Essais».

SABOT, Philippe. *Lire Les Mots et les choses de Michel Foucault*. PUF, 2006.

SCHAEFFER, Jean-Marie. «Note sur la préface philosophique», *Poétique*, n°69/1987, p. 36).